

THIAGO DE ALMEIDA MENINI

**Criação e Criatividade:
o modo de operar a música segundo a psicanálise do século XXI**

Dissertação de Mestrado apresentada para obtenção do grau de Mestre em Comunicação, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Doutor Potiguara Mendes da Silveira Jr.

Juiz de Fora
Fevereiro de 2016

THIAGO DE ALMEIDA MENINI

**Criação e Criatividade:
o modo de operar a música segundo a psicanálise do século XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Sociedade. Linha de Pesquisa: Estética, Redes e Linguagens. Orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. Aprovado pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. (UFJF) – Orientador

Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta (UFJF)

Prof. Dr. Aristides Ledesma Alonso (UERJ/FACHA) – Convidado

Conceito obtido: _____

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20_____.

AGRADECIMENTOS

A todos que escutaram, aos que escutam...

... ao que ainda vai ser escutado

RESUMO

Existe uma música do século XXI? O eixo das proposições aqui apresentadas é a obra de John Cage, personagem que gerou o pensamento musical ainda hoje em vigor, aquele reduzido a uma estrutura mínima. A obra *Silence*, de 1961, expõe sua matriz: a ausência do silêncio, e o ruído como som.

A pesquisa parte do momento informacional/comunicacional vivenciado pela música nas últimas décadas no sentido de situar e descrever suas características. Segundo Cage, o que foi convencionalmente chamar-se de *música* estava em transição para uma arte da *organização dos sons*. Com o objetivo de considerar esta transição e suas consequências, aplicam-se alguns conceitos da Nova Psicanálise (MD Magno), sobretudo, os de *Haver*, *Pulsão*, *Prótese*, *Criação*, *Criatividade* e *ART* (arte e articulação). A Criação diz respeito à possibilidade de ultrapassagem das categorias em vigor e, conseqüentemente, à disponibilidade para a experimentação de novos modos do fazer musical. Já a Criatividade arrola as formas de manipular, flexibilizar e difundir informações e modos decorrentes do que foi criado.

A partir de sua frustrada busca pelo Silêncio Absoluto, Cage é remetido à possibilidade de todos os sons. Assim, ao deparar-se com um silêncio impossível de ser encontrado, pôde ouvir *A música absoluta*, isto é, *A Música do Haver*. Sua perspectiva abre para a Música Concreta (Pierre Schaeffer) e para as sínteses sonoras do fim da década de 1960 (Stockhausen), que permanecem referidas à colagem dos sons e à sua criação por via de próteses elétricas. Os modos operantes da música parecem ainda ser os mesmos criados no século XX, mas seu sentido é o de, cada vez mais, incluir-se na Articulação Generalizada (ART) disponível no século XXI.

Palavras-chave: Teorias da Comunicação. Música. Criação. Criatividade. Nova Psicanálise.

ABSTRACT

Is there a specific music of the twenty-first century? The axis of proposals will present the work of John Cage, character who generated the musical thought that is still effective nowadays; the one reduced to a minimal structure. The work *Silence*, 1961, exposes his matrix: the absence of silence, and the noise as sound.

This research begins with the informational/communicational moment experienced in the music in the last decades, with the intention of positioning and describing these characteristics. According to Cage, what was agreed to be named as *music* was in transition for an art of *organization of sounds*. With the objective of thinking that transition and its consequences, some concepts of the New Psychoanalysis (MD Magno), especially, *Haver (There is)*, *Instinct*, *Prosthesis*, *Creation*, *Creativity and ART* (in the sense of *art and articulation*). The use of the verb “Haver”, relates with the present form in Portuguese language. This idea can be translated by the expression “*there is*”. The significance of “Haver” transcends the ideas transmitted by the verbs “to exist”, “to have” and “to be”. For the New Psychoanalysis, “Haver” means that there is everything before the possibility of describes the conception of any existence. The word Creation concerns to the possibility of transcending the categories in current usage, and consequently, turning it available for the experimentation of new ways into the musical field, whereas Creativity lists the forms of manipulating, softening and disseminating, information and the ways derived from the Creation.

Beyond the frustrated search for the Absolut Silence, Cage was forwarded to the possibility of all sounds. Therefore, when he faced with the impossible silence, he could listen to the *Music of Everything*, or, *The Music of “Haver”*. This perspective opens for the field of the Concrete Music (Pierre Schaeffer) and for the sound synthesis of the end of the 1960s (Stockhausen), which remain referred to the collage of sounds and the creation through the electric prostheses. The operant ways to do the music seems to be the same created in the twentieth century, but its sense, increasingly, tends to include itself in the *Generalized Articulation* (ART) available in the twenty-first century.

KEYWORDS: Music. New Psychoanalysis. Creation. Creativity. Communication.

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Tabela 1 - Encontrada na obra <i>O Ouvido Pensante</i> de Murray Schafer, 1992, p.128.....	21
Tabela 2 - Encontrada na obra <i>A arte dos ruídos</i> Luigi Russolo, 1913.....	24
Figura 1 - Esquema das séries dodecafônicas.....	88
Figura 2 - Moebius Strip II, 1963.....	94
Figura 3 - Esquema do oito interior 1.....	95
Figura 4 – Esquema Cinco Impérios 1.....	100
Figura 5 - Esquema Cinco Impérios 2.....	104
Figura 6 - Esquema do oito interior 2.....	111
Figura 7 - Esquema oito interior 3.....	114
Figura 8 - Esquema oito interior 4.....	116
Figura 9 - Imagem circulando pela internet.....	133

SUMÁRIO

PRELÚDIO OU INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – EXPOSIÇÃO.....	19
INTRODUÇÃO - A HISTÓRIA DA INDIFERENÇA ENTRE A MÚSICA E O RUÍDO.....	19
1.1 DA NECESSIDADE DE SITUAR A QUESTÃO DO RUÍDO.....	20
1.2 A TEORIA DA INFORMAÇÃO COMO METÁFORA PARA O RUÍDO MUSICAL...26	
1.3 MÚSICA COMO ORGANIZAÇÃO DOS SONS.....	32
1.4 A MÚSICA DIANTE DO PARADIGMA DA INFORMAÇÃO.....	45
CAPÍTULO 2 – DESENVOLVIMENTO.....	51
INTRODUÇÃO – A PREDISPOSIÇÃO RECALCANTE E RECALCADA DA MÚSICA.....	51
2.1 ANTECEDENTES.....	52
2.2 O PENSAR MUSICAL A PARTIR DE SUAS VIRADAS.....	59
2.2.1 <i>Ars Antiqua</i> : o nascer do período polifônico.....	59
2.2.2 Léonin e Pérotin – Escola de Notre Dame.....	62
2.2.3 <i>Ars Nova</i> e Guillaume de Machaut.....	65
2.2.4 A renascença e a Ópera de Monteverdi.....	69
2.3 PONTE OU TRANSIÇÃO? A TRADIÇÃO GERMÂNICA NA REDEFINIÇÃO DO SOM.....	72
2.3.1 Beethoven e a subjetividade romântica.....	72
2.3.2 Richard Wagner e a abertura de uma porta.....	76
2.3.3 A nova música e a ruptura com a tradição.....	85
CAPÍTULO 3 – RE-EXPOSIÇÃO.....	91
INTRODUÇÃO – UM NOVO OLHAR SOBRE UMA PASSAGEM CONHECIDA.....	91
3.1 CONCEITOS PARA FORMAR A NOVA MENTE MUSICAL.....	92
3.1.1 A proposta do Haver e do Revirão como metodologia.....	92
3.1.2 A noção de Recalque segundo a Nova Psicanálise.....	96
3.1.3 A Teoria dos Cinco Impérios como flecha cultural.....	99
3.2 A ESTÉTICA DE PRÓTESE: O PONTO DE CRIAÇÃO.....	104
3.3 RE-VISITANDO O PASSADO: A ESTÉTICA DE SÍNTESE COMO CRIATIVIDADE.....	115
CAPÍTULO 4 – CODA.....	123
INTRODUÇÃO – APÓS O 4’33”.....	123
4.1 <i>GLITCH</i> COMO CRIATIVIDADE.....	125
4.2 A ARTICULAÇÃO PROTÉTICA COMO MODO OPERANTE.....	131
REFERÊNCIAS.....	137

PRELÚDIO OU INTRODUÇÃO

Qual é a música do século XXI?

Durante séculos a pensamos como uma seta temporal, posicionamento que não deixa de ter valor, pois aqui estamos: escutando.

Durante séculos a pensamos em termos da evolução de sons. Novamente, outro posicionamento de valor; pois é o material que a constitui.

Durante séculos a pensamos no limite de alguns sons por via de regras. Mais uma posição de valor; mas hoje temos todos os sons.

Fica aqui uma dica: mas se nos propusemos a pensar o inverso? A seta temporal com um fim e um ponto de passagem a outra abordagem. A evolução dos sons não como finalidade para a obtenção de um resultado, mas o foco no processo em si pelo qual os sons existem. E por último, e se dizer que todos os sons podem ser negados até obtermos seu oposto. Há um Silêncio de base onde tudo é inscrito. Alguém já tentou fazer isso.

Este trabalho é sobre este caminho. E mais: dizer sobre este caminho de uma maneira que ainda não foi dita, percurso que pretende responder à pergunta do início. Estamos diante de uma atualidade que vive a efervescência tecnológica que explicita outras facetas da cultura, abarcando desde as diversas descobertas e invenções da ciência às mudanças nos modos sociais pelo mundo. Tudo isto, regido pela velocidade na qual o paradigma informacional tem orquestrado a contemporaneidade. A palavra *comunicação* parece ser a chave para tudo isto.

Há uma angústia instalada pela ausência de uma tradição construída por mais de mil anos. Uma série de fatos ocorreu e deu início ao período comumente chamado de pós-contemporâneo, termo cunhado na esperança de dar conta da história segundo os moldes anteriores. Mas onde fica um tal de John Cage? Para ele tanto faz existir ou não este vetor de continuidade. Vários outros também pensaram assim. E se houver outro modo?

A experiência doutrinária de Cage com o Arnold Schoenberg, um dos pilares ocidentais ao cuidar de parte do problema da cultura musical do século XX, prova isto. Schoenberg foi um dos mestres que deu conta do mal-estar instalado após as aventuras de Richard Wagner com a cultura. A brecha aberta apontou que não havia volta. Assim, Schoenberg teve de fazer a passagem de dentro do seio do próprio material disponível à época, reviravolta conhecida como dodecafonismo. Para isso foi necessário conhecer o modo de articular os sons do passado, tarefa de que ele próprio se incumbiu, ao escrever aquele que

permanece como um dos mais influentes tratados musicais de todos os tempos – *Harmonielehre* - publicado em 1911, dedicado à memória de Gustav Mahler. Ao descontinuar as normas do passado, Schoenberg pôde fazer uma música que refletia o presente em que vivia, mas que não foi possível de dar conta dos anseios de um jovem Cage.

Pelo tempo em que Cage pode estabelecer com Schoenberg a relação mestre/discípulo, ele pode perceber que não introjetaria em si os ensinamentos de harmonia nos modos disponíveis na cultura. Pensa que ele desistiu? Não! Seguiu em frente e tomou outra direção. Schoenberg havia feito seu próprio caminho décadas atrás. Cage fez assim também. Se o modo pelo qual a harmonia existia não dava conta de dizer o que ele queria, que ele fizesse sua jornada de outro modo.

À época de Cage a revolução protética foi tremenda. A música não escapou a esta ordem, fato que ainda permanece válido, pois o ser humano tem a aptidão de se expressar pela artificialidade, somos protéticos. Por isso, a investigação a partir de uma manifestação artística, para propor um modo de observar tudo o que vem ocorrendo e ainda apontar os possíveis vetores que podem ser tomados.

Mas devemos fazer um parêntese. As tecnologias tornam disponíveis novas formas de manipular, criar e difundir. Entretanto, ao que parece, estão operando segundo um pensamento que ainda não foi ultrapassado. Que pensamento é este? Ao longo do trabalho o desenvolveremos, mas a pista está em Cage. Fica então a hipótese no ar: será que há um **novo** na atualidade, ou são somente *novidades*?

O que seria o novo? Pensar o *novo* relaciona-se com o conceito que será exposto de *Criação*. É a noção que atravessa toda a pesquisa, que quer acompanhar o vetor pelo qual o pensamento musical se desenvolve, vetor que se assemelha a muitas outras questões atuais e pode ser uma boa base de comparação para o entendimento destas.

Aqui começa o ponto de diferença da pesquisa. A delimitação do conceito parte da metodologia que sustenta as proposições a serem expostas, que parte da perspectiva psicanalítica. Mas não é qualquer uma, pois é um aparelho analítico com uma proposta recente e específica. A Nova Psicanálise – ou NovaMente - desenvolvida no Brasil por MD Magno nos anos 1980, surge a partir da rearrumação dos aparelhos de Freud e Lacan, para dar conta das disposições tecnológicas e culturais emergentes desde então.

Para esta psicanálise, a espécie humana funciona em *Revirão*. Conceito central a ser desenvolvido extensivamente, mas que resumidamente, consta de um aparelho elaborado para operacionalizar a reflexão e o avessamento presentes no movimento psíquico. Tal aparelho parte do conceito freudiano de “pulsão de morte” (FREUD, 1920), fundamental em

sua obra, que no início, trabalhava com a oposição entre dois tipos de pulsão - uma de vida e a outra de morte. “Mas outrora ele havia descoberto que, na relação entre prazer e realidade (que também parecia uma oposição), em última instância, é o princípio de realidade que está a serviço do princípio de prazer, ou seja, que dominância é a vontade de prazer e a vontade de gozar” (MAGNO, 2015, p.151). Assim, o movimento do psiquismo está na dependência de uma força que, em última instância, requisita sua completa aniquilação. “Todo movimento desejante não quer senão extinguir-se, desaparecer, ou seja, no fundo que remos é Paz. E Paz derradeira, só morrendo mesmo. Mais tarde, Lacan vai deixar claro que *toda pulsão é pulsão de morte, não existe outra*” (MAGNO, 2015, p.151). Como, porém, essa anulação definitiva jamais é alcançada – se o fosse, tudo se extinguiria, não haveria mais qualquer movimento –, chega-se a um ponto onde o movimento se neutraliza e reinicia seu périplo constante, em eterno retorno. Aí é que se situa o Revirão.

É no acompanhamento desta pulsão desejante que será traçado o vetor do pensamento musical. Num primeiro momento, será feito o contexto geral do elemento que veio a modificar a maneira de ver toda a tradição musical – *o ruído*. Trata-se da genealogia de seu aparecimento e uso, que acontece pelos avanços tecnológicos. Posteriormente, temos o entendimento deste ruído como informação a ser articulada dentro de um paradigma, entendido a partir da *Teoria Matemática da Comunicação*, material sonoro que passou a ser usado nas mais diversas composições, mas com destaque para três modos de se fazer música, ainda operantes atualmente: Pierre Schaeffer (Música concreta); John Cage (perspectiva de todos os sons); e Karlheinz Stockhausen (Música Eletrônica).

No segundo capítulo, o leitor viaja através das passagens de Criação na história musical, do estatuto sagrado desta forma de arte. A intenção é gerar a oposição com o capítulo primeiro, mostrando a música que tínhamos e a que passou a existir após Cage. Ele é um marco na história musical por ter produzido a neutralidade necessária à emersão de um novo estágio. Cage realizou o percurso analítico atingindo o ponto onde ocorre o que será definido como neutralidade entre o passado e aquilo que viesse a comparecer no presente. Seu caminho apontou a frustrada busca pelo *Silêncio Absoluto* diante de tudo o que existe, situação que o levou a posição oposta, apresentando a possibilidade de todos os sons. Ele passou do lugar de compositor à posição de agente, acolhendo a *Função Artista* mediante as possibilidades tecnológicas, promovendo a ultrapassagem de uma música ao ruído como música.

Esta é a operação que será desenvolvida no terceiro capítulo. O momento em que a música abandonou toda a tradição dos grandes compositores para passar a ser outra coisa.

Cage pode mostrar que há um silêncio de base que tem uma *(M)úsica* com letra maiúscula, que é a *Música Absoluta*, feita com todos os sons em total neutralidade. Mas só podemos escutar *a música* como reles mortais presos a um revirão. Música esta com letra minúscula, porque ela é menor e se faz de diversos modos com o uso protético dos sons.

Na Coda deste percurso, a noção de *novidade* ressurge como modo operante deste início de século. Assim como foi feito ao detectarmos ao longo de toda a história musical os pontos de passagem, uma das manifestações mais atuais da música será colocada à prova: a *Glitch Music*.

A ideia é fechar a proposta da pesquisa demonstrando as questões desenvolvidas como um todo, diante de uma proposta atual. Como apontamentos, teremos a exposição da perspectiva que a música irá tomar a partir de então. Trata-se de dizer sobre o vetor que a perspectiva da Nova Psicanálise aponta como modo operante, que, segundo o que todo este trabalho expõe, se desdobra desde Cage.

CAPÍTULO 1 - EXPOSIÇÃO

INTRODUÇÃO - A HISTÓRIA DA INDIFERENÇA ENTRE A MÚSICA E O RUÍDO

Qual o lugar dos ruídos na música? Houve épocas em que nem se cogitava o uso deles como material artístico. Depois, tal passou a ser recorrente, mas enfrentou preconceitos, principalmente por parte dos músicos devedores de formações tradicionais. Faz-se então necessário, situar brevemente o ruído em sua genealogia ou, pelo menos, fazer alguns recortes que permitirão entender o que será dito ao longo do trabalho.

O interesse no uso dos ruídos surge com Luigi Russolo (1885 – 1947), ou pelo menos assim a maioria dos músicos o considera. Russolo elaborou seu pensamento em torno da tecnologia mecânica disponível e da ambiência ruidosa da segunda era industrial. A força da eletricidade começa a ser demonstrada com emergência dos meios de comunicação de massa, principalmente nos anos 1920. Alguns processos de gravação de sons começam a surgir, atingindo certa maturidade somente no fim da década de 1940; no espírito da vanguarda, foi isto que permitiu os primeiros trabalhos de Pierre Schaeffer (1910 – 1995).

A mudança de paradigma no tratamento da informação começa a ocorrer com a *Teoria Matemática da Comunicação* em 1948. Várias tecnologias já haviam sido desenvolvidas antes deste marco, entretanto a teoria surgiu como uma forma de organizar os processos de transmissão da informação, o que alterou as tecnologias. A invenção de processos de gravações de alta fidelidade aliados a formas desenvolvidas de manipular o som, são exemplos sólidos das mudanças da época. O pensamento em torno desta teoria irá coincidir com estes desdobramentos musicais.

Nesta pesquisa, além de Schaeffer, John Cage (1912 – 1992) e Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), serão os exemplos que incorporarão as matrizes do funcionamento desta era da música/ruído. Foram compositores que além das músicas que realizaram, dentro desta nova forma de tratar o som, eles teorizaram sobre o novo material sonoro, que havia surgido mediante as possibilidades tecnológicas. Através da perspectiva destes compositores e teóricos, será apresentada a prática geral do uso do ruído.

Saltos qualitativo e quantitativo dos sons dar-se-ão com a síntese sonora a partir da eletricidade. Neste ponto esbarramos com o pensamento de Marshall McLuhan (1911 – 1980), ao conceber a luz elétrica como informação pura. Como seguimento, será apresentado o panorama relacionando a música às atuais características do paradigma informacional.

1.1 DA NECESSIDADE DE SITUAR A QUESTÃO DO RUÍDO

Nos primórdios do século XX, a revolução no campo das tecnologias comunicacionais alterou a forma de entendimento do som. As tecnologias de captação passaram a atuar na percepção do material sonoro formatado ao longo dos séculos precedentes. A principal inovação consistiu na possibilidade do registro de sons. Desta forma, a percepção sonora dos seres humanos foi redefinida e a cultura musical, modificada. Anteriormente, a existência da música necessitava de performances em tempo real. A música anterior às gravações era efêmera; cada concerto era único. Ao pensarmos a questão da “aura” proposta por Walter Benjamin, nos deparamos com um dilema: a música tinha aura porque cada interpretação era única ou a gravação criou sua aura, transformando a interpretação de determinados artistas em modelo para o futuro?

Para Benjamin, a aura é ligada ao “aqui e agora” da obra de arte. Neste sentido cada performance é única. A aura da música era algo que deveria perder-se para sempre. Mas não podemos deixar de pensar na possibilidade desta outra aura, onde há o registro de uma execução. Este “onde” é um lugar mesmo. A música pôde se materializar, converter-se em informação, passando a ser transmitida num suporte técnico.

De fato, foi o que ocorreu. A cultura musical, vivida atualmente, é a da superinformação. Os sons estão exacerbados. É inconcebível para nós o “silêncio” pastoral das eras pré-industriais. A *Sinfonia nº 6* de Beethoven, mais conhecida como a “*Pastoral*”, ilustra o início da música programática. É uma era que aparenta ser próxima a nós pela riqueza dos registros; mas, é distante na prática. Resta-nos a possibilidade de referenciá-la. Assim o fez Walt Disney, em um trecho da animação *Fantasia*, de 1940, que ilustrou a obra de Beethoven em bucólicas cenas campestres.

Esta referência é um adendo necessário para entendermos a passagem temporal – de que a música é composta com sons. A afirmativa nos parece óbvia. Música, de forma generalizada, é organização de sons. Beethoven foi citado como uma referência duplamente histórica. Primeiramente, pela sua contribuição para a mudança dos ideais de uma época; a concretização do romantismo musical. Seus contemporâneos e os que vieram depois, tiveram de redefinir seus conceitos musicais. A segunda referência está no simples fato de ele ser um compositor de virada. Isto quer dizer, que ele esteve inserido em um ambiente clássico, simétrico, calcado em regras estabelecidas, realizando assim uma transposição a uma ambiência tipicamente romântica ligada à *expressão da subjetividade*. Ao longo do trabalho, esta noção irá se desfazer, pois se trata de um conceito em crise. Mas a subjetividade é um

conceito tipicamente beethoveniano, porque ele pôde fazer uso livre da forma, evitando preocupações estilísticas típicas de compositores anteriores ao expressar seus sentimentos.

Durante séculos, os sons reservados à música limitaram-se a doze notas; em alguns casos, a menos de doze. Se acompanharmos o desenvolvimento da história musical do Ocidente, veremos que sempre houve delimitação, regulamentação, adestramento da escuta e manipulação de um determinado material sonoro. Até o século XX, as amarras eram muitas, desfazendo-se então aos poucos, mediante a ampliação da percepção pela tecnologia.

Por isso, devemos propor o seguinte exercício: escute! Perceba que esta é a base do pensamento que irá ser aqui desenvolvido. O ser humano escuta muitos sons, mas pode manipular somente uma pequena gama destes. O compositor e educador canadense Murray Schafer, apresenta a impossibilidade de “calar os ouvidos” no intuito de impedir a percepção do que está ao redor. Os compositores do passado talvez não ignorassem tais propriedades do som; mas, o universo sonoro era algo pequeno, que remetia a uma totalidade.

Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar.
Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som.
O mundo, então, está cheio de sons. Ouça. (SCHAFER, 1992, p.124)

Assim, Schafer realizou com seus alunos um experimento. Ele propôs que fosse escolhido um documento histórico. Quadros, poemas, cenas bíblicas, entre outros, foram escolhidos. Diante destes os alunos deveriam listar todos os sons ou sons em potencial. Eis a conclusão:

Descobrimos que a princípio, quando havia poucas pessoas e elas levavam uma existência pastoril, os sons da natureza pareciam predominar: ventos, água, aves, animais, trovões. As pessoas usavam seus ouvidos para decifrar os presságios sonoros da natureza. Mais tarde, na paisagem urbana, as vozes das pessoas, seu riso e o som de suas atividades artesanais parecem assumir o primeiro plano. Ainda mais tarde, depois da Revolução industrial, os sons mecânicos abafaram tanto os sons humanos quanto os naturais, com seu onipresente zunido. (SCHAFER, 1992, p.128)

A tabela abaixo quantifica as amostras selecionadas pelos alunos, relacionando o uso de tipos de sons com o passar das eras. Os dados demonstram uma caminhada histórica da convivência do ser humano com a ambiência em que vivia. Percebe-se assim sua capacidade para modificá-lo.

	Sons Naturais	Sons Humanos	Os sons de utensílios e tecnologia
Culturas primitivas	69%	26%	5%
Culturas Medieval, Renascentista e Pré-Industrial	34%	53%	14%

Culturas Pós-Industriais	9%	25%	66%
Hoje	6%	26%	68%

Tabela 1: Encontrada na obra *O Ouvido Pensante* de Murray Schafer, 1992, p.128

Fica assim quantificada a passagem de Beethoven às culturas atuais. Schafer realizou este experimento nos anos 80. Se repetíssemos esta experiência nos dias atuais, chegaríamos a uma porcentagem ainda maior na última parte da tabela. As novas tecnologias estão cada vez mais presentes; conseqüentemente, nós nos expressamos cada vez mais através delas. Assim como Prometeu deu o fogo à humanidade, o gravador é um titã que nos dotou da possibilidade de dominar os sons.

Gravador e som. Um artifício para compreender outro. O artificialismo é a forma de constituição da nossa cultura. Apêndices exteriores, seja em forma de pensamento, seja em forma de objetos palpáveis. A ideia foi desenvolvida por McLuhan nos anos 60, tendo ele frisado que os meios de comunicação são “extensões do homem”. No âmbito destas extensões, surge o ruído.

Começemos a pensá-la através de uma definição, mesmo que questionável. Elaborada pelo físico Herman Von Helmholtz, na obra *On the sensations of tone*, sua premissa é matemática. A definição não leva em conta os aspectos culturais. Mas do ponto de vista técnico temos a clara distinção do som musical e do ruído.

A natureza da diferença entre sons musicais e ruídos, geralmente pode ser determinada pela atenção auditiva sem a assistência de artificialismos. Nós percebemos que geralmente, o ruído é acompanhado por uma rápida alteração de diferentes tipos de sensações do som (...). Por outro lado, um som musical atinge o ouvido com um perfeito imperturbável som uniforme, que permanece inalterado pelo tempo que ele existe, e ele não apresenta nenhuma alteração dos seus vários constituintes. Isto corresponde a um simples tipo de sensação, enquanto em um ruído muitas sensações de sons musicais são misturadas irregularmente e se confundem. Nós podemos facilmente compor ruídos com sons musicais, como, por exemplo, atingindo simultaneamente todas as teclas contidas em uma ou duas oitavas de um piano. Isto nos mostra que os sons musicais são os mais simples e regulares elementos da sensação de escutar, e isto, nós temos conseqüentemente o primeiro estudo das leis e peculiaridades desta classe de sensações.¹ (HELMHOLTZ, 1895, p. 7-8, tradução nossa)

¹ The nature of the difference between musical tones and noises, can generally be determined by attentive aural observation without artificial assistance. We perceive that generally; a noise is accompanied by a rapid alternation of different kinds of sensations of sound (...). On the other hand, a musical tone strikes the ear as a perfectly undisturbed, uniform sound which remains unaltered as long as it exists, and it presents no alternation of various kinds of constituents. To this corresponds a simple, regular kind of sensation, whereas in a noise many various sensations of musical tone are irregularly mixed up and as it were tumbled about in confusion. We can easily compound noises out of musical tones, as, for example, by simultaneously striking all the keys contained in one or two octaves of a pianoforte. This shows us that musical tones are the simpler and more regular elements of the sensations of hearing, and that we have consequently first to study the laws and peculiarities of this class of sensations.

Quando Helmholtz fez a distinção entre sons de frequência regular e sons irregulares, deu a impressão que o uso de uns seria melhor do que o dos outros. Não é verdade. O século XX nos coloca diante da genealogia do ruído. Os mitos e preconceitos quanto a seu uso começam a se desfazer, em 11 de maio de 1913, com Luigi Russolo, em sua *A arte dos Ruídos*. Soa imperativo o modo desta frase, indicando que não havia ruídos ou concepções anteriores. Tal situação não é verdadeira. Seguindo a definição de Helmholtz, os instrumentos percussivos, tipicamente ruidosos, eram cuidadosamente selecionados para as orquestras e seu uso, bastante específico. O que o manifesto escrito por Russolo apresentava era um passo adiante na ampliação da diversidade de aplicações de possibilidades do material sonoro.

A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos, a vida fluiu em silêncio ou, quando muito, em surdina. Os ruídos mais fortes que quebravam esse silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. De fato, tirando os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa. (RUSSOLO, 1913)

A distinção que ele faz do que é ruído para o que não o é, baseia-se no conceito cristalizado de natureza, também perceptível na tabela de Schafer. Um tema literário é o que temos - a clássica oposição da cidade grande à paisagem pastoral. Há ainda a sugestão de uma busca do silêncio absoluto. Russolo complementa, assinalando o que seria chamado por ele de “ruptura dos sons puros”, na conquista da variedade dos “sons-ruídos”.

A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som para depois unir sons diversos, preocupada, porém, em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Aproximamo-nos assim cada vez mais do som-ruído. Essa evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso; as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção. (RUSSOLO, 1913)

Apesar de estar no século XX, tipicamente conhecido por avanços na eletrônica, Russolo tem o cerne de suas reflexões em um ambiente mecânico. Seu pensamento é resultado do que McLuhan chamaria de *Era Mecânica*. A Era Mecânica é o triunfo do sentido da visão (MCLUHAN, 2007). É interessante notarmos que, em geral, associamos o som à imagem do objeto de origem. Não é por acaso que o cinema faz uso desta relação, através de processos de gravação pormenorizados, em sua tentativa de repetir a paisagem sonora que a imagem transmite ao espectador; surge assim uma experiência completamente imersiva. Este

é um exemplo que difere daquilo que Russolo pretendia, mas que sem dúvida tem relações com os resultados de suas especulações para o futuro da música. Sua concepção parte de um princípio simples, por ele delimitado da seguinte maneira: “Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é, portanto, familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida” (RUSSOLO, 1913). Em sua época, ele não podia beneficiar-se da disponibilidade tecnológica que viria a existir; mas, inferiu precisamente sobre a necessidade da percepção de novos sons.

A “orquestra futurista” foi uma concepção de Russolo, ao especular acerca da ampliação do campo sonoro já existente da orquestra clássica. Estamos diante da premissa de que a arte imita a vida. Se há novos sons pela cidade, estes devem fazer parte da paleta de timbres do compositor. Russolo elaborou uma lista de ruídos fundamentais, divididos em seis classes que, segundo ele, seriam incorporados à orquestra. Partia da reprodução de forma mecânica; e a combinação de quaisquer outros sons, derivaria da combinação de seis categorias, assim enumeradas:

1	Roncos, Troadas, Explosões, Bramidos, Estrondos, Estalidos
2	Assobios, Apitos, Sopros
3	Cochichos, Murmúrios, Resmungos, Sussurros, Gorgolejos
4	Estridores, Rangidos, Farfalhares, Zumbidos, Guizos, Esfregações
5	Ruídos obtidos com percussão sobre metais, madeiras, pedras, cerâmicas, etc.
6	Vozes de animais e de homens: Gritos, Berros, Gemidos, Urros, Uivos, Risadas, Estertores, Soluços

Tabela 2: Encontrada na obra *A arte dos ruídos* Luigi Russolo, 1913.

Ao realizar a leitura do manifesto, entendemos que Russolo busca despertar o interesse pelos ruídos, assim como a construção de instrumentos – os *intonarumori* – para transpor os sons do cotidiano para a música. “Embora a característica do ruído seja a de evocar-nos brutalmente a vida, a arte dos ruídos não deve limitar-se a uma reprodução imitativa” (RUSSOLO, 1913). Era um movimento que dava continuidade a antiga tradição de fabricação de instrumentos. Isto quer dizer que a elaboração de um instrumento que “resmungue” ou que imite um ronco equivale à confecção de um violino. São próteses com propostas sonoras diferenciadas, mas passam a ter o mesmo valor diante da noção de ruído.

Nós queremos entoar e ordenar harmônica e ritmicamente estes variadíssimos ruídos. Entoar os ruídos não quer dizer tolhê-los de todos os seus movimentos e vibrações irregulares de tempo e de intensidade, mas, antes, dar uma gradação ou tom à mais forte e predominante dessas vibrações irregulares. De fato, o ruído diferencia-se do som só enquanto as vibrações que lhe conferem sonoridade são confusas e irregulares, tanto no tempo quanto na intensidade. Cada ruído tem um tom, às vezes até um acorde, que predomina no conjunto de suas vibrações irregulares. Ora, de seu tom predominante característico deriva a possibilidade

prática de entoá-lo, isto é, de dar a um determinado ruído não só um único tom, mas uma certa variedade de tons, sem perder sua característica, quero dizer, o timbre que o distingue. Assim, alguns ruídos obtidos com um movimento rotativo podem oferecer uma escala cromática inteira, ascendente ou descendente, se aumentarmos ou diminuirmos a velocidade do movimento. (RUSSOLO, 1913)

Diante deste manifesto sobre o ruído, delimitamos o ponto de partida. O caminho traçado por Russolo seguiu seu percurso, expandindo-se na era elétrica, em que os ruídos se materializaram e tomaram forma com tecnologias eletrônicas. A importância deste marco histórico refere-se à inauguração pública de um pensar para além dos tipos de sonoridades que eram obtidas no passado, revendo o papel da música na esfera da cultura. A diferenciação de sons “naturais” a “artificiais” segue o sintoma da época, mas com um pensar que caminha no sentido de uma compreensão da totalidade existente dos sons.

Russolo propõe oito excertos conclusivos, ao fim e seu manifesto. Como já foi mencionado, seu pensamento extrapolava a capacidade de execução dos músicos da época; sua exploração se deu no âmbito das ideias. Várias de suas conclusões apontam para um além, que não se concretizou de forma mecânica, pois se desdobrou no que McLuhan chamou de projeção do sistema nervoso humano nos meios – *Era Elétrica*. Dentre as oito conclusões, destacamos quatro. São as seguintes:

Os musicistas futuristas devem ampliar e enriquecer cada vez mais o campo dos sons de acordo com uma necessidade de nossa sensibilidade. Notamos, com efeito, no compositor genial de hoje, uma tendência em direção às dissonâncias mais complexas. Eles, ao se afastarem cada vez mais do som puro, quase chegam ao som-ruído. Essa necessidade e essa tendência não podem ser satisfeitas a não ser com a inclusão e a substituição dos sons pelos ruídos. (RUSSOLO, 1913)

A noção de ruído amplia a necessidade perceptiva do uso do som. A restrição deixa de existir e é substituída pelo campo das descobertas. O papel do compositor está na percepção da ambiência na qual está inserido, apontando novos caminhos. Russolo entendeu que as dissonâncias produzidas pela exploração harmônica resultaram em um novo uso do som, afastando, porém, a noção de som puro para o caminho do som-ruído. A segunda conclusão seria:

Os musicistas futuristas devem substituir a limitada variedade dos timbres dos instrumentos que a orquestra possui hoje pela infinita variedade dos timbres dos ruídos, reproduzidos por mecanismos apropriados. (idem)

A exploração de novos recursos aponta constantemente para a necessidade de criação de novos meios que as representem.

É necessário que a sensibilidade do músico, liberando-se do ritmo fácil e tradicional, encontre nos ruídos a maneira de expandir-se e renovar-se, uma vez que todo ruído oferece a união dos ritmos mais diversos, além daqueles predominantes. (idem)

O ruído expõe uma nova face não organizada que contraria todos os padrões uniformes vigentes. A métrica dividida do tempo ocorrida anteriormente não se adapta à falta de exatidão periódica do ruído. Podemos concluir que dominamos a antiga métrica matemática, enquanto ruídos vêm ao nosso encontro, “bagunçando” estes intervalos de tempo. A última conclusão destacada é o resumo do que será desenvolvido, isto é, do ruído como algo infinito, uma possibilidade que engloba todas as preconcepções e aponta para um campo de possibilidades ainda em aberto.

A variedade dos ruídos é infinita. Se hoje, quando temos, talvez mil máquinas diferentes, podemos distinguir mil ruídos diversos, amanhã, com a multiplicação de novas máquinas, poderemos distinguir dez, vinte ou trinta mil ruídos diversos, não para imitá-los simplesmente, mas para combiná-los conforme nossa fantasia. (idem)

1.2 A TEORIA DA INFORMAÇÃO COMO METÁFORA PARA O RUÍDO MUSICAL

O estudo da *Teoria Matemática da Comunicação*, conhecida também como *Teoria da Informação*, concebe o ruído como algo danoso ao processo comunicativo, interferindo na mensagem do emissor ao receptor. Se pensarmos esta situação em nível de produção musical, podemos dizer que ocorre certo silêncio durante aquilo que queremos realmente ouvir. Por exemplo, que sons indesejados não interfiram na apreciação de um concerto. Podemos utilizar a partitura musical como outra exemplificação, em que temos os símbolos de pausa como este silêncio. Seria, portanto, o silenciar proposital de um instrumento durante uma peça, enquanto outro executa sua melodia. Mas, veremos que isso é um mito.

Tradicionalmente, na música ocidental o ruído tem sido tabu, e há razões precisas para isso. Isso começou no tempo em que a notação de pauta foi introduzida, e a música podia ser indicada em intervalos precisos pela primeira vez. Então, era principalmente música vocal, cantada predominantemente com vogais em preferência a consoantes. Se eu canto uma melodia de consoantes hoje, as pessoas dizem que não é música: não temos tradição músicas composta com esses sons e nenhuma notação para isso. Aí se vê quanto o nosso conceito de música é estreito, de ter excluído consoantes, depois ruídos. (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.91)

Para que possamos efetivamente realizar uma reflexão acerca do ruído, devemos partir primeiramente do não-ruído – o silêncio. Como uma primeira proposta de exemplificação do silêncio, temos um dos mesósticos de Cage. O trecho que segue foi

retirado da obra *X – Writings 79’ 82’*. A obra consta de uma série de poemas escritos em mesósticos, que tinham como um dos objetivos a busca por expressar o silêncio.

to iMporve the world
it uses neither gAs
noR oil
it runs on viChy
watEr
the stage has become a bootLe of white wine
and joyce no logen jumping is Drinking it.
oUt of the jeep
Come
cHildren going everywhere
including A ghost four years old
named Heidegger
technology and Population (CAGE, 1983, p.58)

Observe-se a disposição horizontal das palavras. É a ordem mais comum de nossa escrita-visual ocidental. Mas, percebe-se o ruído na vertical, como uma informação quase secreta. Em uma cultura oral o nome de *Marcel Duchamp* não seria notado. Mas Cage diagramou propositalmente esta informação em um trabalho artístico de escrita. Ele burlou regras gramaticais ao colocar letras maiúsculas onde “não se deve” e ao omitir nomes próprios. Tal tarefa foi elaborada no intuito de que pudesse haver algum silêncio. Logo o silêncio passa a existir e a não existir, pois, para que exista, ele tem de ser escrito; e ao ser escrito, revela-se ao receptor como um não-silêncio. Possivelmente a única escapatória é a declamação destes versos em um sarau de ouvintes desinformados sobre os artifícios linguísticos de Cage.

Em 1950, Cage se submeteu a um experimento na câmara anecóica², na Universidade de Harvard, encontrando somente frustração por não ter obtido silêncio. Dentro da câmara, relatou ter escutado um som grave e um agudo. Mais tarde ao deixar o local, o engenheiro responsável pela elaboração do projeto o informou que os sons graves, os batimentos cardíacos e os agudos tinham origem no sistema nervoso. “Cage então pode dizer: a “ausência de medo existe somente como uma encruzilhada no caminho, em que se percebe que, destinados ou não, os sons ocorrem, alguns se viram na direção daqueles não intencionados”³ (CAGE, 1973, p.8, tradução nossa). Esta conclusão parte do mito musical que atribui valores “positivos” ao som e “negativos” ao silêncio. Tal positividade ou negatividade refletem as convenções entre signo e som perpetuadas ao longo da história. O que Cage

² É uma sala projetada para absorver as reflexões acústicas e eletromagnéticas. Também impede a entrada de sons externos.

³ But this fearlessness only follows if, at the parting of the ways, where it is realized that sounds occur whether intended or not, one turns in the direction of those he does not intend.

explícita é a noção de um som desejado ou não em uma composição. É, por exemplo, o que os engenheiros de som denominam “sinal” e “ruído”. Murray Schafer (1952 -) define esta situação como a peça musical oculta atrás da composição. “Se você ouvir atentamente os espaços entre os gigantescos acordes que abrem a *Sinfonia Heróica* de Beethoven você descobrirá uma densa população de eventos sonoros “anti-heroicos” – tosse, arrastar de pés, chiados na gravação, ou seja o que for” (SCHAFER, 1992, p.132). Aqui se desfaz o mito da partitura. Por mais que os executantes atentem para a escrita deixada pelo compositor, buscando ser a ela fidedignos, eles perceberão que tal tarefa é impossível. A existência de novos sons extrapola a partitura. O ruído é inevitável.

Diante destes exemplos, constatamos a impossibilidade do silêncio, pois este existe somente como uma prótese mental, como no mesóstico de Cage. Assim, nos sobra o seu oposto, o ruído, que passou a ter o seu lugar de articulação em nossa cultura. *A Teoria Matemática da Comunicação* reinseriu o ruído em outro âmbito, abrindo novas possibilidades estéticas. Ela ampliou as possibilidades do material de composição musical, além da audição, que pode fazer uso de um material antes considerado indesejado.

As reflexões teóricas a respeito da comunicação cresceram quando houve a revolução dos meios técnicos com o surgimento da Era Elétrica. Os meios de difusão em massa causaram grandes mudanças na sociedade. A propaganda tornou-se motivo de segurança nacional, e os estudos sobre linguagens elevaram-na à estrutura comunicativa (RÜDIGER, 2011). Conceituar e definir o campo da comunicação tornou-se necessário, e tal empreitada encontrou suporte nas ideias de Claude Shannon (1916 – 2001) e Warren Weaver (1894 – 1978), que mudaram o panorama interpretativo do conceito de informação.

A necessidade de refletir acerca dos meios de comunicação ocorre após terem surgido de um capital em suas novas formas de representação, e que viu neste tipo de tecnologia oportunidades. Anteriormente nos séculos XVIII e XIX, o termo comunicação se referia aos meios de transporte e vias de circulação, sobretudo estradas, canais, embarcações, ferrovias, etc. (RÜDIGER, 2011). No século XX, a problemática girou em torno dos novos meios. A teoria de Shannon e Weaver refere-se diretamente ao entendimento deste panorama, que resulta na passagem a um novo paradigma, no tocante à informação. “ Com isso eu quero dizer que, por causa da invisibilidade de qualquer ambiente durante o período de sua inovação, o homem só está consciente do ambiente que o precedeu; em outras palavras, um

ambiente torna-se totalmente visível apenas quando ele foi superado por um novo ambiente”⁴ (MCLUHAN, 1969. P.4, tradução nossa). Esta afirmação de McLuhan aponta justamente para passagens como esta da *Teoria Matemática da Comunicação*, em que ocorre a abertura de um novo campo de conhecimento científico.

Em 1948, Shannon publicou o artigo que o consagrou como o pai da *Teoria da Informação*. No ano seguinte, em 1949, juntamente a Weaver, publicou o livro *A Mathematical Theory of Communication*. Contendo reimpressões do artigo original, o livro foi editado para ser acessível aos não especialistas, já que o assunto passou a ser de interesse geral. A teoria redefiniu os processos comunicacionais, modificando a maneira de se conceber e manejar as informações, ao abranger todos os aspectos da vida humana.

A palavra comunicação será usada aqui num sentido mais amplo para incluir todos os procedimentos pelos quais uma mente pode afetar outra. Isto, naturalmente, implica não só na escrita e na fala oral, mas também na música, nas artes pictóricas, no teatro, no ballet e em todo o comportamento humano. Em algumas conexões, pode ser desejável utilizar uma definição ainda mais ampla de comunicação, ou seja, uma que inclua os processos pelos quais um mecanismo (um equipamento automático que controle um avião para calcular as suas prováveis posições) afecta um outro mecanismo (um míssil guiado perseguindo este avião).⁵ (WEAVER, 1964, p.3, tradução nossa)

A teoria buscou a otimização da transmissão de mensagens do emissor ao receptor, ao levar em conta o canal e o ruído. A relação emissor/receptor passou a ser comparável à comunicação entre máquinas, o que possibilitou definições técnicas. Para eles o problema da comunicação resumia-se em três níveis. O primeiro refere-se à precisão de como os símbolos podem ser transmitidos - problema técnico. O segundo tenta compreender como os símbolos podem comunicar o sentido desejado da mensagem - problema semântico. O terceiro diz respeito aos efeitos da mensagem no receptor, ou seja, se o que foi transmitido o afetou da maneira desejada - problema da efetividade. Definindo-se o primeiro, resolve-se o problema dos outros dois. A semântica refere-se ao significado das informações; o nível pragmático diz respeito a como a informação irá afetar o comportamento das pessoas. (RÜDIGER, 2011) “Sem dúvida, é o que Shannon disse quando afirmou que ‘os aspectos semânticos da

⁴ By this I mean to say that because of the invisibility of any environment during the period of its innovation, man is only consciously aware of the environment that has preceded it; in other words, an environment becomes fully visible only when it has been superseded by a new environment.

⁵ The word *communication* will be used here in a very broad sense to include all of the procedures by which one mind may affect another. This, of course, involves not only written and oral speech, but also music, the pictorial arts, the theatre, the ballet, and in fact all human behavior. In some connections it may be desirable to use a still broader definition of communication, namely, one which would include the procedures by means of which one mechanism (say automatic equipment to track an airplane and to compute its probable future positions) affects another mechanism (say a guided missile chasing this airplane).

comunicação são irrelevantes para os da engenharia'. Mas isso não significa que os aspectos da engenharia são necessariamente irrelevantes para os semânticos”⁶ (WEAVER, 1964, p.8, tradução nossa). Ou seja, quando se define a capacidade do meio, levando em conta quanto de informação sem distorções se pode com ele transmitir, há a certeza de que o receptor receberá a mensagem de forma satisfatória, isto é livre dos ruídos que afetam a interpretação.

Shannon e Weaver definiram uma conduta de pensamento capaz de fornecer meios para medir a informação. “Quando Shannon percebe que a entropia do fluxo de símbolos relaciona-se à quantidade de informação que o fluxo tende a carregar, ele passou a ter uma ferramenta para quantificar a informação e a redundância em uma mensagem, que é, afinal, o que ele pretendia determinar”⁷ (SEIFE, 2007, p.76, tradução nossa). Sabendo-se o tamanho da informação e a capacidade do canal, estão resolvidos os problemas e o ponto de partida para o estudo da ampliação da transmissão de informações, surgindo novos ambientes. A informação é o insumo da nova cultura. Pensamento que revelou a reviravolta na forma de ver a técnica, em que a informação passa a ser o centro de toda a ambiência.

Já nas relações com a música, à chegada até este ponto da história passou pela percepção do ideal romântico opositor as formas clássicas, que buscavam o equilíbrio da forma. Tal perspectiva é apontada por Wagner e posteriormente por Verdi, Mahler e Strauss no rompimento da fronteira cristalizada pela tradição. Schoenberg e Stravinsky são os estandartes das ideias do século XX. Já a aceitação do ruído, foi acontecendo aos poucos e envolve uma coincidência histórica com a publicação da *Teoria Matemática da Comunicação* e o desfecho do período romântico musical. O ano de morte de Richard Strauss é 1949, considerado o último compositor da antiga ordem romântica eurocêntrica, ano de publicação da teoria para o grande público. Passagem que representa a suspensão de possibilidades estéticas com o vislumbre de um novo panorama antes submerso por perspectivas passadas, que não representavam mais a ambiência vigente. O romantismo musical moveu a fronteira dos sons para além dos limites antes impostos. O expressionismo e a nova música partiram destas possibilidades, articulando as massas sonoras contemporâneas como entendimento da nova visão de mundo - *Weltanschauung*. Já o ruído, estamos tentando lidar com ele até hoje.

⁶ It is this, undoubtedly, that Shannon means when he says that ‘the semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering aspects’. But this does not mean that the engineering aspects are necessarily irrelevant to the semantic aspects.

⁷ When Shannon realizes that the entropy of a stream of symbols was related to amount of information the stream tends to carry, he suddenly had a tool to quantify the information and redundancy in a message, which is, after all, what he set out to determine.

David Harvey apresenta esta ambiência como decorrente das condições históricas do capital, em que tal poder a modelou, colocando em crise de representação o paradigma passado. As inovações técnicas criaram modos de ver o espaço e o movimento, o que trouxe a compressão do tempo-espaço e a ascensão do modernismo como força cultural. (HARVEY, 1994) Este espírito de passagem foi tomado pela arte ao materializar obras que expunham o presente, abrindo a possibilidade a pensamentos que moviam a sociedade a uma constante busca do novo.

As pinceladas de Manet, que começou a decompor o espaço tradicional da pintura e a alterar seu enquadramento, bem como a explorar as fragmentações da luz e da cor; os poemas e reflexões de Baudelaire, que buscava transcender a efemeridade e a estreita política do lugar à procura de significados eternos; os romances de Flaubert, com suas estruturas narrativas peculiares no espaço e no tempo, associadas a uma linguagem de frio e distanciamento – tudo sinais de uma radical ruptura do sentimento cultural que refletia um profundo questionamento do sentido do espaço e do lugar, do presente, do passado e do futuro, num mundo de insegurança, e de horizontes espaciais em rápida expansão. (HARVEY, 1994, p.239)

Nesta nova ambiência o ruído passa a ser o material artístico a merecer devotamento e estudos. Assim, vamos estabelecer uma relação entre este material e a Teoria da Informação. Por definição, ruído seria a informação indesejada que se soma à informação, segundo a Teoria de Shannon e Weaver. Informação e o ruído são a mesma coisa, mas servem a diferentes propósitos. Se analisarmos o espectro do sinal da informação e do ruído, veremos que eles apresentam as mesmas características: são indiferentes do ponto de vista técnico.

Se tomarmos a *Teoria da Informação* como paradigma para o manejo de informações, perceberemos que o tipo de codificação da informação é a mesma do ruído. Assim, pode-se propor uma metáfora às avessas, em que o ruído, prejudicial à transmissão da informação, transformou-se em material de composição musical. A teoria fornece respaldo ao que Russolo propôs anteriormente, ao tratar da variedade de ruídos como infinita. Ruídos são informações; mas, a recíproca nem sempre é verdadeira. Mas, se levarmos a questão a possibilidades infinitas, veremos que é isto justamente o que a teoria explica. A noção de ruído é anterior à de informação; é da ordem da indiferença, para a qual tudo é válido. Extraímos do ruído uma ordem que veio a ser código; e este, conseqüentemente, passou a ser dotado de sentidos.

A metáfora às avessas expõe a seguinte passagem - do ruído ao som como material musical. O termo *ruído* passa então a ter dois sentidos.

O primeiro seria sua forma conceitual. Foi exposta a noção de *ruído*, que surge como um conceito a ampliar a visão do que é o som. Conceitualmente, estamos nos referindo

a algo anterior a seu manejo, pois ela o categoriza. A consequência deste processo de manejo são os diversos sistemas musicais existentes no mundo; o mais conhecido deles é o sistema tonal, composto essencialmente por 12 sons. Vale lembrar que estamos a discutir uma forma de pensamento. É sabido que peças tonais fazem uso de sons ruidosos. Nelas há uso de instrumentos percussivos e de uma série de efeitos sonoros que fogem ao “som puro”, pois têm frequência indeterminada. A proposta de inverter-se o ruído com a informação, serve à definição que a teoria o codifica como sinal. Assim, podemos falar em possibilidades infinitas do som: um lugar a que podemos nos referir, dele então extraindo qualquer som.

O segundo sentido é prático e consequência do primeiro. Os sons antes desprezados passam a ser informação. “A palavra informação na teoria da comunicação não se refere tanto ao que você diz, mas sim ao que você *poderia* dizer. Ou seja, a informação é uma medida de sua liberdade de escolha quando se seleciona uma mensagem”⁸ (WEAVER, 1964, p. 8-9, tradução nossa). As palavras de Weaver expressam conceitos como este, pois o ruído incorpora este espírito do tempo trazido pelo novo paradigma. O ruído não é mais interferência, na verdade ele deixa de ser encarado nesta forma e assume a forma de som. Foi o que Russolo propôs quando pressentiu que a tarefa do músico seria a de ampliar o campo dos sons da orquestra, mediante ruídos. E mais, instrumentos seriam criados com este propósito.

No fim do século XIX a orquestra era o conjunto sonoro mais amplo e conhecido. Mahler pode até disser que a “Sinfonia deveria ser como o mundo”. Já nos primórdios do século XX houve a criação de formas de acessar o *ruído*, em que compositores como Schaeffer, Cage e Stockhausen se debruçaram. E este vem sendo o papel desempenhado pela tecnologia atualmente, inseridas dentro do paradigma informacional.

1.3 MÚSICA COMO ORGANIZAÇÃO DOS SONS

A Teoria Matemática da Comunicação é uma boa referência para entendermos a noção de *ruído* como uma ampliação do campo sonoro. Podemos encarar a passagem do *ruído* ao *som* como um processo que trata as possibilidades sônicas como informação, nos moldes de teoria de Shannon e Weaver. Sendo assim, vamos entender a música a partir de três matrizes operantes, organizadas em referência as ideias de Pierre Schaeffer, John Cage e

⁸ To be sure, this word information in communication theory relates not so much to what you *do* say, as to what you *could* say. That is, information is a measure of one’s freedom of choice when one selects a message.

Karlheinz Stockhausen. São compositores e teóricos que realizaram grande parte de suas obras após a experiência tecnológica informacional, deixada pelo pós-guerra.

O percurso cronológico da abertura de todas as possibilidades sonoras à música tem grande parte de sua origem com Pierre Schaeffer. Em sua obra encontramos uma importante matriz, que foca principalmente na maneira como as sonoridades passam a ser construídas. Trata-se de uma vertente que surge pela transferência da experiência de Schaeffer como engenheiro radiofônico e anunciante nas rádios francesas, para a formação de uma vanguarda musical. A música passou a ter caráter concreto, porque o material informacional que constrói a obra é manejado de maneira tátil. À luz de toda a relação feita com o novo paradigma informacional, têm-se os sons materializados e mensuráveis.

O gravador de fita desempenhou um papel crucial em borrar as linhas de distinção entre a música e suas outras concepções. A composição em fita permitiu que o compositor agrupasse notação musical, instrumentos, e artistas em uma única etapa. Posteriormente, deu aos compositores ao que John Cage chamou de "um campo sonoro inteiro", tornando irrelevantes distinções convencionais entre "sons musicais" e a "não musicais" soassem cada vez mais irrelevantes. Em 1948, Pierre Schaeffer transmitiu pelas rádios francesas um "Concerto de Ruídos", um conjunto de peças compostas inteiramente de gravações de apitos de trens, piões, potes, panelas, embarcações, instrumentos de percussão e um piano ocasional. Schaeffer chamou esta nova música de "*musique concrète*", em contraste a tradicional, a "*musique abstraite*"; pois ele desviava através da notação musical. Método de composição de Schaeffer em muito se assemelhava à montagem cinematográfica, bema mais do que a uma composição musical tradicional.⁹ (COX E WARNER, 2006, p.5, tradução nossa)

A comparação com a montagem cinematográfica é bastante feliz. O produto do filme em si é a organização de diversos *frames*, tendo a música passado a contar com o mesmo processo modular de produção. O som é materializado em fitas magnéticas, recortado, manipulado, colado e copiado. Técnica que flui com naturalidade no cotidiano dos meios digitais, mas poucos sabem sua origem.

Schaeffer concebe um arcabouço teórico, explicando como se dá a incorporação dos sons, que somente passam existir por uma tecnologia. "Schaeffer era fascinado pelo fato de o rádio e a gravação terem tornado possíveis novas experiências sonoras - o que ele chamou de "escuta reduzida" ou "escuta acusmática" – revelando assim um novo domínio de

⁹ The tape recorder played a crucial role in blurring the lines of distinction between music and its others. Tape composition allowed the composer to by-pass musical notation, instruments, and performers in one step. Further, it gave composers access to what John Cage called "the entire field of sound", making conventional distinctions between "musical" and "non-musical" sounds increasingly irrelevant. In 1948, Pierre Schaeffer broadcast over French radio a "Concert of Noises", a set of pieces composed entirely from recordings of trains whistles, spinning tops, pots and pans, canal boats, percussion instruments, and the occasional piano. Schaeffer called his new music "*musique concrète*", in contrast with traditional "*musique abstraite*", which passed through the detours of notation than a musician, Schaeffer's method of composition bore a closer resemblance to cinematic montage than it did to traditional musical composition.

sons - ou objetos sonoros, que são os objetos da "escuta acusmática".¹⁰ (COX E WARNER, 2006, p.76) A escuta *acusmática* surge como proposta teórica para a introdução de sons provenientes do novo senso tecnológico então emergente. O termo é inspirado em uma metodologia usada por Pitágoras (ca. 570 a.C. a 570 a.C. – ca. 496 a.C. a 497 a.C.) para ensinar a seus discípulos. Para chamar a atenção de seus alunos ele falava escondido atrás de uma cortina, deixando no ar apenas o som de sua voz. Estabelecia o princípio da existência de um recurso sonoro sem visualização da fonte de origem. Assim, Schaeffer procura produzir uma relação de fenomenologia concernente ao som. Na escuta acústica, o som está ligado a instrumentos que o proporcionam, na escuta acusmática, o som parte de alto-falantes que são como a cortina de Pitágoras.

Ao ouvir objetos sonoros com causas instrumentais escondidas, somos levados a esquecer-las e mais tarde tomamos interesse nos objetos por si mesmos. A dissociação de ver e ouvir incentiva outra maneira de ouvir: ouvir as formas sonoras, sem qualquer objetivo se não o de ouvi-las melhor, a fim de descrevê-las através de uma análise de conteúdo pelas nossas percepções. (...) Finalmente, devemos mencionar as possibilidades especiais que temos para intervir no som, cuja a implementação acentua as características já descritas anteriormente da situação acusmática. Nós nos concentramos no sinal físico, registrado em um disco ou fita magnética; podemos agir sobre ele, dissecá-lo. Nós também podemos fazer diferentes gravações de um único evento sonoro; como aproximar o som do momento de sua gravação [microfonação] por vários ângulos, assim como filmamos uma cena usando diferentes tomadas [disparo]. Assumindo que nós estamos limitados a uma única gravação, ainda podemos posteriormente executá-la de maneira mais lenta ou menos rápida; mais ou menos alta em volume; ou mesmo cortá-la em trechos, apresentando ao ouvinte várias versões do que, originalmente, era um único evento.¹¹ (COX E WARNER, 2006, p.78-79, tradução nossa)

Percebe-se uma concepção dissociativa. Por mais que, de saída, a origem sonora da escuta acusmática fosse acústica - pois ela tem de ser registrada – passada esta fase ela se torna independente. A proposta da escuta de Schaeffer trouxe autonomia ao modo de lidar com as

¹⁰ Schaeffer was fascinated by the fact that radio and recording made possible a new experience of sound – what he called ‘reduced listening’ or ‘acousmatic listening’ – that disclosed a new domain of sounds – “objects sonores” or sonorous objects, the objects of “acousmatic listening”.

¹¹ In listening to sonorous objects [objects sonores] whose instrumental causes are hidden, we are led to forget the later and to take an interest in these objects for themselves. The dissociation of seeing and hearing here encourages another way of listening: we listen to the sonorous forms, without any aim other than that of hearing them better, in order to be able to describe them through an analysis of the content of our perceptions. (...) Finally, we should mention the special possibilities we have for intervening in the sound, the implementation of which accentuates the previously described features of the acousmatic situation. We have focused on the physical signal fixed on a disk or magnetic tape; we can act on it, dissect it. We can also make different recordings of a single sonorous event, approaching the sound at the moment of its taping [*prise de son*] from various angles, just as one can film a scene using different shots [*prises de vues*]. Assuming that we limit ourselves to a single recording, we can still read the later more or less quickly, more or less loudly, or even cut it in to pieces, thereby presenting the listener with several versions of what was originally a unique event.

mais diversas formas de sons, que se difundiu e foi alterada no seu modo de fazer, mas que mantém sua essência operante original.

Os principais compositores da vanguarda européia (Stockhausen, Boulez, etc.) se reuniram em seu estúdio em Paris; mas, em última análise, o impacto do trabalho de Schaeffer foi sentido mais fortemente fora da música clássica, por exemplo, nos primeiros experimentos com fita de Les Paul, nos manejos de estúdio do produtor dos Beatles, George Martin, nas brincadeiras concretas de Frank Zappa, nos sistemas de fitas em looping ao vivo de Terry Riley, nos Samples e na discotecagem de DJs de hip-hop do Grandmaster Flash até o Q-Bert.¹² (COX E WARNER, 2006, p.5, tradução nossa)

O trabalho de Schaeffer começou a explicitar as novas possibilidades de um campo sonoro emergente; mas, é em Cage que encontramos a importante passagem que decretou o fim de uma tradição musical.

Cage afirmava que a palavra “música” era reservada aos instrumentos dos séculos XVIII e XIX, e que diante das mudanças ocorridas, deveríamos substituir o termo pela expressão “organização do som”. (CAGE, 1961) O ruído passa a ser o elemento que articula todas as possibilidades existentes, uma vez revisado tudo o que já foi dito sobre a música. Tal noção mostra que a concepção passada de uma totalidade do som não suporta mais o *status* de via única. Ela é apenas mais uma dentre todas as possibilidades existentes. A tecnologia veio a explicitar um novo modo de operar, baseado em informações diversas que trazem a mesma codificação de base. O novo panorama sônico dá conta de incluir os sons tradicionalmente aceitos e, por via de próteses, passa a expressar os excluídos ou, porventura, os que ainda venham a surgir.

Temos que fixar a ideia de que qualquer coisa é uma informação. E mais, a importância está na forma como vamos acessá-la, para isso, temos de fazer as perguntas certas. Uma informação leva a outra informação num processo contínuo, e o que passa a valer são as formas de articular. Diante desta nova concepção, inevitavelmente o passado musical será revisto. Não sua história, pois é o percurso que nos fez chegar até aqui. Houve a revisão do lugar do material artístico anterior, na esfera da cultura, que passa a responder segundo o novo modo operante. Cage, em sua percepção, já alertava para este aspecto: “Isto também não precisa causar alarde, uma vez que, o fato de existir alguma coisa nova não a priva de seu

¹² The major European avant-garde composers (Stockhausen, Boulez, etc.) flocked to his Paris studio; but ultimately, the impact of Schaeffer's work was felt most strongly outside classical music, for example, in the early tape experiment of Les Paul, the studio manipulations of Beatles producer George Martin, the concrete pranks of Frank Zappa, the live tape-loop systems of Terry Riley and the sampling and turntablism of Hip-Hop DJs from Grandmaster Flash to Q-Bert.

devido lugar. Cada coisa tem seu próprio lugar; nunca toma o lugar de outra coisa; e quanto mais coisas existirem, como se diz, mais alegria haverá”¹³ (CAGE, 1961, p.11).

Murray Schafer relata, em passagem de o *Ouvindo pensante*, mais um de seus experimentos realizado com seus alunos. Sua inspiração veio dos diálogos ouvidos dos saguões das salas de concerto que, como disse Adorno, são os templos e os museus do cultivo de uma música que não mais é como era em seu contexto original. Fez-se fetiche sem esclarecimento (ADORNO, 1983).

Entreouvindo no saguão, depois da primeira apresentação da *Quinta* de Beethoven: - Sim, mas isso é música?
 Entreouvindo no saguão, depois da primeira apresentação do *Tristão* de Wagner: - Sim, mas isso é música?
 Entreouvindo no saguão, depois da primeira apresentação da *Sagração* de Stravinsky: - Sim, mas isso é música?
 Entreouvindo no saguão, depois da primeira apresentação do *Poème électronique* de Varèse: - Sim, mas isso é música? (SCHAFER, 1992, p119)

Sarcasticamente, após apresentar esta diversidade musical a seus alunos, Murray Schafer completa: “um avião a jato arranha o céu por sobre minha cabeça, e eu pergunto: - Sim, mas isso é música? Talvez o piloto tenha errado de profissão? (Idem) O experimento nos revela a barreira ainda encontrada para a compreensão da música como algo mais amplo do que as quatro peças citadas acima. A luz desta encruzilhada, Schafer, propôs então a seus alunos a seguinte pergunta: o que é música? Segundo seus relatos, foram dois dias de discussões e a elaboração de várias respostas, mas nenhuma que pudesse ser tão abrangente que fosse aplicável de forma generalizada. Indignado com a situação, perguntou-se se o objeto de sua devoção, a música, era algo indefinido. Schafer decide propor a pergunta ao guru de seu tempo, Cage, e ao indagar sobre a questão, obteve a seguinte resposta: “Música são sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora de salas de concerto – veja Thoreau. A referência é ao *Walden* de Thoreau, em que o autor descobre um inesgotável entretenimento nos sons e visões da natureza”. (apud SCHAFER, 1992, p.120) Esta definição de música composta como sons é aplicável ao avião a jato.

A proposta de Cage é clara. Aponta o caminho inevitável, que sempre existiu; mas, foi revelado apenas mediante possibilidades tecnológicas. Na abertura de *Silence*, ele define o futuro da música, declarando sua credulidade no uso do ruído.

¹³ This also need not arouse alarm, for the coming into being of something new does not by that fact deprive what was of its proper place. Each thing has its own place, never takes the place of something else; and the more things there are, as is said, the merrier.

Onde quer que estejamos o que ouvimos é na maior parte ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando o ouvimos, nós o achamos fascinantes. O som de um caminhão a 50 milhas por hora. Estática entre as estações. Chuva. Queremos capturar e controlar estes sons, para usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. Cada estúdio de cinema tem uma biblioteca de "efeitos sonoros" gravados dos filmes. Com um gravador agora é possível controlar a amplitude e frequência de qualquer som e dar a ele ritmos, dentro ou além do alcance da imaginação. Com quatro gravadores, podemos compor e executar um quarteto para um motor a explosão, vento, batimento cardíaco e deslizamento de terra ¹⁴(CAGE, 1961, p.3, tradução nossa)

Cage enxerga o lugar de origem de seu material no ruído. A partir disso, ele fala da apreensão de ruídos pela audição e, posteriormente, do desejo de controlar o que escutamos. Quando fez a distinção entre *música* e *organização dos sons*, falava justamente disso, quer dizer, de uma época que permite o manejo de qualquer som. É neste ponto que se desfaz a distinção entre ruído e de som. Tudo é som!

Grande parte de suas formulações foram decorrentes da percepção dos novos fenômenos, quando sentiu a necessidade de fazer diferenciações com respeito ao passado. Um aspecto a se salientar refere-se aos instrumentos musicais. Alguns inventores imitaram, novos instrumentos, algumas formas dos instrumentos do passado. As teclas são sem sombra de dúvida a característica mais copiada. Apesar de muitos destes instrumentos fazerem uso de fontes sonoras alternativas, como a eletricidade, a fórmula de controle dos sons ainda é em geral um sintoma do passado.

A função especial dos instrumentos eléctricos será a de proporcionar o controle completo da estrutura de frequências de um tom (ao contrário dos ruídos) e ter esses tons disponíveis em qualquer frequência, amplitude e duração. Isto irá disponibilizar para os fins musicais todo e quaisquer som que possa ser ouvido seja fotoelétrico, cinematográfico ou produzido por meios mecânicos, para a produção sintética de música. ¹⁵ (CAGE, 1961, p.4, tradução nossa)

Para Cage, a música percussiva seria a fonte de novas possibilidades. Segundo sua maneira de ver, qualquer som é aceitável para aqueles que se dedicam à composição percussiva. É importante destacar, de antemão, que, na tecnologia digital, dispomos de outras

¹⁴ Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturb us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every film studio has a library of "sound effects" recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any one of the sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide.

¹⁵ The special function of electrical instruments will be to provide complete control of the overtone structure of tone (as opposed to noises) and these tones available in any frequency, amplitude and duration. Which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard, photoelectric, film and mechanical mediums for the synthetic production of music.

possibilidades de acesso e controle de sons que não se restringem somente a teclas ou ao percutir de algo. Temos a possibilidade, por exemplo, de um controle contínuo da variação da frequência sonora, uma opção inversa à do caminhar passo a passo num teclado de piano.

Para o novo compositor há uma extensa gama de materiais que podem ser usados - gravadores de fita, geradores de sons, osciladores, mesas de som etc. Isto se consideramos somente os aspectos analógicos, que ampliaram suas potencialidades com as tecnologias digitais. Guardando ou não características do passado, a grande oportunidade trazida pelas novas próteses está atrelada à possibilidade da existência de novas formas de escuta. Tal como disse Stockhausen, em sua famosa palestra sobre *Os quatro critérios da música eletrônica*:

Novos recursos mudam o método; novos métodos mudam a experiência, e novas experiências mudam o homem. Quando ouvimos sons somos mudados: não somos mais os mesmos após ouvir certos sons, e isso é mais o caso quando ouvimos sons organizados, sons organizados por outro ser humano: música. (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.79)

Façamos uma analogia. Imagine um microscópio para um cientista, um telescópio para um astrofísico ou um acelerador de partículas para um físico. Todas estas invenções revelaram e alteraram a percepção de como nos relacionávamos com as células, às galáxias e os elétrons. Agora imagine um gravador de fita e a possibilidade de congelar um som, encurtá-lo ou estendê-lo duas, quatro ou mil vezes o seu tamanho original.

Suponham que vocês peguem uma gravação de uma sinfonia de Beethoven em fita e a acelerem, mas de tal modo que não transponha sua afinação ao mesmo tempo. E vocês a acelerem até que ela dure apenas um segundo. Então, vocês obtêm um som que tem uma cor ou timbre específicos, um formato ou evolução dinâmica específico, e uma vida interior que é o que Beethoven compôs, com o tempo altamente comprimido. E é um som muito característico, comparado, digamos, a uma peça de música Gagaku do Japão se fosse similarmente comprimida. Por outro lado, se fossemos pegar qualquer som determinado e esticar seu tempo a uma extensão tal que ele durasse 20 minutos em vez de um segundo, então o que temos é uma peça musical cuja forma de grande escala de tempo é a expansão da estrutura microacústica do tempo do som original. (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.81)

Temos um modo próprio de sentir as coisas que vem entrando em crise frente às possibilidades emergentes. Este recurso musical, que hoje tratamos como simples, revelou propriedades do som que até aqui não podíamos experienciar. Muitos destes processos existiam enquanto concepções filosóficas, matemáticas etc. O ser humano não podia presenciar a materialidade de tais fatos. As tecnologias têm intensificado as sensações, tal

como propôs McLuhan em “*Laws of Media*”.¹⁶ Entretanto, todas estas possibilidades sempre estiveram presentes de forma latente.

A noção de acelerar e desacelerar o som revelou as possibilidades do som a nível microscópico. Stockhausen compôs uma peça chamada KONTAKTE, expondo de forma pioneira a unificação entre frequência do som e a percepção rítmica. Quando escutamos um som extremamente grave nos aproximamos da percepção rítmica; do pulso. Inversamente, à medida que aceleramos um determinado ritmo nos aproximamos da frequência. “Em miúdos: altura sonora é um ritmo extremamente acelerado; ritmo, uma altura extremamente grave. Percepção frequencial é a percepção de ritmos ‘agudos’; percepção rítmica, a de frequências ‘lentas’” (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.24). Esta composição quebrou uma barreira intransponível entre duas categorias que eram observadas somente individualizadas.

As regiões de percepção são regiões de tempo, e o tempo é subdividido por nós, pela construção de nossos corpos e por nossos órgãos de percepção. E desde que esses recursos modernos ficaram disponíveis, mudar o tempo da percepção continuamente, de uma região a outra, de um ritmo para uma altura, ou um tom ou ruído para uma estrutura formal, o compositor pode agora trabalhar dentro de um domínio de tempo unificado. E isso muda completamente o conceito tradicional de como compor e pensar a música, porque, anteriormente, estavam todos em caixas separadas: harmonia e melodia em uma caixa, ritmo e métrica em outra, então períodos, fraseamento, entidades formais maiores em outra, enquanto no campo do timbre tínhamos somente nomes de instrumentos, nenhuma unidade de referência em absoluto. (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.83)

Cage observa que tecnologias como a gravação em fita alteram a percepção do tempo, redefinindo a maneira de entender a espacialidade do som. Desde que fitas foram usadas como instrumentos musicais, ultrapassando a mera possibilidade da gravação de performances, a temporalidade da música mudou. Anteriormente existia somente o sistema de notação para o registro das obras. Tínhamos uma unidade de tempo, que se subdividia nos demais intervalos de tempo, como, por exemplo, quartos de tempo, metade de tempo ou dezesseis intervalos dentro desta mesma unidade e assim por diante. Se houvesse a necessidade de um andamento mais rápido ou mais lento, legava-se a razão à unidade de tempo, fazendo com que todas as subdivisões obedecessem à velocidade de execução solicitada. A gravação e seus manejos alteram esta métrica, pois os metros em um rolo de fita passaram a representar os segundos referentes ao tempo. Isto significou que a posição temporal de um determinado evento pode ocorrer em qualquer instante e não somente em intervalos pré-determinados. Atualmente, com a tecnologia digital, tal razão está nos HDs e a

¹⁶ McLuhan propôs quatro perguntas fundamentais que podem ser feitas para qualquer nova mídia. What does it enhance or intensify? /What does it render obsolete or displace? /What does it retrieve that was previously obsolesced? /What does it produce or become when pressed to an extreme? (MCLUHAN, 1992, p.7)

capacidade de *bits* cada um pode armazenar. Na visão de Cage, a unidade mínima que passaria a parâmetro é o *frame*. “O compositor (organizador do som) será confrontado não só com o domínio inteiro do tempo. O *frame* ou fração de segundo, seguindo-se a técnica dos filmes, será provavelmente a unidade de base na medição do tempo. Nenhum ritmo estará fora do alcance do compositor”¹⁷(CAGE, 1961, p.5, tradução nossa). Cage foi um compositor que percebeu a aplicação dos sons em todas as suas possibilidades. Seu relato sugere a interseção do som com a unidade visual mínima. A fita representou a unificação da temporalidade musical ao invés da sucessão de intervalos ocorrida no passado. Seria o equivalente a dizer que foi a substituição do metrônomo pelo cronômetro durante as performances.

Hábitos musicais incluem escalas, modos, teorias de contraponto e harmonia e o estudo de timbres, isoladamente e em combinação a um número limitado número de mecanismos de produção de som. Em termos matemáticos estes dizem respeito a etapas discretas. Assemelham-se a curtos passos em número de doze. O andar cauteloso não é uma característica das possibilidades da fita magnética, que está nos revelando que a ação ou existência musicais podem ocorrer em qualquer ponto ou ao longo de qualquer linha ou curva ou o que na totalidade ao espaço sonoro; estamos de fato tecnicamente equipados para transformar a nossa atenção dedicada, isto é, nossa consciência contemporânea da maneira de a natureza operar a arte.¹⁸ (CAGE, 1961, p.9, tradução nossa)

As possibilidades de gravação também alteraram disposições de espaço. Propriedades espaciais foram percebidas, de um novo modo redefinindo a colocação acústica do som. Cage explicita tal situação com o uso de três gravadores de fita. Os dois primeiros seriam responsáveis pela captura de duas fontes sonoras e o terceiro, pela justaposição dos dois outros sons, gerando uma combinação. Esta proposta é primitiva, pois no fim dos anos 1960 já existiam tecnologias analógicas capazes de realizar tal processo em uma máquina somente. Atualmente os processos digitais são mais usados, o que amplia mais ainda as possibilidades de combinação. O que Cage salienta é a criação do que ele convencionou chamar de “*total space-sound*” - espaço de som total. Para ele, as fronteiras deste espaço são limitadas apenas pela capacidade de escuta, e a posição em particular de um som resulta de cinco parâmetros: frequência ou altura do som; amplitude sonora que se relaciona à intensidade sonora; *overtone structure* - que são os harmônicos superiores a frequência

¹⁷ The composer (organizer of sound) will be faced not only with the entire field of time. The frame or fraction of second, following established film technique, will probably be the basic unit in the measurement of time. No rhythm will be beyond the composer's reach.

¹⁸ Musical habits include scales, modes, theories of counterpoint and harmony, and the study of timbres, singly and combination of a limited number of sound-producing mechanism. In mathematical terms these concern discrete steps. They resemble walking-in the case of pitches, on stepping tones twelve in number. This cautious stepping is not characteristic of the possibilities of magnetic tape, which is revealing to us that musical action or existence can occur at any point or along any line or curve or what have you in total sound-space; that we are in fact, technically equipped to transform our contemporary awareness of nature's manner of operation into art.

fundamental ou os timbres; duração do som; e a morfologia que é a forma como o som começa e termina.

A alteração de qualquer um destes determinantes muda a posição do som no espaço sonoro. Qualquer som em qualquer ponto deste espaço sonoro pode mover-se, para se tornar um som em qualquer outro ponto. Mas somente se pode tirar vantagem dessas possibilidades se alguém estiver disposto a mudar seus hábitos musicais radicalmente. Ou seja, pode-se aproveitar o aparecimento de imagens sem transição visível em lugares distantes, o que é uma maneira de se dizer "televisão". Seria como se alguém estivesse disposto a ficar em casa em vez de ir a um teatro. Ou alguém pode querer voar caso alguém mais esteja disposto a desistir de caminhar.¹⁹ (CAGE, 1961, p.9, tradução nossa)

Os métodos de composição são inadequados às propriedades sonoras apresentadas. A falta de hierarquia entre os sons, que passam a exercer a mesma função dentro da composição, constata este fato. As primeiras composições com tal característica são de Schoenberg. Apesar de se servir de um material sonoro semelhante ao das composições do passado, ele foi o primeiro compositor a sugerir tal possibilidade. As doze notas musicais eram utilizadas de forma independente, no dodecafonismo. Este sistema adotava a premissa do serialismo das doze notas, sem que nenhuma constituísse um centro tonal. Cage compara o tal método a uma sociedade que dá ênfase ao grupo e à integração do indivíduo neste grupo. A forma musical (Sonata, Concerto, Fuga, Passacaglia etc.) foi um dos recursos usados por Schoenberg para dar coesão ao discurso musical, que até então era estranho. Cage fez o mesmo com a *nova música da era tecnológica*; mas, segundo ele, outras formas surgiriam, o sem dispensar as formas do passado.

As formas de escrita conhecidas se tornaram ineficazes para dar conta da gama de sons existentes. Quando se pode compor o *continuum* entre os sons e os ruídos, o antigo método de dividir a escala em passos iguais não funciona. “Os atuais métodos de escrever música, principalmente os que empregam harmonia em sua referência as medidas específicas no domínio do som, serão insuficientes para o compositor, que será confrontado com todo um campo de som”²⁰ (CAGE, 1961, p.4, tradução nossa). É o que percebeu Stockhausen quanto à situação para a qual o ouvido não está treinado à percepção de ruídos. Durante a peça KONTAKTE, ele pode experimentar o problema e as limitações do conhecimento tradicional.

¹⁹ By the alteration of any one of these determinants, the position of the sound in sound-space changes. Any sound at any point in this total sound-space can move to become a sound at any other point. But advantage can be taken of these possibilities only if one is willing to change one's musical habits radically. That is, one may take advantage of the appearance of images without visible transition in distant places, which is a way of saying "television", if one is willing to stay at home instead or going to a theatre. Or one may fly if one is willing to give up walking.

²⁰ The present methods of writing music, principally those which employ harmony and its reference to particular steps in the field of sound, will be inadequate for the composer, who will be faced with the entire Field of sound.

Ele teve de ordenar o som de maneira bastante particular, objetivando trazer clareza ao discurso musical ao englobar tons puros e ruídos. Segue abaixo seu relato pessoal sobre a construção da peça.

A partir disso, descobrimos mais novos princípios de articulação musical; por exemplo, trabalhei com 42 escalas diferentes nessa obra em particular. Se você sabe que o piano tem uma escala de meios-tons, 12 passos na oitava, então imagine 42 escalas diferentes, nas quais a oitava é dividida em 13, 14, 17, 23 passos, e assim por diante. Utilizei uma escala de escalas, na qual a proporção de aumento no tamanho do passo é constante de uma escala para a próxima, e cada escala em particular é associada estritamente a uma família em particular de tons e ruídos. Colocado do modo mais simples, quanto mais barulhento o som, mais largo o intervalo, maior o tamanho do passo. Os sons mais barulhentos de KONTAKTE tem duas oitavas de largura, e a escala para esses ruídos é a maior e mais simples em toda a obra: uma escala de quintas perfeitas. Um tamanho de passo de uma quinta significa que 12 passos cobram toda a região audível. Quanto mais estreita a largura de banda, por outro lado, e mais o som se aproxima de um tom puro, mais fina escala: esse é o princípio que apliquei. Com os tons mais puros, você pode fazer os gestos melódicos mais sutis, muito, muito mais refinados do que os livros dizem que é o menor intervalo que podemos ouvir, a chamada como 80:81 pitagórica. Isso não é verdade de modo algum. Se uso senóides, e faço pequenos *glissandi* ao invés de mudanças nos passos, então posso realmente sentir essa pequena mudança, indo muito além do que as pessoas dizem sobre música chinesa ou em livros de física ou percepção. (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.92)

A tecnologia trouxe também a possibilidade de o compositor fazer música de forma direta, sem a necessidade de músicos intérpretes para intermediar o processo. É uma faceta que a Música Eletrônica aproveita. Se levarmos em consideração que Bach dispunha de uma pequena orquestra de câmara que executava suas peças durante o processo de composição, o compositor atual tem a possibilidade de escutar seu processo criativo instantaneamente durante a concepção. Atualmente, com as tecnologias digitais esta, possibilidade se estendeu a todo universo musical, em que inclusive peças tonais são escritas em computadores; sua escuta é imediata. O uso de *samples* é outra característica que vem sendo utilizada; em que gravações de instrumentos musicais e sons em geral são manipulados por uma terceira pessoa a fim de obter resultados artísticos. Esta técnica tem sua origem na proposta de Pierre Schaeffer, com o copiar e colar.

A respeito da música eletrônica, esta tomaria as proporções hoje conhecidas somente no fim dos anos 1960, principalmente pela invenção do sintetizador analógico. Apesar do uso de tecnologias eletrônicas nas duas décadas anteriores, no manejo de sons, a Música Eletrônica representou uma nova fase do universo sonoro, principalmente no que diz respeito à síntese dos sons. Assim como afirmou McLuhan a respeito dos meios de comunicação, o pensamento é extensível a esta música, pois ela é resultante da extensão do sistema nervoso para uma rede elétrica de circuitos, surgindo assim, a capacidade de

reproduzir sons antes inexistentes nos fenômenos acústicos convencionais. O sintetizador materializa a metáfora da informação neste novo paradigma, em que seus sons surgem da natureza da corrente alternada, ou seja, 0s e 1s. “A luz elétrica é informação pura. É algo assim como um meio sem mensagem, a menos que seja usada para explicitar algum anúncio verbal ou algum nome”. (MCLUHAN, 2007, p.22)

A cultura eletrônica encontra o resumo da sua história no sintetizador, que passou do analógico ao digital. Em 1964, Robert Moog e Hebert Deutsch deram origem ao modelo de sintetizador como o conhecemos atualmente. Visualmente, pode ser comparado aos *mainframes*²¹ dos anos 60 e 70. Os dois engenheiros conceberam o instrumento na intenção de ampliar as possibilidades sonoras dentro do estúdio, principalmente em função do tamanho e da dificuldade de transporte do instrumento. Em seus primórdios, era possível a execução de uma nota por vez, impossibilitando a criação de linhas polifônicas. Mais tarde este panorama mudaria, possibilitando o uso de acordes, pois a tecnologia evoluiria rapidamente na década seguinte. O *Minimoog* foi à primeira versão reduzida do instrumento, em 1971, popularizando o uso de sintetizadores entre os músicos. Em 1968, a compositora e musicista Wendy Carlos lançou o álbum *Switched-On Bach*, que unificava o uso de duas invenções recentes, o gravador multipista de Les Paul e o sintetizador. A música de Bach é polifônica, ou seja, intercala uma ou mais vozes simultaneamente. A proeza deste trabalho consistiu na gravação de cada voz, separadamente, em cada pista do gravador, sendo unificadas posteriormente na mixagem. Outro episódio que levou o sintetizador Moog ao estrelato ocorreu também em 1968. Contrariando todas as regras, dificuldades e as possibilidades de imprevistos com o novo instrumento Keith Emerson, do *Emerson Lake and Palmer* subiu ao palco com um destes sintetizadores. Estes episódios consagraram o início de toda uma cultura musical em torno de um instrumento e de uma sonoridade.

A relação entre Keith e Bob foi importante para o desenvolvimento do sintetizador. A necessidade de construir osciladores melhores foi levada a Bob pelas dificuldades encontradas por Keith. O uso do Moog por Keith também ajudou a gerar um enorme interesse nestes instrumentos, especialmente o Minimoog, em que folhetos de publicidade da empresa utilizavam fotografias de Keith tocando o Minimoog. O próprio Keith começou a usar um Minimoog em suas apresentações: "Às vezes eu o usava como um instrumento para solos; além disso, foi muito útil para mim, porque Greg era o baixista, e às vezes também guitarrista. Foi quando ele colocou as linhas do baixo para que o Minimoog realizasse o que era passou a ser uma coisa e ressonante muito boa." ²² (PINCH E FRANK, 2004, p.212, tradução nossa)

²¹ Computadores de grande porte dedicados a processar um enorme volume de informação. Ocupam grandes espaços e necessitam de refrigeração especial.

²² The relationship between Keith and Bob was also important for the development of the synthesizer. The need to build better oscillators was brought home to Bob by the difficulties he saw Keith experiencing. Keith's high-profile use of the Moog also helped generate a huge interest in Moog's performance instruments, especially the

No caso do Moog e de outros sintetizadores que surgiram, competindo por mercados, avanços técnicos e a empatia de músicos e ouvintes, este processo ocorreu de forma mais fluida e num espaço de tempo menor.

O salto quantitativo em torno das sínteses sonoras ocorre no fim dos anos 70 com a digitalização do som, indo ao encontro da revolução computacional iniciada no vale do silício à mesma época. A possibilidade de converter sons analógicos em digitais ampliou mais uma vez o leque de opções sonoras. Apesar da rápida evolução do sintetizador no período de pouco mais de uma década, a transição para o digital foi complexa. O padrão foi consolidado somente em 1981, com a tecnologia MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), usada até os dias atuais. O salto qualitativo foi obtido em 1983, quando a Yamaha lançou o primeiro sintetizador manufaturado em larga escala, o DX7, obtendo grande sucesso comercial. O DX7 vendeu 200.000 unidades em três anos, enquanto o Minimoog havia vendido 12.000 unidades em toda sua existência (PINCH E FRANK, 2004). Esta transição representou mais do que a ampliação e novas possibilidades de manejo de sonoridades. A nova realidade seria consequência das necessidades e da visão de músicos e engenheiros, que careciam destas tecnologias.

Até cerca de 1950, a ideia de música como som era amplamente ignorada, de que compor com sons podia também envolver a composição dos próprios sons não era mais autoevidente. Isso foi revivido como resultado, poderíamos dizer, de um desenvolvimento histórico. A Segunda Escola Vienense de Schoenberg, Berg e Webern havia reduzido seus temas e motivos musicais a entidades de apenas dois sons, a intervalos. Webern em particular, Anton von Webern. E, quando comecei a compor música, certamente era um filho da primeira metade do século, continuando e expandindo o que os compositores da primeira metade haviam preparado. Foi necessário um pequeno salto para a frente para alcançar a ideia de compor, ou sintetizar, o som individual. (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.79)

Mediante tais tecnologias não haveria retornos no pensar da música; caminhava-se para frente com base na totalidade dos sons e da forma. No início do século XX, discutia-se muito sobre a consonância e a dissonância frente aos experimentos harmônicos da época. Sobre esta questão, Stockhausen anotou que passos foram sendo dados para que se pudesse chegar ao pensamento atual. Acima foram citadas as *overtone structures* ou timbres compostos de harmônicos. De certa forma é esta capacidade que estamos ampliando a cada dia, mas desde que nos mostremos dispostos a escutar. Schoenberg no tratado *Harmonielehre*, de 1911, havia começado a perceber estas características do som.

Minimoog, and the company's publicity brochures started to use photographs of Keith playing the Minimoog. Keith himself started using a Minimoog in his act: "I'd sometimes use it as a soloing instrument . . . it was very useful for me because Greg was the bass player, he also is a guitar player as well and when he put the bass down we needed to back that up so the Minimoog had a very good resonant thing.

Os harmônicos mais distantes são registrados pelo subconsciente e, quando afloram à consciência, são analisados e relacionados ao complexo sonoro total. Essa relação, digamos outra vez, é a seguinte: os harmônicos mais próximos contribuem *mais*, os mais distantes, *menos*. A diferença entre eles é gradual e não substancial. Não são – e a cifra de suas frequências o demonstra – opostos, assim como não são opostos o número dois e o número dez. E as expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de “som eufônico, suscetível de fazer arte”, possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto. (SCHOENBERG, 2001, p.58-59)

A discussão em torno de consonância e dissonância se estende ao ruído e aos sons musicais. Ainda há insistência em não os considerar da mesma forma, isto no nível cultural, porque no nível técnico, apesar da distinção de suas formas, elas têm sua origem em de um mesmo princípio; afinal de contas, são sons.

1.4 A MÚSICA DIANTE DO PARADIGMA DA INFORMAÇÃO

Manuel Castells define que “a primeira característica do novo paradigma é que a informação é sua matéria-prima: são tecnologias para agir sobre a informação, não apenas informações para agir sobre a tecnologia, como foi o caso das revoluções tecnológicas” (CASTELLS, 1999, p.108). Pode-se afirmar que tal pensamento articula possibilidades, que passam a ser explícitas a partir da invenção de *gadgets* (dispositivos), incorporando as ideias ao cotidiano da cultura. Os dispositivos geralmente são a forma pela qual uma nova ambiência é construída. Castells define este aspecto como “a penetrabilidade dos efeitos das novas tecnologias”; esta, a segunda característica do paradigma. Nesta nova ordem, a arte assume de saída o seu caráter artificialista, e sua existência passa a ser um artifício, resultante da articulação das mais diversas informações, para a emersão de significados e possibilidades. Questão descrita por Shannon, ao reduzir qualquer informação finita em uma série de 0s e 1s. Os *bits* são o meio universal de informação (SEIFE, 2007). À luz desta noção, temos na música de Stockhausen e de outros o destaque dado a este pensamento no início dos anos 1950. Era a redução do processo de formação ao menor elemento possível. Havia uma preocupação crescente no entendimento de como eles ocorriam (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009). Há uma interessante passagem desta tendência, em que Stockhausen relembra pensando em um dos verões da escola para nova música de Darmstadt:

Isso era especialmente importante para os músicos que estavam se iniciando, após a guerra, trabalhando de modo muito sistemático com notas individuais. A evolução da música eletrônica também não aconteceu por acaso, mas foi literalmente resultado de discussões entre Goeyvaerts e mim sobre atingir o objetivo de sintetizar

mesmo notas individuais, o timbre do som individual. A natureza pré-formada dos sons instrumentais – clarinete, piano e assim por diante – e do modo como esses sons são produzidos, suas limitações físicas de respiração, dedos e velocidade, eram restritivas demais para aquilo que queríamos fazer. Queríamos atingir uma estrutura musical unificada, e assim fazer nossos próprios timbres, para encontrar um sistema coerente para derivar a macroestrutura da microestrutura e vice-versa. (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p.48)

Ao que aqui temos é o desenvolvimento de uma linguagem, questionando a fronteira do humano/máquina. A música eletrônica, que teve suas pesquisas iniciadas na década de 1950, abordou na prática este tópico, que veio ser presente em outras áreas do conhecimento somente nos anos 1980. O que Stockhausen mencionou acima a respeito do limite mecânico do corpo humano, ampliou-se por meio de extensões corporais. São próteses que surgem como uma espécie de correção, para cumprir metas que a mente passa a estipular. A criação de novas extensões não significa necessariamente uma correção; mas, a constatação do funcionamento do organismo humano, que se exterioriza em artificialismos.

Nos anos 1950, o desenvolvimento dos meios técnicos era ainda muito precário para a produção de música eletrônica, principalmente se compararmos com trabalhos mais tardios. Mas já ocorriam experimentos notáveis, sobretudo, na música concreta que tinham como recursos os gravadores e microfones magnéticos, criados em 1939. Esses *gadgets* materializaram perspectivas anteriormente vislumbradas, mas somente no plano do pensamento. Os gravadores de fita como que punham em xeque as informações musicais existentes e mesmo o conceito de tempo. “Desde que as polegadas de fita são iguais aos segundos de tempo, tornou-se cada vez mais comum dizer que a notação está no espaço, e não em símbolos de semínimas, colcheias, semicolcheias e outros”²³ (Cage, 1961, p.11, tradução nossa). Esta ideia coincide com um dos conceitos fundamentais de Shannon, o de que toda informação pode ser mensurada.

Novos anseios e necessidades de expressão passaram a não caber dentro do discurso existente. Tornava-se comum, por exemplo, nas partituras dos compositores a necessidade de descrever processos. As notas musicais e o pentagrama dividiriam sua importância com outras expressões gráficas.

Um importante processo ocorre em paralelo ao desenvolvimento da música eletrônica – a intensificação da cultura de massa. Certamente a Indústria Cultural exerceu papel importante na evolução dos dispositivos. A lógica capitalista facilitou a evolução dos aparatos técnicos e grande parte da música produzida desde então, envolvendo o uso de

²³ Since so many inches of tape equal so many seconds of time, it has become more and more usual that notation is in space rather than in symbols of quarter, half, and sixteenth notes and so.

tecnologia, provém da cultura de massa. Principalmente após o surgimento da capacidade de registrar o som em gravações e distribuí-las em larga escala. Um mercado foi formado, expandindo-se em proporções geométricas até a última década do século XX, proporcionando uma crise nas vendas das mídias físicas frente ao cenário digital.

Os artistas reorganizaram suas percepções sensoriais diante da materialidade assumida pela música. A relação compositor/intérprete/ouvinte foi alterada. Isto corresponde à problemática da teoria de Shannon e Weaver, no que diz respeito à relação emissor/receptor. A música reformula então a esfera erudita, que passa a ser a de experimentações do novo e de desapego à tradição. Por sua vez, a música da cultura de massa também passa a desempenhar um papel importante na difusão e mesmo na invenção dos novos elementos disponíveis na cultura. Os compositores eruditos preocupavam-se com a linguagem e os processos. A cultura de massas devia ater-se a relações comerciais, equilibrando tecnologia e razões de mercado.

Os Beatles já tinham mergulhado nos sons de Darmstadt em março do ano anterior [1966], enquanto trabalhavam no álbum *Revolver*. Paul McCartney já tivera contato com *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, com suas camadas de melodias eletrônicas, e com *Kontakte* e seus padrões em redemoinho com anéis de fitas de gravação. A seu pedido, engenheiros do Abbey Road Studios inseriram efeitos similares na canção “Tomorrow never knows”. Como forma de agradecimento, os Beatles puseram o rosto de Stockhausen na capa de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, entre diversas imagens recortadas de outros pensadores e heróis da contracultura. (ROSS, 2009, p. 496 a 497)

O relato acima expõe a facilidade do acesso às produções e a seu modo de confecção. A música mostra de forma interessante os fenômenos de transmissão que se devolviam na época. A tradução do conhecimento de uma área para outra havia sido intensificada. Tal fato era inconcebível na Idade Média, por exemplo, quando os conhecimentos demoravam décadas, senão séculos a ser compartilhados, difundidos e assimilados. No período romântico tal situação ainda permanecia crítica. Se o virtuosístico Nicolò Paganini não tivesse escrito suas obras no fim de sua vida, teríamos de nos contentar com folhas pautadas distribuídas nas portas dos teatros, desfiando o público a anotar as muitas notas executadas pelo violinista. As tecnologias mudaram a perspectiva cultural com a informação. O desespero ante a possibilidade de perda do significado dos acontecimentos é menor; em contrapartida, sentimentos de efemeridade e sublimação diminuíram. Sempre haverá um depois, pois tudo foi registrado. Hoje, com um *smartphone*, é possível fazer-se o registro de um show e publicá-lo na internet, instantaneamente.

O fenômeno de compressão espaço-tempo foi percebido também nos instrumentos musicais. A evolução do violino, por exemplo, resulta da união de diversos saberes

acumulados até chegar-se ao instrumento hoje conhecido. Não se sabe quando nem onde, mas foram descobertas propriedades sonoras na fricção de um arco sobre uma corda. Os árabes, talvez os nórdicos, terão sido os primeiros a importar o arco da Ásia. Alguns dos parentes mais distantes do violino são o *Ravanastron* indiano de cinco mil anos A.C; o *Rebab* Persa; a *Rabeca* medieval; e a *Viola da Braccio*, já na Itália medieval. Este último é o instrumento que deu origem ao violino. O que motivou a passagem de um para o outro ainda é um mistério, mas seu desenvolvimento se deu principalmente na Escola de Cremona, no norte da Itália, durante a Renascença, dando origem às famosas famílias de *Luthieres* Amati, Stradivari e Guarneri. Pode-se perceber a complexidade e a rede de conhecimentos formada e articulada durante séculos, para se chegar ao resultado hoje bem conhecido.

Desta forma, o conhecimento em redes, muito mais complexas e rápidas do que a acima mencionada, leva Castells a enumerá-la como terceira característica do novo paradigma. Tais redes passam a ter uma configuração topológica, que pode ser implementada materialmente somente pelo uso das novas tecnologias (CASTELLS, 1999). No tópico anterior, houve o relato do desenvolvimento do sintetizador analógico que, em menos de duas décadas, evoluiu extraordinariamente. O violino pertencente a um regime de construção artesanal, levou séculos para materializar-se. A velocidade dos desenvolvimentos contemporâneos segue a lógica das redes. E não se trata somente de rápido trânsito de informações, mas, sobretudo, da existência de uma rede em torno do pensamento, o que acelera o processo de cristalização das ideias. Ou seja, a lógica das redes sempre existiu, mas a tecnologia possibilitou sua materialização, aumentando o fluxo de informações.

Ademais, quando as redes se difundem, seu crescimento se torna exponencial, pois as vantagens de estar na rede crescem exponencialmente, graças ao número maior de conexões, e o custo cresce em padrão linear. Além disso, a penalidade por estar fora da rede aumenta com o crescimento da rede em razão do número em declínio de oportunidades de alcançar outros elementos fora da rede. (CASTELLS, 1999, p.108)

A quarta característica - a flexibilidade - liga-se ao fenômeno da reconfiguração das organizações e instituições, pela reorganização dos componentes. Sendo a informação a base de toda a cadeia, há reprogramação dos processos sem a necessidade de se destruir a organização. Fundamentalmente, sempre foi esta uma característica da música, pois desde que a conhecemos, percebemos esta fluidez em suas produções, adaptando-se a cada prótese, vivenciando cada ambiência sem perder sua essência comunicativa através dos sons. Ela é uma forma de arte que articula e é articulada por vários meios. Em outros tempos esteve ligada à tradição da oralidade, servindo a transmissão de conhecimentos. Na Grécia, unia-se à escrita, proporcionando a poesia lírica. Na Idade Média, elevou a voz humana à instância

máxima de conexão entre o terreno e o divino. Durante a Renascença, uniu-se ao teatro na forma de Ópera. No Barroco, os sons ganharam caráter absoluto, referenciando-se a si mesmos, em decorrência da fixação de uma notação musical. O Romantismo absorveu os sentimentos da nação. Já os sons do século XX abriram portas para todas as questões do passado e a reflexão do inconsciente humano.

A quinta característica da revolução tecnológica é convergência de mídias. É a “crescente convergência de tecnologias específicas para um sistema altamente integrado no qual trajetórias tecnológicas antigas ficam literalmente impossíveis de se distinguir em separado”. (CASTELLS, 1999, p.109) A música atual se expressa em obras de caráter sintético, caracterizado pela articulação de diversas técnicas do passado unidas com a ambiência vigente. Já foi explicada, em referência à da segunda era do sintetizador, a transição do analógico para o digital, correspondente à revolução computacional da década de 1970. Hoje, estas duas tecnologias estão juntas no mesmo dispositivo. O computador é um mero artefato decodificador de linguagens. A música, mais uma vez, foi flexibilizada e transformada em linhas de 0s e 1s. Mas continua cumprindo seu papel de permitir que os sons existam. Talvez ela seja uma entidade onipresente, articulando tudo aquilo que possa ser convertido em som. O mesóstico de Cage, apresentado no início do texto, volta a fazer sentido. A escrita convencional explicita o silêncio na vertical, sendo que as palavras tomam sentido somente quando convergidas para um só; separadas, representam singularidades de sentido simples anteriores à existência da união, que resulta no novo.

O capítulo primeiro se resume pela emersão de novas possibilidades de observação da relação do som como informação. O campo auditivo, pelo viés da *Teoria Matemática da Comunicação*, apresenta o ruído como uma metáfora às avessas. A informação ruidosa que deturpa a mensagem é na verdade, um ponto de apoio para a emersão de novos significados. E esta concepção abre espaço para que se repense o lugar do material sonoro do passado. Esta passagem do ruído a material de composição cria um conjunto maior, que engloba os sons usados em outras épocas, criando um diálogo entre o presente e o passado em um processo circular contínuo e indiferenciador. Russolo trouxe luz à questão no início do século XX, que mudaria profundamente nos anos seguintes. O silêncio foi entendido como mito, impossível de ser percebido no mundo físico, tema de angústia para alguns compositores. O entendimento prévio dado ao silêncio, sobretudo no signo gráfico da pausa nas partituras, revelou-se um mito, pois há outro espaço-tempo escondido por trás destas pausas, repleto de ruídos. A não existência do silêncio reforça ainda mais a necessidade do entendimento dos ruídos. Tal concepção implica a ampliação do pensamento para outras

articulações, desvelando possibilidades sonoras. Possibilidades que foram levadas ao extremo com a criação do material sonoro a partir do sintetizador.

CAPÍTULO 2 – DESENVOLVIMENTO

INTRODUÇÃO–A PREDISPOSIÇÃO RECALCANTE E RECALCADA DA MÚSICA

Após a passagem do ruído ao som, a sequência de raciocínios entrará no percurso das “viradas” que conduziram até a efervescência tecnológica atual. O termo “viradas” refere-se às passagens realizadas ao longo do pensamento musical ocidental, focando nos momentos de Criação. São os recortes que compreendem o período desde a pré-história até as vanguardas que antecederam a criação dos equipamentos que viriam a modificar a forma de compreender o som.

A pré-história e a antiguidade fazem referência ao que McLuhan chamou de *Espaço Acústico* até a passagem para a ambiência focada no sentido visual (MCLUHAN, 2007). São períodos em que temos as primeiras histórias das relações musicais humanas, remetendo assim, a domesticação gradativa dos sons a sistemas. Fala-se, portanto, do ser humano que era ligado a suas características primárias, em que seu aparelho sensorial estava aberto à ambiência, resultando posteriormente no artificialismo protético. Por isso, fala-se de uma predisposição recalcante e recalçada da música, em que o processo civilizatório é um construtor de regras, formando a sequência histórica que será trazida à frente.

Grande parte das regras ainda vigentes são heranças de épocas muito remotas. Como as influências deixadas pelos períodos polifônicos medievais da *Ars Antiqua* e da *Ars Nova*, ou do renascimento, período do surgimento da Ópera, legada a Claudio Monteverdi. Já na era moderna temos Beethoven com a transposição do classicismo para o romantismo e posteriormente Wagner, com a passagem para a contemporaneidade. O total estilhamento do sistema tonal só veio a acontecer com a Segunda Escola Vienense, encabeçada por Schoenberg.

A metodologia a ser seguida necessita de esclarecimento quanto ao seu posicionamento. A oposição *natureza/cultura* deixa de existir. Ao falar do ser humano primitivo e da criação da civilização, há a descrição do processo artificializador pelo qual nossa espécie se expressa. Portanto, não é a passagem de uma natureza para uma cultura. O que ocorre é a operacionalização de características espontâneas presentes inclusive na espécie humana. A ideia de natural é artificial, pois temos de conceber previamente a própria ideia de natureza, o que a torna também um artifício dentre todos os outros possíveis.

Desta forma, passam a existir dois momentos. Há a presença de um *Artifício Espontâneo* e a criação de um *Artifício Industrial*. O primeiro é da ordem do já dado, existe

independentemente da ação humana. O segundo é a forma pela qual nossa espécie formula o entendimento das coisas. McLuhan possuía uma classificação bastante interessante destas ideias, dividindo o Artífício Industrial em duas classes: a noção de *software*, englobando as teorias, os sistemas filosóficos, a música, a poesia, os estilos de pintura etc; e as *hardwares*, composta pelos objetos tangíveis (MACLUHAN, 1992).

A palavra *artista* é outro termo que merece atenção. Nos primórdios, o artista estava imerso em um ambiente selvagem e aos poucos foi estipulando as regras, criando seu mundo, suas próteses. Em uma segunda fase ele dedicou-se a sua própria invenção, exercendo papel coletivo na comunidade, abstenendo-se de sua autoria, como por exemplo, na música hebraica, grega e mesmo no Cantochoão da Igreja Católica. Na grande era polifônica, o artista surge como um personagem dotado de uma razão egoíca e comercial. Posição consolidada no romantismo.

O temos agora na música, principalmente após Cage e a efervescência tecnológica, é uma diferença entre a ideia clássica de artista que passa a ser uma *função artista*. Falar desta função é potencialmente diferente de considerar aquela pessoa que exercia a autoria com base na subjetividade. É muito mais a noção de um agente possibilitador. Ainda é importante salientar, que é uma função presente em todos, pois o modo pelo qual o ser humano se expressa é artístico. *Artista* é aquilo que se dá no momento em que há *Criação*. Ao citar Beethoven ou Wagner, o importante não é o nome comercial que rodeia estes dois colossos culturais ocidentais, mas sim a função artista exercida neles. A criação destes dois grandes nomes é instantânea. A obra de suas vidas é o desenrolar do momento articulador de uma possibilidade criadora. Por esta perspectiva, o desenvolvimento do pensamento, principalmente no capítulo terceiro, deixará claro que cada vez mais a tecnologia impõe a autoria como uma mera formalidade organizacional.

2.1 ANTECEDENTES

O que é a lira? O que é uma lira? O que é um instrumento musical, seja ele qual for? Um instrumento musical é sempre regrado, ou melhor, ele é a regra. Uma lira, um piano ou qualquer outro instrumento é a ordem é o cânone, é escala, é modo, é limitação. (MAGNO, 1982, p. 204)

A música pré-histórica é um tema que sabemos descrever, mas carecemos de registros de como ela realmente soava. Tudo o que é dito deste período parte de poucos dados remanescentes, relacionados com outros dados, como pinturas rupestres e utensílios rudimentares, na tentativa de descrever o comportamento musical de nossos antepassados. Os

dados disponíveis inferem, por exemplo, que o ser primitivo aprendeu primeiro a cantar e depois a falar. Ao falar deste canto, estamos mais próximos das correntes estilísticas atuais, que exploram a totalidade dos sons, do das que formas cristalizadas do classicismo. É um canto onomatopéico, em que se imitava os sons percebidos através da voz. Costuma-se dizer que ele encontrou música em uma ambiência de ruídos.

Os ligamentos que há entre os músculos e os ossos deixam traços no arcabouço esquelético que nos dizem muito sobre como esses músculos eram usados, e possibilitam reconstruções de criaturas pré-históricas a partir de poucos elementos. Nosso mecanismo vocal é complexo: para cantar, bastam os pulmões e as cordas vocais; quando falamos, a boca e a língua entram em ação. Restos de esqueletos humanos mostram indícios de que o uso da voz para produção da fala remonta a cerca de oitenta mil anos; sugerem, ao mesmo tempo, que o canto tenha começado, talvez, meio milhão de anos antes. (MENUHIN, 1981, p.6)

Imaginemos por um instante o ambiente em que nossa espécie já viveu. Quando um bebê nasce nos dias de hoje, ele já está inserido num contexto em que seus sentidos são anestesiados pela complexidade de próteses existentes. É a tese de McLuhan do artefato que especializa um sentido mais atrofia outros. Mas, ao pensarmos no ser primitivo, enxergamos a escassez de próteses e uma menor dependência destas em sua sobrevivência. Havia a predominância de um comportamento ligado às características primárias, aos poucos modificadas, aflorando entendimentos secundários – criação de próteses. Se os sentidos eram tão aflorados para a promoção da vida, isto nos leva a crer que a imaginação vocal do ser humano primitivo era ampla pela própria diversidade que o meio o oferecia. Possivelmente mais ampla que atualmente, mas carente de memória e de capacidades nas articulações dos sons. É por via das regras criadas, que temos hoje uma grande capacidade de domínio do som, mas o regramento nos conferiu menor capacidade de percepção. Experiência que vem sendo recuperada aos poucos pelo viés da tecnologia.

A maioria dos registros de que dispomos são anteriores a última Era Glacial, há mais ou menos trinta e cinco mil anos, encontrados na Sibéria.

Incluem um conjunto de ossos de mamute, as enormes juntas dos quadris e dos ombros, com marcações mostrando os locais onde podiam ser obtidas as melhores ressonâncias. Junto com eles foram encontrados um osso entalhado como uma baqueta e duas pequenas flautas, também de osso, com quatro orifícios em cima e dois embaixo, sugerindo que eram seguras pelo polegar e mais dois dedos de ambas as mãos. Isto já implica a existência de um aprimorado sistema de dedilhar e, por extensão, de uma escala musical – a existência de melodias primitivas muito antes da última grande Era Glacial. (MENUHIN, 1981, p.8)

Mas, ao compararmos com a capacidade de cantar, percebemos que há uma enorme lacuna de pelo menos quatrocentos mil anos de informações. Os materiais mais usuais

e capazes de produzir vibrações sonoras não possuem tanta durabilidade. Certamente existiram instrumentos mais antigos. Nestes dados acima observa-se o comportamento na preocupação de obter as melhores ressonâncias por via de regras. As flautas pré-históricas comparadas as modernas, apresentam grandes semelhanças. Instrumentos que já possuíam a noção de sistemas de dedilhar, de escalas musicais e de melodias, termos usados atualmente. Usualmente, não nos atentamos para a riqueza de experiências que podemos retirar desta época. Caso fosse possível a obtenção da totalidade destas informações, poderíamos aplicá-las a novos usos.

Os dados mais relevantes disponíveis datam da Era Paleolítica. É o período do alto domínio técnico das propriedades da matéria e o uso das ligas metálicas. O domínio da mistura do estanho com o cobre para formar o bronze, determinou a evolução humana. As técnicas usadas para fabricar utensílios necessários à sobrevivência foram transferidas a outros objetos, levadas ao extremo na produção de arte. Foi quando começaram a surgir às primeiras civilizações aglomeradas nas áreas da Babilônia, Suméria e Egito.

O fogo era usado na fabricação de ferramentas de metal e as técnicas usadas para a produção de copos e cubas de bronze também serviram para criar instrumentos derivados do chifre de animais. (...) O Egito fazia instrumentos de prata e ouro. Duas trombetas de prata de 1320 a.C. foram encontradas no túmulo de Tutancâmon, em 1924, e uma delas ainda produzia um bom som. (MENUHIN, 1981, 14)

O surgimento da escrita é atribuído a estas civilizações antigas, exemplificando a transição do *Espaço Acústico* para o *Espaço Visual*. As formas de registro transformaram as culturas orais em visuais. Já na música, temos o início da trajetória propagada até os tempos atuais, quando a escrita especializou e possibilitou a difusão de registros. As primeiras regras teóricas datam deste tempo, pela conservação de memórias, transmitindo os fundamentos para estéticas musicais posteriores.

Mesmo depois de terem aparecido os primeiros instrumentos, a música e a fala ainda se superpunham. De acordo com descobertas recentes no Oriente Próximo, os primeiros símbolos da palavra escrita começaram a aparecer mais ou menos há dez mil anos, principalmente para facilitar o comércio. A escrita ajudou a separar a música da fala. As palavras escritas na argila ou no papiro podiam transmitir rapidamente mensagens simples, ao passo que a música estava vinculada à expressão de sentimentos complexos. (MENUHIN, 1981, p6)

Apesar de várias escritas musicais rudimentares terem existido, não temos como executar a música destas civilizações com autenticidade. Os sistemas musicais eficientes para a propagação de música através dos tempos começam a surgir somente na Idade Média, em meio a muitas inovações.

Utilizando o entendimento anterior do termo *Artifício Espontâneo*, passemos a entender o som como uma propriedade deste. Qualquer coisa existente no plano material vibra, portanto, produz som. Entretanto, o domínio e uso livre destes sons para a produção de música é algo relativamente novo. Momento que ficou claro na descrição do capítulo anterior, em que as tecnologias possibilitaram a passagem do ruído ao som. Anteriormente somente alguns sons “puros” eram usados. A ideia de “puros” vem da possibilidade de definir os harmônicos superiores de um som fundamental dado. Isto vai de encontro a crítica feita por Schoenberg da diferenciação entre *consonância* e *dissonância* (SCHOENBERG, [1911] 2001). Schoenberg calca seu pensamento em uma teoria moderna, relativizando assim a *Teoria dos Harmônicos Superiores*. A questão surge do velho entendimento de que alguns sons são naturais e outros artificiais, pensamento ainda em vigor de certa forma. Mas, críticas à parte, o importante é entender que tanto faz *consonância* ou *dissonância*, qualquer entendimento que temos do som é artificial, portanto secundário; uma construção do sobre o *Artifício Espontâneo*.

Os harmônicos mais distantes são registrados pelo subconsciente e, quando afloram a consciência, são analisados e relacionados ao complexo sonoro total. Esta relação, digamos outra vez, é a seguinte: os harmônicos mais próximos contribuem *mais*, os mais distantes, *menos*. A diferença entre eles é gradual e não substancial. Não são – e a cifra de suas frequências o demonstra – opostos, assim como não são opostos o número dois e o número dez. E as expressões *consonância* e *dissonância*, usadas como antíteses são falsas. Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de “som eufônico, suscetível de fazer arte”. Possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar conjunto. (SCHOENBERG, [1911] 2001, p. 58-59)

O violista e maestro Yehudi Menuhin define o princípio do harmônico como a brincadeira de pular corda. A medida que a corda gira mais forte, passando a descrever dois ou mais seguimentos, ela passa a respeitar a lei da física de tensão e da inércia; o mesmo princípio pelo qual as moléculas de ar vibram.

Um instrumentista de cordas constantemente utiliza o fenômeno do harmônico, porque ele pode produzir em sua corda vibrante o mesmo efeito que as curvas múltiplas na corda que as crianças pulam. Tocando a corda exatamente em seu ponto intermediário, ele faz vibrar em duas metades opostas, produzindo um som exatamente uma oitava acima da nota em que a corda está afinada. Tocando ligeiramente a corda em um terço de sua extensão, ele faz com que ela vibre em três partes iguais, produzindo um som que é uma quinta ainda mais alta. A um quarto de extensão, a corda vibra em quatro partes, dando uma nota que está duas oitavas acima da fundamental. Esses são os três primeiros harmônicos. Mas, se tocarmos a corda em um quinto de sua extensão, aparece uma nova nota crítica, uma terceira maior acima da fundamental, embora duas oitavas mais alta. Essa nota completa os componentes de uma acorde maior, o fundamento da harmonia ocidental. É também um grande segredo da natureza, oculto por tanto tempo, porque esse quarto harmônico está muito acima de sua parente. A série de harmônicos continua para

cima em passos menores, mantendo uma sequência invariável de razões matemáticas puras. (MENUHIN, 1983, p.28)

Mesmo que seja possível derivar as usuais doze notas musicais desta propriedade particular e espontânea do som existem objetos que não possuem regularidade em seus harmônicos, como na demonstração de Hermann von Helmholtz, no capítulo anterior. Mas, apesar de existirem sistemas, as escalas geralmente são decorrentes das condições culturais e a descrição matemática é posterior. Outro importante fator é a existência de diferentes sons em diferentes lugares do mundo. Conseqüentemente, as escalas e os sistemas mudam de lugar para lugar. O entendimento dos harmônicos superiores é relativamente novo na história da humanidade, proposição que veio somente a ratificar que não há *consonância* ou *dissonância*; o que há é som.

Apesar dos relatos sobre músicas muito antigas, como *O épico de Gigamesh*, ou exemplos mais próximos a nossa cultura, como os *Salmos de Davi* e os *Cânticos de Salomão*, a explicação sistemática do som mais antiga surgiu na China. São documentos que datam de 3000 a.C., contendo o *Ciclo das Quintas*. Os chineses descobriram que ao enfileirar uma série de quintas, elas produzirão as doze notas antes que comece a ocorrer a repetição sonora inicial. Ao enfileirar esses sons temos as doze notas usadas pelo ocidente durante séculos. Para os chineses foi motivo de grande alegria, pois o número cinco é sagrado em sua cultura. Diante desta descoberta foi possível desenvolver uma escala de cinco notas, e, posteriormente, outra com o acréscimo de outros dois intervalos, resultando na famosa escala de sete notas – Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. Entretanto, na China, a escala de cinco sons permaneceu para a elaboração da música religiosa e a de sete para obras profanas.

Apesar de aparentar um sistema fechado e regular as propriedades espontâneas do som pregaram uma peça ao sistema criado, deturpando a vontade de definir tudo de forma metódica. Ao aplicar a quinta como uma razão exata a um som fundamental, surge uma falha no sistema. Quando a nota de origem começa a repetir após a aparição dos doze sons da escala cromática, o som fundamental reaparece, mas levemente desafinado para cima. Se o considerarmos como uma nota Dó, teremos um Dó quase suspenso doze sons depois.

Foi somente na Grécia que a música ocidental se equipou da organização técnica conhecida atualmente, quando aplicou a matemática a suas bases, dando origem a um sistema de registros que permanece em desenvolvimento. Pitágoras criou a base teórica que explicava o *Círculo de Quintas*, teoria redescoberta posteriormente na Idade Média. Ao atribuir ao número o princípio fundamental de todas as coisas, descrevendo as razões dos sons, Pitágoras, pode estabelecer a matemática que permitiu o esclarecimento da repetição sustentada; razão

conhecida como *coma pitagórico*. Tal razão é a ferramenta que dá respaldo à teoria dos harmônicos superiores. A partir de Pitágoras elaborou-se um sistema que afinava de forma adequada as quintas, com exceção da última que ficava mais curta. Mas, dada a extensão sonora atingida pela voz e os instrumentos musicais da época, o sistema era satisfatório. A ambiência vivenciada por Pitágoras, em que as sociedades desenvolviam cada vez mais os meios de registro e difusão de memórias físicas, é a razão pela qual o desenvolvimento musical expandiu-se. Pode-se até mesmo brincar com a noção de *Espaço Acústico* e o *Espaço Visual* de McLuhan. Por mais, que a Grécia fosse uma sociedade visual marcada pela intensificação dos processos de escrita, ela vivia pelo seu oposto, pois era uma sociedade guiada pela acústica. “O único entretenimento que talvez não envolvesse música, no sentido literal era a recitação dos poemas de Homero pelos rapsodos”²⁴(LANDELS, 1999, p.4, tradução nossa). Mesmo hoje, mediante os poucos registros de obras musicais, existe a certeza de que havia uma música para cada momento grego.

Ela [a música] era ouvida em reuniões públicas e nos jantares privados; em cerimônias, tanto alegres como tristes; ouvida em todo ato de adoração, sempre que as pessoas clamavam, oravam ou davam graças aos deuses. Ouvida em teatros sempre que tragédias ou comédias fossem encenadas e em recintos desportivos enquanto atletas competiam. Era ouvida em escolas, a bordo dos navios de guerra, e até mesmo no campo de batalha²⁵ (LANDELS, 1999, p1. Tradução nossa).

Ligada aos deuses e ao Olimpo a música vinha do divino. O historiador Thomas Bulfinch relata a presença da música na vida cotidiana dos deuses, mesmo nos momentos em que tratavam dos assuntos relativos ao céu e a terra. Eles “entretinham-se ao som dos acordes musicais da lira²⁶ de Apolo, deus da música, tendo por acompanhamento a voz afinada das musas” (BULFINCH, 2006, p.19). As artes preenchiam o cotidiano grego com a presença das *nove musas*²⁷, cada uma representando um meio de expressão. A palavra *música* vem de *musiki*, significando a totalidade da arte das nove Musas. *Musical* era o adjetivo usado para

²⁴ The entertainment which perhaps did not involve music in the literal sense was the recitation of the poems of Homer by “rhapsodes.

²⁵ It was heard at their public gatherings and at their private dinner-parties, at their ceremonies, both joyful and sad; it was heard at every act of worship, whenever people called upon, or prayed to, or gave thanks to the gods. It was heard in their theaters, whenever tragedies or comedies were staged and on their sports grounds as the athletes competed. It was heard in their schools, on board their warships, and even on the battlefield.

²⁶ Atribuía-se a Mercúrio a invenção da lira. Tendo um dia encontrado uma tartaruga, pegou-lhe o casco, perfurou as extremidades opostas, passou cordas de linho através desses orifícios, e o instrumento estava completo. Possuía nove cordas, em homenagem às nove musas. Mercúrio deu a lira a Apolo, recebendo em troca o caduceu. (BULFINCH, 2006, p.24)

²⁷ As musas, deusas da música e da memória, eram filhas de Júpiter e Mnemósine (Memória). Eram nove, e a cada uma delas era destinado um ramo especial da Literatura, da Ciência e das Artes. Calíope era a musa da poesia épica; Clio, da história; Euterpe, da poesia lírica; Melpômene, da tragédia; Terpsícore, da dança e do canto; Érato, da poesia amorosa; Pólimnia, da poesia sacra; Urânia, da astronomia; e Talia, da comédia. (BULFINCH, 2006, p.24)

designar um cidadão inteligente e sábio, que seria visto como ignorante caso não possuísse tal virtude. Perceba que não há uma musa específica para a música, pois ela era considerada a totalidade de todas as artes, pois estava presente em todas as outras. Divinos também eram os meios de se fazer música (tanto da psique como na técnica), pois a origem dos instrumentos musicais vinha dos deuses. Euterpe, a musa da poesia lírica, é identificada por portar uma flauta dupla, por isso lega-se a ela a invenção do *aulo*²⁸. A música não era somente objeto para uma apreciação estética ou para simples entretenimento, era antes, um componente cultural importante.

A doutrina do etos, das qualidades e efeitos morais da música integrava-se na concepção pitagórica da música como microcosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível. A música, nesta concepção, não era apenas uma imagem passiva do sistema ordenado do universo; era também uma força capaz de afetar o universo – daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários da mitologia. (GROUT E PALISCA, 2007, p.20)

A maior herança grega à música foi a escala de Pitágoras, usada até o surgimento do sistema temperado no século XVI, devido ao surgimento de instrumentos como o órgão, o cravo e o piano. A maior extensão de notas destes instrumentos em relação aos usados no passado causava problemas de afinação nas notas superiores, pois surgiam notas diferentes das inferiores. O sistema temperado “desafinou” a ordem imposta pela “natureza” para fazer com que as frequências sonoras superiores fossem equivalentes aos sons de origem.

A música levou longo tempo para florescer no Ocidente, mas isso não deixou de ter suas vantagens. O tempo nos permitiu absorver todas as aquisições das eras passadas e orientá-las para novos propósitos. O ocidente dominou a escala e desenvolveu a harmonia de um novo modo, construindo tanto vertical como horizontalmente, criando uma linguagem inteiramente nova, que até então jamais se ouvira. Esse processo, no entanto, levou mais de mil anos. Lentamente, o ocidente redescobriu que a música é mais do que carne, ossos e coração, que usamos unicamente como ferramentas para criar algo de intangível, algo que nos põe em contato com as vibrações do universo. Foi esse impulso que forjou o desenvolvimento da música ocidental durante seus muitos séculos de luta para chegar ao que conhecemos agora, e que, em grande parte, consideramos como um dado definitivo. (MENUHIN, 1983, p.2)

Este é o resumo do percurso feito durante séculos até as vanguardas do pós-guerra. As *viradas* irão expor justamente a atuação humana ao transformar sons em música. É importante deixar claro que é o percurso feito pelo ocidente tem sua origem na Europa. Existem e existiram outras culturas musicais que obtiveram outras articulações sonoras, mas sempre operando de modo artificialista. Mas, a forma ocidental merece destaque pela sua

²⁸ Instrumento similar à flauta-doce moderna contando com dois tubos e uma só embocadura.

eficiência, pois de certa maneira é um entendimento introjetado também em outras culturas, modificando-as ou até mesmo tornando-se o modo operante. A música possui uma história interessantíssima, que constantemente cruza referências com a história geral e os outros estilos de arte. Entretanto, é objetivo deste texto apresentar somente os pontos de passagem com o intuito de explicitar o caminho protético traçado pelo ser humano. Assim, será minimizada a apresentação de detalhes técnicos referentes a estilos musicais e as técnicas usadas para a composição das obras.

2.2 O PENSAR MUSICAL A PARTIR DE SUAS VIRADAS

2.2.1 *Ars Antiqua*: o nascer do período polifônico

A polifonia entra naquele grupo das grandes inovações do espírito humano que são capazes de redefinir o rumo de toda a cultura. Anteriormente, diversos outros modos de entendimento da organização dos sons existiram, alguns até com certo refinamento, mas foi a polifonia a responsável pelo auge da eficiência da maneira ocidental.

Mas, o que é a polifonia?

Trata-se de um sistema que nada mais é do que a combinação de dois ou mais sons. A polifonia deu início a uma fase que de certa maneira faz oposição a conduta musical anterior. Entretanto, é necessário ter em mente que as alterações aconteceram gradualmente, levando mais de um século para se estruturarem de modo formal. Uma sistematização que ocorreu muito mais da observação da prática, do que pela imposição de regras construídas. A título de entendimento, Grount e Palisca listam cinco características referentes a polifonia, acompanhamo-las então.

A primeira refere-se à *improvisação*, característica recorrente em todos os universos musicais até nos dias atuais. Mas, devemos entendê-la aqui como uma prática que respeitava a ordem cultural, transmitida pela experiência compartilhada, pois os registros ainda eram precários. Era um modo quase livre, difundido pela tradição oral. Há aqui um longo salto temporal, ao saímos da antiguidade clássica para o século XI d.C. São mais de mil anos calcados neste modelo. Enquanto, o refinamento das características de uma cultura visual aos poucos fazia parte das produções materiais, encontrados sobretudo, nos tratados científicos, manuscritos literários, textos poéticos e religiosos, não se estendeu a música. A improvisação transmitida pela oralidade era a realidade.

No século XI surge a ideia de *composição*, opondo-se a tendência dos improvisos. Ela concentra o resumo das mudanças que ocorreram na época. É a história dos desenvolvimentos que ocorreram dentro dos muros da religiosidade, pouco trespassados pelas práticas populares exteriores aos monastérios. Trata-se, portanto, de uma música formatada com noções de erudição e transcendência. Somente mais tarde, sobretudo, na renascença já na Reforma Protestante, há a fusão do religioso ao popular. Mas, no século XI, a música popular ainda permaneceu quase inteiramente no caminho da improvisação e de um modo de produção com características artesanais.

A segunda característica relaciona-se com a noção de *Espaço visual* em McLuhan. A notação musical deu memória a música, permitindo que composições fossem escritas em definitivo, agregando o sentido visual à audição. Escalas e melodias eram criadas de forma livre e não possuíam uma forma de arquivamento. A noção de *registro musical*, ou seja, a correspondência de um determinado som a um signo, passou a vigorar nesta época. O nome das notas musicais foi dado pelo monge italiano Guido de Arezzo (992 - 1050), derivadas de um hino dedicado a São João Batista²⁹. As composições perderam seu caráter perene e passaram não mais a sofrer com as modificações entre uma execução e outra.

A notação era, por outras palavras, um conjunto de indicações que podiam ser seguidas, quer o compositor estivesse ou não presente. Deste modo, composição e execução passaram a ser atos independentes, em vez de se conjugarem na mesma pessoa, como antes sucedia, e a função do interprete passou a ser de mediação entre o compositor e o público. (GROUT E PALISCA, 2007, p.97)

A terceira característica explicita a tomada consciente de uma direção na produção de métodos musicais. A presença da escrita musical conferiu maior formalidade as composições. Grout e Palisca falam, por exemplo, de *princípios ordenadores*, que foram sistematizados em tratados. Entretanto, eram condutas que atendiam as normas culturais da Igreja. Um dos grandes exemplos é o desenvolvimento da música vocal e abolição dos instrumentos musicais. A voz passou a ser a única opção disponível para a execução das composições, pois era entendida como um instrumento puro, concedido por Deus. Os instrumentos musicais permaneceram no âmbito da música popular. A voz humana era considerada como um meio de comunicação direto com o divino. Sons, escalas e intervalos sonoros foram cuidadosamente escolhidos. Os modos gregos e a escala pitagórica

²⁹ Guido escolheu as primeiras letras de um texto sagrado em latim para dar nome as sete notas musicais (dó, ré mi, fá, sol, lá, si). Posteriormente a sílaba UT foi trocada por DÓ, para facilitar o canto com uma sílaba terminada em vogal. Os versos do hino são: **Ut** queant laxis/**R**esonare fibris/**M**ira gestorum/**F**amuli tuorum/**S**olve polluti/**L**abii reatum/**S**ancte **I**oannes. Tradução: Para que teus grandes servos, possam ressoar claramente a maravilha dos teus feitos, limpe nossos lábios impuros, ó São João.

funcionaram como base para a elaboração dos *modos eclesiásticos*. A filosofia do *ethos* foi revista, definindo as bases do caráter da música, criando a associação dos sons a um sistema cultural. Alguns intervalos foram considerados impuros, algumas escalas como lascivas e o intervalo de quarta aumentada como o *diabolus in música*. Intervalo que seria posteriormente a base das tensões e relaxamentos do sistema harmônico tonal.

A quarta característica relaciona-se a gradativa substituição da *monofonia* pela *polifonia*. A polifonia foi explorada em todas as suas possibilidades no ocidente, sendo a notação um dos fatores que explica o alto nível de especialização. “Desenvolvemos a composição polifônica a um ponto nunca igualado e, há que reconhecê-lo, à custa das sutilezas melódicas e rítmicas que são características da música e de outros povos altamente civilizados, os da Índia e da China, por exemplo” (GROUT E PALISCA, 2007, p.97). Mas, vale lembrar que a monofonia não foi completamente esquecida, entretanto sua prática ficou cada vez menos usual.

A quinta característica está ligada ao *ritmo*. Não há polifonia sem ritmo. Imagine a seguinte situação: como se faz para fazer com que dois acontecimentos diferentes ocorram ao mesmo instante? Simples; sincronização do tempo. Incrível é pensar que tal princípio ordenador não existia em uma aplicação sistêmica. Na música sacra, o ritmo era definido pela inflexão do texto das obras, assim como ocorria na música grega. No âmbito popular, os ritmos eram derivados de padrões simples, transmitidos de geração a geração, sofrendo as mudanças do tempo. Além disso, os padrões eram usados de forma repetitiva, geralmente associando melodias improvisadas a acompanhamentos. Desta forma, a criação de uma notação que levou em consideração o ritmo e a classificação dos sons, tratou-se de uma tecnologia evolução tecnológica, um pensar que continuou a ser formulado por muito tempo.

À medida que o ritmo se torna mais abstrato e independente como fator de organização, a altura das notas e organização rítmica são dicotomizadas. Quanto mais abstrata a organização, pode-se dizer que mais "artificial" (no sentido de "artificioso") é a forma musical resultante ³⁰ (TARUSKIN, 2005, vol.1, p.181, tradução nossa)

Grande parte das invenções da música ocidental concentrou-se nestes fatores básicos de organização. Criações que se estendem desde as formas eficientes de notação até a exploração dos sons dentro do sistema. Interessante é pensar que tivemos de dividir para depois unificar novamente. Mas, com outra concepção, em que esta é dotada do artificialismo

³⁰ As the rhythm becomes more abstract and independent as an organizing factor, pitch and rhythmic organization are somewhat dichotomized. The more abstract the organization, one might say, the more “artificial” (in the sense of “artful”) the resulting musical shape.

que será proposto mais à frente no texto, como na experiência de Stockhausen (frequências como ritmo acelerado).

2.2.2 Léonin e Pérotin – Escola de Notre Dame

Os principais expoentes da Escola de Notre Dame foram Léonin (1159-1201) e Pérotin (1170-1236). Responsáveis por reunir, modificar e aplicar as inovações apresentadas acima aos três tipos de composições (o *Organum*, o *Conductus* e o *Motete*). Além disso, a Escola de Notre Dame inaugurou na história da música a tradição da figura do artista como autoria. Presença articuladora que antes não assumia a composição, que era comumente denominada atribuída a um *Anonimus*.

Mesmo que Leoninus fosse o *Anonymus IV* (ou melhor, o professor da Universidade de Paris), isso ainda não garante o status de seus fatos na história. Um famoso poeta da igreja seria de fato o criador mitológico da polifonia de Notre Dame? Para a glória ou o repertório dos praticantes contemporâneos a sua época, sua importância estava na métrica. Ou seja, ele conseguiu incorporar de forma precisa à medição do tempo à composição musical e a notação, e o fez, pela adaptação dos princípios da métrica poética "quantitativa" aos fins musicais.³¹ (TARUSKIN, 2005, vol.1. p.176, tradução nossa)

A notação da altura dos sons definida por Guido de Arezzo, possibilitou a aplicação de uma metodologia rítmica. Tal definição foi bastante conveniente nas mãos de um poeta, em que podemos dizer que foi apenas uma questão de inspiração até tudo acontecer; a transposição do modo operante da divisão poética para a música. Como já dito, o canto gregoriano seguia o ritmo de inflexão das palavras, assim era conveniente unir a métrica de uma poesia já consolidada esfera dos sons musicais.

A notação mais usada atualmente possui um conjunto de medidas relativas, em que se pode variar o pulso rítmico fundamental. Isso quer dizer que tanto faz a execução mais rápida ou mais lenta de uma peça, os valores rítmicos são relativos e a distância entre os sons sempre se mantêm. Há somente a sensação da aceleração ou desaceleração. Mas, no modo derivado da poética a situação se dá de maneira diferente. Foram estabelecidas duas quantidades de durações abstratas: uma longa e outra curta. A partir deste princípio, seis modos ritmos foram realizados.

³¹ Even if the poet Leoninus was Anonymous IV's (or rather, the Paris University lecturer's) Leoninus, that still would not guarantee the story's status as fact. A famous church poet would in fact be the ideal mythological creator of Notre Dame polyphony, for the glory or the repertory in the eyes of its latter-day practitioners was the fact that it was *metrical*. That is to say, it managed to incorporate precise time-measurement into musical composition and notation, and it did so by adapting to musical purposes the principles of "quantitative" poetic meter.

Os padrões correspondem aos pés métricos da poesia francesa e latina. O modo I seria o *troqueu*, o II o *jâmbico*, o III o *dáctilo* e o IV o *anapesto*. Os modos I e V eram os mais usados; o VI era uma fragmentação do I. As melodias eram construídas sob a incessante repetição dos modos. O fim de uma frase era designado por uma pausa, substituindo a última nota do último padrão rítmico. (GROUT E PALISCA, 2007)

O grande mérito desta escola foi justamente a inserção desta noção rítmica à música. Os ritmos foram inseridos nos estilos de composição já correntes e outros novos foram originados.

Uma das características distintivas do estilo de Léonin era a justaposição de elementos antigos e novos, fazendo alternar e contrastar passagens de *organum* do tipo merismático com o ritmo mais animado das cláusulas de descante, à medida que avançava o século XIII, o *organum purum* foi sendo gradualmente abandonado em favor do descante; no decurso desta evolução as cláusulas começaram por se transformar em peças quase independentes, acabando por dar origem a uma forma nova, o motete. (GROUT E PALISCA, 2007, p.109).

O *organum* foi uma forma de composição popular, talvez a primeira a comportar a polifonia em sua estrutura em toda a Europa. São escassos os registros dos primórdios desta prática, com menções apenas após Guido de Arezzo no século XI, sendo que sua execução se dedicava a música sacra não litúrgica, pois o canto gregoriano era instaurado pela lei da Igreja. A princípio, este tipo de composição consistia na duplicação da voz principal em um intervalo fixo sem um desenvolvimento mais articulado. Isto porque, faltavam dois pontos essenciais: a capacidade de combinar ritmicamente duas melodias; e um método de notação deste ritmo. A evolução foi mérito da Escola de Notre Dame, que introduziu estes aspectos.

A estrutura do *organum* consistia na voz principal, *vox principalis*, (em que a melodia era de um canto gregoriano já composto) e na voz organal, *vox organalis*, (quinta ou a quarta inferior a primeira voz) geralmente improvisadas. Ainda era possível acontecer a duplicação de qualquer uma das duas vozes a oitava.

Já no início do século XII outra prática toma a cena, consistindo num desdobramento desta organização. A melodia do cantochão foi prolongada ao torna-se a voz mais grave, que passou a ser o *tenor* (palavra originada do latim *tenere*, que significa manter). A segunda voz era *melismática*, caracterizada pelos floreios realizados pela voz solista. A segunda linha melódica fazia o contracanto com a voz mais grave. Léonin ainda inseriu em suas obras as *cláusulas*, ou seja, uma segunda voz (*duplum*), criada sob o tenor com as notas prolongadas. A peça era acelerada e os ritmos geralmente retirados de poesias e danças. Podiam ainda ser em estilo *descante*, ao fazerem contraponto rítmico com a voz grave.

Pérotin, em sua vez, foi responsável por ampliar este estilo com o *triplum* e às vezes um *quadruplum*, ou seja, uma terceira e quartas vozes acima do *duplum*.

Se o *organum* foi o estilo de composição das inovações de notação rítmicas, o *conductus polifônico* é a consolidação desta característica. O *conductus* foi o gênero que marcou o ponto alto da polifonia eclesiástica da primeira metade do século XIII. Apesar de ser relativamente mais simples que o *organum*. De fato, sua organização é semelhante à do *organum*, tanto na disposição das vozes, como no uso dos sons (quartas e quintas e às vezes terças), intervalos que já possuíam aceitação nesta época. Sua importância, se faz, por ser o primeiro gênero com composições inteiramente inéditas. Anteriormente, a prática era de colocar no tenor um canto gregoriano previamente composto. Mas, neste novo estilo, passou a compor todas as partes do zero. Os avanços nas possibilidades da escrita permitiram uma maior tendência homoritmica. Consequentemente, a letra foi tratada de forma silábica, característica usada para dar maior conformidade ao material musical.

Leónin introduziu nos seus *organa* partes bem distintas (cláusulas) em estilo de descante. A ideia fascinou, manifestamente, os compositores da geração seguinte – a tal ponto de Pérotin e outros músicos criaram centenas de cláusulas de descante, muitas das quais concebidas como alternativas ou substitutas para as de Leónin e outros compositores mais antigos. Estas “cláusulas de substituição” eram permutáveis; podiam escrever-se cinco ou mesmo dez, utilizando o mesmo tenor, e de entre estas o mestre de coro podia escolher qualquer uma para determinada ocasião. É de presumir que as vozes mais agudas acrescentadas a ser-lhes adaptadas letras – geralmente tropos ou paráfrases, em verso latino rimado, do texto do tenor. Por fim, as cláusulas destacaram-se dos longos *organa* de que faziam parte e iniciaram uma vida própria enquanto composições separadas – do mesmo modo que a sequência, tendo começado por ser um apêndice do aleluia, veio mais tarde a tornar-se independente. Provavelmente por causa da letra, as recém-autônomas cláusulas de substituição receberam o nome de motetes. (GROUT E PALISCA, 2007, p.116)

A partir do ano de 1250 o *organum* e o *conductus* entraram em desuso, pois foram substituídos pelo *Motete*. Derivado do francês *mot* (termo que significa palavra), o *motete* foi um estilo difundido na *Ars Antiqua*, sendo reformulado na *Ars Nova*. As *cláusulas* originalmente não possuíam texto, mas já com o *motete* receberam a adaptação de um, tornando-as composições independentes. Posteriormente, foram acrescidas de mais vozes, na maioria das vezes o tenor. O *motete* tem como características a maior variação rítmica e o fato de cada melodia possuir uma letra diferente, mas com sentidos próximos. Geralmente, em francês ou latim.

A maioria dos *motetes* era de autores anônimos, que acabavam por formar uma espécie de conjunto de melodias de domínio público. As gerações posteriores alteravam sem cerimônias a composição das antecessoras. Uma prática que se tonou comum mais tarde, foi à

manutenção do tenor e a exclusão das melodias. Isto dava liberdade a escolha dos textos, pois não tinham mais que caber em melodias prévias, já que novas melodias podiam serem compostas a partir de qualquer texto.

Na primeira metade do século XIII praticamente todos os tenores de motetes tinham textos latinos extraídos do repertório dos tenores de cláusulas do *Magnus liber*. Uma vez que estas cláusulas tinham originalmente sido escritas sobre trechos melismáticos do cantochão, os seus textos compunham-se, no máximo, de uma meia dúzia de palavras, resumindo-se, por vezes, a uma única palavra ou até parte de uma palavra. (...) A partir de meados do século XIII, em particular a partir de 1275, os tenores dos motetes passaram a ser extraídos de outras fontes que não os livros de Notre Dame; recorreu-se a *kyries*, hinos e antífonas. Desde 1250, os compositores começaram também a utilizar tenores extraídos de canções profanas contemporâneas e de estampidas instrumentais. (GROUT E PALISCA, 2007, p.117)

O intercâmbio de informações entre o sagrado e o profano passou a ser um hábito comum. O que não significa uma *profanização* do sagrado ou uma *sacralização* do profano. Trata-se muito mais do entendimento de um modo operante. O *motete* tornou-se uma fórmula popular de composição, introduzida nas práticas musicais que ocorriam fora dos muros da Igreja. Como os textos não eram litúrgicos, a necessidade da manutenção do *cantus firmus* na sua forma original era dispensável. Parte da música passou a ser executada por instrumentos. Houveram mudanças também por parte da Igreja ao utilizar, ainda que de forma restrita, alguns instrumentos musicais durante os ofícios religiosos.

No princípio do século XIII quase toda música polifônica era sacra; no final do século, se bem que não existisse ainda uma distinção nítida entre os estilos musicais sacro e profano, escreviam-se composições polifônicas tanto para textos sagrados como profanos. Uma das formas polifônicas, o motete de finais do século XIII, converte-se como que num microcosmo da vida natural do seu tempo. A estrutura do motete, com sua combinação heterogênea de canções de amor, músicas de dança refrões populares e hinos sagrados, tudo isso vertido num rígido molde formal baseado no cantochão, é análoga à estrutura da *Divina Comédia de Dante*, que no mesmo modo abrange e organiza um universo de ideias sagradas e profanas no quadro de uma rígida estrutura teológica. (GROUT E PALISCA, 2007, p. 126-127)

2.2.3 *Ars Nova* e Guillaume de Machaut

O renomado historiador da música, Richard Taruskin, intitulou o capítulo oitavo de sua obra como “*Business, Math, Politics, and Paradise: The Ars Nova*”. A *Ars Nova* foi um período de diversas mudanças, principalmente pela forma mais apurada no uso das noções matemáticas na mensuração do ritmo, através de recursos de notação precisos. A Igreja perdeu a exclusividade dos compositores, que passaram dedicar seu tempo também as obras profanas. Da *Ars Nova* até o nascimento da Ópera, temos o desdobramento evolutivo dos

estilos musicais e de escrita; é um período que antecede a modernidade musical, a era das belas artes. Trata-se de um período de refinamento da maneira de entender os sons disponíveis, dedicados, sobretudo, a música vocal.

A variedade dos recursos musicais aumentou significativamente no século XIV, sob o impulso de uma nítida transferência de interesses da composição sacra para a composição profana. O aspecto mais óbvio foi a crescente diversidade e liberdade rítmicas, levadas por certos compositores de finais do século a extremos quase ininterpretáveis. Um sentido crescente da organização harmônica é evidente na organização do contraponto em torno de áreas tonais bem definidas. (GROUT E PALISCA, 2007, p.157)

O nome *Ars Nova* é atribuído ao tratado de 1322, escrito no ano pelo compositor e poeta Philippe de Vitry (1291-1361). À época, Vitry era o compositor mais famoso e solicitado, mas foi Guillaume de Machaut (1300 – 1377) o nome reconhecido pela posteridade. Machaut foi nomeado sacerdote muito jovem, mas ele não se restringiu somente a música sacra, como era de costume no período. Ele também realizou composições profanas, obras para todos os estilos de seu tempo, misturando o estilo antigo as novas tendências. Foi o pioneiro das *chansons balladées* e *viralais* polifônicos de duas e três vozes. Em suas peças, principalmente que possuíam duas vozes, era comum a voz solista ser acompanhada por uma voz grave instrumental. Machaut seguiu a herança dos trovadores, ao compor baladas em estruturas de três ou quatro estrofes, seguidas do refrão.

A *Missa de Notre Dame* foi sua obra mais contundente e é por muitos pesquisadores a grande obra que representa as inovações e as tendências da *Ars Nova*. Escrita para quatro vozes, prática incomum no período, a peça não foi o primeiro ciclo de arranjos para o ordinário da missa. Entretanto, tornou-se referência para as gerações posteriores, pela sua proporção e a pela riqueza da textura das vozes. Modelo descontinuado somente após as inovações de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594). Machaut considerou o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei* como uma peça conjunta, sem interrupções. Diferentemente dos compositores anteriores, que fragmentavam o ordinário da missa em obras unitárias. A composição de Machaut quebrava alguns paradigmas instalados até então. Não há como definir ao certo as intenções de interpretação da obra, todas as partes vocais podem ser dobradas por instrumentos. Dado o desenho melódico do contratenor é provável este fosse executado por um instrumento, ao invés de cantado. O argumento da ausência de um texto também sustenta tal situação. Além disso, não existe indicação dos instrumentos a serem usados.

A *Ars nova* foi marcada pelas discussões técnicas, principalmente, as dedicadas a nova divisão imperfeita da longa e da breve em duas partes iguais. Anteriormente, elas eram

dividias em três partes iguais ou desiguais. Outro tópico envolvendo a questão rítmica era a representação de quatro semibreves como equivalentes a uma breve. Divisão que posteriormente daria luz ao atual sistema de representação com valores relativos fixos. As possibilidades de escrita rítmicas permitiram maior organização da estrutura formal da música, sendo o *isoritmo* o artifício desenvolvido para ampliar a coesão e o entendimento do material musical.

Desta maneira, a isoritmia e seus efeitos tinham propósitos simbólicos e de embelezamento. Eles melhoravam a atratividade dos aspectos exteriores, particularmente quando notas de valores menores e hocketos eram executados. Ao mesmo tempo, as periodicidades que passaram a existir na música, colocam em movimento a reflexão das periodicidades naturais (órbitas celestes, marés, estações), dando a elas sentidos - e, através dos sentidos, a sugestão inefável de “musica mundane”.³² (TARUSKIN, 2011, vol.1, p.273, tradução nossa)

A isoritmia é uma técnica que consiste na repetição fixa de notas e do desenho rítmico, trecho que recebe o nome de *talae*. Método aplicado a melodia da voz mais grave, em que as notas repetidas recebem o nome de *colores*, e estas passam a variar a partir da *talae*. Tal recurso foi aplicado ao moteto, modificando-o assim, as exigências da *Ars Nova*. Para facilitar o entendimento e a localização de cada composição é comum alguns historiadores definirem o *motete* como uma composição do século XIII e o *motete isoritmico* como uma composição do XIV. Tal divisão é válida, pois os compositores da época tinham plena consciência de que estavam diante de um novo caminho.

No entanto, antes de nos voltarmos a amostras mais exaltadas, vamos ter outro olhar para o lado lúdico da composição durante a *Ars Nova*, pois isto lança luz épocas mais antigas ao surgimento da prática de “arte” como é conhecida atualmente. Arte, tal como a conhecemos, é uma coisa autoconsciente, preocupada tanto com a maneira como também o conteúdo. O cognato latino, *ars*, (como em *Ars Nova*) significava simplesmente “método” ou “caminho”. O título do tratado atribuído a Vitry significa simplesmente “uma nova maneira [de fazer as coisas]”. Esse é o sentido de “arte” que está implícito pelas palavras “artificioso” e “artificial”. Elas significam que “é algo cheio de método”, conseqüentemente, “cheio de habilidade”, e, em última análise, “cheio de estilo.” Portanto, o que faz um *artista*, no sentido mais familiar da palavra corrente é a alta a consciência do estilo.³³ (TARUSKIN, 2011, vol.1, p.275, tradução nossa)

³² Thus isorhythm and its attendant effects have once an embellishing and a symbolic purpose. They enhance surface attractiveness, particularly when smaller note-values and hockets are called into play. At the same time the periodicities thus set in motion reflect the periodicities of natures (celestial orbits, tides, seasons), giving the senses – and, through the senses, the mind – an intimation of the ineffable *musica mundane*.

³³ Before turning to the most exalted specimens, however, let us have another look at the playful side of *Ars Nova* composition, for it will cast light on the earliest emergence within practice of “art” as we know it. Art, as we know it, is a self-conscious thing, as concerned with manner as it is with matter. Its Latin cognate, *ars* (as in *Ars Nova*) simply means “method” or “way”. The title of the treatise attributed to Vitry simply means “a new way [of doing things].” That is the sense of “art” that is implied by words like “artful” and “artificial”. They mean “full of method”, hence “full of skill”, and ultimately “full of style.” What makes an *artist*, in the familiar, current sense of the word, therefore, is high consciousness of style.

As questões desenvolvidas à época levaram em conta o ponto de vista político da prática musical e de seu desenvolvimento técnico. Como ficou exposto, havia um novo modo operante que alterou o panorama cultural. Independente da organização formal instalada, o vetor criativo apontava outra direção, que poderia ser freada, mas não mascarada. Interessante que dentro deste movimento, a Igreja restringiu as novas práticas para o repertório litúrgico, com a justificativa de que era uma música que privilegiava o virtuosismo, transformando a missa em um concerto, obliterando o texto religioso. Mas, fora da Igreja havia uma maior presença das obras seculares, escritas em língua vernácula. Alguns dos exemplos na literatura são a *Divina Comédia* de Dante (1307), o *Decameron* de Bocácio (1353) e os *Contos de Cantúaria* de Chaucer (1386). Na pintura Giotto (1266-1337) rompeu com a forma bizantina de representação, apontando para uma representação naturalista (GROUT E PALISCA, 2007). A retomada do humanismo grego desencadeou no Renascimento nos séculos XV e XVI. Durante a *Ars Nova*, o contraste crescente entre a música profana e a sagrada pode ser verificado em dois grandes centros musicais da Europa, Itália e França.

A música italiana do século XIV (*o Trecento*) tem uma história diferente da música francesa do mesmo período devido principalmente às diferenças de atmosfera social e política. Contrastando com a estabilidade e poder crescentes da monarquia francesa, a Itália era uma coleção de cidades-estados que as disputas pelo poder mantinham em constante turbulência. A polifonia era cultivada em círculos de elite, nos quais constituía um requintado divertimento profano, proporcionado por compositores ligados à Igreja que tinham conhecimentos de notação e contraponto. A maioria da restante música não era escrita. Nas cortes os *trovatori* italianos do século XIII tinham seguido os passos dos trovadores. Durante toda a Idade Média foram feitas em Itália, como no resto da Europa, canções folclóricas, muitas vezes acompanhadas por instrumentos e dança, mas nada se conservou desta música. (GROUT E PALISCA, 2007, p.142)

Na Itália alguns estilos foram desenvolvidos como o *Madrigal*, a *Caccia* e a *Ballata*. Dentre estes três estilos o *Madrigal* foi o mais difundido, permanecendo durante a Renascença, principalmente com Claudio Monteverdi, compositor que veio a reunir as características da virada que seguiu após a *Ars Nova*. Já na França, o virtuosismo estilístico ocorreu dentro da Igreja, seguindo principalmente a tendência das discussões sobre o ritmo. Lembrando que por ocasião a Igreja viria a restringir estas novas práticas. Como o contraste é uma das características fortes desta época, a corte papal de Avignon foi um dos mais importantes centros de produção de música profana por toda a França.

A complexidade rítmica atravessa toda a textura desta música francesa de finais do século XIV: as vozes evoluem em compassos contrastantes e em agrupamentos contrastantes dentro de cada tempo; as harmonias são refractadas e propositadamente obscurecidas através de suspensões e síncopas. Por vezes, o fascínio da técnica foi levado a extremos que degeneraram num autêntico maneirismo. (GROUT E PALISCA, 2007, p.149)

2.2.4 A renascença e a Ópera de Monteverdi

Por que essa terra, esse povo italiano, teria dado à voz humana sua expressão mais melódica na canção e na fala? Talvez seja o clima quente, o temperamento volúvel que requer eclosões emocionais frequentes? Ou seria o senso de que a vida não é mais do que um teatro onde os seres humanos representam papéis inevitáveis? (MENUHIN, 1983, p.88)

As mudanças sociais e políticas promovidas pela Reforma Protestante e o desenvolvimento da imprensa, pela invenção de Gutenberg, são fatos já conhecidos. No campo da música eles representam a intensificação de um processo já vigente, o da substituição do poder temporal pelo secular. Foi na Renascença a grande virada para a definição dos padrões, tanto estilísticos, como organizacionais na música, alguns recorrentes até hoje. É o período que se mistura ao barroco no limiar da era moderna. Claro que não estamos desenvolvendo música renascentista na atualidade. Mas, devemos grande parte das inovações orquestrais, a inovações iniciadas e desenvolvidas neste período.

A ópera foi o grande gênero criado, e sua prática foi tão importante, que veio a determinar uma nova maneira de se pensar a música. Cronologicamente, é um gênero do período barroco, do século XVII, constantemente referida a Claudio Monteverdi (1567 – 1643) e a primeira encenação de *L'Orfeo: Favola in Musica*, em 1607. Suas origens, no entanto, partem de algumas modificações realizadas anteriormente.

Em 1605, Monteverdi, estabeleceu a distinção entre uma *prima prattica* e uma *seconda prattica*. Na primeira a música dominava o texto, enquanto, na segunda, praticada por ele próprio e outros compositores contemporâneos, o texto viria a dominar a música. Isto significava que as antigas regras poderiam ser modificadas para se adequarem a expressão dos sentimentos do texto. Mais tarde, surgiria uma classificação estilística designada por *ecclesiasticus*, referente à música sacra; *cubicularis*, para a música de concerto e de câmara; e o *theatralis* ou *scenicus*, para a música de teatro e de cenas (GROUT E PALISCA, 2007).

A postura assumida por Monteverdi promoveu mudanças nos dois estilos que ele próprio dominava, a *pastoral* e o *madrigal*. Em 1581, Vincenzo Galilei (1533 – 1591), pai do famoso astrônomo Galileu Galilei (1564 – 1642) publicou o manifesto *Dialogo dela musica antica e dela moderna*, com o intuito de integrar drama, ação, dialogo e narração. A principal premissa defendida pela obra era que, somente uma única linha melódica com alturas de som e ritmos apropriados, seria capaz de demonstrar a expressão de um determinado verso. Prática que diferenciava e atacava as bases do *madrigal italiano*, que possuía diversas vozes em textos diferentes, registros e ritmos variados. Segundo Vincenzo, isto prejudicava a expressão emotiva do texto. O movimento promovido por ele ficou conhecido como *Camerata*

Florentina (espaço dedicado à reunião dos intelectuais renascentistas). A tragédia Grega foi resgatada como modelo, com as ideias de Aristóteles e de Platão. A camerata ainda veio a desenvolver o *stile rappresentativo* ou *stile recitativo*, que tinha por base a declamação do texto dramático por uma única voz, acompanhada por instrumentos.

Na antiguidade e nos primórdios da Idade Média houve a massiva presença de obras escritas em monofonia. A partir do século XII esta prática foi gradualmente substituída pela polifonia. Até aqui, estas foram às formas de operar a organização dos sons. Mas, já no fim da renascença e início do período barroco, surge outro estilo, o homofônico, ainda presente na música contemporânea. A homofonia valoriza a textura melódica pela predominância de uma melodia. Este modo de compor foi possível pela maturidade atingida nas possibilidades de articulação da harmonia, e da aplicação de acordes a complexas representações.

O Orfeu de Monteverdi representa esta virada, que não se restringe a um estilo de época, mas sim como uma obra até os dias atuais, reconhecida como o marco para a era moderna musical. É uma peça que engloba todos os aspectos citados acima; como a retomada do drama grego e de seu universo como inspiração; as inovações musicais da época e a valoração do texto; a busca da expressão dos estados de espírito através da música, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou exaltação mística, tudo intensificado por efeitos musicais através de contrastes violentos. (GROUT E PALISCA, 2007). O surgimento da harmonia tonal redefiniu algumas das características anteriores, como a voz mais grave, ou *cantus firmus*, que passou a ser o baixo contínuo cifrado. A noção de contraponto entre as vozes permaneceu, mas foi profundamente modificada. Havia a presença de uma voz principal e as demais surgiam como acompanhamentos subordinados a uma sucessão de acordes. Este é o universo do artista dos séculos XVI e XVII.

Monteverdi acreditava que o Orfeu de seu drama musical devia expressar-se em termos musicais mais profundos e convincentes: Orfeu era o arquetípico de um herói, um homem capaz de alterar a vontade dos deuses por meio da música; um amante, cujo desespero era tão profundo que ele estava disposto a enfrentar a morte, pois havia perdido seu amor. (...) Na concepção de Monteverdi, o herói devia expressar suas aflições individuais da mesma forma como encontrava obstáculos na satisfação de seu amor, mas a música subjacente deveria embelezar o drama, ela serve para alcançar a plena realização do texto ³⁴ (FISHER, 2005, p.19, tradução nossa)

³⁴ Monteverdi believed that the Orpheus of his music drama must express himself in the most profound and compelling musical terms: Orpheus was an archetypal hero, a man capable of bending the will of the gods through song, and a lover whose despair was so profound that he was willing to face death because he had lost his love. (...) In Monteverdi's conception, the hero would express his individual grief as he encountered obstacles

O enredo do drama de Orfeu conta sua jornada ao Tártaro, governado por Hades, para resgatar Eurídice. O prólogo da peça exalta o poder da música de Orfeu, capaz de mudar a vontade dos deuses. A ópera segue com a comemoração da chegada do casamento, transformado em tragédia, pois Eurídice é picada por uma serpente e acaba morrendo. Então, o espírito da música como salvação dissemina-se por toda a peça. Ao iniciar sua jornada para o resgate de sua amada, o dom musical acompanha Orfeu, como ferramenta ao encantar Caronte, o guardião dos portões do Tártaro, até o sono. Prósepina, esposa de Hades, também fica comovida pela arte de Orfeu. Eurídice foi libertada sob a condição de que Orfeu não olhasse para trás, enquanto Eurídice o seguia no caminho de volta. A condição humana e sua desconfiança são retratadas na obra, quando Orfeu não obedece a ordem de Hades, olhando para trás. O castigo é aplicado e Eurídice retorna ao Tártaro na forma de fantasma. Consumido pela dor, Orfeu, recebe o consolo de seu pai, o Deus Apolo, que o leva para o céu para que pudesse sempre ver Eurídice na forma de estrelas.

Monteverdi ainda é lembrado por ter estabelecido a formação das cordas (o quarteto clássico, dois violinos, viola de arco e cello) como a base para os trabalhos de palco. A ele é legado a invenção das técnicas do *pizzicato* e do *tremollo* (recursos sonoros). Além disso, *O Orfeu* foi a primeira partitura publicada e impressa para o grande público.

O *Orfeu* de Monteverdi tornou-se a síntese das formas musicais existentes na Renascença, em que o compositor adaptou e estendeu os madrigais e as pastorais para atender às necessidades de seu drama musical, dotando-as de intensa expressividade. O *Orfeu* é definido como a Arcadia paradisiaca, a música descreve formas pastorais; quando Orfeu desce para o submundo, a instrumentação tem uma solenidade que praticamente imita a música de igreja; e quando o coro comenta na apoteose final, há fanfarras heroicas de trompete.³⁵ (FISHER, 2005, p.20, tradução nossa)

Em tese, o que temos é o início da era calcada no ser humano. A vontade dos deuses passa a ser secundária, deixando de ser a finalidade. A participação deste(s) surge pela vontade do próprio humano, como um meio para retornar o caminho interrompido. A música teve então de desenvolver recursos para a demonstrar os afetos desta espécie. Caminhada que culminaria na expressão máxima da subjetividade humana no romantismo.

in the fulfillment of his love, but the underlying music would embellish the drama, the music serving to achieve a full realization of the text. Tradução.

³⁵ Monteverdi's *Orfeu* became a synthesis of extant Renaissance musical forms, the composer adapting and expanding madrigal's and pastorals to suit the needs of his music drama, and endowing them with an intense expressiveness. *Orfeu* is set in paradisiacal Arcadia, so the descriptive music form is a pastoral; when Orpheus descends into the underworld, the instrumentation bears a solemnity that virtually imitates church music; and when the chorus comments in the final apotheosis, there are heroic trumpet fanfares.

2.3 PONTE OU TRANSIÇÃO? A TRADIÇÃO GERMÂNICA NA REDEFINIÇÃO DO SOM

2.3.1 Beethoven e a subjetividade romântica

Nessa era de expansão social e artística, a criação, pelo compositor, de uma linguagem que pertencesse somente a ele, passou a fazer parte da proclamação de sua identidade, da mesma forma como a própria língua identifica o povo. Para muitos compositores após Beethoven, a orquestra sinfônica tornou-se um campo de batalha ideal para testarem seu vigor. (MENUHIN, 1983, p.157)

Os fatos até aqui apresentaram as características da música que estão atreladas às inovações técnicas, estejam elas ligadas a produção dos sons, ou ao modo de organização dos sistemas ao longo dos séculos. Comumente encontramos nos livros de história da música estudos sobre o Barroco, que se estendeu da fase tardia de Monteverdi, até a morte de Bach, em 1750, e o Clássico, meados do século XVIII até início do XIX. São períodos de efervescência cultural, com a produção de diversas obras, caracterizadas principalmente pela exploração dos estilos até então desenvolvidos. Ou seja, uma postura diferente da que foi apresentada nos segmentos anteriores, marcadas por descreverem algumas das rupturas na história da música. Os compositores destes dois períodos abordaram a música dentro de um campo de trabalho determinado pelas gerações passadas. Bach e Handel provaram a eficiência do sistema tonal. Haydn e Mozart trabalharam na forma musical durante o classicismo. É importante dizer isto, porque será dado um salto até o período romântico. Mas, que fique claro, que o trabalho dos compositores destes períodos foi de grande importância, pois reside neles a análise cultural de uma época através da música. O barroco e clássico forneceram obras que trouxeram clareza e forma para que uma nova etapa viesse no romantismo. É uma fase que faz menção a *Criatividade*, com isto, surge a abordagem do assunto de acordo com a perspectiva metodologia que virá à frente.

Os fatos ocorridos, em 1789, são amplamente conhecidos. Os ideais da Revolução Francesa - liberdade, igualdade e fraternidade - viriam a dar início à mudança do foco do poder. É a passagem do pacto estabelecido entre Deus/Rei/povo para a base edificada em torno da figura do indivíduo. Na música a “era do egocentrismo” encontrou vigor em Beethoven (1770 – 1827). Nas palavras do maestro Menuhin: “nenhum compositor jamais refinou sua matéria-prima ao grau de pureza alcançado por Beethoven” (MENUHIN, 1983, p.141). Ele foi o compositor que deu a forma básica final da orquestra conhecida atualmente. “À medida que as cidades da Europa se expandiam, a massa do povo exigia coesão, objetivos e liderança. A grande orquestra sinfônica é um microcosmo dessa evolução. Reúne uma

massa, poderosa, mas informe, de todos os tipos de sons e ruídos, aos quais é preciso dar forma, textura e propósito criativo” (MENUHIN, 1983. p.158-159). Embora as obras de Beethoven sejam para um grande corpo coletivo, elas expressam as ideias de uma linguagem pessoal. Ele foi o primeiro compositor a tomar esta ideia deliberadamente, e mais, buscou a igualdade de todos os instrumentos da orquestra. Prática pouco comum, pois as cordas, em especial o violino, eram a base da composição e os outros instrumentos eram utilizados como complementos. Beethoven aplicou tal razão também as vozes humanas, ao equiparar o coro e os instrumentos em sua Nona Sinfonia. Os compositores que o precederam estavam atrelados aos reis, mecenas e aos compromissos de produzir com finalidades específicas. Claro, houveram exceções, mas de forma geral este era o modo operante. A música de Beethoven foi a primeira a assumir publicamente o grau de autenticidade com a assinatura de um ego. Beethoven redefiniu a palavra artista.

A ideia iluminista de sujeito tinha pouco haver com a individualidade no sentido que a palavra ganhou no século XX. Em vez disso, ela estava vinculada ao projeto iluminista de um mundo planejado e organizado, um mundo feito de indivíduos racionais. A descoberta chave do Iluminismo foi que os grilhões que escravizavam a humanidade eram, como disse William Blake, “forjados pela mente”. O progresso não era simplesmente uma questão de enfrentar obstáculos exteriores, como déspotas, sacerdotes e instituições antiquadas; tratava-se de superar também obstáculos interiores. Casos se quisesse atingir um mundo racional, seria necessário ordenar o mundo interior ou mental do indivíduo. (ZARETSKY, 2006, p.26)

A presença do *Eu artístico* iniciou sua caminhada na Renascença, mas veio a ser consolidado somente no ideal romântico. As possibilidades estéticas foram colocadas à prova e desenvolvidas para a expressão da subjetividade do artista. A música de Beethoven foi responsável por transitar da formalidade do espírito classicista para este idealismo. Sua obra é construída sob as convenções do estilo clássico, “mas as circunstâncias externas e a força do próprio gênio levaram-no a transformar esta herança e fizeram dele a origem de muito do que veio a caracterizar o período romântico” (GROUT E PALISCA, 2007, p.546). O próprio Beethoven acreditava que sua arte era a expressão de algo, que ele julgava ter plena consciência de ser, como se seu mundo subjetivo viesse à tona no objetivo em forma de música. No famoso testamento de Heiligenstadt, em que Beethoven pensava seriamente em suicidar-se, situação provocada pela angústia de estar ficando surdo, há a expressão da pior tragédia que pode ocorrer com um músico.

Tenho de viver quase só, como alguém que tivesse sido banido; só posso conviver com os homens na medida em que a absoluta necessidade o exige. Se me aproximo das pessoas sou tomado de um profundo terror e receio expor-me ao perigo de que alguém se aperceba do meu estado. E assim tem sido nestes últimos seis meses que passei no campo [...] que humilhação para mim quando alguém no meu lado ouvia

uma flauta ou longe e eu não ouvia nada, ou alguém ouvia um pastor a cantar e de novo eu nada ouvia. Tais incidentes quase me levaram ao desespero, por pouco não pus termo à vida – só a minha arte me deteve. Ah, parecia-me impossível deixar o mundo antes de transmitir tudo o que sentia ter dentro de mim (GROUT E PALISCA, 2007, p.548).

Note como é organizado o pensamento do compositor. Ele não pode abandonar o mundo, pois sua subjetividade ainda não pode ser mostrada. Ele julga que o mundo não pode continuar a existir sem conhecer sua obra. Há a compreensão de que o que ele é, é de suma importância. Foi como o escritor romântico T. A. Hoffmann o interpretou: “a música de Beethoven aciona a alavanca do medo, do espanto, do horror, do sofrimento, e desperta precisamente esse anseio de infinito que é a essência do romantismo” (GROUT E PALISCA, 2007, p.568).

A obra emblemática desta transição é a Terceira Sinfonia, intitulada *Eroica*. Começou a ser composta, em 1803, dedicada originalmente a Napoleão Bonaparte. Beethoven interpretava-o como um defensor dos direitos humanos. Para Beethoven era a figura que representava a liderança do mundo à época, a nova era que estava sendo anunciada. Mas, a dedicatória foi desfeita quando o então general sagrou-se imperador, cometendo a afronta simbólica ao coroar-se com as próprias mãos. Assim, outra dedicatória foi feita, juntamente ao título da sinfonia vinha escrito: “composta para celebrar a memória de um grande homem”. Os críticos usualmente interpretam tais dizeres de duas formas. A primeira, que a sinfonia foi dedicada ao homem que Napoleão havia sido um dia. A segunda seria de que a memória do homem celebrado é o próprio Beethoven.

Aspectos pessoais e políticos a parte, trata-se da peça que dá início a segunda fase das obras de Beethoven. Período em que ele toma consciência de sua surdez progressiva. A importância desta sinfonia aponta para vários aspectos, a maioria deles técnicos, voltados a uma análise da composição, mas algumas coisas devem ser citadas. Até o momento de sua *première*, ela era a sinfonia de maior duração composta até então, possivelmente, a maior peça no gênero instrumental também. A obra carrega o espírito social e as inovações estéticas de um tempo. Além disso, incorpora a carga e as características do sujeito romântico explicado acima. No início, sofreu críticas, sendo até mesmo incompreendida, pois fugia aos parâmetros vigentes. “Erros” que mais tarde foram considerados “acertos”, tanto que o estilo trazido pelo artista passou a ser a forma dominante.

A obra começa, após dois acordes introdutórios, com um dos temas mais simples que se possa imaginar, sobre as notas da tríade de Mib maior, mas neste ponto um inesperado Dó# dá origem a intermináveis variações e desenvolvimentos ao longo do andamento. Além dos habituais temas secundários ao longo do andamento. Porém, o aspecto mais notável deste andamento, como alias de toda a música de

Beethoven, não é a estrutura formal nem a abundância de ideias, mas sim a forma como o material musical recebe um ímpeto constante, dando a impressão de que cada tema nasce do anterior num crescimento dinâmico ininterrupto, que vai acendendo de clímax em clímax, arrastando-se até ao fim de uma forma que nos parece inevitável. (GROUT E PALISCA, 2007, p.556)

O período de produção de Beethoven é contemporâneo a vários outros pelares da cultura ocidental, dentre eles: Hegel (1770 – 1831), Schopenhauer (1788 – 1860), Schiller (1759 – 1805) de quem ele retirou o poema “*An die Freud*” para sua Nona Sinfonia e Goethe (1749 – 1832). Este último, conhecido como o “homem universal”, com quem Beethoven encontrou em um verão de 1812, episódio conhecido como o “Incidente de Teplitz”. Goethe mais tarde escreveu uma carta a sua esposa com o seguinte trecho:

Seu talento me surpreendeu; no entanto ele infelizmente possui uma personalidade profundamente indomada; não está completamente errado ao pensar o mundo como detestável, mas dificilmente tornando-o mais agradável para si ou para outros por sua atitude. Contudo deve ser demonstrado a ele perdão e compaixão, pois está perdendo sua audição, algo que afeta menos parte de sua natureza musical do que a social. Ele é naturalmente lacônico, condição agravada ainda por sua deficiência.³⁶ (GOETHE, 1812, tradução nossa)

Durante o período romântico os compositores seguiram a tendência do classicismo de valorizar a música instrumental. O caráter abstrato antes legado a este estilo musical, deu vazão ao novo sentido de liberdade de expressão e dos sentimentos pessoais do artista (TATUSKIN, 2005). A fórmula predominante era a da Sonata, mas diferentemente do modo engessado do classicismo, ela passou a ser moldada de acordo com os interesses do compositor. A nova tendência de compor foi estranha aos ouvidos educados às formas equilibradas. O próprio Goethe enxergava com certa desconfiança tudo o que estava a ocorrer, até conhecer pessoalmente o homem que liderava todo o barulho produzido. As sinfonias e concertos foram abundantes durante o romantismo. Formas de composição adotadas, pois podiam demonstrar o virtuosismo dos compositores. A sinfonia demonstrava a capacidade em trabalhar com os malabarismos da instrumentação da grande orquestra sinfônica. O concerto era a expressão máxima do ego através do virtuosismo no domínio de um instrumento, ao demonstrar os recursos sonoros como expressão própria de si mesmo. Os expoentes nesta arte foram Nicolò Paganini (1782 – 1840), no violino, e Franz Listz (1811 – 1886), no piano. Outra particularidade da época é a tendência em escrever as cadências dos concertos. Beethoven foi o primeiro. A cadência é a parte final de cada movimento da forma concerto,

³⁶ His talent astounded me; nevertheless, he unfortunately has an utterly untamed personality, not completely wrong in thinking the world detestable, but hardly making it more pleasant for himself or others by his attitude. Yet he must be shown forgiveness and compassion, for he is losing his hearing, something that affects the musical part of his nature less than the social. He is naturally laconic, and even more so due to his disability.

que geralmente era improvisada pelo intérprete. Os compositores provavelmente em suas execuções, continuavam a realizá-la da antiga forma, já que as obras eram suas. Mas, quando eram feitas para os intérpretes, elas estavam escritas com todos os detalhes, para que pudessem assumir a intenção original do compositor. Nesta época, o artista é mais importante que a obra.

O grande mérito da obra de Beethoven está em absorver o espírito de seu tempo e elevá-lo a outro patamar, sua música representa a passagem a uma nova era. Tecnicamente falando, tratou-se da depuração máxima das possibilidades estéticas presentes até então, unificadas a uma personalidade que assumiu a postura de redefinir e apresentar um novo caminho para sua época. Os compositores de sucesso que o sucederam, tiveram de compreender a mensagem deixada, seguindo o caminho das ideias trazidas por esse pilar cultural.

2.3.2 Richard Wagner e a abertura de uma porta

Era Wagner de fato um músico? (NIETZSCHE, 2009, p.25)

Os episódios envolvendo Wagner e Nietzsche são bastante conhecidos. A história de um filósofo que se apaixona por uma arte e depois acaba por atacá-la. Para Nietzsche, as composições do mestre alemão passaram a contrariar tudo aquilo que anunciavam, deixando o polo dionisíaco e retornando ao apolíneo. Richard Wagner (1813 – 1883) foi uma figura multifacetada. Seus escritos tiveram grande influência no pensamento do século XIX; abrangem desde música, literatura, teatro, questões políticas e éticas. “Em 1906, 23 anos depois de morto, Wagner se tornara um colosso cultural. Sua influência se fazia sentir não só na música como também na literatura no teatro e na pintura” (ROSS, 2009, p.26). Portador de uma personalidade controversa pela capacidade de criações majestosas e atemporais, mas que também possuía um caráter questionável que não condizia com sua obra. Caráter duramente criticado por Nietzsche em *O caso Wagner*.

Ao contrário de outros grandes nomes como Mozart, Beethoven e Mendelssohn, que precocemente desenvolveram seus talentos, Wagner, tomou gosto pela música somente aos quinze anos. Seu primeiro interesse artístico foi na forma do drama épico grego. Durante sua vida escolar chegou a traduzir partes da *Odisséia*, momento em que ele se arriscou a escrever seu próprio épico. As temáticas que preenchem a maioria de suas óperas, ou seja, o interesse nas lendas medievais e na mitologia nórdica ocorreria somente mais tarde. Em 1828, escreveu sua primeira tragédia pseudo-Shakespeareana, momento em que ocorre as suas

primeiras aventuras com sons ao tentar introduzir música nesta peça. Neste mesmo ano começou a tomar aulas de composição e mais tarde viria a estudar violino e contraponto na Thomasschule, em Leipzig, local onde Bach havia lecionado um século antes (TARUSKIN, 2005). É na sua adolescência que reside a alma de diretor de teatro com inclinações a ópera, culminando na grande figura do homem do espetáculo. Nas palavras ferozes de Nietzsche temos uma descrição do entre-lugar que Wagner ocupa na história das artes:

Em todo o caso, ele era algo *mais*: um incomparável *histrion*, o maior mímico, o mais espantoso gênio teatral que tiveram os alemães, nosso *encenador par excellence*. Ele pertence a outro lugar, não à história da música: não se deve confundir-lo com os grandes da música. Wagner e Beethoven: isto é uma blasfêmia – e por fim uma injustiça mesmo para com Wagner.... Também como músico ele foi apenas o que foi absolutamente: ele *tornou-se* músico, *tornou-se* poeta porque o tirano dentro dele, seu gênio de ator, a isso o obrigou. Nada se percebe de Wagner, enquanto não se percebe o seu instinto dominante. (NIETSCHE, 2009, p.25)

Wagner também foi conhecido pelo seu lado político, ao assumir o posto de referência cultural na unificação alemã. Além disso, as inovações de Wagner ocupam a estranha posição de serem o início da música do século XX, e de fazerem parte do regime totalitário Nazista. Sua música e a de muitos outros compositores alemães nacionalistas. Parte disso, deve-se a sua postura antissemita, registrada em vários artigos escritos por ele mesmo. Hoje, pouco mais de um século após as mortes de Nietzsche e Wagner, compreendemos o lugar das críticas do filósofo e o lugar do músico/dramaturgo. O próprio Nietzsche entendeu a reviravolta trazida pelo espetáculo wagneriano, que após os desentendimentos com o compositor, passou a ter apreciação estética pelas obras de Bizet (1838 – 1875), em especial *Carmen*. “Odeio Wagner, mas não suporto mais outra música’. Mas também compreenderia um filósofo que dissesse: ‘Wagner *resume* a modernidade. Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...” (NIETSCHE, 2009, p10). É preciso amar primeiro para poder se odiar depois. As modificações trazidas por Wagner são importantíssimas, mesmo que haja algum ódio em relação a sua música, temos a obrigação de conhecê-la.

Wagner inseriu o conceito de *Drama Musical* na ópera alemã, criando a obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, uma forma de discurso que equilibrava a interdisciplinaridade das artes. Tal forma, representa a consumação da ópera romântica alemã. Sua importância está nas obras tardias, por possuírem tendências harmônicas que começaram a apontar a dissolução da estrutura tonal clássica (GROUT E PALISCA, 2007). A música desde a renascença se estruturava por regras formais, buscando a organização de um discurso universal, sistema que foi exposto com maestria por Bach, em o *Cravo bem temperado*. Além de regras para as unidades sonoras, passou-se a ter os arquétipos de construção de uma peça,

como o Concerto e a Sonata, este último determinado, sobretudo por Haydn. A obra de Wagner passou a tratar todas as escalas no mesmo patamar de importância. Apesar de ser possível determinar os centros tonais usados, principalmente pelas tensões introduzidas no início da obra, resolvidas ao final do espetáculo.

A ópera italiana possuía bases sólidas desenvolvidas desde os madrigais e as óperas de Monteverdi, diferentemente da alemã, de pouca tradição. Há grande diferença entre os caminhos de uma e de outra. Enquanto, a italiana realizou o percurso até atingir sua mais perfeita forma dramática com Verdi, a alemã pode ser criada pela livre possibilidade das experimentações estilísticas. O espetáculo italiano durante o século XX ainda se caracterizou pela constituição de diversos números segmentados. Já a alemã seguiu as inovações de Wagner, como em Richard Strauss - *Salomé* (1905) e *Elektra* (1909). O que mais tarde desencadeou na Segunda Escola Vienense de Schoenberg e seus discípulos Alban Berg e Aton von Webern, na música expressionista.

Há um fato que ainda é divergente entre vários especialistas. Por ter criado a estrutura de um espetáculo contínuo, Wagner, passou a considerar sua obra como *Drama Musical*, que segundo ele não era mais ópera. Por isso, por muitos, o compositor, deixa de ser compositor e passa a ser um *homem do espetáculo*. Entretanto, tal colocação é questionável, pois “ainda assim, a continuidade não é absoluta: mantém-se a divisão mais ampla em cenas, e dentro de cada cena continua a ser clara a distinção entre passagens de recitativo, pontuadas pela orquestra, e passagens de melodia *arioso* com acompanhamento orquestral contínuo” (GROUT E PALISCA, 2007, p.646). Características vindas da clássica estrutura operística, apresentadas por Wagner de forma diferenciada em sua teia dramática, interligadas por modulações harmônicas e os *Leitmotiv*. Outro aspecto que o compositor rompeu, mas não totalmente, são as passagens solísticas, que anteriormente eram escritas com o simples intuito de expor o cantor. Passagens que geralmente não contribuem para a unidade dramática da obra, mas era uma exigência da tradição do público ávido pelas performances virtuosísticas. Este elemento ocorre no drama wagneriano, em que “o desenrolar do drama é ocasionalmente interrompido, ou ornamentado, por cenas de caráter decididamente lírico que nem sempre são absolutamente indispensáveis à economia da intriga” (GROUT E PALISCA, 2007, p.643).

A justificativa de *homem do espetáculo* calca-se também no fato de ele ser o compositor e o criador de todos os elementos de suas obras. O comportamento de Wagner assemelha-se ao de um moderno diretor de cinema. Enquanto, outros gênios a sua época, inclusive Verdi (1813 – 1901), comportavam-se como compositores, ele portava-se como um diretor. O professor da PUC–Rio Miguel Pereira, apresenta em sua dissertação uma

interessante visão do musicólogo Joseph Kerman, de que em uma ópera o dramaturgo é o compositor.

O que conta não é a narrativa, situação, símbolo, metáfora, e assim por diante, conforme estabelecido por um libreto, mas o modo como tudo isso é interpretado por uma inteligência superior. Essa inteligência escreve a música. Estou ciente, é claro, de que esta visão da ópera é tão prescritiva quanto descritiva. Uma obra de arte em que a música não consegue exercer a função articuladora central deveria se chamar qualquer coisa, menos ópera. (PEREIRA, M. S. 1995, p.25)

Em nenhum momento Wagner deixou de ser o compositor, mas pensou sua música em função de um espetáculo por ele construído. Criador de seus próprios libretos, em sua maioria baseados na mitologia germânica, suas partituras possuíam indicações de como as cenas deveriam ser. A música é a estrutura fundamental que dá liga a seus dramas, dentre todas as características de coesão do espetáculo. Pensemos dois testes simples. O primeiro: tente assistir ao espetáculo sem a música. O segundo: escute a música sem a encenação. A segunda prática é comum, pois acontecem centenas de apresentações todos os dias neste molde pelos teatros mundo afora. Já na primeira prática o entendimento fica prejudicado, em que talvez seja possível de ser alcançado somente por alguém que tenha conhecimento prévio da obra. Música e palavra fazem sentido em uma ópera não porque foram feitos para serem assim, mas sim porque a palavra contribui para a significação do som e o som reforça a palavra no nível emocional. Este fator é só mais um dentre toda a tradição ocidental das epeias dramáticas, das rapsódias musicadas gregas, e porque não, a liturgia cantada dos textos bíblicos medievais. Notamos isto também nas músicas do cinema mudo, em que as composições são executadas por pequenos conjuntos de músicos ou orquestras, incrementando o sentido da película sem som.

Deste modo, a nova forma de arte criada por Wagner contribui até os dias atuais, inspirando artistas. Suas produções assemelhavam em todos os aspetos aos longas-metragens, tanto na duração quanto na grandeza do espetáculo.

O que Wagner fez pela música foi fundamental; desde Mozart e Bach a força impulsora da música ocidental apoiava-se na ideia de uma tonalidade básica. Uma peça musical, um movimento de uma sonata ou sinfonia, eram anunciados em uma tonalidade escolhida, o porto seguro para o qual a música devia sempre retornar, independentemente do quanto se distanciasse. Richard Wagner mudou tudo isso, porque sua música da maturidade não apresenta tonalidade básica permanente, embora permaneça tonal – mesmo nas modulações febris de *Tristan*, chamadas por um erudito, com muita adequação, de a “crise de nosso sistema harmônico”. (MENUHIN, 1983, p.187)

A música operística funcionava como acompanhamento para os cantores. Em Wagner, assim como também em seu contemporâneo, Verdi, ela é o amálgama de todos os elementos.

O mérito de Wagner está em criar uma paisagem sonora ininterrupta através de constantes modulações para interligar as cenas do drama. Suas músicas diferem das óperas que o precederam, pois buscam promover a simbiose entre todas as artes que compõem o espetáculo, imergindo o espectador na totalidade da obra. Tal artifício de composição influenciou a linguagem da música de cinema. Wagner uniu a imagem e o som da película cinematográfica antes mesmo da existência do cinema. Ele não criou o cinema, mas não resta dúvida de sua influência no desenvolvimento do cinema, mesmo que tivesse falecido doze anos antes da primeira exibição dos irmãos Lumière. “Não há a menor dúvida de que esta forma foi uma das que mais se adaptou à própria linguagem cinematográfica, numa assimilação natural e não consciente por parte dos criadores da sétima arte” (PEREIRA, M. S. 1995, p.33).

Nesta concepção da obra da arte total foi introduzido o *leitmotiv*, dando coesão ao discurso musical. Esta técnica evoca a memória auditiva do ouvinte através da lembrança dos motivos, assim a narrativa é reforçada.

Um *leitmotiv* é um tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objeto ou ideia do drama. A associação é criada mediante a exposição do *leitmotiv* (geralmente na orquestra) no momento da primeira aparição ou referência ao objetivo ou tema em apreço e mediante a sua repetição a cada ulterior aparição ou referência. Muitas vezes a sua pertinência evidencia-se através das palavras cantadas da primeira vez que o *leitmotiv* é confiado a uma voz (GROUT E PALISCA, 2007, p.647)

O *leitmotiv* associa-se e a cada nova aparição de um objeto ou pessoa, acumulando relevância. É um recurso que pode ser usado para lembrar algo que nem mesmo esteja em cena. A estrutura de Wagner, quanto a harmonia e a forma, resume-se com precisão no famoso acorde da abertura do *Prelúdio de Tristão e Isolda*. Wagner anunciara alguns dos recursos em obras anteriores, como em *Der fliegende Holländer* (1840-1841), seguida de *Tannhäuser* (1843-1845) e *Lohengrin* (1846-1848). Mas, foi em *Tristão e Isolda* (1857 – 1859) que as mudanças foram completamente concretizadas.

A concepção do drama musical segundo Wagner pode ser ilustrada através de *Tristão e Isolda*. A história é extraída de um romance medieval de origem céltica. (Talvez esta fonte de inspiração seja menos típica de Wagner do que a exploração da mitologia norueguesa do *Ring*, mas integra o compositor numa das grandes correntes da arte romântica.) O ideal que domina a estrutura formal da obra de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões organicamente interligadas de uma única ideia dramática – o contrário do que sucede na ópera convencional, onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a ação e a música são encarados como aspectos de uma estrutura total *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) (GROUT E PALISCA, 2007, p. 646)

Sua obra de arte foi total reuniu todas as formas de arte existentes até então em um novo produto com música, dança, pintura, teatro, literatura e até arquitetura. A união desta última forma de arte é um dos seus grandes feitos. Wagner projetou um espaço próprio para a interpretação de suas obras, levando em conta todos os aspectos do espetáculo, e não somente a acústica, como em outros espaços já existentes. Sua intenção foi a de criar um ambiente imersivo. Há ainda um detalhe, as únicas obras que podem ser interpretadas neste teatro são as suas.

O teatro de Wagner em Bayreuth continua sendo uma maravilha em termos de acústica, e seu golpe de mestre é um enorme poço de orquestra profundamente abaixo do palco, inteiramente separado da platéia. Nesse poço podem sentar-se mais de cem executantes; muitas trompas, trombones e trompetes estão na parte de trás, ao lado de quatro harpas, dois conjuntos de tímpanos com dúzias de instrumentos de sopro e sessenta cordas na frente. Todo o espaço orquestral abaixo do palco atua como uma caixa de som: o som conjunto da orquestra se mistura com as vozes e é projetado para o anfiteatro em forma de leque, como uma vasta trompa. Os cantores dizem que sentem as eclosões da orquestra em seus pés, quase fazendo-os levitar, quando os executantes liberam sua força máxima. Esta casa rompeu com as convenções e tradições elegantes do teatro italiano e francês, tão em moda nos principados alemães. Hoje permanece como um símbolo, tanto do poder e vigor da música de Wagner como do profundo impacto emocional das idéias que expressou. (MENUHIN, 1983, p.187)

Sua intenção era voltar a atenção para o que ocorria no palco. Os espetáculos tornavam-se verdadeiros eventos sociais, situação que Wagner desconstruiu, ao fazer seu teatro sem balcões e camarotes. Colocou todos no mesmo patamar social perante a sagrada arte da música. Além disso, ordenou que as cadeiras não fossem acolchoas, fornecendo o mínimo de conforto possível aos espectadores, evitando os cochilos.

O artifício de coesão da obra de arte total é o *Leitmotiv*. É uma palavra alemã que pode ser traduzida por *tema fundamental*. Originalmente, este recurso era usado na literatura e pode ser comparado a um recurso muito utilizado por Goethe chamado de *reflexão repetida*.

Mas, o primeiro aspecto que gostaria de observar, diz respeito à própria cultura alemã que, de alguma forma, já preconizava, ou, pelo menos indicava o caminho que Wagner acabou seguindo. Esta observação tem por base o livro de Barrenechea. Para muitos, a poesia alemã teria passado pelos os gênios de Friedrich Gottlieb Klopstock, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder e Christoph Martin Wieland e alcançado, com as obras de Johann Wolfgang von Goethe e Johann (Christoph) Friedrich von Schiller, os limites extremos da expressão, transbordando os modelos fixos do verso e da palavra. Eles proclamaram, inclusive, a necessidade de se criar uma obra de arte em que a poesia, a música, a ação e a pintura se resolvessem num conjunto harmonioso. A poesia alemã, escreveu Schiller, se encaminha para a música. Suas tendências panteístas e transcendentais a arrastam para o vago lirismo da arte sonora. (PEREIRA, M. S. 1995, p.67)

Na música sempre houve a ideia de repetição, mas não com a força dramática imposta por Wagner, característica repassada à música de cinema. Temos esta noção de

repetição em diversas outras obras, como na *Quinta Sinfonia* de Beethoven, que provavelmente tem a unidade temática mais famosa do mundo. São três notas curtas seguida de uma longa, desenvolvidas por todo o primeiro movimento da peça, sendo lembrado algumas vezes nos demais. Temos também o recurso usado por Berlioz na *Sinfonia Fantástica*, o tema da “ideia fixa”. Berlioz é considerado o primeiro compositor autenticamente romântico e grande desenvolvedor da música programática, que contribuiu para as bases do drama, principalmente por sua ligação com preceitos literários. Existem diversos outros exemplos, mas foi em Wagner que tais recursos se solidificaram no importante recurso do *Leitmotiv*. Miguel Pereira em seu artigo “*Da ópera wagneriana à estética cinematográfica: aproximações possíveis*” destaca a conclusão do compositor e escritor, Ernest Bloch, um grande entusiasta wagneriano, de que:

a estrutura dos motivos condutores assume uma nova identidade, deixando de ser apenas um mero “elemento construtivo”, na expressão de Alfred Lorenz que, em seu livro *O segredo da forma em Richard Wagner*, analisa as conexões estruturais da obra wagneriana. Para Bloch, o *leitmotiv* wagneriano tem de fato um quê de específico cuja expressão e funcionalidade não se esgotam na forma sinfônica”. (PEREIRA, M. S. 2008, p.6)

Os compositores que surgiram na sequência de Wagner não puderam escapar a sua influência, seja pela difusão de suas técnicas, ou pelo fato dele ter mudado as bases de toda a estrutura musical.

Elgar conseguiu converter o aparato wagneriano – os *Leitmotiven* reverberantes, a viscosa harmonia cromática, a orquestração aveludada – numa representação icônica do Império Britânico em seu auge. (...) Na Rússia, Nikolai Rimski-Kórsakov explorou a obra de Wagner à procura do que pudesse ser útil, deixando o resto de lado. Em *A lenda da cidade invisível de Kitezkh*, a história de uma cidade mágica que desaparece quando atacada, campanas como as de *Parsifal*³⁷ ressoam em padrões intermináveis, entremeados por uma nova intrincada linguagem harmônica que conquistara os ouvidos do jovem Stravinsky. (...). Nas óperas da maturidade de Puccini quase nada soa indubitavelmente wagneriano. A influência é oculta: podemos senti-la no modo como as melodias emergem da textura orquestral, na forma como os motivos evoluem cena a cena, de modo orgânico. (ROSS, 2009, p.26 - 27)

Estes são alguns dos citados pelo crítico musical Alex Ross. Poderíamos desenvolver um artigo sobre toda a influência após Wagner, mas o objetivo aqui foi citar alguns dos exemplos que puderam vivenciar a era cinematográfica e de alguma forma também influenciaram o cinema.

³⁷ Esta é a última ópera de Wagner composta entre os anos de 1877 a 1882, foi feita especialmente para a abertura do “Bayreuth Festspielhaus” e é baseada na lenda cristã do Santo Graal.

A música exerce importante função no cinema, mesmo antes da possibilidade da junção da película a faixa sonora gravada. Dziga Vertov (1896 – 1954) imortalizou esta prática na cena de abertura do clássico “*O homem com uma câmara*”, de 1929. A cena descreve as antigas salas de exibição com o fosso para a orquestra, em que o maestro ficava à espera do início do filme para dar a entrada da música ao espetáculo. As salas de exibição se assemelhavam aos teatros operísticos, isto quando estes não eram compartilhados para as duas práticas, pois assim como a ópera foi o grande espetáculo do século XIX, o cinema o foi no século XX.

Já na era do cinema sonoro, temos a primeira aparição de um *Leitmotiv* em um filme do expressionismo alemão “*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*”, de Fritz Lang, em 1931. Nos países de língua portuguesa ficou conhecido como “*M - O vampiro de Düsseldorf*”. O *Leitmotiv* em questão não é uma composição original ao contrário do que encontramos em muitos outros filmes. O motivo temático escolhido é “*In the Hall of the Mountain King*”, do compositor norueguês, Edvard Grieg (1843 – 1907), da suíte “*Peer Gynt*”. Fritz Lang deve ter feito uso deste tema por se tratar de uma melodia famosa do romantismo tardio europeu, que deveria ser recorrente no imaginário dos espectadores. Isto, pois a cada momento em que a melodia aparece no filme, está associada à figura do assassino. A melodia liga-se a fatos corriqueiros do dia-a-dia, como da primeira vez, em que o assassino a assobia pela rua à espreita de sua vítima; ou da segunda, em que ela é assobiada novamente, enquanto ele redige uma carta. Em nenhum momento a face do assassino é revelada, mas sabemos que é ele, por causa da música. A escolha de uma melodia popular possibilitou certa naturalidade as cenas e ao filme, no que diz respeito a associação entre o assassino e a sua aparição durante a narrativa.

Na ópera, e em específico em Wagner, o *Leitmotiv* é um elemento de coesão da narrativa, geralmente ligado a modulação harmônica. No cinema esta função *leitmotívica* não exerce necessariamente a função de coesão, mas ela reforça a narrativa realizada na montagem cinematográfica. Mas, sem dúvida, os motivos temáticos, exercem funções psicológicas similares no espectador tanto em uma forma de arte quanto na outra.

Normalmente se conhece mais a função *leitmotívica* como retorno ou recordação. Neste contexto, é o inconsciente ou o esquecido que ressurgem no personagem que muitas vezes age, por ele movido, apenas num lampejo de ação instantânea, e, portanto, característico de uma situação passada que volta. É também muitas vezes uma alusão sonora que surge sem que precise durar muito. Nestes casos, o passado vem à tona de um modo integrado ao personagem sem qualquer interferência “externa”. É como se o seu mundo interior fosse assaltado por esse retorno e o movesse para frente ou para o desenvolvimento da ação em foco. Mas, com mais frequência, o passado permanece em profundidade, na soleira da consciência, no âmbito daquilo que foi, e dali se anuncia. Esse anúncio vem muitas vezes só pela orquestra, num plano em si mesmo inferior em relação ao personagem que atua na cena mais acima. (PEREIRA, M. S. 2008, p.7)

O *Leitmotiv* em Wagner não tem a intenção de ser aparente ao ouvinte, apesar deste perceber o que está acontecendo, se não a obra não teria sentido. Mas, o intuito da consciência aparente é mascarada por transições, introduções, *codas*, repetições variadas e muitos outros dispositivos (GROUT E PALISCA, 2007). Assim como quando assistimos a um filme e a trilha nos indica a entrada do herói, a presença de algum objeto ou o resgate de algum sentimento, o fazemos de forma indireta, pois a estrutura nos guia para um carrossel psicológico. Estes sentimentos são avaliados somente quando saímos da sala de projeção e nos colocamos de fora da obra de arte. O mesmo acontecia do drama wagneriano, em que somos capazes de observar toda a totalidade da teia criada pelos motivos musicais, somente quando analisamos a partitura fora do espetáculo.

Desde modo, o *Leitmotiv* é uma espécie de etiqueta musical – mas é mais do que isso: vai acumulando relevância à medida que se repete em novos contextos; pode servir para recordar a ideia do objecto em situações em que este não está presente; pode ser sujeito a variações, desenvolvido ou transformado de acordo com a evolução da intriga; a semelhança de motivos pode sugerir uma ligação profunda entre os objectos a que esses motivos se referem; os diversos motivos podem combinar-se contrapontisticamente; finalmente, a repetição de motivos é uma forma eficaz de dar unidade musical ao conjunto da obra, tal como a repetição de temas numa sinfonia. (GROUT E PALISCA, 2007, p. 647)

Já que estamos em uma conversa entre ópera e cinema, há um interessante fato que poucos costumam perceber. No início do século XX, tínhamos vários compositores da clássica tradição europeia ainda na ativa, mas poucos se habilitaram a compor para a nova arte cinematográfica. Menuhin destaca que:

escrever música para filmes é uma tarefa altamente profissional, uma disciplina para a qual nem todos os compositores tem os dotes necessários. A música de cinema também tem sido considerada como trabalho de baixo nível, do mesmo modo que escrever um roteiro cinematográfico pode ser visto como menos digno do que escrever um bom romance. (MENUHIN, 1983, p.250)

Esta mentalidade povoou o imaginário de pessoas ligadas à tradição de Beethoven e Bach. Ao que parece esta história mudou. Poderíamos citar diversos filmes e autores, ou talvez dedicar um artigo sobre isso. Mas, para que não fique em branco, destacam-se, por exemplo, John Williams com o tema de *Indiana Jones* e seu prenúncio de uma situação de risco; ou a chegada do *Superman*; ou do *Tubarão*. Deste mesmo compositor temos a clássica “*Marcha Imperial*” em “*Star Wars*” que a cada vez que é tocada em qualquer um dos três filmes, rememora a presença de Darth Vader. Esta mesma estrutura de rememoração está presente na trilogia de *O Senhor dos Anéis* e o emblemático tema do anel, composto por Howard Shore.

Acima temos vários longas-metragens. Wagner também foi pioneiro neste aspecto das obras de grande duração. A *Tetralogia do Anel dos Nibelungos* levou vinte e seis anos para ser composta, entre 1848 a 1874. Nesta grande obra notamos a presença dos *Leitmotivs* em que os motivos são repeditos, lembrando os personagens. Mas, os temas são diversas vezes expostos de forma alterada, no intuito de serem adequados ao momento e aos sentimentos a serem transmitidos. Hans Zimmer estabeleceu a mesma estrutura nas três trilhas sonoras do *Batman* de Christopher Nolan. O tema do herói é exposto de forma diferenciada a cada momento do filme. Entretanto, Zimmer, liga-se a outra linhagem de compositores, talvez mais próximo a Stockhausen, no que tange ao uso de artifícios de estúdio e sínteses sonoras. Vemos isso no tema de abertura do segundo filme, de 2008, *Why so serious*, associado ao *Joker*, composto em cima da nota *ré*, distribuída por diversos instrumentos e filtrada por moduladores.

A fala de Menuhin não nos soa mais estranha. Nos dias atuais o cinema foi estabelecido como uma forma de arte de alto valor. Se olharmos para trás veremos compositores do calibre de Aaron Copland (1900 – 1990) e Segei Prokoviev (1891 – 1953), este último trabalhou com o cineasta soviético Sergei *Eisenstein* (1898 – 1848). *Não podemos esquecer do revolucionário Philip Glass, com sua música minimalista de tantas trilhas sonoras, inclusive do filme brasileiro Nosso lar*. Mas, o importante é notarmos como a evolução do espetáculo ocorreu na relação entre ópera e cinema. Poderíamos citar diversas outras relações, mas o *Leitmotiv* é crucial para perceber esta relação, transposta de uma arte a outra, como elemento estruturador. A fala de Menuhin mais uma vez resume que “quanto a Wagner, seus dramas musicais são escritos como filmes, atribuindo temas a cada personagem, refletindo cada mudança da tensão emocional, e suas técnicas de composição ter-se-iam adaptado bem ao cinema” (MENUHIN, 1983, p.250). Mas, o mais importante que podemos retirar de todas estas relações discutidas e de como elas dizem respeito a como uma arte contribuiu e contribui para a coesão de todas as artes, em um mix, que a cada dia vem se modificando e rendendo mais e mais estudos. Possivelmente, mediante o conhecimento da estrutura do *Leitmotiv* nunca mais assistiremos a um espetáculo da forma como assistíamos antes.

2.3.3 A nova música e a ruptura com a tradição

A origem da atonalidade, como completa purificação da música liberta das convenções, tem precisamente nisto algo de selvagem. Na realidade, está sempre, abala nos estalos anticulturais de Schoenberg a superfície artificial. O acorde

dissonante não somente frente à consonância é o mais diferenciado e avançado, mas parece como se o princípio de ordem da civilização não o houvesse submetido totalmente, quase como se de certa forma fosse mais antigo do que a tonalidade. (ADORNO, 2009, p.41)

A música desde Wagner veio acumulando relevância quanto a diversificação de combinações sonoras, expressas primeiramente nas mudanças harmônicas. Nas últimas décadas do século XIX e início do XX, houve a explosão das tendências experimentalistas, principalmente no campo da harmonia. A ausência da necessidade dos centros tonais permitiu aos compositores a realização de propostas radicais. Na primeira década do século XX houve a predominância de uma música que hoje é classificada como atonal. Sua principal característica está no livre uso dos intervalos harmônicos, que rompia com a tradição e as regras vigentes até então. Esta total anarquia foi um período de pouca duração, mas com um vasto espírito de fúria e liberdade na tentativa do novo. Havia o sentimento de descontinuidade com a tradição romântica, mas em contrapartida era necessário partir dela para “bagunça-la”. Ainda há o regime de uma tendência opositora, pois, enquanto a tradição era ordenada e repleta de consonâncias, as dissonâncias passaram a serem buscadas de propósito.

O atonal era contrário ao modo ordenador da tradição. Tradição que não mais representava a cultura de uma sociedade da época. As questões sociais e os avanços científico-tecnológicos alteraram profundamente a relação do humano com as artes. Algumas peças desta época destacam-se: *Salomé* (1905) e *Elektra* (1909), ambas de Richard Strauss (1864 – 1949); *Verklärte Nacht* ou *Noite Transfigurada* (1899), o monodrama *Erwartung* (1909) e *Pierrot Lunaire* (1912), todas de Schoenberg; de Stravinsky (1872 – 1971) temos a famosa *Sagração da Primavera* (1913). O que estas obras têm em comum é a proposta de uma nova escrita que busca dar conta do século iniciado, profundamente divergente do passado.

Wagner deu a dica de que o processo seria o de começar a tratar as sonoridades no mesmo nível, ao tratar os tons como iguais. Ele também havia anunciado o esgotamento nas possibilidades da orquestra sinfônica, levadas ao extremo posteriormente com Strauss e Mahler. Mas apesar de seus feitos, Wagner, ainda era harmônico, no sentido da organização do material, pois apesar de suas modulações de uma tonalidade a outra, ele ainda as fazia por vias da tradição. Sua obra já apresenta um colorido diferente em relação a seus antecessores, mas não produz dissonâncias como a geração seguinte. Se para Wagner as relações harmônicas ainda eram importantes, para os atonais elas eram tratadas com total liberdade. O atonalismo trouxe a proposta da exploração total no tratamento das relações do passado,

apesar de apoiar-se nesta diferença. Foi uma tendência que não realizou a passagem a outro estágio, mas expõem a polarização crescente entre as formas de manipular o material sonoro, mostrando as diferenças. Não se pode falar de um atonal sem antes ter o tonal; escutar a dissonância sem saber o que é consonância. Este movimento deu início a um século de experimentos, uma passagem para que outras coisas pudessem surgir.

A anarquia sugerida na verdade é um tempo de fermentação de outras propostas estéticas, que mais tarde resultariam em princípios ordenados e autênticos. A importância do atonalismo é justamente esta, a de fazer uso do material tonal em oposição a ele mesmo, mirando nas diferenças. Se escutarmos qualquer uma das peças citadas, perceberemos o uso de um material conhecido, mas deslocado de seu lugar de origem. Isto porque no início dos anos 1920, em meio a tanta “desordem intencional”, surge a proposta dodecafônica e o serialismo de Schoenberg (1874 – 1951). Desde a Idade Média e com grande intensidade na Renascença, as relações harmônicas do sistema tonal se desenvolveram. Mas, foi em Bach (1685 – 1750) que tal sistema foi completamente estabelecido. Ou seja, por pelo menos 500 anos, nenhuma proposta de tratamento e ordenação alternativa havia surgido, até Schoenberg. Nem mesmo na proposta atonal, pois ela faz sua diferença na existência de algo já estabelecido. Schoenberg propôs outro paradigma.

A técnica dodecafônica é uma experiência de *shock* (ADORNO, 2009). É o *shock* que traumatiza o olhar educado as convenções anteriores. A proposta dodecafônica concretiza o movimento iniciado em Wagner, pois avessa as convenções ao produzir a ruptura de qualquer diferença que exista. É importante deixar claro, que o material sonoro ainda é o mesmo, mas as articulações feitas são outras. As novidades que sucederam ao dodecafonismo, como o serialismo integral de Stockhausen e de Pierre Boulez (1925 - 2016), embarcam na ausência de diferenças produzida em Schoenberg. O dodecafônico e conseqüentemente, a técnica serialista, foram os últimos suspiros da organização histórica no modo de operar segundo a tradição ocidental. Os acontecimentos descritos em Cage, Stockhausen e Schaeffer no capítulo primeiro, referem-se a outra maneira de tratar as coisas, rompendo definitivamente a vetorização do passado. Trajetória que será edificada mais claramente à frente.

A escuta dodecafônica planifica o uso das notas. Se Wagner quebrou a simetria das resoluções tonais ao buscar modulações constantes, Schoenberg retira qualquer importância fundamental do jogo. As sete notas da escala diatônica mais os cinco intervalos cromáticos passam a compor uma paleta de cores sem hierarquia. A noção de série reforça esta ideia, pois a ordenação das notas passa a ser uma opção estética do compositor. A série

desliga qualquer relação com a escala tonal e coloca ordem a todos os rompantes dissonantes advindos da experiência atonal. A única exigência do dodecafonismo é que a série de sons seja iniciada e que a repetição de qualquer uma das outras notas pode ocorrer somente quando a série for iniciada novamente.

É um sistema que artificializa qualquer noção naturalista que se possa conceber do som. Se o sistema tonal prega sua semelhança organizacional a natureza do som³⁸, o dodecafônico destrói essa ordem e estabelece que quaisquer relações podem ser feitas. Inclusive as “naturais” se assim o compositor desejar. É o caso de Alban Berg (1885 – 1935), que na produção de suas series busca em determinados momentos uma ordem que possa gerar acordes que remetem ao sistema tonal. Sua obra em muitas vezes dá ao ouvinte o gosto da semelhança, seguido do *shock* da experiência traumática.

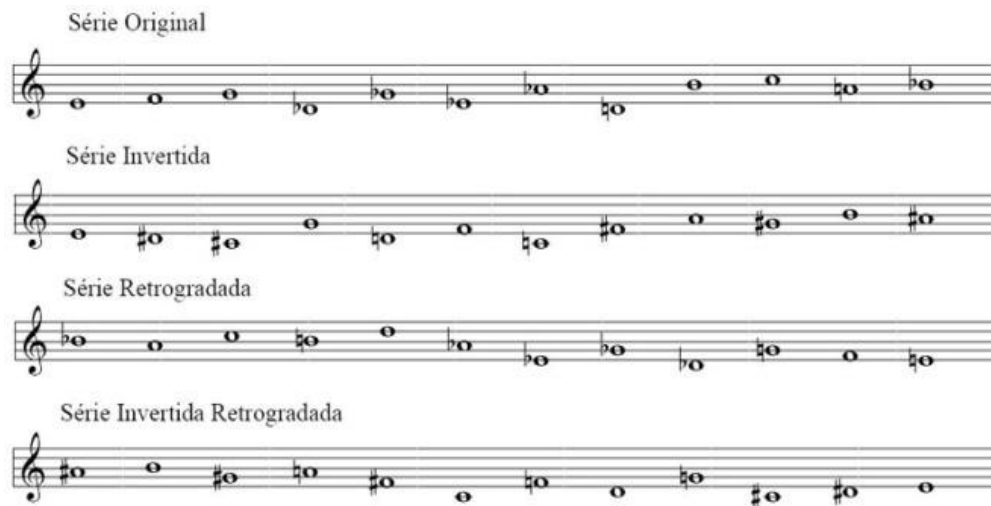


Figura 1 - Esquema das series dodecafônicas.

Acima temos o exemplo de uma série original, a sequência de doze notas que serve como base para composição. Há mais três derivações deste material original, funcionando como opções para o compositor. A série invertida é quando a original começa do fim para o início. A série retrograda é construída pela inversão dos intervalos da série original. A série Invertida retrograda é quando a série retrograda começa do fim para o início.

Este esqueleto técnico surgiu em meio a toda a revolução do pensamento e da organização social deste início de século. A missão dos músicos da época era a de dar conta de um tempo que não conseguia mais ser expresso pelos moldes existentes. O atonalismo trouxe a proposta selvagem. Já o movimento dodecafônico, que ficou conhecido como a música da Segunda Escola de Viena trouxe uma nova ordem. Movimento, que acabou sendo

³⁸ Vide teoria dos harmônicos superiores e ciclo de quintas no capítulo 1.

conhecido como Expressionismo Alemão Musical. Note que a palavra atonal ainda é mais geral ao tratar de uma música que busca romper com a tradição do passado. A escola de Schoenberg e seus discípulos foi restrita a um instante histórico, como um divisor de águas. Se o início do século foi “anárquico” e o dodecafonismo trouxe ordem, foram poucos os compositores que se adequaram a técnica. Contudo, a proposta de Schoenberg deixou marcas. Compor após o dodecafonismo significava dar ordem e motivo a existência das dissonâncias. Alguns compositores que se apresentaram como revolucionários, recuaram. É o caso de Stravinsky que passou a compor segundo a estética neoclassicista. Richard Strauss, que por muitos também se enquadra no expressionismo alemão, mas pelo viés atonal, pois ele nunca compôs música dodecafônica, foi o último dos românticos, e teve apenas algumas peças que se enquadram na revolução discutida até aqui.

A música “expressiva” ocidental, desde princípios do século XVII, assumiu a expressão que o compositor atribuía a suas obras, e não somente a expressão dramática, como ocorre no caso da música para drama, sem que as emoções expressadas pretendessem estar imediatamente presentes e serem reais à obra. A música dramática, verdadeira música *ficta*, ofereceu, de Monteverdi a Verdi, um modo de expressão estilizado e ao mesmo tempo mediato, isto é, a aparência da paixão. Quando transcendia isto e pretendia uma substancialidade mais além da aparência dos sentimentos expressados, esta pretensão não estava ligada a movimentos musicais individuais que deveriam refletir os da alma, mas estava garantida unicamente pela totalidade da forma que comandava os caracteres musicais e suas coesões. Em Schoenberg ocorre algo muito diferente. Nele, o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, se *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música (ADORNO, 2009, p.39-40)

Isso não era nada fácil para Schoenberg e seus discípulos. A música "precisava" romper com formas e procedimentos derivados do sistema tonal, que durante séculos haviam sido transformados em uma segunda natureza (algo historicamente construído). Desde a *Ars Nova* a música havia se desenvolvido por meio da constante busca de soluções para diferentes problemas composicionais. Mas, a cada obra hoje considerada "clássica" ou “revolucionária” foi em sua época o resultado polêmico dessa busca por uma "nova verdade", modificada com o tempo.

O expressionismo musical buscava refletir o sentimento de época, principalmente os reflexos deixados ao fim da Primeira Guerra Mundial. Além disso, o ser humano deixou de estar ligado a uma construção familiar, religiosa, moral e social. O ideal romântico havia criado uma espécie de ápice da construção do *Eu*, que já no início do século XX começou a ser abalado por obras vanguardistas. Este *Eu* é a construção da *era o indivíduo*, associada aqui, a Beethoven. Não sabemos se é por obra do destino, mas foi na mesma Áustria de

Freud, que os compositores da Segunda Escola Vienense abriram as portas para o entendimento mais amplo do “mal-estar” humano, questionado na própria obra de arte. Enquanto, Freud questionava este “mal-estar” pela psicanálise, a patota de Schoenberg o fazia com sons. Se anteriormente, a obra de arte era a expressão da construção de um Eu, as vanguardas passaram a propor na estrutura formal da música o pensar da própria situação humana.

Na expressão da angustia entendida como *Vorgefühle*³⁹, a música da fase expressionista de Schoenberg atesta a impotência do homem. O monodrama *Erwartung* tem como heroína uma mulher que procura seu amante pela noite, ficando presa pelos terrores da obscuridade, e termina encontrando-o assassinado. Entrega-se à música quase como se fosse uma paciente psicanalítica. A confissão de ódio, ciúmes e perdão e ainda todo o simbolismo do inconsciente, estão expressados na música, que recorda seu próprio direito de opor-se e de consolar somente no momento de loucura da heroína. (ADORNO, 2009, p.42)

É uma música que passa a pensar a partir da proposta do inconsciente e de abandono das tradições filosóficas. O indivíduo não é mais uma unidade e o ideal da subjetividade não existe mais. O *Eu* é fragmentado. A composição das obras passou a construir e a transmitir a experiência de registro do inconsciente.

³⁹ Palavra alemã derivada do substantivo masculino *Vorgefühl*, que significa pressentimento e, enquanto verbo expressa intenção de “ir à frente” e “avançar”.

CAPÍTULO 3 – RE-EXPOSIÇÃO

INTRODUÇÃO – UM NOVO OLHAR SOBRE UMA PASSAGEM CONHECIDA

Os dois primeiros capítulos foram construídos para expor a organização histórica com foco no pensamento da música ocidental. Neste seguimento, o da Re-exposição, seguirá a apresentação do panorama já descrito, mas estabelecendo um diálogo com a pulsão criativa. Trata-se de mostrar uma ideia de como se deu e de como se dá o movimento do pensamento musical. Para tal, serão trabalhadas as diferenças entre *Criação/Criatividade* e *Síntese/Prótese*.

A exposição das matrizes musicais trazidas nas figuras de Schaeffer, Cage e Stockhausen ainda se fazem operantes neste século XXI, proporcionando a suspensão dos elementos anteriores e a inclusão de novas propostas de entendimento do som. Perspectivas que agora estão incorporadas ao fazer musical, colocadas à prova a todo o momento pelos artistas. A hipótese é de que hoje há a proliferação de uma estética que realiza movimentos de síntese. O termo *síntese* tem significado específico aqui, relacionando-se a ideia de *Criatividade*. Ele refere-se à noção de combinação, de resumo e de sumarização de elementos, isto dentro de um ambiente de repetições, por vezes colocadas sob o discurso da novidade. No caso contemporâneo, a tecnologia facilitou a manipulação e o resgate das informações. Situação que provoca um verdadeiro fetiche tecnológico e endossa certas disposições sobre o que é considerado novo.

Sendo assim, a noção de *novo* deve ser relativizada, de maneira a não tornar o velho algo pejorativo. Enquanto, os processos de síntese vão indicar repetições, a ideia de *Criação* aponta para outras disposições, para a incorporação de novos elementos, ultrapassagens, o pensar para fora da caixa, assim, deslocando e resignificando o que estava antes disponível.

Com o intuito de buscar uma nova forma de ver a música, será utilizada a base metodológica da Nova Psicanálise⁴⁰, sobretudo, dois de seus conceitos básicos: *Revirão* e *Prótese*.

⁴⁰ Desenvolvida no Brasil por MD Magno. Trata-se de uma reformatação do aparelho psicanalítico que, depois de Lacan, aplica-se às disposições sócio-técnico-culturais do século XXI.

3.1 CONCEITOS PARA FORMAR A NOVA MENTE MUSICAL

3.1.1 A proposta do Haver e do Revirão como metodologia

Qual o porquê de re-expor o passado? Recorrentemente, nesta ambiência que chamamos de cultura, temos a proliferação de secreções intelectuais, algumas mais permanentes do que as outras. Pode-se aqui chamar base, matriz, modo operante; qualquer um dos três termos tem validade para o que será dito. O importante é o fato de algumas durarem mais do que as outras, isto tudo pela forma como se instalam, transformando-se em algoritmos vivos nas relações estabelecidas.

Estamos à época há muito prevista por pensadores como Teilhard de Chardin e McLuhan. A era do *Organismo Ultra-humano* e da *Aldeia Global* (COSTA, 1995). A tecnologia produzida interligou as pessoas, permitindo a disseminação e registro de conhecimentos numa escala antes nunca vista. O re-expor está ligado justamente a este panorama contemporâneo. Ao mesmo tempo em que há grande produção informações, também há o fácil acesso a estas. Consequentemente, há muito a ser analisado e resgatado, o que tem gerado repetições. Mesmo assim, conhecimentos antes longínquos foram centralizados e relacionados. Na música, os algoritmos das colagens, dos ruídos e das sínteses sonoras operam. Em outras áreas há também seus algoritmos e ao que parece, originam-se de um *espírito do tempo* comum. Mas, isto seria outro estudo. Será que tudo que se tem produzido é apenas a depuração e a combinação do passado? Estamos a resumir milênios de produções em segundos de áudio digital?

A tentativa de ampliar a discussão destas perguntas origina duas noções a partir das considerações metodológicas da Nova Psicanálise. Conceitos que serão expostos para possibilitar a compreensão do atual momento vivido, focando na música. Num primeiro momento há a proposta de uma *Estética de Prótese*; e conseqüentemente, o segundo, a proposta de uma *Estética de Síntese*. É importante deixar claro que estes conceitos não visam dar conta de concepções estilísticas, técnicas e temáticas das obras de arte. Na música isto caberia a um tratado de harmonia ou de morfologia musical. Essas particularidades estão em um nível secundário, são o desenrolar do que realmente estes conceitos visam demonstrar: de que há uma forma primária e mínima de como ocorre o pensamento artístico.

As proposições acerca destes dois conceitos estão relacionadas as noções de *Criação e Criatividade*. Mas, o que se entende sob estes termos? No cotidiano eles muitas vezes se confundem, no entanto, aqui, eles seguirão definições precisas que partem da Nova

Psicanálise. São noções relacionadas aos movimentos de ultrapassagem e de repetição, entendidos a partir de uma matriz que simula a forma como a psique humana funciona. Trata-se do conceito de *Revirão*, cunhado por MD Magno, em um entendimento que surge a partir das proposições desenvolvidas por Freud acerca da *Pulsão de Morte* como sendo contrária a *Pulsão de Vida* (FREUD, 1920). Para Freud a *Pulsão de Morte* é a tendência fundamental para aonde o desejo se encaminha, buscando sua satisfação, aniquilação. A Nova Psicanálise, no entanto, propõe que o conceito passe a se chamar somente *Pulsão*. Como forma de expressão, esta Pulsão é inserida no cerne da língua portuguesa, que possui o verbo HAVER. Disposição que torna a perspectiva original e genuinamente brasileira. A partir deste verbo a Nova Psicanálise diz que há somente a Pulsão do **Haver desejo de não-Haver** ou **Haver quer não-Haver**. Notação que pode ser vetorizada da seguinte forma: $A \rightarrow \tilde{A}$. Esta seria ALEI do Haver.

Como o não-Haver não há, ALEI denota que o movimento pulsional do que quer que haja se encaminha decisivamente para o seu próprio sumiço. Mas se é não-Haver e se não-Haver não há, como está dizendo, o sumiço é impossível. ALEI diz, então que todo Tesão se encaminha para o impossível. No que o Haver tem Tesão? No impossível de ser ele mesmo algo que possa vir a sumir, desaparecer, o que chamei de **Impossível Absoluto**. (MAGNO, 1999, p.37-38)

Esta é a lógica da *Pulsão Haver*, a de requisitar seu inverso. Importante aqui é o entendimento da quebra da simetria, pois quando caminhamos em direção ao que foi requisitado, esbarramos no *Impossível Absoluto*. “Quando desejamos algo, sua obtenção é sempre frustrante, pois, daqui a pouco queremos novamente ou queremos outra coisa, já que não conseguimos aquilo que realmente queríamos. Se tivéssemos conseguido o não-Haver, tudo pararia” (MAGNO, 1999, p. 38). A perspectiva que resta é de que o desejo, desejoso de seu oposto, que não há, sede a um gozo menor, um *Impossível Modal*. Este impossível refere-se às disposições que conseguimos realizar, pois são menores do que o *não-Haver*. São as realizações indisponíveis em dado momento, mas que com o emprego da quantidade certa de conhecimentos e recursos, tornam-se acessíveis. Esta é a forma pela qual os humanos traçam suas realizações. É uma espécie inquieta, que não se contenta com o que é dado. “A história da humanidade não é senão a lenta e gradual transformação, pagando preços altíssimos muitas vezes, de impossíveis modais em possibilidades cada vez maiores” (MAGNO, 1999, p.38).

A representação deste processo faz-se visível na banda de Moebius, ilustrando de forma metafórica o funcionamento do psiquismo. O artista holandês Escher (1898-1972) utilizava esta topologia não-euclidiana em suas obras.

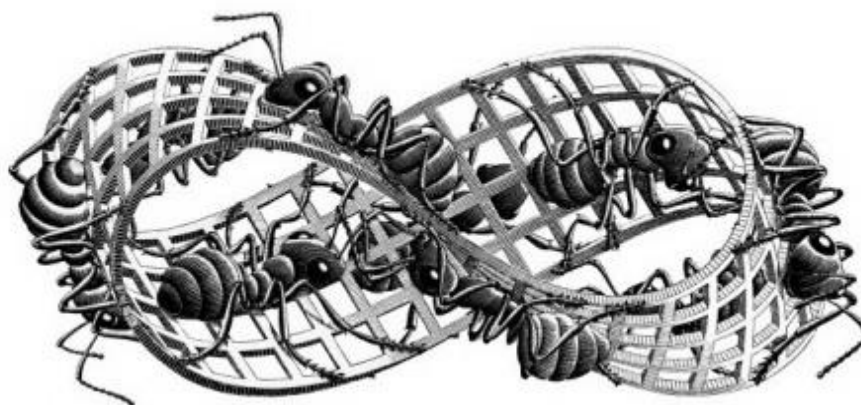


Figura 2 - Moebius Strip II, 1963.

Trata-se de uma superfície não-orientável, que possui apenas um lado e uma borda. As formigas percorrem um caminho sem fim nem início, que é o mesmo da *Pulsão*: força constante que, ao deparar-se com a impossibilidade de chegar a seu objetivo de extinção absoluta (porque não há), avessa-se e revira sobre si mesma em eterno retorno. O *Revirão* inclui um *Ponto Bífido* (neutro) no qual as polaridades se desfazem e as diferenças se equivalem, ocasionando o avessamento aludido acima e a continuidade do movimento. Não há nenhum ponto fora da banda, restando apenas a possibilidade de revirar, isto é, avessar-se e “retornar” (e este tem de ser entre aspas, pois nunca saiu) ao trajeto dentro do Haver.

Mas, como se dá esse reviramento? Até aqui tivemos a descrição deste aparelho criado para metaforizar a capacidade de almejar o contrário, da constante requisição do não-Haver que tem de ceder a um desejo menor. Este movimento aponta para outra perspectiva de compreensão. A maioria dos pensamentos e teorias encontrados leva em consideração a oposição já apontada. A dialética seria uma forma de pensar esta oposição. No entanto, a Nova Psicanálise com o artifício do Revirão refere-se a este pensamento binário, incluindo a passagem por um terceiro ponto. Este ponto seria o *Neutro*, ocupando uma posição de indiferenciação diante das disposições que lhe são apresentadas. Indiferença aqui não significa uma posição de desinteresse como pode sugerir. A proposta é justamente o contrário, ou seja, que todas as possibilidades sejam levadas em consideração, incluindo qualquer diferença.

Assim, vamos ter novamente a banda de Moebius, agora organizada como a figura do *oito interior*. A seta vertical vetoriza a Pulsão $A \rightarrow \tilde{A}$. Perceba que o Haver (A) está inscrito dentro do oito interior, enquanto o não-Haver (\tilde{A}) está de fora, representando a impossibilidade. Dentro da banda de Moebius estão localizados três pontos, determinados desta forma para fins didáticos. Do ponto de vista do inconsciente a polarização (+/-) pode se

dar na relação de quaisquer forças. O que observamos a partir desta figura é o modelo de operação destas forças. Quando algo se dá, inevitavelmente seu contrário o acompanha, mesmo que não tenhamos consciência disso. É o que corriqueiramente ocorre. O trabalho analítico é de neutralização desta oposição. O ponto Neutro é este limiar, onde ocorre à cambalhota e o resto do percurso se apresenta, mas de forma modificada. Seria o início de uma nova jornada, portando a experiência indiferenciadora. As velhas disposições podem estar lá, mas a experiência da indiferença permite a possibilidade do rearranjo do Haver disponibilizando o novo.

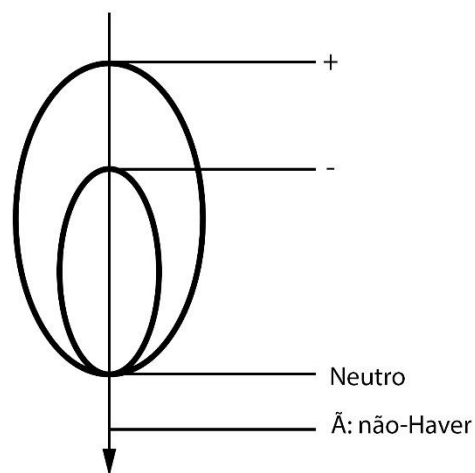


Figura 3 - Esquema do oito interior 1.

Ratificando, qualquer coisa que exista está no Haver. Isto também é válido para as coisas que ainda virão a existir, pois os elementos necessários para que novas disposições surjam já estão contidos no Haver. O que o aparelho do Revirão nos demonstra é a nossa condição diante deste Haver. A questão das viradas na música vista anteriormente, trata justamente da atuação deste processo, da visão artificialista das produções sonoras da humanidade. Raciocínio extensível a tudo aquilo que desenvolvemos, desde rudimentares equipamentos até a sofisticados sistemas de pensamento. Este é o ponto chave, de que não há uma natureza, tudo é artifício, um arcabouço protético da expressão da condição humana.

Tudo se artificializa em nossas mãos. Tudo o que fazemos, em qualquer cultura, da mais primitiva à mais sofisticada, é perene artificialização do mundo. Basta observar que ninguém está pelado aqui, cada um está vestido de um jeito, que existem miríades de formações, plásticas, visuais, sonoras, etc., envolvendo nossa vida. É a arquitetura, a rua, o inferno, o paraíso, sei lá o quê, de condições de reprodução dessa grande Artificialidade. (MAGNO, 1999, p.44)

3.1.2 A noção de Recalque segundo a Nova Psicanálise

Sob a ótica da ideia do Revirão a noção de Criação passa a ter uma significação bastante particular. Podemos até mesmo propor uma brincadeira, uma distinção. Existe essa, com letra maiúscula, que é o instante em que algo “novo” se apresenta, redefinindo o panorama vigente. Existe ainda, a criação, esta com letra minúscula, que pode ser aqui, a prótese nossa do dia-a-dia. Todas oriundas do mesmo movimento. A diferença é que há Criações e criações. Mas, estas criações menores as quais serão colocadas dentro do regime da Criatividade são produtos decorrentes das possibilidades disponibilizadas pela Criação. Criação é prótese. O termo prótese é muito caro a Nova Psicanálise, pois trata-se do produto do movimento do Revirão quando se atinge a neutralidade, e mais, ele se dá sob o regime de três ordens recalcentes fundamentais.

Freud supunha que recalque decorria de que havia algo chamado Inconsciente, um grande campo, que não só estava cheio de algumas coisas das quais não temos consciência porque não temos mesmo, como também estava repleto de outras que, em nosso percurso, tenhamos delas tido ou não direta consciência, foram tomadas por um processo repressivo tal que se esconderam, se isolaram, sem mais acesso à consciência. Seria preciso, então, realizar um trabalho enorme de análise e de elaboração para desentulhar o caminho e possibilitar a esse recalco retornar de maneira consciente. (MAGNO, 1999, p.83)

Para entender onde encaixa a noção de recalque na música e, sobretudo, conceber a música em si como um recalque, ou seja, ela como a articulação e liberação das informações reprimidas, precisamos primeiro entender a *Teoria Polar das Formações*. Esta teoria para a Nova Psicanálise concebe a relação entre as formações que constituem o Haver. O termo *formação* é indispensável não só para os raciocínios desta proposta teórica, mas, sobretudo para pensar qualquer tipo de conhecimento com que lidamos. O conhecimento, por exemplo, é o “mapeamento possível entre as formações do Haver” na “procura de uma formação que melhor se encaixe com outra” (Magno [1995], p. 130). É o resultado de uma articulação no campo do Haver. Isto sem precisarmos recorrer às noções de sujeito ou de objeto⁴¹: é o fato de vínculos serem relacionados entre as formações que constituem o Haver, que resulta em conhecimento. As formações são coalescências que configuram polos de resistência, recalcam outras possibilidades que ameacem suas configurações, são sintomáticas, mas são também sujeitas a rupturas. “Qualquer formação só por ser formação tem vocação recalcente, e é

⁴¹ Vê-se aí um diferencial claro para com as abordagens de base epistemológica, pois não se pressupõe um sujeito diante de algum objeto para que haja conhecimento.

recalcada por várias forças; pode certas coisas; e, enquanto constituição, nela está inscrito um conhecimento” (MAGNO [2011], p. 7).

As formações são *polares* (configuram polos) e são constituídas por duas zonas, uma *focal* e outra *franjal*. A primeira zona diz respeito à sua força maior de sustentação, possível de ser reconhecida. A segunda não pode ser mensurada, vai em direção ao infinito, ressalta sua natureza vincular ao extremo e só pode ser pensada e descrita até certo ponto, pois é excessiva a qualquer desenho produzido. As formações, embora resistentes a qualquer modificação, são consideradas sem fronteiras discerníveis. E justo por não pensar aplicando fronteiras a Teoria Polar das Formações supõe que as formações se co-movem e podem se acoplar (comunicar) umas às outras a ponto de se trans-formarem. Isto é pensável mediante a ideia de haver entre elas o ponto Neutro, no qual há “indiferença entre as formações” (MAGNO [2005], p. 122).

A partir deste conceito de formações, existe uma em particular em que a capacidade de revirar presente no Haver foi repetida. Para tais formações a Nova Psicanálise propõe o termo *Idioformação*. As Idioformações são formações que possuem a capacidade de requisitar o contrário, de avessar as disposições dadas. Em resumo, são as espécies que conseguem identificar em si próprias o funcionamento do Revirão. Pensemos o Revirão como um programa instalado no disco rígido das Idioformações, que está sempre em processo. Até o presente momento somos a única espécie conhecida onde à pulsão fundamental de tudo o que existe se repetiu.

De um tempo para cá, do ponto de vista de uso da língua, de apropriação de certas idéias do campo do conhecimento e também para fazer uma diferença específica, achei facilitador usar o termo Pessoa. Para mim, Pessoas são as IdioFormações do nosso caso. Mas não podemos pensar que sejam um corpo humano; um indivíduo, do ponto de vista do recorte social; ou um sujeito, do ponto de vista da reflexão filosófica em vigor. Evidentemente, uma Pessoa tem alguma corporeidade biológica, a qual é apenas uma de suas formações, que chamamos de Primário. É preciso entender que as categorias que utilizamos aqui não são as utilizadas em outro campo. Categoria é uma palavra que significa simplesmente ‘afirmação’ (o verbo *kategoréin*, em grego, é: ‘afirmar’). Então, o que aqui se afirma não é o que se afirma ali. Não estou, portanto, falando de sujeito, indivíduo ou de ser humano, e sim de uma formação que chamo Pessoa, que é uma IdioFormação composta de seus elementos Primários, Secundários e do Originário que, este, é único. Isso é algo amplo, pois não podemos dizer que o Primário de uma Pessoa termine no limite de sua corporeidade, já que não podemos dizer que o próprio Primário termina neste limite. (MAGNO, 1999, p.169)

Estas noções de Primário, Secundário e Originário são os regimes recalcantes definidos pela Nova Psicanálise. Trata-se de uma organização inerente as Idioformações por possuírem o Revirão e a capacidade de exercê-lo.

A noção de *Recalque Originário* surge na quebra da simetria do Haver que deseja não-Haver. O Haver tem todo o direito de ser desejoso da obtenção de seu contrário, e de fato a máquina funciona assim, mas ele sempre esbarra no limite que hiperdetermina o processo, o não-Haver. Não há a possibilidade transcender a um exterior, é a “pancada” que tomamos da realidade de que tudo o que há é o Haver e temos de dar conta da angústia dentro dele. O Recalque Originário é este atrator fundador de todos os outros recalques. O desejo do Haver que se recalca diante na não obtenção do Impossível Absoluto. O movimento em direção a última instância ressoa em tudo aquilo que constitui o Haver.

Mesmo quando o recalque é da ordem de uma impossibilidade modal – pois que, dali para baixo, nada é impossível absolutamente –, essas impossibilidades, ditas modais, já são ressonâncias do próprio Recalque Originário. Em outros níveis, mesmo no nível soft do psiquismo, é também este o modelo que serve sempre em qualquer fato de recalque. Portanto há recalque porque a máquina encontra seu limite e se fecha em sua absoluta imanência, passando pelo momento de reconhecimento de impossível absoluto, de quebra de simetria, e assim por diante. É claro que ela imediatamente ‘esquece’ essa quebra e continua a desejar... novamente. É a repetição, não só compulsiva, mas compulsoriamente se exercendo. (MAGNO,1999, p.87)

A repetição está na origem. Somos sempre remetidos ao Haver. Resta somente a opção de lidar com o mal-estar proporcionado pela quebra de simetria lidando com os impossíveis modais. O processo analítico visa justamente disponibilizar que as formações recalçadas possam ser articuladas a partir do ponto de neutralidade. E mais, tem de existir a consciência da impossibilidade de sanar a angústia constante diante do Impossível Absoluto.

O *Recalque Primário* surge no nível da corporeidade, sendo algo já dado. Do ponto de vista psíquico somos dotados de certa liberdade, menos a do Impossível Absoluto. O que passa a ser um enorme cerceamento da liberdade. A psique, no entanto, está aprisionada dentro deste corpo que evoluiu de um primata. No capítulo anterior foi falada a questão da existência do Artífício Espontâneo e do ser humano primata o explorando. O Primário é uma formação que brota deste Artífício. Mas, que fique claro que uma coisa é o Primário e outra é o Artífício Espontâneo. Um surge do outro (MAGNO, 2014).

No nível primário de nosso corpo, há o que chamo de Autossoma, que é sua constituição, sua arquitetura biótica. Embutido no autossoma, há uma grande formação etossomática, um Etossoma, como nos outros animais. São modelos de comportamento inscritos num programa qualquer do próprio autossoma: uma espécie de grande arquivo instalado nalgum ‘disco rígido’ dos animais, o qual pode ser muito elástico mas tem limitações estritas e permanentes. (MAGNO, 1999, p.91)

Assim, fica ainda mais claro, em que o Espontâneo seria uma pedra, por exemplo. Pedra não tem a capacidade de revirar. Já o Primário surge no nível biológico, até então. São predisposições inscritas, que apesar de modificáveis, estão sujeitas a presença de limitações.

A relação do mal-estar (origem) provocado pela origem nesta carne cercada de predeterminações (Primário), gera o *Recalque Secundário*. Aqui, mora outra diferença, que tem que ficar clara. Os animais comuns tem Primário, mas não produzem um Secundário.

As formações secundárias, estritamente psíquicas, languageiras, mentais, culturais, portanto, só estão aí porque são produzidas como secreção por um macaco afetado de Revirão. O que é o Secundário? Podem chamar de simbólico, de linguagem, embora talvez mesmo tudo seja linguagem, nosso corpo inclusive, seu autossoma e seu etossoma. O que é a linguagem culturalmente produzida, artificial ou artificiosa – não gosto de falar assim porque para mim o que quer que haja é artifício –, que não é dada ou espontânea e que, em cada recanto, nossa espécie inventa de um diferente jeito? (MAGNO, 1999, p.92)

O Secundário está nessa nossa capacidade de revirar. O fato de desejarmos o contrário, agora sabendo, que temos uma liberdade modal. O Secundário é a extensão do Primário afetado. A proposta do Secundário é o não conformismo diante das limitações impostas a psique que quer revirar. É o exemplo do ser humano, que não possui a capacidade de voar. Mas, ao observar em sua ambiência outras criaturas que possuem tal aptidão, ele passa a desejar. Mediante muito esforço psíquico, investimento de tempo, inteligência, dinheiro e saberes acumulados surge um Santos Dumont, assumindo a *Função Artista*, quebrando um impossível modal (MAGNO, 1999). McLuhan concebia de saída os meios como extensões físicas do corpo. Ao fim de sua vida ampliou a ideia para o nível do pensamento. A proposta aqui é ampliar esta questão protética a tudo o que exista, inclusive na perspectiva do inconsciente.

A intenção é partir deste arcabouço teórico e demonstrar a música como a articulação de formações recalçadas mediante dois processos. O primeiro de Prótese, referindo-se ao ponto Neutro. O segundo de Síntese como articulação da polarização.

3.1.3 A Teoria dos Cinco Impérios como uma flecha cultural

Diante das noções dos recalques *Primário*, *Secundário* e *Originário*, a Nova Psicanálise, propõe uma teoria do encaminhamento para nosso modo protético e artificialista. Trata-se da Teoria dos Cinco Impérios, resultante dos entendimentos da aplicação do Revirão à nossa cultura. Toda expressão humana se faz a partir da forma como lidamos com a situação de termos uma mente que opera em Revirão, mas ocupa uma corporeidade sintomatizada,

que, como diria Darwin, evoluiu do macaco. O desenvolvimento cultural humano ocupou diversos estágios. As culturas, inicialmente, eram ligadas as características do Primário (a música do ser primitivo), até atingir o atual patamar de um Secundário bastante diversificado. Recordando, é na forma como existe o Originário emergindo dentro de um Primário, que caracteriza essa formação chamada *Pessoa* (nós, os humanos). O que resulta no Secundário, isto é, nas próteses, no artificial, portanto, uma vetorização no que diz respeito a como estamos articulando o momento ocupado atualmente.

O esquema abaixo ilustra a passagem de um recalque a outro.



Figura 4 - Esquema Cinco Impérios 1.

É uma caminhada protético-cultural, que está começando o quarto estágio (*Quarto Império*), ou, um *Império do Espírito*. “O que aqui chamo de *OESPÍRITO* é simplesmente a articulação do campo do Secundário. E que seja cada vez mais desembaraçada – tanto do Primário quanto das estases sintomáticas do próprio Secundário, cada vez mais leve, cada vez mais rápida, cada vez mais em disponibilidade para o que vier” (MAGNO, 1999, p.164). É o percurso que iremos encontrar mais à frente no texto, contato pelo viés musical, mostrando esta nossa predisposição cada vez menos recalcante frente aos elementos que compõem a cultura.

Estamos desesperados achando que o mundo está indo para o beleléu só porque está explodindo a bobagem com a qual vivemos durante alguns mil anos, e que simplesmente podemos de repente abandonar e partir para outra. Todos estão impressionados com o avanço da tecnologia, mas nunca foi diferente. É apenas um momento de extrema turbulência e de produção e produtividade no campo do quê? Da criação de próteses. É mais depressa, mais rápido, mas sempre foi assim. Queriam dizer que havia uma essência de não-sei-oquê, mas não havia não. (...) em última instância, o que interessa é da ordem da Arte. Ou seja, é o que se exprime no radical ART, que é mais ou menos o que se chamou de techné na Grécia. A gente faz, acontece, simplesmente para secretar próteses. (MAGNO, 2000/01, p.33)

Se estamos no alvorecer de um Quarto Império é porque outros três o precederam. É uma sequência que tem seu acompanhamento na proposta gráfica anterior, no modo como lidamos como os recalques como sintoma. Mas, para os raciocínios posteriores, nos interessa é fixar a ideia de Quarto Império, que é o atual estágio que estamos adentrando. Entretanto, é importante entendermos a sequência a que ainda somos devedores (Primeiro,

Segundo e Terceiro Impérios). O fato de um quarto estágio estar sendo iniciado não significa o desaparecimento dos outros três, o que está ocorrendo é um gradativo processo de “soltura” no lidar com os fundamentos anteriores. Uma forma mais indiferenciante (neutra) de lidar com as questões da cultura.

MD Magno define o *Primeiro Império* como o *d’AMÃE*. O percurso começa com as civilizações referidas a características ligadas ao Primário.

É imaginar que a referência de Eu era o corpo da mãe, a presença da mãe, a instância materna dentro do grupo social. Como naquela coisa primária, simples e pobre não havia instituição para dizer quem é uma criança, uma possibilidade bastante fácil de se comprovar, marcar, localizar uma pessoa é por seu nascimento: é o filho... da mãe”. (MAGNO, 1999, p.155)

É um pensamento já protético, mas ligado a um senso biológico mais direto.

Já o *Segundo Império*, o *d’OPAI*, apresenta uma articulação mais elaborada. A figura do pai é inventada no sentido de regência do âmbito social. Todos têm material genético de um pai e uma mãe; até então, é uma necessidade biológica para existência da vida humana. A regência de maneira que exista a correspondência do filho a um pai, relativa a determinada mãe, necessitou da invenção de controles da situação. Surgem, então, regimes de limitação. Enquanto, no *Primeiro Império* a comprovação da correspondência é direta, no *Segundo*, ela é artificializada no nível da ordenação social.

Observem que ele está situado entre o Primário e o Secundário. Ou seja, numa referência que liga o Primário ao Secundário aparece a invenção chamada *Segundo Império* e a referência de cada um passa a ser o seu Pai, este também recém inventado. Mas um pai nesse momento é algo que descobriram dentro da própria relação dos corpos no Primário”. (MAGNO, 1999, p.156)

Basta ver a diferença de hoje, em que a tecnologia atua diretamente no Primário do filho, na análise das cadeias de DNA, para definir quem é o pai ou a mãe. Continua sendo um Secundário, mas de ordem mais solta do que a forma anterior.

O *Terceiro Império* surge na era das mitologias. Temos a gênese do mundo grego a partir do *Caos*⁴². Basta ler Homero e as histórias dos deuses e heróis. Pandora (leia-se também Eva) abrindo a caixa, liberando todo mal ao mundo. As lendas do mundo egípcio e da mesopotâmia. Os fragmentos da *Eddas*, narrando o surgimento de tudo, segundo a visão nórdica. Mas o universo não foi criado em sete dias?

⁴² O *Caos* é definido como “uma massa confusa e uniforme, nada além de peso morto, na qual, entretanto, repousavam as sementes das coisas. Terra, mar e ar misturavam-se na mesma substância; de modo que a terra não era sólida, o mar não era líquido, e o ar não era transparente. Deus e a Natureza finalmente se interpuseram, pondo um fim a essa discórdia, separando a terra do mar, e o céu de ambos. A parte abrasada sendo a mais leve espalhou-se e constituiu o firmamento; o ar foi o próximo em peso e localização. A terra, sendo mais pesada, desceu, e a água alojou-se no nível inferior, fazendo-a boiar” (BULFINCH, 2006, p.29).

Um passo genial parece ter sido a invenção do Terceiro Império. Como estou chamando os impérios com nomes tirados dos hábitos culturais de nossa vivência, de nossa orientação histórica, a este chamo Império *d'OFILHO*. Uma vez que aqueles que estão vivendo longamente no Segundo Império reconhecem a paternidade e têm como referência essa paternidade, eles se dão conta de que, por mais que seja organizada no sentido de coibir a copulação de tal fêmea com outros machos, essa paternidade é de índole secundária, ou seja, enquanto paternidade, não tem outra garantia a não ser a materna. Então, cada vez mais a coisa vai se encaminhando no sentido de um pai estritamente simbólico, sobretudo por causa daquele Deus que inventaram como pai de todos desse povo, um deus superior, único, etc. (MAGNO, 1999, p.159-160)

É uma grande era de invenções de fundamentos esclarecedores, calcados em obliterações e diferenças. Abrange desde a religião até mesmo a invenção de uma ciência. Já foi possível acompanhar isso na música, no relato de seu desenvolvimento juntamente a Igreja. A restrição de sons; a voz humana como instrumento divino; o profano para fora dos monastérios. Recalques sonoros e imposição de regras para sustentá-los. Por que não acompanhar também o que disse Bruno Latour em *Jamais fomos modernos* quando fala da divisão entre ciência e sociedade; naturezas e culturas? *O Leviatã* de Thomas Hobbes (1588 – 1679) como o contato social; e a câmara de vácuo de Robert Boyle (1627 – 1691); as gêneses que inauguraram a modernidade (LATOUR, 1994). É o reflexo da música do tempo de Beethoven. Ela tinha o naturalismo latente de um compositor que gostava de escrever ao ar livre, expressando sua subjetividade em sons. Mas, ao mesmo tempo, era uma música que respeitava o contrato social ao defender a honra do Estado e da sociedade quando Napoleão se sagrou imperador.

O Terceiro Império é a idade dos fundamentos que sustentaram a cultura nos últimos dois mil anos. Anteriormente, a relação entre os impérios era cumulativa, a memória das formações era muito persistente, assim, acabava em repetição. Aos poucos, essa antiga forma de reger o mundo entra em colapso. Nas artes, as dissoluções são apresentadas com mais fluidez, assimiladas com menor resistência, do que, por exemplo, na mudança dos comportamentos sociais, que ocorre de forma mais lenta, pois sempre é freada. É o relato do capítulo primeiro, por ocasião do entendimento da música eletrônica. Estilo que surgiu colocando à prova a questão do orgânico e do inorgânico já no começo de seu desenvolvimento, no fim dos anos 1950. Questão que emergiria no âmbito social somente mais tarde, nos anos 1980, por exemplo, com a questão do Bebê de Proveta. No mesmo âmbito, hoje temos em nível midiático a polêmica da questão das células tronco e das manipulações genéticas. Assunto tratado na década de 1940, por exemplo, na forma lúdica

dos quadrinhos, com o personagem do Capitão América⁴³, para elevar o moral e exaltar a nação durante a Segunda Guerra Mundial.

Se estamos todos desvairados é porque as referências de Segundo e Terceiro Impérios já estão se esgotando. Efetivamente, não mais encontramos condições de nelas acreditar, de nelas nos assegurarmos. Os rituais que as mantinham eram meio lentos e não suportam a velocidade de transação e produção de todas as próteses presentes, sejam elas Secundárias ou Primárias. O Secundário se movimenta e cria tecnologia rapidamente. Já não é mais a falta de tecnologia que nos deixa sem apetrechos, e sim a lentidão do mercado, pois podemos usar muito mais tecnologia do que essa a que estamos acostumados (MAGNO, 1999, p.162).

É nesta balada que outra fase surge baseada em outros preceitos, que estão se tornando tangíveis principalmente na praticagem tecnológica, que não é mesma dos impérios anteriores. E o que podemos dizer então da ciência moderna, que visivelmente está em crise com esta nomenclatura, dada pela forma como foi construída no passado. Os físicos modernos em seus estudos de buracos negros, física quântica e de propostas como a Teoria das Cordas. Pensamentos que se aproximam mais do estatuto de um místico, do que da ciência que estamos acostumados a estudar nas escolas, como a grande formadora dos conhecimentos. “A experiência dos místicos (ou até de coisa menor, de coisas míticas) é de, quando algo revela para eles no regime da HiperDeterminação, e não no mero regime da criatividade das oposições, suporem que algum Deus lhes disse aquilo”. (MAGNO, 2000-01, p.590) “A ordem do místico reside aí na experiência pulsional de afastamento radical em relação ao que quer que se coloque como realidade, no confronto real entre Haver e não-Haver, e seu retorno indiferenciante à realidade das formações, que se exigem, ao contrário, reconhecíveis como diferentes que são e, como tais, sintomas a defenderem seus interesses, adversos à neutralidade do operador psicanalítico” (MAGNO, 2000-01, p.618)

Dentro da teoria existe ainda o *Quinto Império*. Mas deixa isso mais para a frente, bem mais para a frente. É o *Império do AMÉM*. Estamos tendo problemas em aceitar e lidar com as mudanças que estão surgindo, imagina quanto tempo vai levar para chegar a um quinto estágio. Isto se chegarmos. “É simplesmente o Império que, afetado pelo Originário, se qualifica pela movimentação plena do Secundário e, portanto, por sua mais acessível e maior intervenção também no Primário – que é o que está acontecendo com a disparada de todas as tecnologias de hoje”. (MAGNO, 1999, p.162)

⁴³ Alter ego do personagem Steven Rogers, que se sujeitou ao experimento do supersoldado. Projeto que pretendia alterar toda a constituição física, a partir de um soro aliado a exposição a massivas doses de radiação. Personagem criado por Joe Simon e Jack Kirby. Apareceu pela primeira vez em dezembro de 1940.

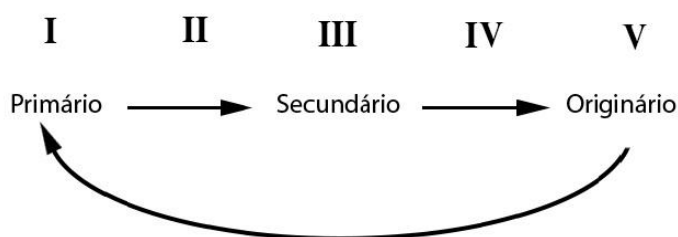


Figura 5 - Esquema Cinco Impérios 2.

O esquema acima reapresenta a vetorização protética desta espécie que opera em Revirão, incluindo as passagens de um império ao outro. É a ratificação de um esquema que ilustra sinteticamente a proposta de leitura do percurso musical até a atualidade. Uma caminhada que justifica e situa nossa propensão artificialista. Pode-se acompanhar a proposta trazida no capítulo primeiro que apresenta a passagem do Terceiro Império para o Quarto. Já no segundo capítulo acompanhamos a escritura dos três primeiros Impérios através da música, que chega ao ápice de seu desenvolvimento numa era industrial-mecânica, que tinha um modo mais lento.

A passagem, o intervalo, o interregno do Secundário para o Originário é o que acontece no Quarto Império como referência. Ou seja, para ele, o Primário é simplesmente o que se organiza como Secundário, então, há que pensar no Secundário e em sua passagem para a absoluta possibilidade aí dentro, que seria a idéia do Originário. O Quarto Império está hoje começando a emergir, está na passagem, e não sabemos quanto tempo vai durar. Assim, não temos condições de imaginar o que seria um Quinto Império, aquele em que Eu é referido por simplesmente ser aquele que revira, que não tem pegadas obrigatórias, que não é ninguém senão possibilidades. No Quarto Império, Eu ainda é alguém em função de suas alocações ad hoc: estou sendo isto agoraqui. No Quinto Império, é Ninguém (MAGNO, 1999, p.165).

3.2 A ESTÉTICA DE PRÓTESE: O PONTO DE CRIAÇÃO

E o real da música é o SILÊNCIO original. (MAGNO, 1982, p.220)

No dia 5 de março de 1968, numa sala de concertos no Canadá, dois personagens emblemáticos do século XX mediram forças em um tabuleiro de xadrez. As peças brancas eram movidas por Marcel Duchamp, em sua última aparição pública. As pretas pertenciam a John Cage. Havia ainda uma terceira personagem, Teeny, esposa de Duchamp. O mestre francês derrotou Cage em pouco mais de meia hora (CROSS, 1999). Mas, o que aconteceu de especial no encontro destes dois artistas? A resposta é inesperada, O SOM! Isto mesmo, o tabuleiro de xadrez funcionou como um instrumento musical. Preparado especialmente para a

ocasião, os espaços do tabuleiro possuíam sons ou composições diferentes. À medida que as jogadas ocorriam e as peças ocupavam as posições do tabuleiro, a ambiência sonora era redesenhada. Incrível que várias pessoas ao relatarem o episódio, afirmam que nenhum dos sons ou composições foram feitas por Cage. Como assim? O compositor é quem programou o tabuleiro? Ou quem elaborou os sons para serem inseridos nele? Onde ficam Duchamp e Cage na história? Até mesmo Teeny, pois ela jogou uma partida neste dia. Quer dizer que ela não compôs também?

Cage é o compositor da aleatoriedade e do indeterminado. É um tanto estranho, para não dizer injusto, desconsiderar Cage como um compositor durante a partida, além é claro, da grande ajuda de Duchamp e sua esposa. O episódio acima serve de gancho para a perspectiva que está sendo desenhada até aqui. O encontro de dois personagens que subverteram o lugar de onde vieram e apontaram outro caminho a ser seguido. Querendo ou não já estamos nele. Isto também é válido para os que não estão cientes do acontecido. O percurso é sem volta. Duchamp e Cage alcançaram a neutralidade explicada anteriormente, disponibilizando o que está sendo chamado de Criação. Cage fez na música o que Duchamp fez nas artes visuais. O francês deu a dica e Cage realizou a viagem dos sons sagrados até o mais breve dos ruídos, em busca de Silêncio.

Para darmos seguimento as questões, recapitulemos brevemente a questão do silêncio e de sua impossibilidade. Uma epopeia que se estende por séculos e já assumiu diversas facetas, desde a sacralização do silêncio como algo pertencente a natureza em oposição aos ruídos industriais dos seres humanos; por vezes, os sons foram escolhidos a dedo, como as vibrações de Pitágoras (série harmônica) e a exclusão das demais como não-música. Em outras, as escalas foram inventadas e ordenadas em sistemas de sons, emergindo a noção de um silêncio artificial (oposição som/pausas). Mas, de certo modo, houve e ainda há preconceito com o uso dos ruídos na música, na maioria das vezes, uma questão de desinteresse em acompanhar o rumo dos movimentos da cultura; um preconceito pela falta de esclarecimento. Inclusive a matemática foi usada para endossar a argumentação dos fatos, induzindo que somente as vibrações regulares do som constituem o que foi chamado de música; já a falta de periodicidade nas frequências (ruídos e interferências), foram rebaixados aos sons indesejados. Trata-se, portanto, de uma viagem que durou até Cage, que diante do ambiente tecnológico, realizou a empreitada da busca *de seu* silêncio. Silêncio este, de origem bastante específica, que alterou a música por completo. O pressuposto aqui é que Cage produziu *indiferença* com este silêncio.

Como já foi dito, a Nova Psicanálise propõe um modelo de explicação bastante particular para a Criação. Ato poético, isto é o criar para ela. É a *Função Artista* que se instala como um ato poético a disponibilizar outras formas de ver. O que há nesta perspectiva é o Revirão! Criação se dá mediante a vivência da experiência de neutralidade de forças antes recalçadas. Em Cage encontramos justamente este processo.

Ao contrário de uma arte que enfatiza o “toque” pessoal e as emoções mais profundas do artista, ele tinha em mente uma arte baseada no acaso, na qual tudo era feito no sentido de excluir a personalidade do artista; diferente dos gênios criadores com poucas obras-primas, ele visava a um processo perpétuo de descobrimento artístico na vida cotidiana. (TOMKINS, 2004, p.453)

Quando observamos o trabalho de Cage sob a ótica do Revirão, percebemos o deslocamento de grandes formações culturais em direção a uma neutralização do que antes estava preso a uma tradição, que conferia um significado específico a palavra música. Neste ponto, podemos pensar na palavra CAGE, que na língua inglesa tem o sentido de JAULA. Com um sobrenome destes ele devia entender de fugas. Assim, foi o *João da Jaula* quem libertou a música para todos os sons, tornando-a disponível para ser articulada como quiser. A proposta aqui é que Cage teve de partir do silêncio para isso.

Mas, o que seria esta libertação na obra de Cage? Perceba, que de saída, a liberdade não pode ser absoluta. Diante da ideia de um Recalque Originário, o Haver que não pode não-Haver já fica bastante determinado, limitado. A liberdade que há sempre esbarra na ALEI do Haver (A→Ã). Só há “liberdade”, e esta, tem de estar entre aspas, pois tem de ocorrer dentro do Haver. Sob a topologia do Revirão qualquer pulsão tem de lidar com o mal-estar diante do Haver, e, ela está hiperdeterminada a nunca atingir o *Impossível Absoluto*.

A instância criativa, produtiva, é, portanto, do escravo. Ele está de alguma forma determinado, e nesse caso hiperdeterminado, pelo não-Haver. Quando ele é sobredeterminado por algum eco menor do não-Haver, vemos a evidência de que está sobredeterminado, mas, em última instância, qualquer ato de produção e criação é hiperdeterminado. Ou seja, o dono do escravo é o desejo de não-Haver. E quando alguém se apropria desse lugar, vemos um dono presente. Então, muitas vezes pensamos que alguém está movimentado por uma sobredeterminação, mas se não tiver a HiperDeterminação, até como desejo de escapar da sobredeterminação, ele simplesmente é melancólico, e não operário. (MAGNO, 2000-01, p.506)

O que resta é a libertação das disponibilidades que já estão no Haver. “Assim, toda e qualquer apropriação de sobra, de excesso, todo suposto ato de criação, se dá dentro da ordem dos movimentos das formações, no “interior” do Haver. A sobra – produção, criatividade, etc. –, onde quer que apareça, é ressonância da HiperDeterminação no seio do Haver” (MAGNO, 2000-01, p.498 – 499). Desta forma, a obra de Cage é propícia a nos dar pistas desta maior “soltura” na articulação das formações do Haver. O encaminhamento para o Quarto Império.

O ato criativo em seu movimento deseja aquilo que está para fora do percurso da banda de Moebius. Situação impossível de acontecer. Assim toda e qualquer Criação sempre se refere à HiperDeterminação, mas de forma menor, pois somente pode fazê-la de dentro do Haver.

Esquecemo-nos de que com a máquina de Revirão, se pudesse ser instalada em nível computacional, teríamos um computador com a disponibilidade de, ao que quer que se colocasse para ele, poder dizer não apenas não como também enunciar um contrário. Enunciado um contrário, a plenitude plerômica comparece como mera possibilidade. Então, isso já estava lá. Se há Haver, todas as possibilidades já lá estão. Ou seja, a idéia que temos de Criação, compatível com a idéia possível de liberdade, é criação do Novo em que termos? Que novo? Se, por exemplo, tomarmos a teoria do Big Bang e imaginarmos um átimo de explosão, uma inflação repentina na produção de um Universo, aquela fractalidade toda estava lá dentro? Aliás, para quê precisamos responder a isto? Para quê serve isto? É uma besteira, igualzinha à do velho Heidegger: “Por que há o Haver e não antes o não-Haver?” Ora, porque o Haver há e isso não é coisa para se encucar, e sim para se brincar. Portanto, sem a inclusão da HiperDeterminação para além da combinatória, nem talvez na mais refinada tecnologia haveria possibilidade de surgimento de uma IdioFormação. E mesmo nós outros, supostamente hiperdeterminados, só repetimos besteiras de macaco o dia inteiro. Somos culturalmente animais. (MAGNO, 2000-01, p.54)

O ato criativo, portanto, é este instante confuso em que o desejante tenta dar conta de que não há como não-Haver. É a falta de uma liberdade absoluta que parecer uma decepção, mas que, se prestarmos atenção na história da humanidade, vamos perceber que dá para fazer bastante coisa. Mas, são poucos os que se prontificam a dar conta de que estão em movimento de Revirão. No âmbito musical percebe-se que o gozo que aconteceu em Cage, realizou um velho desejo da humanidade, que há muito queria disponibilizar todos sons às mais variadas articulações. A peça 4'33'', de 1952, disponibiliza o fio condutor para entender a neutralidade atingida em Cage. Nela, é possível localizar as fagulhas da indiferença, ou seja, um ponto onde a diferença é nula.

A proposta de Cage foi a de questionar o aprisionamento dado à música ocidental. Havia um consenso do que era a música e de do modo como deveria ocorrer sua apreciação. Os concertos possuíam formatos definidos e o artista ocupava um pedestal. Noção transportada mais tarde para os discos. Acima vimos o que Cage pensava a respeito da figura do artista. Há ali a transposição da noção de subjetividade/sujeito para a de agente portador da *Função Artista*. A peça 4'33'' porta estas questões, e mais, nos coloca diante das perguntas: seria a música uma relação artista/público; mensagem/receptor? Artista é aquele que pensa a obra, ou quem participa da obra no seu ato?

Mas, o que foi o 4'33''? Antes vamos entender a estrutura formal da peça. Sua primeira execução foi para piano solo em um teatro. O interprete sentou-se ao piano após os aplausos de entrada no palco, permanecendo por quatro minutos e trinta e três segundos sem

executar nenhum som ao piano. A partitura contém três movimentos, assim como a estrutura formal de um concerto para instrumento solo. Forma consagrada no período barroco, nos concertos para violino principalmente. Muitos chamam este ato poético de *silent music*. A controvérsia começa aqui e a busca pela produção de indiferença em Cage também. Há sim silêncio na peça, mas não é uma peça de silêncio. É neste silêncio que Cage obteve sua libertação, sua neutralidade, sua indiferença. O silêncio da peça é pro-tese um artifício, já que não há como vivenciar sua experiência no mundo palpável. Nestes quatro minutos e trinta e três segundos, as fronteiras existentes entre “A MÚSICA” e os “OUTROS SONS”, foram desfeitas. Cage passou a ser agente ao invés de artista, e, o interprete ao piano era só mais uma pessoa que respirava dentre todas as que estavam no teatro e fora dele. O Silêncio havia sido preenchido e um silêncio modal construído.

De Rhode Island eu fui para Cambridge e na câmara anecóica da Universidade de Harvard escutei que o silêncio não é a ausência de som, mas sim a operação não intencional de meu sistema nervoso e a circulação do meu sangue. Foi com esta experiência e as pinturas brancas de Rauschenberg que me levaram a compor 4'33", peça que eu havia descrito em uma palestra na Faculdade de Vassar, alguns anos antes, quando eu estava em meus estudos com Suzuki (*A Composer's Confessions*, 1948). Minha peça silenciosa ⁴⁴ (CAGE, 1989, tradução nossa).

O que Cage fez foi muito mais do que introduzir o ruído na música. O ruído passa a ser parte da música, assim como todo o resto. Ele introduziu um silêncio que não existia. A música anteriormente era a constante oposição daquilo que era considerado som, do não som. Consequentemente, entendida como uma sucessão de notas musicais com a inserção de pausas (silêncios), numa construção que expressava a sua subjetividade do artista com um início, meio e fim. Mas, na câmara anecóica, Cage, percebeu que nunca poderia silenciar as vibrações ao seu redor. Entretanto, algo sublime aconteceu. Houve a emersão do entendimento de que há um silêncio original onde todos os sons se inscrevem.

A conclusão do 4'33' é a seguinte: se há *Som*, não há como haver *Silêncio*. Cage foi um poeta nesta matéria. O silêncio como aniquilação total do som é um Impossível Absoluto, sua obtenção contraria a ALEI do Haver. Desejar o Silêncio Absoluto é uma requisição da ordem do não-Haver. Assim, o que restou no movimento de Cage foram as articulações acerca do silêncio, modos de artificializá-lo, enfim, *Silêncios Modais*, como em

⁴⁴ From Rhode Island I went on to Cambridge and in the anechoic chamber at Harvard University heard that silence was not the absence of sound but was the unintended operation of my nervous system and the circulation of my blood. It was this experience and the white paintings of Rauschenberg that led me to compose 4'33", which I had described in a lecture at Vassar College some years before when I was in the flush of my studies with Suzuki (*A Composer's Confessions*, 1948), my silent piece.

4'33''. A partir desta experiência, ele difundiu seu achado nas suas músicas, nos seus versos e nos seus escritos; era como se ele fosse um compositor com palavras.

Ao introduzir um modo de se falar sobre o silêncio com a peça 4'33'' e, sobretudo mais tarde, em suas exposições em *Silence*, Cage, apontou para o vetor em direção a um Silêncio Absoluto. Mas, ante a impossibilidade de encontrá-lo – pois ele não-Há -, o que se anula é a fronteira entre som e ruído, ambos se indiferenciam no ponto de neutralidade, onde encontramos o Silêncio, este com letra maiúscula. É um silêncio protético que se refere à HiperDeterminação. Ele não se relaciona com a noção assimétrica de Som/Silêncio Absoluto. Este Silêncio é um estado de espírito que o criador tem de habitar no percurso do Revirão para obter a experiência necessária de Criação.

Segundo o aparelho que aqui está constituído por nós, você faz referências, você se refere à HiperDeterminação porque a experimentou, porque sacou que ela pode funcionar no mundo. Você pontilhistamente viaja ao Cais Absoluto. Lá não se pode ficar a não ser em absoluto silêncio e não se tratar de mais nada. Imediatamente, você retorna. E retorna para chafurdar de novo na lama das formações, só que com a lembrança de suspensão dessa significação e desses valores, mas retorna a esses valores. (MAGNO, 2000-01, p.190)

O que está sendo dito é que Cage ancorou por um instante neste Cais Absoluto, que é inundado de Silêncio. Como o não-Haver não há, esta é a aproximação máxima que se pode conjecturar ao Silêncio Absoluto. O lugar onde há a neutralização das diferenças do Haver. Neste lugar, somos remetidos, revirados novamente ao Haver, mas agora com essa experiência de indiferenciação registrada. Diante da impossibilidade de permanecer em Silêncio, Cage, foi remetido à possibilidade de todos os sons. É neste ponto indiferenciado e indiferenciante, diante da impossibilidade de haver o Silêncio Absoluto, que se abre a *Música Absoluta* e a possibilidade da Criação na produção de próteses antes indisponíveis. A Nova Psicanálise propõe a seguinte fórmula para as criações dentro do Haver: $\frac{tese \times anti-tese}{ek-tese} = pro - tese$. A parte superior da equação (tese x anti-tese), são as formações do Haver polarizadas (+/-). A ek-tese é a HiperDeterminação, ou seja, aquilo que não-Há. O Impossível Absoluto que é requisitado a todo instante, como agente que determina o processo. O resultado é esta quebra de simetria representada pela barra divisória, à concessão que o desejo tem de fazer diante da impossibilidade, restando a Criação que é a pro-tese. Neste sentido, pro-tese é algo anterior a toda oposição existente no Haver. A Criação é a possibilidade de indiferenciar as oposições e produzir possibilidades dentro do Haver, dando conta do mal-estar, da angústia da quebra de simetria. Na música, a indiferença que ocorreu foi a tentativa de morar no Silêncio Absoluto, onde Cage foi expulso, mas percebeu a *Música do Haver*. É a

música em que todos os sons são iguais e usados da mesma forma. A organização é sem hierarquia e a aleatoriedade sua razão.

Mediante o entendimento deste Ponto de Criação é possível traçar sob a topologia da Banda de Moebius o percurso realizado. Lembrando sempre que tal conceito trabalha como um aparelho metafórico, expandindo a compreensão do que está sendo proposto. A este percurso serão estipulados valores, inicialmente polarizados, até atingirem o ponto de neutralidade. Os valores estipulados são demarcações relativas para obter o raciocínio amplo da questão. Deve-se ter em mente que as formações culturais não possuem fronteiras delimitadas. Cada ponto da polarização refere-se a um momento na cultura, que foi construído pela articulação de diversas formas de Haver. A polarização é de ordem recalcante e a neutralidade dá a possibilidade de ultrapassagem. A intenção é apresentar o aparelho do Revirão operando as forças até aqui discutidas.

A operação atribuída a Cage é esta. Como já foi dito, Cage, não é um compositor do ruído, ele está em sua obra pelo simples fato de que existe ruído. Querendo ou não ele invade a obra estabelecida durante a execução, pela inserção da concepção do silêncio original no âmbito da música. O método de Cage em si é o da aleatoriedade.

Qual é o propósito de se escrever música? Um deles naturalmente é não lidar com finalidades, mas lidar com os sons. Ou então, a resposta deve assumir a forma de paradoxo: uma porposição proposital ou um propósito de jogar. Este jogo, no entanto, é uma afirmação da vida - não na tentativa de trazer a ordem a partir do caos, nem para sugerir melhorias na criação, mas simplesmente uma maneira de despertar para a verdadeira vida que estamos vivendo, sendo excelente quando retiramos a mentalidade e os desejos próprios fora do caminho, deixando o ato em sua própria vontade.⁴⁵ (CAGE, 1961, p.12, tradução nossa)

Quando Cage fala em *escrever*, ele se refere ao ato de se fazer música e não da escrita musical. Ele destaca a aleatoriedade pela qual os sons existem e o artista como o portador da possibilidade de articular o paradoxo (do propósito despropositado ou do propósito como brincadeira).

Ainda neste movimento de escrita, Cage, é um dos poucos músicos do século XX que compreende a necessidade de compor seu pensar em sons e em textos metodológicos. Até mesmo em prosa e poesia. Ele teve a sensibilidade de explicar a nova forma auditiva que

⁴⁵ And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of paradox: A purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos or to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out its way and lets it act of its own accord.

surgia e que ainda se encontra em formação. Já que é assim, neste momento concentremo-nos no pensador, sobretudo o da obra *Silence* de 1961.

Já na primeira linha, encontra-se a frase que dá a pista do contexto discutido até aqui: “*Wherever we are, what we hear is mostly noise*”. (CAGE, 1961, p.3) [*Onde quer que estejamos o que ouvimos são principalmente ruídos*]. A frase introduz outra ordem ao discurso vigente. Cage tem o cuidado de distinguir os elementos que já existiam na música e os que passaram a existir, sobretudo na perspectiva tecnológica da época. Seu discurso quando observado pela ótica do Revirão, permite perceber que a visão de Cage vai além da inclusão de novos elementos de ordem tecnológica. Além da inclusão, ele aponta em direção à quebra de qualquer diferença que ordene a música. Para ele há somente uma música, que engloba as antigas práticas e as novas.

Sempre existiu a percepção do ruído. Intui-se, por exemplo, que a música do ser primitivo era ruidosa. O uso da palavra ruído ainda persiste porque temos de fazer a distinção entre o lugar de origem dos sons, pois estamos dentro de uma cultura ainda muito recalcada. Ao contrário do ser humano primitivo, que percebia os sons como algo disponível a seu aparelho auditivo, e assim os imitava. Foi o início da seleção do artifício espontâneo sob o regime primário, no caso, o uso da voz e do corpo como forma percussiva. O passo seguinte foi o recalque destas informações num nível secundário, ao retirar os sons desta relação direta espontâneo/primário, artificializando-os em algum uso propositado. Desde então, forma-se a cultura musical, restringindo-a a alguns sons. As viradas expostas ao longo do texto apresentaram justamente o desenrolar desta história, até a geração de Cage.

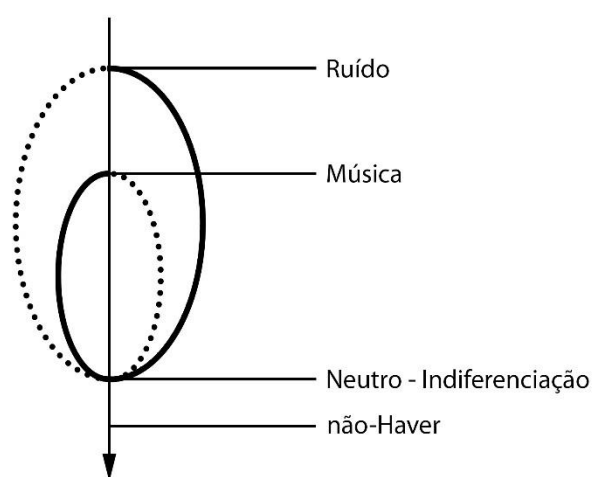


Figura 6 - Esquema do oito interior 2.

Podemos decompor o movimento nesta primeira parte do percurso. Quando Cage falou que a palavra MÚSICA era destinada aos instrumentos dos séculos XVIII e XIX, vamos

agora considerá-la como um ponto de chegada. Acima vemos o RUÍDO como início do périplo. Ruído que deve ser observado de maneira diversa do da conotação dada atualmente. Acima está o percurso que explicita o caráter recalcante da música como cultura, que parte da possibilidade de imaginarmos algo anterior, que posteriormente veio a ser chamado de som/ruído. O ponto de partida do movimento é este, em que se precede qualquer cultura. Segue-se o movimento até a meia volta do Revirão, atingindo o entendimento sagrado que temos da música. É a cultura que cristalizada uma noção fechada, construída sob a domesticação de alguns daqueles sons que estavam em estado “selvagem”, formatando por muito tempo um arcabouço naturalista a música. Trata-se da ideia da oposição natureza/cultura, que diante da perspectiva artificialista exposta até aqui, não faz o mínimo sentido. O que houve, segundo a exposição teórica feita até aqui, é a criação de uma música com o uso específico de determinados materiais sonoros. Música, de acordo com o raciocínio feito, nada mais é do que um conjunto de regras que formam uma cultura sonora a partir do Artificio Espontâneo. A fala de Cage é contundente, pois a música dos séculos XVIII e XIX é o ápice da tradição que se formou desde que o ser humano começou a sequenciar e a reger os sons. Entretanto, desde Wagner e sua obra de arte total, o lado oposto da vetorização apontada vem sendo exposta. Wagner destronou o centro tonal em suas transições de um Leitmotiv para o outro. Já o expressionismo musical alemão cuidou de estilhaçar o tonalismo. Em Luigi Russolo, já há a fala do ruído, mas ainda na forma *hard* do século XIX, ligado às próteses mecânicas. Aton von Webern (1883 – 1945) tratou o som de forma atômica, relativizando-os, ao lidar com informações binárias. Cage pode aprisionar os sons e modificá-los tecnicamente. Até ai, Cage, não fez grande coisa, outros também gravaram sons e fizeram livre uso destes a partir das tecnologias. A diferença do percurso de Cage está na busca pelo silêncio.

É diante da experiência de Silêncio, que surge o silêncio modal, e a disponibilização da última grande matriz operante. Cage não era um analfabeto musical. Ele sabia o que era Música, por isso, pode pensar o outro lado, que não era incorporado à tradição. Seu percurso acadêmico apesar de pouco ortodoxo, prova isso. Conheceu grandes mestres e conviveu com grandes alunos. Em sua autobiografia ele relata, por exemplo, a experiência com Schoenberg.

Quando pedi a Schoenberg para me ensinar, ele disse, "Você provavelmente não pode pagar meu preço." Eu disse: "Nem mencione isso, eu não tenho dinheiro." Então, ele disse: "Você vai dedicar a sua vida à música?" Desta vez, eu disse: "Sim." Ele disse que iria me ensinar de graça. Eu desisti de pintar e me concentrei na música. Depois de dois anos tornou-se claro para nós dois que eu não tinha nenhuma afinidade com harmonia. Para Schoenberg, harmonia não era apenas o colorido: era a estrutura. Era um meio utilizado para distinguir uma parte da composição das

outras. Por isso, ele disse que eu nunca seria capaz de escrever música. "Por que não?" "Você se deparou com um muro e não será capaz de passar." "Então eu passei minha vida batendo minha cabeça contra aquele muro".⁴⁶ (CAGE, 1989, tradução nossa)

Schoenberg abriu as portas para que as perspectivas modernas da música fossem ampliadas. Mas, Cage teve problemas com a forma estruturada e sistêmica que o mestre alemão ainda era devedor. Suas ambições foram outras. A proposta de Cage sobre o silêncio somente maturou, em 1952. Schoenberg veio a falecer, em 1951. Mas, ele também não era tolo, só não viveu o bastante para o que viria. O que este episódio nos mostra é a crescente tensão que se firmava entre passado e futuro. Situação que não deve ser vista de modo pejorativo, mas mostra o limiar de uma fronteira que havia caído. Era necessário outro modo de compreender. A proposta de Schoenberg era clara. Cage não poderia mais ir adiante com o muro de sons harmônicos. O encontro acima pode ser traduzido da seguinte forma: o velho Schoenberg admitindo sua velhice, sua idade avançada, sua falta de tempo, dizendo que seus passos foram até ali. Faltou ele dizer: daí para a frente é com você, se não dá conta mais da harmonia, se vira!

Schoenberg havia compreendido os sons do passado de forma planejada mediante a noção de serialismo, as próteses comunicacionais dos anos 1940-50 fizeram o mesmo com o resto dos sons. A ideia de SOM passa a ser mais ampla, ao incluir qualquer vibração que exista. Não há mais a necessidade no nível cultural de distinguir os sons periódicos dos não periódicos. Pode-se dizer que estamos fazendo as operações acústicas do ser primitivo, mas por vias secundárias. O som em seu entendimento atual é o retorno de todas as formações recalçadas, dotadas desta neutralidade anunciada. O trabalho que é feito atualmente, é o de dar conta destas formações emergentes.

Seguiu-se então o impulso para que tudo pudesse revirar, dar a meia volta que faltava, além do percurso que restava. Schoenberg, quando falou do muro, falava da possibilidade de entender a angústia de viver, através do fazer musical. Se Cage não se adaptava as regras harmônicas que existiam, que ele fizesse as regras que dessem conta do que ele queria. De tanto bater a cabeça no muro, hoje podemos dizer que ele arrumou uma

⁴⁶ When I asked Schoenberg to teach me, he said, "You probably can't afford my price." I said, "Don't mention it; I don't have any money." He said, "Will you devote your life to music?" This time I said "Yes." He said he would teach me free of charge. I gave up painting and concentrated on music. After two years it became clear to both of us that I had no feeling for harmony. For Schoenberg, harmony was not just coloristic: it was structural. It was the means one used to distinguish one part of a composition from another. Therefore, he said I'd never be able to write music. "Why not?" "You'll come to a wall and won't be able to get through." "Then I'll spend my life knocking my head against that wall".

forma de ultrapassá-lo. Do outro lado havia outra maneira de ver as coisas, um modo único em que todas as possibilidades podem ser inscritas a partir da noção de indiferença.

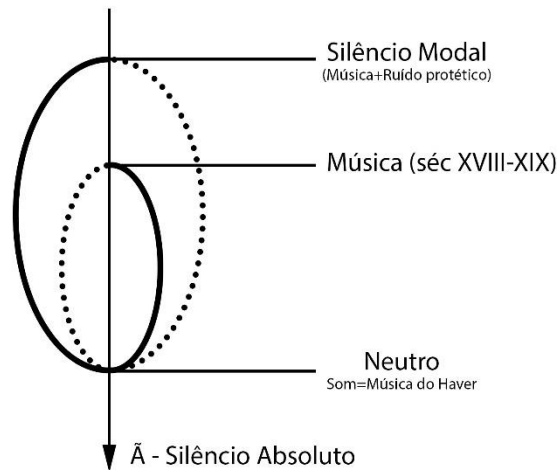


Figura 7 - Esquema oito interior 3.

No gráfico acima está a outra meia volta. O périplo continua, mas com a noção firmada de uma música que atinge seu ápice nos séculos XVIII e XIX. Na parte inferior há o ponto de neutralização, que durante o percurso possibilita a experiência de indiferença. A partir desta experiência, diante de uma época em que as tecnologias revelam novas paisagens sonoras, Cage, pôde incluir a ideia de um silêncio modal, que não é a simples ausência de som, mas algo como uma folha em branco na qual qualquer coisa pode ser inscrita. São, portanto, disponibilidades. Assim, o 4'33" é a concepção artística no empuxo da pulsão que requisita o Impossível Absoluto, mas tem que ceder ao desejo menor. Quando Cage requisita o Silêncio Absoluto e faz o movimento na tentativa de vivenciá-lo de forma *hard*, ou seja, como experiência física dentro da câmara anecóica, ele prova que não há como obtê-lo. No fundo, já devia saber disso antes de adentrar o suposto quarto do silêncio. O silêncio *não obtido* não paralisa, mas traz a possibilidade de ultrapassagem a outra perspectiva, a de ouvir a Música do Haver. Após ouvi-la, há chance para a perspectiva que vivenciamos atualmente. É no ponto de Criação que está a neutralização das forças musicais do passado, através das vias tecnológicas, disponibilizando todos os sons. É sobre a folha em branco que se inscrevem todos estes sons de origem protética, os da Música, mais os que não eram inclusos, sob a égide da neutralidade da Música do Haver.

Pode-se estabelecer certa relação com o episódio do urinol⁴⁷, que é originalmente receptor, mas que, com Duchamp, torna-se fonte e inunda as artes visuais trazendo novas

⁴⁷ Referência ao *ready made* "A Fonte", 1917, de Marcel Duchamp.

possibilidades plásticas-sensoriais; em Cage, a escuta existente é neutralizada, o silêncio modalizado e é possível um novo ouvido para escutar o Haver.

Isso é o que há a fazer. O âmbito da arte explicita-se como aquele das articulações, dos artifícios e do artificialismo. O que há atualmente é, pois, o vigor de uma *Artificialidade Total*: ART. Então, vamos articular! Foi em Cage que se deu uma importante passagem, ao transformar a história do ouvir. Antes, ouvíamos a música recalcante de inúmeros sons. Era a música de uma cultura devedora do naturalismo (do qual buscava se distanciar), do humanismo, do iluminismo, do positivismo e outros ismos que buscava implantar. Com Cage, podemos voltar a ouvir os sons, agora tecnologicamente processados. Os conteúdos com que estes sons se expressarão serão os de cada momento. Artistas e ouvintes, todos disponíveis ao que esteja disponível.

3.3 RE-VISITANDO O PASSADO: A ESTÉTICA DE SÍNTESE COMO CRIATIVIDADE

Theodor Adorno, em 1938, publicava o célebre ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”, abordando o assunto da repetição, dentre vários outros. O *novo* é apresentado como *novidade*, uma máscara da Indústria Cultural, um arquétipo para garantir o lucro máximo. A repetição era e ainda é um meio de garantir o sucesso, ou seja, as mesmas articulações sob a rubrica da novidade. O discurso do ensaio é de resistência, assim como boa parte do trabalho da Escola de Frankfurt. Apesar do discurso datado, sua essência permanece atual, mesmo que o discurso polarizador seja de pouco valia atualmente. Se para Adorno a música de Schoenberg era o novo, pois quebrava a simetria da repetição industrial, para nós, a abertura traçada em Cage é o que há de mais novo.

A repetição mascarada, que era um fetiche afirmando o culto a cultura massificada e alienadora, volta a acontecer. Mas, por outras vias e com outras intenções. Como já relatado, Schoenberg trouxe a grande virada do século XX, seu diagnóstico sobre o novo foi preciso, mas está arquetizado sob um discurso já desgastado. No entanto, a repetição de hoje é de outro cunho. Se antes ocorria no campo da ideologia, agora ela é tecnológica. A tecnologia se comporta como um fetiche, em que cada dispositivo que aparece tenta se consagrar como um novo modo. Mas, o que está efetivamente ocorrendo é a articulação de possibilidades dentro do mesmo modo de fazer. Isto quer dizer que a tecnologia vem disponibilizando inúmeras formas de manipular, no entanto, referidas ao mesmo ponto de Criação. Sob a ótica do Revirão, estas possibilidades são entendidas como discurso de *Criatividade*. Esta é a principal diferença entre Criação e Criatividade; uma é precursora e a outra o desenrolar e a difusão

deste instante modificador. Cage foi o último precursor, já seus sucessores são os desenvolvedores de seu ato criador.

Vou apresentar uma diferença artística: a diferença entre criação e criatividade. Se tomarmos a ordem sistêmica da cultura artística do mundo, olharmos um artista, pensamos que é uma coisa bacana, quando é simplesmente um atrito entre sistemas. Mas, eis senão quando, reconhecemos que alguém extrapolou o mero atrito sistemático entre formações e deu algo que era não dito. Aí é o Inconsciente. Criatividade não é criação. (MAGNO, 2000-01, p.561)

A criatividade é o modo que articula sempre se referindo as formações polarizadas no Haver, enquanto o ato de Criação se refere ao movimento completo do Revirão, produzindo indiferença. Mas, é importante que fique claro que a repetição neste âmbito difere da ideia de cópia pela cópia. Ela é o processo que articula as formações do Haver sob a regência de um modo disponibilizado pelo ato Criador.

Diante do contexto apresentado até aqui, percebe-se que a música de hoje ainda se refere ao *silêncio modal*. Estamos vivenciando uma era de desdobramentos tecnológicos, em que a prótese de Cage se reproduz; isto é que está sendo chamado de novo. Mesmo assim, a Criatividade não deve ser tomada como algo ruim, a não ser que ela se fixe por demasia a algum processo, na ilusão de tentar paralisar o Revirão. A Criatividade é uma etapa necessária de entendimento do que foi disponibilizado, uma etapa de digestão de ideias, mirando na perspectiva do surgimento de novas ultrapassagens no futuro. Desta forma, surge a proposta gráfica abaixo, localizando o movimento dos processos.

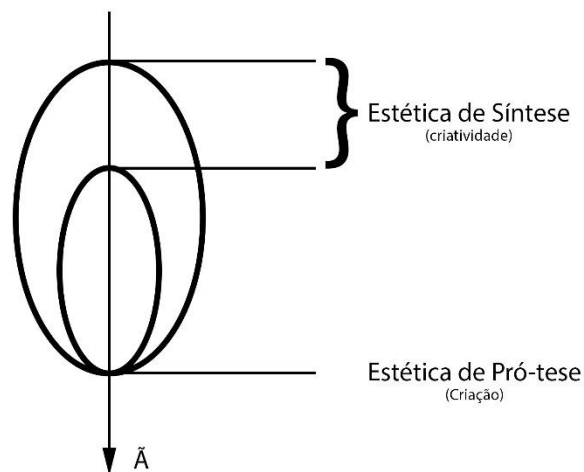


Figura 8 - Esquema oito interior 4.

No segmento anterior foi explicado o movimento de *pro-tese* como *Ponto de Criação*. No de agora, está sendo apresentado o movimento de Criatividade, como um processo que ocorre diante da polarização das formações sem o surgimento de

indiferenciação. Nos dois movimentos há a presença e geração de próteses. Mas, há grande diferença ao que elas se referem. A *pro-tese* é resultante da suspensão das diferenças entre as formações, que ocorre na aproximação do Cais Absoluto, experiência original entre o Haver que quer não-Haver e o não-Haver inatingível. Já as *próteses/tecnologias* que estão no movimento de Criatividade, são oriundas do mero atrito entre formações. Por isso, mantem-se a ideia de repetição, mas é uma repetição referida a última tentativa de ultrapassagem (que não ocorre por ser impossível). A polarização (+/-) acima é posterior a passagem pelo Ponto de Criação e é nela que se mantém o movimento atual vivenciado pela música. Aliás, por que não tomá-lo como um espírito comum de nosso tempo?

Anteriormente, algumas ultrapassagens importantes na história musical foram destacadas. O romantismo é a depuração do espírito musical trazido por Beethoven na ultrapassagem do período Clássico. Os compositores românticos operaram a partir das ideias possibilitadas. Por exemplo, “Berlioz (1803 – 1869) aprendeu muito com Beethoven e, por sua vez, passou a outros uma abordagem da orquestra segundo a qual cada instrumento tem seu próprio lugar, e nenhum deve ser considerado subserviente” (MENUHIN, 1983, p.161). Os músicos contemporâneos a Berlioz puderam construir um campo favorável para que Wagner pudesse iniciar a ruptura para os tempos modernos. Saturaram as salas de concerto com as orquestras de mais de cento e cinquenta músicos e os virtuosismos da arte de orquestração. Rachmaninoff (1873 – 1943) assimilou tanto tais questões, ao ponto de estar completamente deslocado no século XX. Sua situação, assim como a de Sibelius, é um caso particular, mas expressa claramente a oposição entre Criatividade/Criação.

Sinto-me como um fantasma vagando por um mundo que se tornou estranho”, escreveu Rachmaninoff em 1939. “Não consigo deixar a maneira antiga de compor nem adotar a nova. Esforcei-me intensamente para absorver a nova maneira de sentir a música, mais foi inútil. Ao contrário de Madame Butterfly com suas rápidas conversões religiosas”, esta é provavelmente uma referência a Stravinsky,” não posso me livrar de meus deuses musicais de uma hora para outra para me ajoelhar diante das novas divindades.” Sibelius padeceu com a mesma perda. “Nem todos podem ser ‘gênios inovadores’”, escreveu certo dia em seu diário. “Como personalidade e *‘eine Erscheinung aus den Wäldern* [aparição da floresta], você terá seu lugar, pequeno e modesto. (ROSS, 2009, p.176)

Este início de século XX, em que os compositores acima citados traçaram suas carreiras, foi repleto de inovações e de questões que estavam sendo assimiladas e desenvolvidas. O próprio Schoenberg, o portador da nova música, era devedor da cultura e das inovações do romantismo. As formações são por demais resistentes, como expressa o relato dos compositores acima. Desta forma, a chegada de um novo modo não implica na extinção dos anteriores; lembremos da teoria dos Cinco Impérios. O Quarto já está

adentrando, mas o fantasma dos outros três ainda persiste. Neste sentido, perceba que o papel dos compositores citados acima não deve ser visto como inútil ou questionável. O trabalho deles é o sintoma de que algo mudou, e se há somente a ausência na figura de um fantasma, quer dizer que o novo ainda não foi assimilado, apesar de estar operante. O pequeno e modesto lugar, o da aparição na floresta, é importante para espremer até a última gota da tradição. O papel da maioria dos trabalhos em arte é este; o de re-visitar sob a perspectiva de outro olhar, mantendo o processo. É o que já apontava McLuhan, que uma ambiência tecnológica é completamente entendida somente quando outra ainda mais nova já está operando. (MCLUHAN, 1992)

Existe certa sincronia no depoimento de Rachmaninoff com ano de início do conflito que reformataria o globo (2ª Guerra Mundial). Não foi de propósito, mas hoje podemos fazer esta analogia. Houve ali o fim de uma tradição de séculos, depois disso a música não foi a mesma, assim como o modo de resolver os conflitos. Tudo passou a ser regido pela forma de articulação das informações. Na ocasião em que foi apresentada a relação entre a música de vanguarda e a Teoria da Informação, a referência era a este contexto. Por mais, que o presente seja devedor do passado, em decorrência das oposições anteriores, ele é operado segundo a experiência de indiferença do novo. Por exemplo, o 4'33", que planificou o campo da música e todos os sons dando a eles o mesmo grau de validade. O pensamento de Cage ao definir música como uma construção para os instrumentos do século XVIII e XIX, representa bem esta noção. Até surgir o trabalho vanguardista no uso direto das tecnologias do pós-guerra, o que havia era a construção estética pelas oposições. O medieval religioso ao humanismo renascentista. O drama barroco ao equilíbrio Clássico. A subjetividade romântica ao sistema formal do classicismo. Foi somente em Wagner, mesmo que o conteúdo de suas óperas ainda fosse devedor da mitologia nórdica, que o legado opositor começou a ser rompido. Ele operou a organização do material sonoro de forma a dar início a planificação do uso dos sons. Suas obras passaram a não usar as tonalidades em oposições (tensões e relaxamentos harmônicos), apesar de elas ainda existirem de alguma forma, mas elas foram igualadas pelas modulações de um tom para ou outro na costura do enredo de suas óperas. O material sonoro e o conteúdo sofrem mudanças radicais com o passado somente em Schoenberg. É quando claramente podemos perceber relações de suas obras com a noção de inconsciente, que se formata na Áustria de sua época. Como na já citada peça *Erwartung*.

No início de século XX as possibilidades tradicionais estavam em esgotamento e o modo de operar sob a égide do passado gradualmente se alterava. A perspectiva anunciada

por Cage, anunciou outra forma de se definir música, ou seja, o fim da tradição por oposição. A música mudou seu modo de operar segundo as novidades que surgiam, fossem elas refinados sistemas de pensamento ou próteses físicas, como o gravador de fita. Era o sinal de novos tempos. Não é à toa que Cage narra em sua autobiografia sua experiência com a psicanálise e o Zen Budista (CAGE, 1989). De alguma forma, ele já tinha sacado a ideia de pulsão apresentada neste trabalho, mesmo que ela ainda não existisse como Nova Psicanálise.

A psicanálise tem uma novidade. É impossível não reconhecer que ela verifica que não há *não* no inconsciente, só há denegação. Não se pode destruir o recalcado. Ele está lá, embora esteja recalcado. Portanto, se ele faz o retorno, estamos no regime da alternância, mas tem uma coisa: a Pulsão, em última instância, não quer senão não-Haver. (MAGNO, 2000-01, p. 195)

Cage planejou a superfície da música com a inserção de um *silêncio modal*. Sua perspectiva limpou o campo da música e nos propôs a seguinte pergunta: música ainda vai ser música? Para ele o termo *organização dos sons* soava melhor. Talvez seja mesmo. Mas, o importante é que há aí uma ruptura total com a velha historinha da dialética. Perspectiva que não anula o ciclo (Criação → Criatividade → Criação...), mas muda o lugar de onde a história deve ser contada. Por mais que possamos explicar o movimento do pensamento da história da música – e por que não de toda arte? – pela proposta trazida até aqui, é inegável dizer que havia a predominância do movimento dialético regendo os acontecimentos. Por isso, a oposição entre os estilos apresentada acima. Somente no século XX podemos dizer que o pensamento foi mais analítico, no sentido da psicanálise, no sentido em que Freud a trouxe. O espírito do tempo era propício a tal pensamento. Muitos dos compositores citados provavelmente não tiveram contato com sua obra, mas a praticavam sem saber. As possibilidades de uma época tecnológica, principalmente no campo das comunicações, possibilitaram isso. Schoenberg resgatou e operou outras possibilidades de se pensar um material até então consolidado, articulações que estavam recalçadas no inconsciente. Cage propôs a Música da Indiferença. Stockhausen trabalhava com a ruptura do orgânico e inorgânico. Três exemplos que mostram isso, uma flecha do tempo que passou a operar de maneira diferente da tradição Grega ou do modo oriental de pensar. O avesso que acompanhava as formações foi exposto, e mais, visto pela ótica da indiferença, propôs uma relação de neutralidade entre os elementos que passaram a compor a cultura. A Música da Indiferença é a música do vale-tudo.

Todos os pensamentos sempre acabam por se encontrar com isto, mas não o tomaram como fundamento. Para eles, é um modo de articulação. Um Hegel faz com isto uma dialética e chega até a uma síntese: tese, antítese, síntese. Não há isto neste modo de pensar que se estatui sobre ‘Haver desejo de não-Haver’. Como não-

Haver não há, quebra-se a simetria e daí vem a decorrência de tudo. E isto é extremamente abstrato. Não basta apenas pensar em termos de oposição, é preciso pensar em termos de avessamento radical, de enantiomorfismo, que será, dadas as circunstâncias, necessariamente opositivo. É melhor pensar que é uma polaridade que pode funcionar como oposição. O que importa é: ao que quer que se coloque, devo procurar seu avesso, ainda que se tenha disto vários graus. De Haver para não-Haver, há um avessamento radicalíssimo. Mas entre preto e branco, posso dizer que há um avessamento menor. Ou seja, o nível de formação – e falarei sobre as Formações do Haver – é menor. A declinação é menor, mas mesmo assim é um avesso. (MAGNO, 1999, p.35)

O processo de Criatividade é o atrito das formações do Haver operando a partir da disponibilidade de indiferença do Cais Absoluto. Cage pode permanecer neste local de Silêncio pelo átimo de segundo necessário a disponibilizar uma nova forma de ver a música. O processo de Criatividade que se instalou foi uma espécie de *reboot*, para a cultura musical que seguiria. A música desde a antiguidade e até mais ou menos a década de 1940 era devedora de oposições que se neutralizavam, mas operavam segundo à tradição. Em Cage, as formações se polarizam, mas não assumem degraus de importância como na música tonal do século XIX, por exemplo.

A vanguarda do pós-guerra encontrou um campo de trabalho amplo, nas possibilidades tecnológicas disponíveis e na cultura que rompia com os valores do passado. Movimentos sociais, a contracultura, a crescente globalização, as viagens ao espaço, descobertas científicas dentre outros fatos. Trata-se do mundo pós-moderno, nome um tanto quanto estranho para uma cultura surgiu com o planejamento de limpar os detritos do passado. O projeto dos músicos que vieram após 1950 foi justamente o de explicitar o que foi aqui chamado de ARTiculação. Trata-se da música como um jogo, algoritmos que operam e podem assumir qualquer conteúdo. O modo de operar é que passa a ser importante. O conteúdo ocupa esse modo, mas não se instala e nem possui grau de importância. O modo em sua essência é livre, indiferente. Mario Costa ao abordar o assunto do sublime tecnológico, perpassa por diversos questionamentos, em que um deles é o abandono da subjetividade do artista que quer exprimir-se pela criação de próteses. Em seu texto, ele discute a questão por diversos prismas e em certa ocasião ele cita Cage: “se falo da minha música”, disse Cage, “não é por que creia que ela me pertença. Sei muito bem que não a possuo. Assim como a técnica não me interessa senão pelo fato de não possuí-la. Se não procuro controlá-la para fazer dela o instrumento de uma política de apropriação, posso então, usa-la livremente...” (apud COSTA, 1995, p.32-33). Os músicos desta época trouxeram isso, uma música sem dono, mas pertencente a todos, como na execução do 4’33’’. O meio técnico também não pertence, mas tem a possibilidade de ser ocupado, usado pelo algoritmo. O que importa são as articulações. Mario Costa ainda completa, ao elucidar a questão do trabalho do artista, e

apesar de não usar a expressão *função artista*, é nesta perspectiva que ele aponta: “o artista, neste caso, não é mais aquele que exprime, musicalmente, a si mesmo e os significados humanos, mas aquele que cria um dispositivo capaz de tornar acusticamente sensível a nova situação tecnológica do sistema nervoso e a presença daquele *organismo ultra-humano* do qual fala Teilhard de Chardin” (COSTA, 1995, p.35).

A proposta pro-tética do *silêncio modal* é a base para que todas as articulações vindouras pudessem se sustentar. Pierre Schaeffer havia iniciado seus trabalhos com a música concreta no fim da década de 1940. Stockhausen também já estava em atividade com suas peças de serialismo integral, técnica que constava do desdobramento do serialismo de Schoenberg. No ritmo da proposta teórica que foi desenvolvida até agora, o que está sendo dito é que até hoje, após a ultrapassagem de Cage, nenhuma outra foi feita. O que passa a ser válido aqui é a diferença entre Criação e Criatividade. Diante da indiferença trazida por Cage, diversas correntes podem ser articuladas. Após Cage temos o movimento de *Estética de Síntese* em operação, ou seja, o movimento da criatividade. Aqui retorna a ideia de síntese não como pró-tese, apesar de diversas tecnologias se desenvolverem a cada dia. O que não houve desde então é o movimento de revirar diante da diferença referindo-se a HiperDeterminação.

Como já mencionado a proposta não é de ser taxativo em relação ao que é melhor ou pior. A proposta de incluir as diferenças é justamente essa, não há um melhor ou pior, há o processo constante e neste modo apresentado resta a (Criação → Criatividade → Criação...). O que há é a perspectiva artificialista. Cage fez a ruptura da tradição e neutralizou as forças opositoras, trazendo outra maneira de operar à tona. Já suas composições passam a ser outra história. Passíveis de críticas e análises, possivelmente papel da estética e dos especialistas. Dentro da perspectiva apontada, pode-se dizer que suas composições são a forma como ele, Cage, dá conta da angústia de sua existência. E mais, o artista tem de exercer a Criatividade diante de sua Criação. Mas, voltando ao processo, o que está sendo dito é que após esta última viagem ao Cais Absoluto, muito se criou. Podemos dizer que houve muita escritura sob o silêncio.

O compositor e escritor Robin Maconie certa vez disse “se um gênio é alguém cujas ideias sobrevivem a todas as tentativas de explicação, então por definição Stockhausen é o que mais próximo de Beethoven este século produziu. A razão? Sua música permanece. As primeiras obras cintilam” (STOCKHAUSEN E MACONIE, 2009, p.7). A fala de Maconie reforça a necessidade de se operar segundo a Criatividade. Se ele é ou não Beethoven, pouco importa. O que importa é que ele deve ter feito alguns trabalhos para que tal comparação pudesse ser feita a um colosso cultural do ocidente. Uma coisa é certa, a fala de Maconie pode

ser pretensiosa, já que ele era amigo do compositor alemão. Assim, como Stockhausen, existiram e existem diversos compositores buscando dar conta de tudo o que está ocorrendo. Eles mantêm a roda em movimento, para evitar que se prenda em demasia a uma Criação. Além disso, estão constantemente provocando o atrito entre as formações. É só uma questão de tempo até que alguém surja com uma Criação. Sem a Criação não há trabalho de Criatividade. Mas, sem o processo de Criatividade ficamos sem a fala que se refere à Criação e sem a possibilidade de novas disponibilidades.

A importância de Stockhausen está em seu pioneirismo no estudo das sínteses sonoras. Aqui, síntese quer dizer criação mesmo. O termo é comum ao campo musical pelo nome dado ao instrumento (sintetizador) que, a partir da corrente elétrica, gera sons. Eletricidade, outra paixão de Stockhausen, já que dedicou grande parte de seu trabalho à música eletrônica. Mas, sua música foi possibilitada em grande parte pela indiferença do 4'33''. A planificação do silêncio modal terraplenou o campo musical, disponibilizando uma escuta da Música do Haver no ponto de Indiferenciação. Repetindo, tudo o que Há está no seio do Haver. Estas possibilidades de síntese sonoras, ou seja, a imitação ou criação de qualquer som que existe ou possa vir a existir, se inscreve sobre o *silêncio modal* trazido por Cage. Este silêncio refere-se ao ponto máximo de referência a HiperDeterminação, o lugar de origem desta ideia de *Todos os Sons*. Outra corrente importante, ainda vigente na atualidade, é a dos experimentos da Música Concreta de Pierre Schaeffer, que ocorrem porque diante de todo o Haver grava-se, cola-se, recorta-se e copia-se. Fazemos isso o tempo todo, deslocando as formações e acoplando-as a outras, na busca de novas articulações.

CAPÍTULO 4 – CODA

INTRODUÇÃO – APÓS O 4’33”

Cage como produtor de indiferença. Este é o primeiro passo para entender tudo o que tem ocorrido atualmente na música. Mas, qual o desfecho disso tudo? Ao que parece restam mais perguntas do que respostas em forma de apontamentos. Entretanto, após o percurso realizado, fica pelo menos a certeza que a partir de tudo o que foi dito, outra maneira de abordar as questões está presente e em pleno desenvolvimento. O Quarto Império está chegando a todo vapor. Cage nos deixou há mais de vinte anos, mas ele sempre existirá, não há como negá-lo. E mais, ainda estamos vivendo sob a tutela de seu *silêncio modal*. Ele próprio teve de viver sobre a sombra de seu antigo Eu. Um Eu que devia atormentá-lo pela experiência renovadora trazida, que até a presente data da escritura destas linhas é a perspectiva que estamos tentando dar conta com uma arte com sons (entenda arte como ARTiculação).

A constante pulsão de criatividade vem sendo a perspectiva do momento. Ao longo de todo o texto foram desenvolvidas análises comparativas de momentos de *Criação* com os de *Criatividade*. O que pode despertar no leitor a vontade de questionar ou inferir sobre o próximo momento de *Criação*. A resposta que temos até aqui é de que ele ainda não chegou, e se caso já tenha chegado, vamos absorvê-lo como tal, somente quando outro mais novo chegar. Mas, uma coisa é certa, segundo a perspectiva psicanalítica desenvolvida até aqui, depois de Cage a tradição pela qual os eventos se sucediam deixou de acontecer. Há outra forma de operar as coisas e a tecnologia nos moldes atuais vem sendo o estandarte que expressa isso.

Diante destas ideias de que não há um *novo*, mas sim *novidades*, mantendo o Revirão em processo, ao afastar a possibilidade de fechamento em um único sintoma, há mais dois tópicos a serem desenvolvidos. O primeiro refere-se ao presente. O derradeiro tenta apontar o modo como se desenrolará o futuro.

A música não segue mais os preceitos da antiga ordem. Mas, se não há também uma música do século XXI, o que há? De acordo com a Nova Psicanálise, o que há é a ARTiculação das possibilidades que aí já estão, presentes no Haver, cada vez mais livres dos referenciais culturais do passado. Se avaliarmos a imensa produção cultural renovada a cada dia, veremos este conflito. Novas tendências pós-Cage, aliadas a harmonia que Bach soube articular tão bem e muitas outras coisas. Ou mesmo, a presença das novas tendências, que

ainda não ultrapassaram para um novo estágio. De acordo com o gráfico do Revirão apresentado anteriormente, sabemos o ponto de origem ao que estamos nos opondo atualmente, mas desconhecemos aquilo que iremos nos opor futuramente. O caminho daqui para o passado é claro, mas o que vem do futuro para cá ainda é um mistério.

Mas, nesta perspectiva de *novo* e *novidade*, busquemos entender a diversidade atual. As gerações passadas possuíam seus mestres e suas estéticas. Delimitações de correntes, estilos e tendências, como foi feito, por exemplo, no capítulo dois. Atualmente, tudo está disperso, mas interligado por uma rede que une rapidamente. Mas, tentar estipular as articulações pelas quais se construiu a cultura e os conhecimentos do passado é algo fora de cogitação. Fica o desafio para aquele que quiser realizar uma genealogia da música do pós-guerra para cá. Sejamos mais humildes e pensemos somente dos anos 1980 em diante. O trabalho vai ser imenso. Se um bom tratado de história da música, que aborda apenas doze sons e alguns agregados, possuem em média setecentas páginas, imagina um que venha a abordar a música de uma cultura que considera todos os sons. O fato é que há muita coisa sendo feita. Mas, muito do que é feito, os próprios agentes realizadores dizem não se enquadrar em uma corrente determinada. Entretanto, quando uma terceira pessoa escuta essas composições, percebe características do estilo X ou Y, classificação, por vezes, negada pelos compositores. O sintoma da *novidade* impera e há uma vontade constante de abandoná-lo. Não é para menos, como vimos, o sentido da *pulsão* deseja um *Impossível Absoluto*, que sempre tem de ceder a algo menor. Quem sabe em breve alguém não viaja ao *Cais Absoluto* e trás boas notícias de lá.

Mas, para não ficarmos neste limbo, vamos centrar os desdobramentos das Estéticas de Prótese/Síntese e os apontamentos de como devem ser realizadas as articulações do futuro, em um estilo musical nem tão velho, mas que já tem seus anos de acontecimentos - a *Glitch Music*. A intenção de restringir a um movimento deve-se ao fato de que muitas das tendências atuais ainda não foram catalogadas, menos ainda submetidas a métodos acadêmicos que permitam articular os conhecimentos de forma satisfatória e precisa. A intenção nunca foi a de listar as tendências atuais, o que voltaria o trabalho a uma metodologia que visaria à construção de conteúdo. O objetivo é o de entender o movimento pulsional, em que a *Glitch Music* surge como uma forma de ilustrar essa pulsão no presente momento. Movimento consolidado, nos anos 1990, com vários adeptos, e que se enquadra na perspectiva do ruído e da metodologia desenvolvida até aqui. A intenção é descrever as características desta música, situando-a enfim nas questões abordadas. Por fim, será

apresentado o encaminhamento que a teoria da Nova Psicanálise permite, expondo a perspectiva do prefixo ART como o modo operante dos acontecimentos do século XXI.

4.1 - *GLITCH* COMO CRIATIVIDADE

O termo *background* define a arte que emergiu durante todo o século XX. A guisa dos raciocínios feitos até aqui, isto está mais do que claro. É o retorno do recalcado em forma protética. Os artistas atuaram e atuam de maneira a dar conta de um material que era suprimido a um segundo plano, que emergiu em dado momento, sobrepondo-se ao primeiro, num processo que gradualmente acabou com qualquer distinção de prioridade. Tal característica já é bem antiga, como vimos em Luigi Russolo. As bases da vida moderna deram o impulso a inclusão de novos preceitos a música. Era necessário, pois as atmosferas sonoras bucólicas e pastorais do romantismo não davam mais conta da estética do desejo moderno. “Os futuristas consideraram a vida industrial uma fonte de beleza e para eles ela fornecia uma sinfonia em curso contínuo. Motores de automóveis, máquinas, fábricas, telefones e electricidade tinham um curto período de existência e o barulho resultante era uma rica paleta para os futuristas usarem em seus experimentos sonoros”⁴⁸ (CASCONI, 2000, p.14, tradução nossa).

A *Teoria Matemática da Comunicação* trouxe ao mundo o paradigma que reforçou esta falta de diferença no material, ao passar a tratar tudo como informação quantificável, concebendo o problema do ruído como questão técnica. O tipo de código do ruído passou a ser o mesmo da informação. Característica que ficaria clara a todos nas plataformas com tecnologia digital mais tarde. Para um compositor que usa o computador, qualquer som é expresso em relações binárias de (0/1). Ruído e música existem somente como diferença cultural, se assim se quiser conceber; mas torcemos para que não seja feito!

Durante o percurso do texto foi possível acompanhar a detalhada descrição do que era a música e o que ela vem se tornando. Quase como uma obrigação acadêmica a hipótese vai ser colocada à prova – *o novo como novidade*. A intenção não é denegrir e nem diminuir nada, mas despertar a necessidade de que é preciso situar tudo o que tem ocorrido. O que foi construído até aqui é a lógica de que tudo deve se manter processo. Se há outra proposta estética, isto é bom, porque quer dizer que as outras não davam conta, e mais, há a

⁴⁸ The Futurists considered industrial life a source of beauty, and for them it provided an ongoing symphony. Car engines, machines, factories, telephones, and electricity had been in existence for only a short time, and the resulting din was a rich palette for the Futurists to use in their sound experiments.

consciência de que é preciso fazer e continuar a fazer. A novidade é um “novo”, mesmo que este ainda não faça o percurso da ultrapassagem.

Para demonstrar esse panorama, entendamos agora um pouco a *Glitch Music*, que vem fazendo explorações interessantes e já soma vários adeptos. Estilo que será descrito de forma geral, em suas características basais, já que atualmente ramificou-se em diversas vertentes, mas ainda mantém a matriz de referência.

A partir da metade dos anos 1990, a estética da falha (Glitch) apareceu em vários subgêneros, incluindo *drum'n'bass*, *drill'n'bass*, e *trip-hop*. Artistas como Aphex Twin, LTJ Bukem, Omni Trio, Wagon Christ, e Goldie estavam experimentando com todos os tipos de manipulação no domínio digital. Vocais de tempo alongado e loops de bateria reduzidos a oito bits foram algumas das primeiras técnicas utilizadas na criação de artefatos para expor o conteúdo timbral. O lado mais experimental da música eletrônica ainda estava crescendo e lentamente estabelecia um vocabulário.⁴⁹ (CASCONI, 2000, p.15, tradução nossa)

Glitch é uma palavra da língua inglesa utilizada para falar de uma falha existente em um sistema. É um estilo que trabalha com este *background* destacado até aqui, mas dando destaque as falhas sonoras. Faz parte do jogo percebê-las ou provocá-las para a obtenção de material para as composições. Sua ocorrência tem origem em grupos de músicos que começaram a utilizar a tecnologia digital de forma alternativa. Tendência mais tarde conhecida como “estética da falha”.

Existem muitos tipos de “falhas” digitais no áudio. Às vezes, elas resultam em ruídos horríveis, enquanto em outras elas podem produzir tramas de som maravilhosas. (Para os ouvidos mais aventureiros, ambas situações são em sua maioria a mesma coisa.) Quando os exploradores sonoros do grupo alemão *Oval* começaram a criar música no início de 1990, pintando pequenas imagens na parte inferior de CDs para fazê-los pular, eles estavam produzindo um aspecto de “falha” em seu trabalho, que revelou uma camada subtextual embutida no Cd.⁵⁰ (CASCONI, 2000, p.13, tradução nossa)

O compositor Kim Cascone (1955 -) define o movimento como pós-digital. Para ele as tendências da tecnologia digital já se difundiram e atingiram a todos, portanto estamos diante de um segundo momento de exploração dos recursos. Além disso, o comércio de

⁴⁹ From the mid-1990s forward, the glitch aesthetic appeared in various sub-genres, including drum'n'bass, drill'n'bass, and trip-hop. Artists such as Aphex Twin, LTJ Bukem, Omni Trio, Wagon Christ, and Goldie were experimenting with all sorts of manipulation in the digital domain. Time-stretching vocals and reducing drum loops to eight bits or less were some of the first techniques used in creating artifacts and exposing them as timbral content. The more experimental side of electronica was still growing and slowly establishing a vocabulary.

⁵⁰ There are many types of digital audio “failure.” Sometimes, it results in horrible noise, while other times it can produce wondrous tapestries of sound. (To more adventurous ears, these are quite often the same.) When the German sound experimenters known as Oval started creating music in the early 1990s by painting small images on the underside of CDs to make them skip, they were using an aspect of “failure” in their work that revealed a subtextual layer embedded in the compact disc.

periféricos eletrônicos e softwares já são uma realidade concreta ao mercado, em que os meios digitais exercem menos fascinação nos compositores. São instrumentos já incorporados ao trabalho diário dos artistas, diferentemente, por exemplo, dos anos 1980, em que a exploração dos recursos era quase igual ao antigo treino de um virtuose, no que diz respeito à exploração das possibilidades técnicas. A linguagem digital já foi incorporada.

A internet passa a ser o ambiente comum para as trocas de experiências entre os compositores deste estilo. “Os computadores se tornaram as principais ferramentas para a criação e execução de música eletrônica, enquanto que a Internet se tornou o novo meio de distribuição. Pela primeira vez na história a produção criativa e os meios de sua distribuição estavam intrinsecamente ligados”⁵¹ (CASCONE, 2000, p.16, tradução nossa). O movimento é caracterizado como não acadêmico, mas sente falta do intercâmbio de informações com os grandes centros. Ou que pelo menos que a estética fosse assimilada pela academia. Isto porque boa parte das ferramentas digitais utilizadas é oriunda de pessoas que possuem formações específicas oferecidas pelas universidades. Como relata Cascone:

Mesmo na atividade comercial de *softwares* os departamentos de *marketing* da maioria das empresas de software de áudio ainda não compreenderam totalmente a estética pós-digital; como resultado, as ferramentas incomuns emanam de desenvolvedores que usam sua formação acadêmica para responder as suas necessidades criativas pessoais⁵² (CASCONE, 2000, p.12, tradução nossa).

Fato que não acontecia com as tendências musicais anteriores, em que a maioria dos compositores possuíam carreiras trilhadas em grandes conservatórios ou escolas de excelência. Mesmo que a estética vanguardista não fosse absorvida de imediato, elas adentraram os currículos e hoje fazem parte do ensino.

Perceba que esta é uma tendência normal do curso pelo qual a atualidade vem sendo construída. Este sentimento de falta de referência e mesmo a necessidade de fazê-la, parte do rompimento com a vetorização milenar que era feita. O caminho certamente será outro, a música é outra, originada em outro ambiente. O fato da internet já ser à base de dados de divulgação e troca de experiências demonstra isso. As redes são as “novas escolas” imbuídas de outras maneiras de buscar e construir o conhecimento. É o pensamento que está sendo construído até aqui em conjunto a este mundo de informação trazido pela teoria de

⁵¹ Computers have become the primary tools for creating and performing electronic music, while the Internet has become a logical new distribution medium. For the first time in history, creative output and the means of its distribution have been inextricably linked.

⁵² Even in the commercial software industry, the marketing departments of most audio software companies have not yet fully grasped the post-digital aesthetic; as a result, the more unusual tools emanate from developers who use their academic training to respond to personal creative needs.

Shannon e Weaver. “Os compositores da *Glitch Music* ganharam conhecimento técnico como autoditadas, dedicando inúmeras horas decifrando manuais de software e de sondando grupos de internet para obter as informações necessárias. Eles usam a Internet como uma ferramenta de aprendizagem e como um método de distribuição de seu trabalho”⁵³ (CASCON, 2000, p.17, tradução nossa). O que passa a valer são as articulações informacionais que podem ser feitas no momento, imbuídas já da premissa de que elas são artificiais e com validade para aquele momento específico em que se fizeram. Não há mais fixação por demasia a um sintoma. Se outras disposições se apresentarem, outras articulações possíveis se farão. O importante é deixar as coisas permanecerem em processo e acompanhar o vetor que se encaminha. As tecnologias da informação aceleraram o processo de transição de um estágio a outro, fato que não acontecia anteriormente, em que a assimilação dos fatos possuía um tempo maior. O mote da atualidade é como aprender a lidar e a se transformar para acompanhar os processos.

A *Glitch Music* surgiu nesta ambiência envolvida pelo trabalho com as tecnologias digitais. É uma estética que emerge como oposição e experimentação aos preceitos trazidos por estas tecnologias. Anteriormente, possuíamos os meios analógicos e uma estética repleta de ruídos informacionais. Na prática, isto nos remete ao som e aos “pops” produzidos pelo atrito da agulha com o vinil, por exemplo. O ato de escutar música em vinil já possui esta experiência; são indissociáveis. O digital quando surgiu trouxe a premissa ao grande público de que as interferências ficariam no passado, quando na verdade estavam somente suprimidas.

Enquanto as falhas tecnológicas são muitas vezes controladas e omitidas - efeitos enterrados sob o limiar da baixa percepção humana – muitas ferramentas de audio podem aumentar a resolução dos erros, permitindo os compositores torná-los o foco do seu trabalho. Na verdade, as “falhas” tornaram-se uma estética de destaque em muitas das artes no final do século 20, lembrando nos que o nosso controle sob a tecnologia é uma ilusão, revelando que as ferramentas digitais não são tão perfeitas, precisas e eficientes quanto os humanos que as construíram. Novas técnicas são muitas vezes descobertas por acidente, por falhas projetadas ou um experimento.⁵⁴ (CASCON, 2000, p.13, tradução nossa)

⁵³ Composers of glitch music have gained their technical knowledge through self-study, countless hours deciphering software manuals, and probing Internet newsgroups for needed information. They have used the Internet both as a tool for learning and as a method of distributing their work.

⁵⁴ While technological failure is often controlled and suppressed—its effects buried beneath the threshold of perception—most audio tools can zoom in on the errors, allowing composers to make them the focus of their work. Indeed, “failure” has become a prominent aesthetic in many of the arts in the late 20th century, reminding us that our control of technology is an illusion, and revealing digital tools to be only as perfect, precise, and efficient as the humans who build them. New techniques are often discovered by accident or by the failure of an intended technique or experiment.

O campo de trabalho deste estilo musical explora as imperfeições que emergem da ilusão do controle da tecnologia. Há também o interesse em deslocar o foco do uso “correto” designado para as tecnologias, colocando-as à prova, de modo a originarem falhas. Como o caso dos Cds que são alterados (arranhões, furos, pinturas, etc) para reproduzirem sons falhados. Qualquer falha que pode ser originada ou descoberta nos meios digitais pode vir a ser material artístico. “Falhas, erros, erros de aplicação, falhas no sistema, recortes, sinais distorcidos, distorção, ruído de quantização e até mesmo o ruído de fundo das placas de som do computador são as matérias-primas que os compositores buscam incorporar em sua música”⁵⁵ (CASCONI, 2000, p.13, tradução nossa)

O método de trabalho opera segundo as três matrizes – aleatoriedade, copiar/colar e os preceitos da música eletrônica. Respectivamente aludimos a Cage, Schaeffer e Stockhausen. Trata-se, portanto de um estilo que veio a refinar e a reafirmar as tendências operantes da segunda metade do século XX. Além disso, o material sonoro já está disponível, pois de acordo com nossa perspectiva guia, quando Cage pode escutar a Música do Haver, todos os sons se disponibilizaram. A diferença entre falha e não falha pode ser demarcada apenas do ponto de vista estético. A *Glitch Music*, além de todos os outros estilos que podemos vir a discutir, operam como transas entre formações, resultando em obras de arte que vem a explicitar as articulações possíveis. O que é algo incrível, pois quando se consegue delimitar um campo de trabalho como um de “estética das falhas”, passa-se a ter a real noção de que existe um modo diverso de ser, que não seja somente o de perfeição vendida pelo mercado.

O *Glitch* se aproveita desta camada sonora escondida e dentro do próprio ambiente tecnológico registra e manipula os sons disponíveis ali. É um estilo que vem explicitando o que Cage falou: “o compositor (organizador do som) será confrontado não só com todo o campo de som, mas também com todo um campo de tempo”⁵⁶ (CAGE, 1961, p.5, tradução nossa). Ao explicitar este material sonoro que se opõe ao já pertencente as práticas comuns na música eletrônica, a *Glitch Music* coloca em prática articulações a muito desenvolvidas num ambiente analógico.

Ferramentas agora ajudam os compositores na desconstrução de arquivos digitais: ao explorar as possibilidades sonoras de um arquivo de Photoshop que exhibe a imagem de uma flor, a análise de documentos de texto em busca de bytes coerentes de som, o uso de softwares de redução de ruído para analisar e processar o áudio em maneiras

⁵⁵ Glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise, and even the noise floor of computer sound cards are the raw materials composers seek to incorporate into their music.

⁵⁶ The composer (organizer of sound) will be faced not only with the entire field of sound but also with the entire field of time

que o programador do software nunca pretendeu. Qualquer seleção de algoritmos pode ser conectada para passar dados para frente e para trás, mapeando de uma dimensão para outra. Desta forma, todos os dados podem se tornar material para uma experimentação sónica.⁵⁷ (CASCONI, 2000, p.16-17, tradução nossa)

A noção de desconstrução e exploração dos sons já ocorria, por exemplo, nos experimentos de Stockhausen⁵⁸, na decomposição da música de Beethoven na peça KONTAKTE. As aplicações feitas com os Cds, de certa forma já aconteceram com Cage e Schaeffer.

John Cage e Pierre Schaeffer compuseram aquelas que são consideradas as primeiras peças para toca-discos, mas eles são reconhecidos principalmente pela sua abordagem dos sons, não tanto pelo toca-disco. O conceito de música concreta de Pierre Schaeffer é o resultado da manipulação tanto de fitas como do vinil em práticas que provavelmente teriam sido iniciadas sem a tecnologia fonógrafo.⁵⁹ (ROCCHESSE E FONTANA, 2003, p.225, tradução nossa)

Em 1939, Cage compôs uma peça chamada *Imaginary Landscape n°1* que contava com o uso de dois fonógrafos de velocidade variável, frequências gravadas, um piano abafado e pratos de percussão.

Neste estilo musical há também os processos de colagens, princípio da música concreta de Schaeffer. Característica observável naquela que é a primeira peça concreta, *Etude aux chemins de fer*, de 1948. Nela, Schaeffer gravou, recortou, colou e manipulou sons relacionados uma linha férrea. Mas, apesar de todo este referencial que afirma a proposta de novidade/repetição, a *Glitch Music*, demonstra seu valor ao buscar explicitar uma música que se enquadra na perspectiva artificialista que acontece no século XXI. É um pouco pesado utilizar a palavra valor, mas é a isto que o movimento respeita, assim como vários outros, o fato dele estar tentando dar conta dos “valores” que mudaram na segunda metade do século XX. O *Glitch* é parte das perspectivas das articulações anunciada lá atrás, quando Cage deu a liberdade aos músicos de utilizarem de todos os sons. Há “verdade” neste movimento que tenta acompanhar o processo distanciando-se das possibilidades de aprisionamentos as tradições cristalizadas. É uma tendência que vem fazendo parte desta música de agora, que é

⁵⁷ Tools now aid composers in the deconstruction of digital files: exploring the sonic possibilities of a Photoshop file that displays an image of a flower, trawling word processing documents in search of coherent bytes of sound, using noise-reduction software to analyze and process audio in ways that the software designer never intended. Any selection of algorithms can be interfaced to pass data back and forth, mapping effortlessly from one dimension into another. In this way, all data can become fodder for sonic experimentation.

⁵⁸ Experimento apresentado no primeiro capítulo.

⁵⁹ John Cage and Pierre Schaeffer composed what are considered to be the first pieces for turntables, but they are recognized mainly for their approach to sounds, not to the turntable. Pierre Schaeffer's concept of music concrete is as much a result of tape-manipulation as vinyl-manipulation, and practices would probably have been commenced even without the phonograph technology.

esta que não sabemos ao certo o que é, mas que temos a noção de como ocorre, isto porque as próteses estão aí, interligadas em redes nos mostrando o caminho.

4.2 A ARTICULAÇÃO PROTÉTICA COMO MODO OPERANTE

Chegamos ao fim de um início; que já começou. No prelúdio tivemos a seguinte pergunta: qual é a música do século XXI? Bom, *não há a música do século XXI, pelo menos segundo o modo recalcante como contávamos a história*; mas temos música. A prova disso é que ainda produzimos e escutamos música todos os dias, no entanto, temos a árdua tarefa de começar a dispensar o vetor temporal como finalidade explicativa. Contudo, se não podemos prever o futuro, resta-nos realizar apontamentos com base no presente vivenciado. Para tal, retomemos a teoria dos *Cinco Impérios*. Como já visto, trata-se de uma proposta bastante ampla, mas que interessa pelo modo como trata o viés protético do desenrolar da cultura. Segundo ela, é o adentrar de um novo Império e a derrocada final dos três anteriores.

Isso tem uma sequência e [o Quarto Império] talvez não tivesse condição de surgimento sem os Impérios anteriores. Mas ele simplesmente derroga as posturas fundamentais dos anteriores. É isto que está deixando algumas pessoas em pânico. Há uma garotada que está se lixando para isso tudo e acha que é assim mesmo, pois não viram o antes. Mas muitas pessoas estão em pânico justamente porque sentem nostalgia das formações e referências dos Impérios anteriores, dessa cultura anterior. O Quarto Império já está aí. Eu já o notei e outras pessoas também. Ele não está sendo falado cotidianamente em seu modo específico de Haver e não está sendo a referência direta da cultura agoraqui, muito menos dos governos. As referências diretas ainda são as pregressas. O confronto está no fato de que está emergindo um novo Império, uma nova articulação do Haver cultural e está batendo de frente com articulações pregressas que são prezadas e que são referência das pessoas que não passam por análise. (MAGNO, 2000/01, p.34-35)

Estamos acostumados a pensar sempre no fator da continuidade das coisas o que é bom e importante. Mas, após o percurso realizado, esta ideia de continuação passa a ser rodeada pela mentalidade de uma metodologia que quer entender as coisas por seu movimento, e mais, quer manter tudo em processo. O que há é uma continuidade, mas com desapego aos sintomas passados. Ao longo de todo o texto, principalmente no capítulo segundo, foi apresentada a flecha temporal referida, atrelada a um material sonoro específico. O mote da questão é que as referências mudaram. A forma de se relacionar com estas informações do passado não é regida mais por aquela flecha temporal. Ao apresentar a questão da *Teoria da Informação*, percebemos que a maneira de manipular as informações foi alterada, deslocando as articulações possíveis de um centro para uma rede. O que era informação no passado continua valendo como material, mas agora, passível de estabelecer

outras conexões, diferentes da ordem a qual se referiam. Trata-se da fusão do material do passado ao *background*, anteriormente negado, mas unificado pelas possibilidades tecnológicas. Foi a questão levantada com o *Silêncio Modal; pro-tese* explicitada na peça 4'33". A composição de Cage foi o marco de que a cultura se organizaria de maneira diversa. Se Schoenberg não pôde desfrutar do “boom” tecnológico do pós-guerra, pelo menos conseguiu planificar os sons e encaminhar a tendência de ruptura com a tradição. Cage e vários outros puderam concretizar isso, originando um novo modo de se relacionar com a cultura. É como se a música fosse uma grande lata de lixo. Só que, antes, ela era um vaso imaculado, uma espécie de Santo Graal, incumbido de guardar os sons. Mas, a lata de lixo estava ali, escondida, repleta de materiais esperando para serem aproveitados. A diferença é que a lata é maior, e o Santo Graal pode ser jogado nela. O tema da reciclagem é bem caro e típico deste século XXI. A tecnologia tornou a lata importante, e ainda nos disse: o que há é o lixo.

Vejo duas maneiras de entender a palavra lixo. Em primeiro lugar, tudo que se produz vai para o lixo. A cultura é a lata de lixo, como já dizia Lacan. As gerações vão vivendo e deixando lixo. Estamos sempre fuçando a lata de lixo da cultura. Mas se você está considerando que esse lixo aí é jogar fora do uso, acho que não. Ao contrário, a postura de radical Indiferença me diz que tudo isso é aproveitável. Aproveitável como material, e não como referência ou como sistema de dominação de nosso pensamento. Esta postura me coloca, portanto, num jeito de, ao contrário, aproveitar de tudo. Mas não é aproveitar para ficar submetido à ordem grega de pensamento, à ordem judaica de indicação do Outro, seja como Deus ou como o grande Outro de Lacan, pouco importa, ou à ordem cristã de bem dizer isso numa tentativa de abstração. Não. Salto dessas ordens, tento constituir um Império novo e, no entanto, meu museu é de tudo, como dizia João Cabral. É o museu de tudo que interessa, pois lá há muitas peças que podemos continuar a usar segundo os modos de articulação do novo Império que está por vir. (MAGNO, 2000/01, p.34)

O mundo de hoje está sob a regência de outra postura, isto segundo o modo pelo qual as questões foram apresentadas. Mas, perceba uma diferença. Uma coisa é ser devedor de uma referência e mirar as decisões neste ponto. Outra coisa é entender as referências e assumir uma postura de indiferença. Bach sempre vai ser Bach. Perceba então, que uma coisa é tentar ser barroco no século XXI na tentativa de reinstaurar aqueles sintomas como paradigma, outra bem diferente é entender as referências em Bach e praticá-las de forma maquínica. Na música, Cage, Schaeffer, Stockhausen e muitos outros assumiram a postura de entender o lixo e fazer lixo. O Santo Graal também continuou, mas como mais uma opção dentre tantas outras possíveis. Basta explorar segundo o modo operante deixado por Cage, aquele após 4'33".

Aqui vai um momento nostalgia. O que aconteceu com a música, pode ser comparado a uma lembrança da infância de muitos que possam estar lendo este texto. Pense

nas possibilidades e na tremenda alegria, quando tínhamos uma caixa de lápis de 12 cores para dar vida à imaginação. Durante séculos foi isso: 12 sons. Houve um dia em que o horizonte foi ampliado, pois ganhamos uma caixa de 24, 36, 48, 72 cores, etc. Dependia do capital disponível, mas de alguma forma, tudo mudava; pois haviam possibilidades de texturas e coloridos diferentes. Hoje, temos o Photoshop e muitas opções, se não todas, pois as informações estão ali, basta articular. A diferença é esta: existem varias referências, mas todas móveis. Elas são feitas e desfeitas no momento de sua requisição. Trata-se, portanto da exposição do capítulo primeiro, por ocasião da enumeração das cinco características que Manuel Castells atribui ao paradigma informacional. A topologia das redes expressa a atual forma pela qual os conhecimentos são construídos, sempre em processo, organizados segundo a forma de acesso.

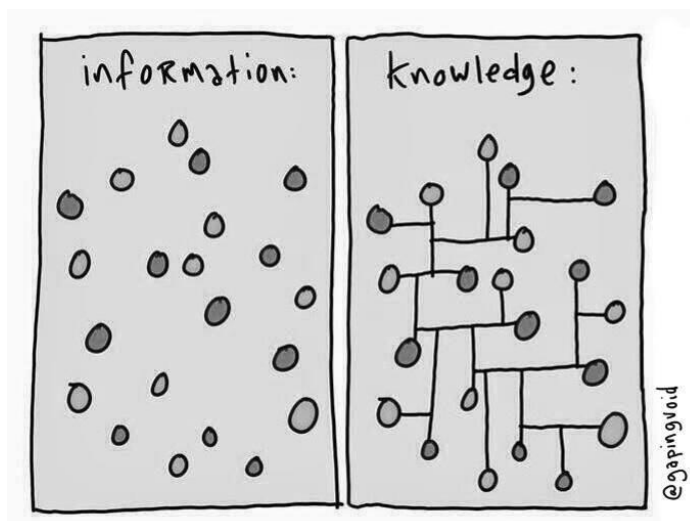


Figura 9 - Imagem circulando pela internet.

O que está sendo dito é que não há uma música específica do século XXI, assim como chegou a ocorrer em outras épocas. Isto quando abordamos o assunto na forma de um livro organizado em capítulos sequenciais, como vários dos que estão listados nas referências ao final destas páginas. Tal ordem tem validade somente se indicarmos ao leitor a passagem que há depois de Cage. Depois dela, ficou difícil falar em notas, tons, harmonias e ritmos como se fossem uma unanimidade. Tudo passou a ser só mais um sintoma dentro de um âmbito muito maior, o das formações⁶⁰.

É o museu de tudo que interessa, pois lá há muitas peças que podemos continuar a usar segundo os modos de articulação do novo Império que está por vir. Digo que está por vir porque ainda não foi notado. Está se instalando com o maior vigor e a maior visibilidade, se prestarmos atenção... (MAGNO, 2000/01, p.34)

⁶⁰ Referência à teoria das formações, explicitada no capítulo 3.

A proposta de Cage age da mesma forma, como na vez em que ele descreveu os sons de um filme. Para ele, as produções cinematográficas formam verdadeiras bibliotecas de efeitos sonoros (CAGE, 1961). Pensemos por um instante o Haver como este filme. Todos os sons estão contidos ali, todas as possibilidades de som estão ali, tudo que interessa está ali. A postura é: não há desinteresse, tudo importa. Por mais, que a *pulsão* deseje aquele algo que conjecturamos estar de fora, esse algo não-Há, somos sempre remetidos ao filme, em função da referência máxima, hiperdeterminante. Como visto, protetizamos a partir da indiferença. É como se existisse uma profecia da *pro-tese*, e assim, passamos a entender a música como a profetiza das articulações possíveis do som. Lembrando que, de Cage para cá, *a música*, ou melhor, *a organização dos sons*, tornou-se uma inscrição protética sobre um silêncio secundário, ou seja, uma Criação referente à HiperDeterminação.

Desde que nos entendemos por gente operamos desta forma e no caso aqui presente, operacionalizamos o som. Mas, somente agora, mediante a tecnologia, estamos despontando para outra forma de atuar sobre a cultura. Menos referências a fundamentos e mais movimento, a chegada da noção de Quarto Império. E isto é percebido não somente a partir da perspectiva da Nova Psicanálise. Claro, ela faz apologia explícita da questão que está no seu corpo metodológico, mas existem várias outras posições atuais, teorias e mesmo na ciência, conjecturando esta noção de alguma maneira. Muitos já perceberam que as referências estão esgotando e se deslocando para um novo pensar. Podemos passar a pensar em termos da existência de inúmeras referências, desde que elas ocupem e desocupem os espaços nos momentos certos. É como a diferença entre informação e conhecimento, ilustrada na gravura anterior. Informações agora podem ser entendidas como punhados de zeros e uns espalhados por aí. O que importa é a sequência que se faz e a análise que se realiza. Há redundâncias, como disseram Shannon e Weaver, repetições inúteis que podem ser eliminadas sem a perda do sentido. Foi isto, que a perspectiva das artes plásticas fez no início do século XX, ao trazer a ideia, de que o *Moderno* estava presente, de que uma passagem havia sido feita. É uma atitude que chegou à música décadas mais tarde, pois havia ainda parte do percurso a ser feito (atonalismo/dodecafonismo). Foi quando Cage pôde mirar no *Silêncio Absoluto* para obter o *modal*, e, com isso, compareceram possibilidades de outras articulações. A partir dele, todas estão presentes, sejam quais forem. Incrível o vigor de tal atitude, pois a cada dia estamos a exercê-la mais.

Foi isto que a modernidade tentou fazer. No que tentou fazê-lo, inventou o *Modernismo*, que necessariamente nada tem a ver com o moderno. Modernismo é uma atitude artística e estética, que simplesmente viveu em estado de bipolaridade. Para não chamar simplesmente de maneiro, de maneirista, chamemos de bipolar. O

modernismo é bipolar porque os artistas querem produzir as vanguardas, ao mesmo tempo que ficam culpados por achar que estão destruindo a cultura que tinham, que lhes dava humanidade. É assim desde Baudelaire. Aí aconteceu que, no final do século XX, o modernismo perdeu as estribeiras. Um dos grandes representantes – se não, seu maior representante – dessa perda é Marcel Duchamp, que dissolveu o estatuto da arte. Isto é função da bipolaridade do modernismo: andou para lá e dissolveu. (MAGNO [2011], item 7)

A noção de Quarto Império é a visão que devemos aliar ao entendimento da música atual. Aliás, esta foi a proposta até aqui, apresentar fatos conhecidos de outra maneira, para resultar em um apontamento diferente. O que fica é o entendimento do que é prótese, o instante de Criação, ilustrado por diversas vezes ao longo do texto. Miremos nas falas de McLuhan quando ele disse que a Era Elétrica havia chegado (MCLUHAN, 2007). Hoje, tal fato já é uma constatação. Mas, para começo de conversa, entender o início desta era é uma boa origem para se introduzir ao assunto.

Por ocasião, quando foi abordada a questão da Criatividade, surgiu o assunto da fetichização da tecnologia como novidade. Os entendimentos trazidos até aqui sobre a questão da prótese, mudam nossa forma de abordar os temas envolvendo tecnologia. Não é necessariamente a tecnologia em seu estado *hardware* o encaminhamento das mudanças. Ela é a consequência. A tecnologia está surgindo porque o modo de pensar e articular as formações mudou, a presença física de *Gadgets* é a manifestação concreta deste momento. Mas, é inegável que a presença destes artefatos na cultura, somente acelera a introdução da maneira de operar que o Quarto Império anuncia.

A utilização de um pensamento que considera o inconsciente trouxe frescor à proposta de Cage. Inconsciente este que é igual ao *Haver*. Muitos são os textos que abordam a questão do 4'33", o silêncio em Cage e o modo como ele disponibilizou os sons a humanidade. Fatos que geralmente são considerados e relacionados a partir do ponto de vista de toda história devedora que já conhecemos. Quando na verdade o que a proposta de Cage trouxe é justamente o que foi feito até aqui, apresentar outra forma de considerar. Por isso, a relação da noção de indiferença a Cage no capítulo três.

Muitas histórias e curiosidades foram contadas ao longo de todo o texto. Esse é um sintoma de que há uma cultura recheada, precisando urgentemente de uma limpeza, uma redução a formas menores; a pequenas matrizes ou algoritmos de fácil acesso e operacionais. Neste momento final é importante que o leitor fixe que a história “moderna” da música está relacionada com a caminhada iniciada em Wagner, no anúncio de outras formas de operar o som. Mas, que foi somente após o futurista Luigi Russolo que o retorno do recalcado ficou evidente. Cage portou-se como um analista, ou se preferirem, um místico, profetizando que

tudo mudaria. Era um encaminhamento já anunciado, pois a tecnologia da época já explicitava tal situação. Se Cage não fosse o agente responsável, teríamos outros. Pode ser que demorasse mais, mas ainda bem que Cage estava ali. Hoje talvez não estivéssemos escrevendo sobre ele e o 4'33", mas certamente estaríamos falando do mesmo modo operante que ele trouxe, só que utilizando outros conteúdos para contar a história. É como vimos na ilustração acima. Todas as informações que importavam já haviam comparecido; o que poderia acontecer é delas serem ligadas diferentemente de como aconteceu. As obras são consequências, temos várias delas ai, edificadas sob a égide de uma mesma matriz de algoritmos. Difícil é pensar a matriz, exercer voluntariamente o Revirão. É a *função artista*, que todos temos, mas poucos são os que estão a praticar tal aptidão.

A música que acontece no século XXI começou na segunda metade do século XX, um século que foi mais curto. E mais, não responde diretamente aos fundamentos teóricos passados. Indiretamente todo material passado é usado, pois não se deve mais considerar diferenças. A música que acontece agora é uma música do todo, pois tudo importa. Se quiserem pensar genericamente, atribuam o XIX a Wagner; o XX a Schoenberg; e o XXI a Cage, pelo menos o início dele. A função aqui não é prever o futuro. Mas, fica o apontamento percebido até aqui. O que impera é um esquema que aguça ainda mais nossa capacidade de se relacionar com o prefixo ART. Entretanto, é importante que fique claro uma coisa: a partir das obras de personagens como Bach, Beethoven, Wagner e Schoenberg, conseguimos resumir, ou pelo menos focar, os fatos de determinado recorte temporal. Já com Cage isso não ocorre. Ele expressou o início de algo, que segundo a maneira de pensar construída até aqui é o modo ART. O que passa a importar é essa praticagem que mira o secundário no originário. Todas as possibilidades que comparecerem, articuladas sem diferença. O *Silêncio Modal* como um arquivo em branco onde qualquer som pode ser inscrito. Para finalizar, o que foi deixado por Cage é a lição de que tudo importa, e graças as possibilidades tecnológicas atuais, poderemos fazer ARTe, ARTiculações, ARTefatos, ARTíficios. É a idade do ARTificialismo, das próteses de um secundário que irão cada vez mais se referenciar ao originário. Como as produções do futuro vão soar não sabemos. Mas, enquanto, continuarem a serem compostas segundo a matriz de Cage, elas terão sonoridades próximas as que já nos habituamos nestas primeiras décadas. É a hipótese de uma Estética de Síntese, de Criatividade, de uma repetição com movimento para diante. Pode ser que um novo modo de soar *pro-tetico* surja em outra ultrapassagem, que pode vir a ser...

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: _____ *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983a. p. 165-191.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BULFINCH, Thomas. *O livro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CASCONE, Kim. *The aesthetics of failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*. Cambridge, Massachusetts/ London: Computer Music Journal, 24:4, pp. 12–18, Winter 2000 (MIT Press), 2002.

CAGE, John. *Silence*. [1961] Wesleyan University Press of New England: Hannover, 1973.

_____. *X: Writings '79 – '82*. Wesleyan University Press of New England: Hannover, 1983.

_____. [1989] *An Autobiographical Statement*. Escrito para a Inamori Foundation e deixado em Kyoto em novembro de 1986. Publicado pela primeira vez pela Southern Methodist University em 1990. Impresso pela primeira vez na *Southwest Review* 76, p 59–76, 1991. Publicado online em: http://johncage.org/autobiographical_statement.html. Acessado em: 19/11/2015.

COSTA, Mario. *O sublime Tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: Volume I*. Paz e Terra: São Paulo, 1999.

COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio Culture: Reading in modern music*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2006.

CROSS, Lowell. *Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess*. MIT PRESS, Leonardo Music Journal Vol.9, Pages 35-42, 1999.

FISHER, Burton D. *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami, Florida: Opera Journeys Publishing, 2005.

FREUD, Sigmund. [1930] *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics / Cia. das Letras, 2011.

_____. [1923] *O ego e o id*. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos* (1923-1925). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. [1920] *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupos e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Incidente de Teplitz – julho de 1812*. Disponível em <http://www.gramophone.co.uk/features/focus/a-meeting-of-genius-beethoven-and-goethe-july-1812> Acessado em: 11/12/2015.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. Loyola: São Paulo, 1994.

HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone: As a physiological basis for the theory of music*. London, New York : Longmans, Green, and Co, 1895.

LANDELS, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge, 1999.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Editora 34: Rio de Janeiro, 1994.

MACONIE, Robin; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009.

MAGNO, MD. [2000/1] *Revirão 2000/2001: “Arte da Fuga”; Clínica da Razão Prática*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2003.

_____. [1999] *A psicanálise, novamente: um pensamento para o Século II da era freudiana: conferências introdutórias à Nova Psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: NovaMente, 2008.

_____. [1998] *Introdução à transformática*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2004.

_____. [1982] *A Música*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1986.

_____. [2014] *Conceitos da Nova Psicanálise: Precisoões*. In _____. *SóPapo 2014*. Disponível em <<http://www.novamente.org.br/textos>> Acessado em 01/12/2015

MAGNO, MD; MEDEIROS, Nelma. *Razão de um Percurso*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2015.

_____. [1995] *Arte e Psicanálise: Estética e clínica geral*. Rio de Janeiro: Novamente, 2008.

_____. [2011] *SóPapos 2011*. Rio de Janeiro, NovaMente, a sair.

_____. [2011] **Psicanálise e poder**. In: **TranZ: Revista de Estudos Transitivos do Contemporâneo**. Rio de Janeiro, v. 6, 2011. Disponível em: <http://www.tranz.org.br/6_edicao/TranZ11-MagnoPoderVersãoFinal.pdf>. Acesso em: 29/12/2015.

_____. [2005] *Clavis universalis: da cura em psicanálise: revisão da clínica*. Rio de Janeiro: Novamente, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *The Playboy Interview: Marshall McLuhan*. In: Playboy Magazine, março, 1969.

MCLUHAN, Marshall; MCLUHAN, Eric. *Laws of media: The new science*. University of Toronto Press, 1992.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Cutis. *A música do homem*. São Paulo: Martins Fontes; São Paulo: Fundo Educativo Brasileiro, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossier de um psicológico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREIRA, M.S. *Cinema e ópera: um encontro estético em Wagner*. Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em Cinema).

PINCH, Trevor; FRANK, Trocco. *Analog days: the invention and impact of the Moog synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

ROCCHESSO, Davide; FONTANA, Federico. *The Sounding Object*. Disponível em <<http://www.soundobject.org/>>

ROSS, Alex. *O resto é ruído: Escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RÜDIGGER, Francisco. *As teorias da comunicação*. Penso: Porto Alegre, 2011.

RUSSOLO, Luigi. *L'Art des Bruits: Manifeste Futuriste 1913*. Paris: Éditions Allia, 2009

RUSSOLO, Luigi. [1913] *A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista*. Tradução: Flo Menezes. In Flo Menezes (org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1992.

SCHOENBERG, Arnold. [1911] *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

SEIFE, Charles. *Decoding the universe*. Penguin books: New York, 2007.

SHANNON, Claude; WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. The University of Illinois Press: Urbana, 1964.

SILVEIRA JR., Potiguara Mendes da. *Artificialismo total. Ensaios de Transformática. Comunicação e psicanálise*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2006.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music* [em seis volumes: 1: The Earliest Notations to the Sixteenth Century; 2: The Seventeenth and Eighteenth Centuries; 3: The Nineteenth Century; 4: The Early Twentieth Century; 5 The Late Twentieth Century; 6

Resources: Chronology, Bibliography, Mastex Index]. New York: Oxford University Press, 2005.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ZARETSKY, Ely. *Segredos da Alma: Uma história sociocultural da Psicanálise*. Cultrix: São Paulo, 2006.