

GIULIANO OBICI

CONDIÇÃO DA ESCUTA

mídias e territórios sonoros

Mestrado em Comunicação e Semiótica

PUC-SP
São Paulo -2006

GIULIANO OBICI

CONDIÇÃO DA ESCUTA
mídias e territórios sonoros

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Doutor Sílvio Ferraz orientador.

Mestrado em Comunicação e Semiótica

PUC-SP
São Paulo -2006

Banca Examinadora

Aos meus pais, José e Rosa, pelo apoio incondicional, mesmo muitas vezes sem condições de entender, ou sequer imaginar, as razões e desrazões que movem minhas aventuras pelo sonoro.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho como este não se faz sozinho. Reúne-se um bando para colocar em movimento um pensamento, uma idéia, um som, um conceito. Nunca estive só. Nunca falei só.

Ao grupo de estudos de esquizoanálise em Maringá: Edmilson, Tarso, Skalinski, Fernando, Luiz, Roberta. Ingrid pelas paixões e intensidades. Schiavoni, Rafa Montorfano. “Chave de Lá”: Rosângela, Mário, Roberto, Bella, Targa, Drack, Edinei. Henrique de Aragão pela amizade de sempre, Maurício, Agnaldo. Fátima dos Santos, cujo trabalho me instigou fazer esta pesquisa. De Campinas: Amauri, Ignácio, Ingrid, Raquel, Fia, Erika e todos do “Teatro de Tábuas”. Do Rio: Rodolfo Caesar, Lilisa e Ida. De São Paulo: Júlia, Tânia, Tati, Davi, Manu, “Tralhas”, “Vento Forte”, Tais Pimpão, Aluisio, Débora, Wilian, Rodrigo. Aos de sangue Fer, Leo, André, Cris, Cauê, Vinicius.

Professores do programa: Jorge, Cesaroto, Rogério da Costa, Gisele Beiguelman e Jerusa Pires. Amigos: Nash, interlocutor solitário. Manzano pelas dicas. Renato, Tetê, Malu, Lucília, Beatriz, Helô, Fabiana, Diogo, Pontuska e Lawrence. Ao grande Arenas cúmplice de percurso, provocando e duvidando sempre.

Fernando Iazzetta por proporcionar experimentações com a objetividade de sempre. Colegas do grupo de Música e Tecnologia da USP (LAMI). Rogério Costa pelos apontamentos na qualificação. “Muro”: Aleh, Valério, Lili, Debb, Porres, Andrei, Brautigam, Michelle, Nenflídio, Patrícia, Gabb e os virtuais.

Professores do Núcleo de Subjetividade: Suely Rolnik, Peter Pelbart e Luiz Orlandi, que, cada qual a seu modo, possibilitando possíveis. Amigos: Édio pela recepção inicial, Rafa e Fabi Borges pelas interlocuções instigantes, Juliana, Breno, Andrea, Ana, Flávia, Fabi Rossarola e Júlio York pela acolhida nas leituras. Edson Barros pelo rigor estético e apontamentos instigantes. Aragon e Beth nos agenciamentos e Ciça com o dispositivo de vídeo-clínica, Sérgio cúmplice de câmera. Felipe e Kaloan na interlocução ruidosa. Gabriel na revisão atenciosa e precisa.

Sílvio Ferraz, orientador e personagem imprescindível de toda a pesquisa, instigando-me pensar o sonoro diante dos desafios da escrita e, não menos fácil, respeitando minhas experimentações e pensamentos.

Com carinho e admiração especiais: Alexandre Fenerich pelas leituras, diálogos e cumplicidades. Valério da Costa pelos textos caegeanos. Lilian Campesato pelo companheirismo, escuta acolhedora e incentivo de sempre diante das agonias e frustrações que cercaram este trabalho. Julian Jaramillo interlocutor onipresente em pensamento, com quem dialoguei cada linha deste texto e pude pensar e viver o sonoro de maneira singular, encarando os dispositivos tecnológicos com a dignidade e empenho que necessitam. Kekei pelas leituras, revisões, anotações, roupas sonoras, escuta tátil, respeito, afeto, companhia, e, principalmente, por me encorajar a apostar em minhas tímidas idéias.

Se isso tudo que escrevi serve para algo é por causa do convívio com pessoas que têm se afirmado em face dos desafios de lidar com as potências do sonoro. Se alguma coisa aqui vale sou grato por vocês que me acompanharam durante todo esse percurso, me instigaram e fizeram acreditar que valeria a pena continuar.

RESUMO

O tema central da presente dissertação é pensar a condição da escuta a partir das mídias (telefone, rádios, auto-falantes, TV, Internet etc.) e territórios sonoros delineados pelo advento do som gravado nos dias de hoje, com a presença de novos dispositivos de registro, difusão e codificação de dados sonoros.

Os objetivos desta pesquisa são: 1) mapear o desenvolvimento tecnológico dos dispositivos midiático-sonoros; 2) revisar a bibliografia sobre os conceitos de objeto sonoro e escuta acusmática (Pierre Schaeffer), *soundscape* (Murray Schafer), território e ritornelo (Gilles Deleuze e Félix Guattari), e poder (Michel Foucault); 3) entender o fenômeno do MP3 e *podcasting* – as mídias sonoras portáteis, como o mp3 *player* e certos modelos de telefone celular –, bem como a produção imaterial gerada a partir delas; e 4) pensar o que podem os sons de um território e quais os agenciamentos que ocorrem por meio da escuta, a partir da perspectiva de poder em Foucault, Deleuze e Guattari.

O *corpus* teórico do projeto é apresentado na forma de revisões conceituais, enfocando os seguintes pontos: desenvolvimento tecnológico das mídia-sonoras; acusmática e escuta reduzida; *soundscape* e ecologia sonora; ritornelo e território sonoro; mp3 e *podcasting*; articulações entre som e poder. A metodologia da pesquisa segue um percurso conceitual e se divide em: 1) pesquisa bibliográfica; 2) fichamento do material teórico; 3) revisão conceitual; e 4) articulações com a temática.

O caminho que se pretende trilhar na pesquisa leva à utilização de conceitos da filosofia da diferença (Deleuze e Guattari), pela qual a sonoridade é entendida como informações que, muitas vezes, não pretendem comunicar algo, mas que, mesmo assim, carregam potências e des-potências que constantemente modelam e afetam nossas capacidades sensíveis. Os resultados da pesquisa pretendem oferecer subsídios à investigação da condição da escuta sob a tese de que os sons cotidianos influenciam, embora não de forma clara e objetiva, a constituição da subjetividade por meio de dispositivos de controle, poder e consumo, entre outros, a partir das mídias e territórios sonoros.

Face à hipótese de que a produção sonora vem criando modos de subjetivação por meio de territórios e mídias sonoras, o problema da pesquisa consiste em cartografá-los em busca da definição do que denominamos como *condição da escuta*.

Palavras-chave: mídia-sonora, sonologia, escuta, poder, música.

ABSTRACT

The central theme of this text is to think the listening condition from the Media (telephone, radio, loudspeakers, TV, internet) as well as the sounding territories outlined by the recorded sound on our days, with the presence of new record, diffusion and codification devices of sound data.

The main targets of this research are: 1) to make a map of technological development of media-sounding devices; 2) to revise bibliography about concepts like *sounding object* and *acousmatic listening* (Pierre Schaeffer), *soundscape* (Murray Schafer), *territory* and *ritornello* (Gilles Deleuze and Félix Guattari), *power* (Michel Foucault); 3) to understand *podcasting* and MP-3 phenomenon, the portable sounding-medias (mp3 player, cell phone) as well as the immaterial production created from them; 4) to think the power of the sounds from a territory as well as the promotion obtained by the listening, from the power perspective in Foucault, Deleuze and Guattari.

The theoretical *corpus* of this project is presented as conceptual revisions whose focus are the following points: technological development of sounding-media; *acousmatic* and *reduced listening*; *soundscape* and *sound ecologie*; *ritornello* and *sounding territory*; mp-3 and *podcasting*; joints between sound and power. The research methodology follows the conceptual process and is divided in: 1) bibliographic research; 2) theoretical material catalogation; 3) conceptual revision; and 4) joints with the theme.

The way one pretends to follow the research takes to the use of concepts from *difference* philosophy (Deleuze and Guattari), in which a sonority is understood as information that, many times, do not pretend to communicate something but, even so, carry potencies and a-potencies that are constantly molding and affecting our sensitive capacities.

In front of the hypothesis that sound production nowadays have been creating ways of making subjectivity through the sounding territories and sound-medias, the problem of the present research is to make a map under the condition of what we are designating: the listening condition.

Key-words: sounding-media, sonology, listening, power, music.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	01
PRELÚDIO	06
Mídias sonoras: breve contextualização.....	06
CAPÍTULO 01: Pierre Henri Marie Schaeffer	10
SOBRE UM PENSAMENTO DO SONORO.....	10
Música concreta.....	11
Objeto sonoro.....	12
Acusmático.....	16
Escuta reduzida.....	18
TRANSIÇÕES SCHAEFFERIANAS.....	21
Dispositivos de Escuta: microfone e do alto-falante.....	21
Inventando escutas	23
CAPÍTULO 02: Raymond Murray Schafer	26
Uma abordagem dos sons no ambiente.....	26
PROJETO PAISAGEM SONORA MUNDIAL.....	26
<i>Soundscape</i> - Paisagem Sonora	29
<i>Moozak</i> (Mooze).....	30
Ecologia sonora.....	31
Clariaudiência: limpeza de ouvidos.....	32
RUÍDO.....	33
ruído - poluição sonora.....	33
ruído = poder	34
poder e potência da escuta: para além da relação ruído = poder.....	35
ESQUIZOFONIA.....	37
Ampliando o conceito de esquizofonia.....	37
Máquina-órgão-ouvido.....	39
PENSAMENTO SCHAFERIANO: INTERLOCUÇÕES E APROPRIAÇÕES.....	40
Influência da Bauhaus.....	40
Interlocução com Pierre Schaeffer.....	42
Interlocução com Carl Gustav Jung.....	44
PARA ALÉM DE UM PENSAMENTO SCHAFERIANO.....	45
Para que afinar o mundo?.....	46
Higienismo auricular	48
Educação musical.....	48
Poluição sonora.....	49
Natureza em Schafer.....	49
A escuta musical daria conta do universo sonoro?.....	51
O território da música é o território do som?.....	52
Sobre a inclinação mística de Murray Schafer.....	53
Para além de uma ecologia sonora.....	54

INTERLÚDIO: A quem nossos ouvidos serve?	56
UM REI À ESCUTA	56
Escuta para além do significado.....	61
Dois modos do poder operar a partir do sonoro.....	62
CAPÍTULO 03: Território Sonoro (TS)	64
ABERTURA	64
Variação n.1: Prudência conceitual.....	64
Variação n.2: Dos conceitos e terminologias.....	65
CÓDIGOS, MEIOS E RITMOS	65
Código e <i>Meio</i>	66
Meios	66
Esgotamento dos <i>meios</i> : caos.....	67
Ritmo – diferenciação em estado bruto.....	67
As duas repetições – o mesmo e o diferente	69
Redefinindo <i>código, meio e ritmo</i> a partir da diferença.....	71
Terceira repetição – o eterno retorno.....	72
Produção excedente de <i>códigos</i> – por uma economia da escuta.....	73
TERRITÓRIO	75
Tateando o conceito de território	75
O que é território?.....	76
Território produz <i>qualidades expressivas</i>	77
Passagens e <i>meios</i>	77
Arte e território.....	78
Duas operações do território: <i>assinatura e estilo</i>	79
<i>Motivo territorial</i> e Motivo musical – <i>leitmotiv</i>	80
<i>Contrapontos territoriais</i>	82
<i>Personagem rítmico e paisagens melódicas</i>	82
RITORNELO	83
A canção nos protege.....	84
Traçando um lugar seguro.....	85
Criar territórios a partir do sonoro: território sonoro.....	85
Diferentes ritornelos.....	88
Ritornelos: fabricação de tempo	90
Territórios portáteis – mídias sonoras e aparatos tecnológicos.....	91
O canto dos pássaros: paradigma do conceito de ritornelo.....	94
Por um outro conceito do tempo: o galope.....	95
ARTICULAÇÕES COM O SONORO	97
A música produzindo personagens conceituais.....	97
Ópera maquínica.....	98
Sobriedade com o ruído para não espantar os devires sonoros.....	99
Poder e potência do sonoro.....	99
Ritornelo, o problema da música?.....	101
A música convoca forças da terra: o povo.....	102
TERRITÓRIO SONORO (TS)	103
Arqueologia sonora: para além da ecologia sonora.....	103
Duas operações do Território Sonoro.....	104
Poder, prisão e TS: muros, cadeados e labirintos sônicos.....	105
Potência de vida de que o TS é portador.....	106
Territórios Sonoros Seriais (TSS) e Territórios Sonoros Difusos (TSD).....	106
Produção de escuta: biopolítica do sonoro.....	107

CAPÍTULO 4: articulações entre escuta e poder	108
UMA INTRODUÇÃO À NOÇÃO DE PODER EM FOUCAULT	108
Poder como produção.....	108
Poder não localizável – relação – estratégia.....	109
Três modos de operar a vida, os corpos, os sentidos.....	109
PODER E CONDIÇÃO DA ESCUTA	111
Disciplina auricular: <i>Panótico?</i>	111
<i>Panótico e Pámphónos</i>	114
CODIFICAÇÃO DO SONORO	117
MP3.....	117
História do MP3.....	118
<i>Podcasting</i>	119
Questões de mercado, direito e propriedade	120
ESCUTA E CIBERCULTURA	121
Música. Totalizante.....	121
Biopolítica do sonoro: escuta e sociedade de controle.....	124
REGIME DIFUSO OU DE CONTROLE	125
Territórios Sonoros Seriais e Territórios Sonoros Difusos	129
Instrumento de escuta e sociedades de controle.....	132
Sonoridade e transformação incorpórea.....	133
Biopotência da escuta.....	135
CONCLUSÃO	136
Silêncio e Ruído: entre o musical e a máquina de guerra sonora	136
Ficção sonora: por uma escuta do por vir.....	140
Por uma “clínica da escuta”.....	142
POSLÚDIO	145
BIBLIOGRAFIA	146

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho consiste em pensar a condição da escuta a partir das mídias e dos territórios sonoros delineados pelo advento de novos dispositivos de registro, difusão, codificação e compartilhamento de dados sonoros (microfone, alto-falante, rádio, TV, celular, mp3 *player*, Internet, *podcast*). Traçamos aqui algumas linhas que permitem mapear as transformações que vêm ocorrendo no plano sensível do sonoro, bem como as relações de poder que se estabelecem pelos dispositivos de escuta vinculados às novas tecnologias.

O primeiro passo deste estudo é uma pequena revisão bibliográfica de dois autores, Pierre Schaeffer e Murray Schafer¹, cujas propostas distinguem-se no que tange ao modo como concebem a escuta. Revisaremos alguns conceitos, tirados da principal obra de cada autor – *Traité des objets musicaux: essais interdisciplinaires* (1966) de P. Schaeffer, e *The Tuning of the World* (1977) de M. Schafer –, sem a pretensão de apresentá-los em sua totalidade. Também não pretendemos adotar um dos dois autores como modelo a ser seguido. Faremos recortes e cruzamentos de aspectos no pensamento de cada um para tratar aquilo que interessará discutir ao longo do texto, questões que ajudarão a pensar a condição da escuta.

Para distinguir a posição que ocupam no pensamento musical, antes da revisão bibliográfica-conceitual, façamos uma revisão biográfica de Pierre Schaeffer e Murray Schafer, sinalizando diferenças que consideramos significativas.

Pierre Henri Marie Schaeffer (1910-1995), compositor e teórico francês fundador da *musique concrète*, filho de pai violinista e mãe cantora, concluiu seus estudos em eletricidade e telecomunicações. Em 1934, foi nomeado para o serviço de telecomunicações em Estrasburgo; em 1936, transferido para a *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF), em Paris. Em 1942, foi co-fundador do *Studio d'Essai*, que depois veio a ser conhecido como o *Club d'Essai*, que reunia teatro, arte-visual e música. O grupo exerceu atividades de resistência durante a Segunda Guerra Mundial, tornando-se, depois, um centro de atividade musical. As pesquisas de P. Schaeffer com ruídos geraram *Études de Bruits* (1948), marco da *musique concrète*, operando quatro potenciômetros e seis chaves de ignição com virtuosismo. É considerado por pesquisadores mais recentes um DJ *techno* meio século à frente de seu tempo.²

Em 1949, P. Schaeffer conheceu o compositor e percussionista Pierre Henry. Os dois fundaram o *Groupe*

¹ Para que não haja confusões com os sobre nomes Schaeffer e Schafer, optamos por diferenciá-los como P. Schaeffer (Pierre Schaeffer) e M. Schafer (Murray Schafer).

² Riddel (1996) e Henry em entrevista a Khazam 1997. Apud (Palombini, 2002, site).

de *Recherche de Musique Concrète* (GRMC), que recebeu reconhecimento oficial de ORTF em 1951. Contando com financiamento de equipamentos, formaram o primeiro estúdio especialmente construído para este fim, junto com o engenheiro Jacques Poullin. Surgem composições com resultados mais substanciais: *Symphonie pour un homme seul* e a ópera *Orphée 51*. A experimentação continuada o levou a publicar, em 1952, *A la recherche d'une musique concrète*. P. Schaeffer deixou o GRMC em 1953, que foi retomado em 1958, com Luc Ferrari e François-Bernard Mâche, como *Groupe Recherches Musicales* (GRM).

Com a fundação do *Service de Recherche de l'ORTF* em 1960, do qual foi nomeado diretor, P. Schaeffer começou a abandonar a atividade de compositor em favor da pesquisa e do ensino. Uma de suas últimas peças foi *Études aux Objets* (1959). Nesta nova posição, ele continuou suas pesquisas sobre as propriedades do objeto sonoro, publicando um trabalho importante no assunto em 1966: *Traité des objets musicaux*³. Faleceu em 1995, já acometido pelo mal de Alzheimer, na pequena cidade de Aix-en-Provence.

Vale lembrar que, paralelamente ao surgimento da *musique concrète* em Paris, desenvolveu-se, na cidade alemã de Colônia, nos estúdios da *Westdeutscher Rundfunk* (WDR), com Werner Meyer Eppler e Herbert Eimert, a *elektronische musik*, que usava osciladores como fontes sonoras, ao invés de sons pré-gravados como na *musique concrète*, modificando-os por filtros e moduladores. Em seu *Traité*, P. Schaeffer comenta que as duas formas de composição apresentam elementos que poderiam ser vistos como complementares: “Música concreta e música eletrônica nasceram quase ao mesmo tempo, 1945 e 1950, respectivamente, (...). Por mais de doze anos estes métodos se opuseram entre si antes de revelar certos aspectos complementares”⁴.

Em programa radiofônico dedicado à homenagem do inventor da música concreta, Rodolfo Caesar⁵ relata que P. Schaeffer acreditava que a música deveria ser, antes de tudo, composta para ser ouvida. Visionário, morreu negando o que havia escrito e feito. Viveu temendo ter seu projeto fracassado, “dividido entre o orgulho de sua invenção (...) e o medo de que a herança da música concreta levasse a uma ruptura inexorável com a tradição”⁶.

Raymond Murray Schafer (1933) compositor, escritor e pedagogo musical canadense é considerado o “pai da ecologia acústica”. Quando jovem, abandonou o desejo de ser pintor e se formou em piano (1952). Na Universidade de Toronto, manteve contato casual com Marshall McLuhan. Terminou os estudos formais

³ Cf. Palombini, 2002, site.

⁴ Schaeffer, [1966] 1988, p.20.

⁵ Compositor brasileiro que conviveu e estudou com Pierre Schaeffer na França

⁶ Caesar, 1995, site.

em 1955 e, desiludido com a atmosfera da universidade, assumiu uma rotina autodidata em idiomas, literatura e filosofia. Em 1956, foi à Europa estudar música na Academia de Viena, mas acabou se interessando pelo estudo de alemão medieval⁷.

Depois de quase dois anos, foi para a Inglaterra, onde se interessou por jornalismo, escreveu *The British Composer Interview* (1960) e colaborou na pequena ópera do poeta Ezra Pound (1961). No início dos anos de 1960, de volta ao Canadá, compõe utilizando técnicas de meados do século XX (serialismo em particular). Passa a estudar idiomas, literatura, e filosofia arcaica e culturas recentes, com o intuito de explorar a mitologia e o simbolismo de vida moderna. Nesta época, compõe peças como *Canzoni for Prisoners e Requiems for the Party Girl*, cujos temas recorrem a uma visão humanista⁸.

Em 1963, inicia um período de ensino que se estendeu por doze anos, primeiro como artista em residência na *Memorial University* (1963-5), e depois na *Simon Fraser University* (1965-75). É desta fase sua produção teórica mais consistente, em que desenvolve questões da educação musical. O marco é o livro *The Thinking Ear (O Ouvido Pensante, 1986)* que compila uma série de textos dessa época e relatos de experiências em sala de aula. Neste livro, M. Schafer introduz conceitos cagueanos de audição criativa e consciência sensorial para alunos canadenses⁹.

No final da década de 1960 e início dos anos 70, desenvolveu um trabalho coletivo e pioneiro, *The World Soundscape Project* (WSP), voltado à pesquisa do ambiente sonoro. O projeto surgiu como um grupo de pesquisa educacional com ênfase na ecologia acústica. O objetivo era chamar a atenção à proliferação de ruídos, bem como o desgosto pessoal de M. Schafer para com a poluição sonora, que vinha transformando rapidamente os aspectos de Vancouver¹⁰. Sua preocupação era alertar para os efeitos prejudiciais dos sons tecnológicos sobre os homens. Escreveu os folhetos *The Book of Noise* e *The music of environments*, a respeito de temas voltados à legislação anti-ruído, melhoria da paisagem sonora urbana e eliminação ou redução de sons potencialmente destrutivos. Das várias publicações, a mais importante é *The Tuning of the World (A Afinação do Mundo, 1977)*, em que resume a pesquisa do WSP, bem como a filosofia sobre paisagem sonora. Este será talvez o conceito central de seu pensamento, bem como de seu trabalho como compositor¹¹.

Em 1975, mudou-se para uma fazenda, mas permaneceu ligado ao WSP. Em 1984, morou entre St Gallen

⁷ Cf. Fonterrada, 2003, pp. 40-1.

⁸ Cf. Canadian Encyclopedia, 2006, site.

⁹ Cf. Canadian Encyclopedia, 2006, site.

¹⁰ Cf. WSF, 2005, site.

¹¹ Cf. Fonterrada, 2003, p. 41-2.

(Suíça) e Toronto até 1987, quando comprou uma casa de campo. O movimento de se refugiar no interior esteve diretamente ligado à procura pela paisagem sonora de “alta-fidelidade”, ao refúgio dos ruídos. Dos anos de 1980 em diante, M. Schafer desenvolveu uma série de projetos relacionados à integração de música, teatro, ritual e ecologia. Um exemplo é a peça-ritual-dramática *Apocalypse* formado por aproximadamente quinhentos artistas.¹² Até hoje continua desenvolvendo rituais ecológicos artísticos, ligados a aspectos simbólicos ancestrais, como a série *Patria* e *The Wolf Project*.¹³ Alguns envolvendo a comunidade local, tentando uma espécie de integração total, contrária aos movimentos culturais de uma única via cidade-campo, o canadense se preocupa em mostrar culturas locais para o resto do mundo.

* * *

O presente trabalho está estruturado em cinco capítulos. O capítulo inicial apresenta conceitos de Pierre Schaeffer, suas colaborações no campo da escuta, sistematizados em cinco tópicos: “Sobre um pensamento do sonoro”, “Música concreta”, “Objeto sonoro”, “Acusmática” e “Escuta reduzida”. No fim do capítulo, em “Transições schaefferianas”, fazemos algumas articulações a respeito do que começamos, a esta altura, a delinear e que viremos a melhor entender nos demais capítulos, como: condição da escuta.

O capítulo seguinte consiste numa interlocução com as propostas e concepções de Murray Schafer. Apresentaremos seus conceitos seguindo os seguintes itens: “Uma abordagem dos sons no ambiente”, “Projeto Paisagem Sonora Mundial”, “Ruído”, “*Esquizofonia*”, “Pensamento schaeferiano: interlocuções e apropriações”, e “Para além de um pensamento schaeferiano”. Como ponto significativo, assinalamos a apropriação do conceito de *esquizofonia*, ampliando-o, para pensá-lo em outras perspectivas, a partir da noção de esquizofrenia apresentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Anti-Édipo*.

À guisa de Interlúdio, visitaremos o conto *Un Re in Ascolto*, de Ítalo Calvino (1923-1985), escrito durante os anos de interlocução entre o autor e o compositor italiano Luciano Bério (1925-2003), que levou à criação de uma ópera homônima, em 1983. A partir da literatura de Calvino, somos levados a pensar relações de poder pela escuta de um rei que, sentado e estático em seu trono, tudo ouve. Com tal destreza adquire, por um lado, habilidades de vigilância e controle de seu reino, e por outro, vive aprisionado pela habilidade auditiva. O conto nos possibilita viver um pouco o drama do rei que não governa sua própria escuta. Seria, quem sabe, uma situação próxima à qual se encontra nossa escuta.

¹² Cf. Canadian Encyclopedia, 2006, site.

¹³ O livro de Marisa Fonterrada *O lobo no labirinto* (2003) faz um estudo analítico e interpretativo da obra *Patria* do qual a autora acompanha. A obra vem sendo elaborada há trinta anos com proposta de recuperação do antigo poder da arte, que na visão de M. Schafer tem sido depreciada em virtude das características da civilização contemporânea.

Seguindo, no terceiro capítulo, com a revisão conceitual de território e ritornelo em Deleuze e Guattari, teremos como fonte principal o texto “Acerca do Ritornelo”, do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1979). A revisão seguirá a metodologia adotada que consiste em revisar conceitos para depois apropriá-los e, assim, fundamentar a proposta da noção de território sonoro. Pensamos a sonoridade como delimitadora de território, que articula produção de subjetividade, poder, posse, domínio, marcas, estilo, mais-valia e transformação incorpórea, entre outros aspectos. Ao mesmo tempo, apresentaremos, neste capítulo, uma série de camadas que se sobrepõem à noção de território no pensamento dos autores. A estratégia que optamos é de, ao longo do desenvolvimento do texto, conectar pontos distintos, para constituir um plano de composição que imbrica outros conceitos, como: ritornelo, desterritorialização, reterritorialização, código, meio, ritmo, diferença, repetição, arte, música e personagens conceituais, entre outros.

O quarto capítulo apresenta articulações entre escuta e poder a partir de Michel Foucault, Deleuze e Guattari. Revisaremos o pensamento de Foucault, bem como as três tecnologias de poder que ele apresenta: soberano, disciplinar e controle. Nosso intuito, será pensar a disciplina e o controle no contexto das mídias sonoras, partindo do *Panóptico*, dispositivo de vigilância do olhar. Ousaremos criar conceitos, a partir da tecnologia de áudio para cartografarmos aspectos do som e do poder. Abordaremos questões a respeito da compilação e compartilhamento de arquivos de áudio a partir do MP3 e cibercultura com Pierre Levy e Paul Virilio. Além disso, reveremos as noções de poder e potência, bem como as de biopolítica e biopotência em Foucault, Deleuze e Toni Negri para pensarmos a escuta hoje.

Um lance, talvez arriscado, a pensar no futuro da escuta. É o momento de encerrar um percurso, mas isso não significa concluir. Entendemos como o momento de propor aberturas possíveis de um processo que se finda quando o tempo do mestrado e as páginas desta dissertação se esgotam. Nossos ouvidos continuam abertos, pela necessidade de criação e enfrentamento – seja do pensamento, seja do sensível – que o sonoro nos coloca. Vemo-nos diante da necessidade de levar o pensamento às últimas conseqüências que conseguirmos. Pensar em práticas que começam a brotar apenas agora, mesmo depois de um curto tempo de experimentação. Propomos construir máquinas sonoras de guerra, fazer ficção sonora ou ainda “clínica da escuta” a ponto, quem sabe, de destravar devires e potências do sonoro que insistimos em acreditar que estão por aí. Teremos ouvidos para isso?

PRELÚDIO

Mídias sonoras: breve contextualização

Muito se fala sobre o excesso de informações produzidas pelos veículos de comunicação, bem como a influência da mídia na constituição do homem contemporâneo. No entanto, pouco se discute as informações presentes em nossa vida diária que não respeitam aos meios de comunicação, sinais que não têm finalidade de transmitir qualquer mensagem, sons ou ruídos supostamente sem propósito. As mídias sonoras como o telefone, o rádio, a TV e os alto-falantes constituem, atualmente, não apenas o lugar da comunicação de uma mensagem específica, mas também elementos fundamentais na composição de territórios sonoros urbanos, em conjunto com outras formas de produção sonora.

Uma das ironias do homem ocidental é que ele nunca se preocupa com a possibilidade de que uma nova invenção se constitua em ameaça à sua vida. E assim tem sido, do alfabeto ao automóvel. O homem ocidental tem sido continuamente remodelado por uma lenta explosão tecnológica que se estende por mais de 2.500 anos. A partir do telefone, no entanto, ele começa a viver uma implosão. (McLuhan, 1969, p. 303)

Desde o século XIX, uma intensa transformação vem ocorrendo no ambiente acústico mundial. A industrialização e a urbanização modificaram significativamente os sons do cotidiano, principalmente nas cidades, onde se intensificam a proximidade entre as máquinas e o ser humano, assim como a concentração massiva de pessoas. Tais aproximações – entre homens e máquinas, entre homens e homens – geram uma trama singular que influencia diretamente a forma como percebemos e nos relacionamos no mundo.

Com as conquistas na manipulação elétrica, aconteceram importantes inovações tecnológicas, que mudaram significativamente a forma de geração, difusão e recepção do som. A transdução de vibrações mecânicas em impulsos elétricos possibilitou a manipulação dos sons de uma forma especial, permitindo, ao mesmo tempo, o surgimento de equipamentos de comunicação à distância. O primeiro equipamento da moderna tecnologia de comunicação foi o telégrafo¹, cujo funcionamento se dava por eletroímãs que emitiam sinais sonoros decodificados a partir de um protocolo de comunicação: o Código Morse².

¹ Nos princípios da década de 1790, o engenheiro francês Claude Chappe inventou a palavra *telégrafo*, do grego, “escrever à distância”, para nomear um invento que se valia de três réguas de madeira articuladas colocadas na parte alta de um poste ou edifício, cuja finalidade era comunicar algo a distância.

² “Em 1848, Wheatstone construiu o primeiro telégrafo ABC, com um só fio e um eletroímã. Em 1851, modificou o modelo para imprimir as letras numa tira de papel. Verificou-se que os operadores de Morse facilmente decifravam o código por audição dos eletroímãs, sem recorrer à leitura do papel, o que levou à adaptação do aparelho de forma a produzir um estalido.” (Museu Telégrafo, 2005, site)

A invenção por Alexandre Graham Bell do *Electrical Speech Machine*, datada de 1876, que chamamos hoje de telefone, assim como o telégrafo, para algumas pessoas, foi o mais importante equipamento sonoro a causar transformações nos vínculos que o homem mantém com o som. Além de possibilidades de comunicação, o telefone inaugurou outra forma de escuta, até o momento inexplorada, com a presença de um som cuja fonte emissora não é visível. Esse modo de escuta, que Pierre Schaeffer denomina “acusmática”³, Murray Schafer de “*esquizofonia*”⁴ e McLuhan, “extensão do ouvido”, põe por terra a noção cartesiana de causa-efeito para a escuta. Essa condição será ampliada cada vez mais com o desenvolvimento tecnológico e o surgimento de outros dispositivos como as mídias portáteis (celular e mp3 *player*).

Em 1895, Guglielmo Marconi descobriu a transmissão da eletricidade por ondas de rádio. Em 1906, foi possível realizar a transmissão sonora sem fio, com a invenção da válvula amplificadora, tubo tríodo ou *audion*, que possibilitou amplificar e estabilizar o sinal no aparelho receptor. A utilização desses equipamentos das comunicações radiotelegráfica e radiofônica foi de fundamental importância na primeira guerra mundial. Tais ferramentas causaram um grande impacto social; um exemplo de destaque foi o importante papel do rádio na ascensão de Hitler no entre-guerras, tendo sido o principal veículo de propaganda do nacional-socialismo na Alemanha.⁵

Fazendo um percurso histórico do papel social do rádio, podem-se assinalar claros momentos de mudança. Num primeiro, sua utilização esteve voltada para fins políticos e educativos; posteriormente, o vínculo com a indústria fonográfica motivou a linguagem radiofônica a se voltar para o entretenimento. Poderíamos delinear ainda um terceiro momento, quando o rádio é utilizado como estratégia de movimentos de resistência, como se deu com as rádios piratas e as comunitárias, ou ainda um quarto, com a rede mundial de computadores.

Com o advento de dispositivos de gravação (fonógrafo, fita-magnética etc.) surge a possibilidade de armazenar, repetir e examinar sons efêmeros que, antes, só eram possíveis de se escutarem em presença da fonte mecânica que os produziu. A dissociação entre visão e ouvido favorece uma outra maneira de escutar, estabelecendo uma ruptura com a maneira tradicional de se relacionar com o som, seja no plano da música, da comunicação ou dos sons cotidianos.

³ Dissociação do som que se ouve sem saber sua causa, fonte de onde provém. A palavra foi adotada por Pierre Schaeffer a partir de verbete do Dicionário Larousse. “*Acousmatique, adjectif: se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient.*” (Schaeffer, 1966, p. 91) [Schaeffer, 1988, p. 56] (Larousse, 1928, p. 49) “*Acusmático, adjetivo: se diz de um ruído que se ouve sem saber as causas de onde provém*”.

⁴ Esquizo + fonia: esquizo do grego “*schízein*” fender, separar; fonia do grego “*phoné*” fala.

⁵ “Hitler só teve existência política graças ao rádio e aos sistemas de dirigir-se ao público. (...) O rádio propiciou a primeira experiência maciça de implosão eletrônica, a reversão da direção e do sentido da civilização ocidental letrada.” (McLuhan, 1969, p.337)

Vale ressaltar, a utilização desses dispositivos teve, desde sua origem, vínculos com estratégias de poder, tanto os políticos, como assinalamos acima no caso da ascensão de Hitler, quanto as estratégias de guerrilhas durante as grandes guerras. Os meios de difusão foram fabricados por inventores e cientistas que não tinham interesse artístico.⁶

Ao contrário da remissão a um poder centralizado, vigoraram, depois deste período, estratégias difusas, não localizáveis. Com o fim da Guerra Fria a tecnologia invade o cotidiano, o avanço dos novos dispositivos de escuta nos põe a pensar a problemática do poder, bem como a transformação sofrida por nossa matéria sensível face à produção do sonoro. Um exemplo que evidencia essa relação entre produção do sensível e mercado, poder e tecnologia é o da campanha difusora do fonógrafo, datada do início do século XX. Verificava-se, à época, uma aversão ao fonógrafo por não se assemelhar aos sons naturais, pois emitia muitos ruídos. A indústria passou a apostar, posteriormente, numa educação auditiva, como a campanha *tone test* da National Phonograph Company, empresa que comercializava os aparelhos de Thomas Edison. A propaganda se fundamentava na idéia de que a empresa poderia oferecer qualidade semelhante à do fenômeno acústico natural, e utilizava a estratégia da imitação: o ouvinte era posto a ouvir música ao vivo e no fonógrafo, e induzido a acreditar que as duas se assemelhavam.⁷

A indústria apostou numa “reeducação” auditiva de seus compradores para romper com um modo de escuta que nos habituamos, isso “parece comprovar a estratégia da National Phonograph Company que comercializava os aparelhos de Edison”.⁸ Hoje não mais Thomas Edison, com o fonógrafo, mas Apple e Microsoft que estão na briga pela propriedade de nossos ouvidos, com as discussões e brigas judiciais, a respeito da comercialização de modos de processamento, compilamento, compactação de arquivos.⁹ O contexto é outro, não nos perguntamos mais se o que escutamos num *mp3 player* é real ou se soa como ao natural.

Aprendemos a ouvir de acordo com o material sonoro a que estamos expostos. (...) qualquer um pode fazer testar esse aprendizado auditivo ouvindo um dos discos de alta fidelidade dos anos

⁶ “As primeiras aplicações foram totalmente especulativas, porém encaminharam-se para um projeto midiático. Com o intuito de comunicar, o principal propósito foi veicular informação através do som, cujo estudo subverteu as fronteiras da arte musical.”(Jaramillo, 2005, p.23)

⁷ “By drawing upon a culture of imitation "fascinated by reproduction of all sorts," the tone test campaign helped move phonographic culture beyond this stage to a point where phonographic reproductions could become musical "reality itself". By effacing the mechanism of the machine, by blurring the distinctions between public and domestic music, by personalizing the musical reproductions, and by cloaking them in all the traditional trappings of an elite musical culture, the tone test campaign enabled people to equate listening to records with listening to live music and thus to turn phonographic reproductions into "real music" (Thompson, 1995: 160). apud (Iazzetta 1996, 57)

⁸ Iazzetta, 1996, p. 57.

⁹ Cf. Die Welt, 23 de dezembro de 2005 / Folha de São Paulo, 23 de dezembro de 2005

60. Na época eles representavam um verdadeiro alcance tecnológico, porém, um ouvinte hoje jamais se enganaria pensando tratar-se de uma gravação recente. (Iazzetta, 1996, p.56)

A partir do século XX a transformação do espaço acústico seguiu com a revolução eletrônica. O barateamento da tecnologia depois da década de cinquenta possibilitou a difusão do computador em larga escala. Os aparelhos eletrônicos promoveram o surgimento de outra realidade, bem como novos sons. “Mais do que acordes ouvidos numa sala de concerto, são os sons saídos dos auto-falantes das lojas, dos rádios dos carros e dos filmes da TV, que vão compor o universo sonoro do homem atual”.¹⁰

Desse ponto de vista, é possível entender como nossa matéria sensível está vinculada ao desenvolvimento tecnológico, que, por sua vez, está relacionada à dinâmica de produção do mercado. Qualquer que seja a máquina criará um território sonoro em algum canto do planeta, que se liga a uma cadeia de produção e venda dos produtos. Mas isso não acontece apenas num plano macro, existe a dimensão micropolítica, as produções de outros bens que estão sendo posto também à venda. A maneira como se modula subjetividade, escuta, modos de percepção, desejo, entre outras questões que se veiculam com esses aparatos tecnológicos.

Os sons que habitam as paisagens sonoras contemporâneas – sejam eles produzidos por máquinas midiáticas (telefone, rádio, aparelho de som, TV, Internet), por máquinas-operacionais (automóvel, geladeira, motores), pelo humano em determinadas situações (conversa, festas, multidão, cultos, brigas), pelos animais (latido de cachorro, pios de pássaros, sons de grilos, cigarras) ou eventos da natureza (chuva, vento, tempestade, raio, trovão, riacho, cachoeira) –, comumente tratados como ruídos, como sinais aperiódicos a partir dos quais pouco se pode inferir um sentido, quando observados com mais atenção, acabam constituindo sinais sem, necessariamente, um propósito.

Os sons, desde sempre, modelam ambientes, determinando ações e estratégias de convívio. Colocamo-nos a pensar a escuta, relacionando-a com o avanço da tecnologia, bem como o poder. Imaginamos nossos ouvidos como envolvidos numa teia sonora, produzindo afetos, intensidades, sensações, potências e des-potências¹¹ que independem da vontade ou intenção do sujeito que escuta. É nesse terreno que pretendemos trabalhar para pensar a condição da escuta.

¹⁰ Iazzetta, 1996, p. 254

¹¹ Sobre potência e des-potência ver capítulo 4.

CAPÍTULO 1

Pierre Henri Marie Schaeffer

Pierre Schaeffer (1910-1995), que criou, em 1948, a música concreta¹, será o primeiro interlocutor ao qual recorreremos. Em face do grande aporte constituído por P. Schaeffer – seja no âmbito musical, seja na condição da escuta –, destacaremos seu pensamento sobre o sonoro como uma atividade perceptiva, considerado-o como fenômeno acústico psíquico e físico. A seguir, faremos um breve percurso entre alguns de seus conceitos e proposições.

SOBRE UM PENSAMENTO DO SONORO

Em meados do século XX, após um período de desenvolvimento e aplicações de tecnologias como, por exemplo, os transdutores², surgiram algumas ferramentas técnicas que possibilitaram converter o sonoro em eletricidade³. Dentre os vários inventos, a fita magnética, como suporte de gravação, permitiu versatilidade na manipulação e produção dos sons. Tal versatilidade se relaciona à facilidade que o uso desta mídia proporciona para a execução de atividades como cortar, colar, combinar e reproduzir em diferentes velocidades.

Com o advento dos aparelhos de difusão sonora, surgiu um outro modo de lidar com o musical, não mais pautado apenas na execução de um instrumento ao vivo, mas na criação de instrumentos de escuta baseados no alto-falante (vitrola, rádio, aparelho de som etc).⁴ É sobre o fenômeno dos equipamentos de escuta desenvolvidos a partir da revolução elétrica que P. Schaeffer irá se deter para trabalhar e pensar. Diretamente envolvido com esse modo de produção, pode se debruçar de maneira significativa sobre a mudança de pensamento a respeito da escuta, encontrando interlocução teórica na fenomenologia com Edmund Husserl (1859-1938) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), bem como no estruturalismo de Ferdinand Saussure (1857-1913), Roman Jakobson (1896-1982) e Claude Lévi-Strauss (1908).⁵

¹ Como poderemos ver mais adiante, chama-se música concreta porque trabalha a escuta concreta, e não os sons concretos - como pode sugerir o nome -, opondo-se à escuta abstrata. A música concreta opera com o som, a partir de gravações de qualquer parte, preferencialmente da realidade acústica: ruídos, instrumentos tradicionais e exóticos, vozes, linguagens e também alguns sons sintéticos. Manipula os sons gravados, sem notação ou abstração *a priori*, reunidos e manipulados por diversas técnicas eletroacústicas.

² Referimo-nos à conversão de energia mecânica (vibração do som no ar) em energia elétrica - microfone e alto-falante – e vice-versa.

³ O gramofone em 1887, o microfone condensador em 1917 e o dinâmico em 1935. O alto-falante moderno foi patenteado, em 1925, por dois engenheiros da General Electric: Chester W. Rice e Edward Washburn Kellogg (Jaramillo, 2005, p.24).

⁴ No artigo “A importância dos dedos para a música feita nas coxas”, Fernando Iazzetta trata dos instrumentos de escuta. Como ressalta o autor, “Já no final do século XIX, com o surgimento dos meios de gravação e reprodução do som, inventa-se um novo aparato instrumental, só que dessa vez voltado para a escuta” (Iazzetta, 2005, p. 4).

⁵ Cf. Palombini, 2002, site.

Antes de ser discutido por P. Schaeffer, o tema da escuta ocupava um lugar acessório no plano musical.⁶ O autor deu um lugar distinto à questão por considerar o ouvido como uma ferramenta de análise, um aparato técnico assim como as tecnologias de transmissão sonora. “Nossa compreensão do musical em geral não poderá se passar, daqui em diante, sem o conhecimento da orelha como aparato”.⁷

Música concreta

Um dos marcos para pensarmos a escuta em Pierre Schaeffer é a proposição do termo música concreta⁸, que sinaliza uma transformação na maneira de fazer música, não mais pautada na forma tradicional – realizada por meio do *solfège*⁹ –, e sua representação pela partitura, mas no estado concreto dos sons, passível de ser registrado com o gravador e manipulado pela fita magnética. O gesto inaugural da música concreta se deu na *Rádio Television Française* (RTF), em outubro de 1948, com a transmissão do *Concert de Bruits* (Concerto de Ruídos)¹⁰. Em 18 de março de 1950, a música concreta ocupou a sala de concertos com o “Primeiro Concerto de Música Concreta”, inaugurando no domínio próprio da música o que havia surgido no rádio.¹¹ Neste concerto, não existiam músicos no palco, nada a ser visto, a música apresentada continha sonoridades de diversas origens e situações improváveis: trem e combinações rítmicas, brinquedo infantil, e piano como mecanismos distintos, vozes repetidas, todos combinados de maneira ritmada entre si. “Pela primeira vez acontecia um concerto com sons completamente extraídos da realidade – antes recusada como *negativo* do musical”.¹²

O termo *concreto* surgiu como uma referência à pintura figurativa, que se vale do mundo exterior, do

⁶ “Seu trabalho representa o primeiro esboço de amadurecimento intelectual no processo de incorporação dos recursos à vida musical e proporciona contribuições inestimáveis para se compreenderem as expressões musicais contemporâneas.” (Jaramillo, 2005, p. 96)

⁷ “Notre compréhension du musical en général ne peut donc désormais se passer de la connaissance de l'oreille comme appareil”. (Schaeffer, 1966, p. 204) [Schaeffer, 1988, p.113]

⁸ Em janeiro de 1948, Schaeffer começou a pesquisa de ruídos, que resultou nos cinco *Études de Bruits*, que deram início à música concreta. (Cf. Palombini, 2002, site)

⁹ “A palavra *solfège* não designa apenas o nosso solfejo de notas. É também o termo usado na França para designar a teoria musical ensinada segundo o modelo do Conservatório.” (Caesar, 2003, site)

¹⁰ Neste concerto radiofônico foram apresentados cinco estudos: *Estudos de Ruído (Études des bruits)*, de autoria do próprio Schaeffer: *Étude Déconcertante* (ou *aux Torniquets*), *Étude Imposée* (ou *aux Chemins de Fer*), *Étude Concertante* (ou *pour Orchestre*), *Étude Composée* (ou *aux Piano*), e *Étude Pathétique* (ou *aux Casseroles*). “Foi o gesto inaugural da música concreta. (...) realizadas inteiramente com “técnicas de rádio”: utilizavam como material apenas a gravação do som em suporte (no caso, discos de acetato) e sua composição era feita exclusivamente a partir do e no som gravado, assim como as obras radiofônicas gravadas - fato totalmente inusitado no domínio da música e até então inédito. Depois de recolhidos os materiais e fixada a composição, dispensavam a interpretação de signos musicais por um músico que seria o responsável por intermediar as idéias musicais escritas pelo compositor ao público, torná-las *reais* e inteligíveis. Estas músicas nascentes eram então feitas diretamente no suporte, *concretamente*, dispensando também a utilização de uma notação e trabalhando diretamente nos sons. Naturalmente *acusmáticas*, pois eram compostas com material gravado em *tempo diferido*, ou seja, fixado e posteriormente usado e manipulado, e por isso não mostravam a origem de seus sons. O rádio, este meio acusmático, parecia ser seu *habitat* natural.” (Fenerich, 2005, p. 12)

¹¹ Cf. Fenerich, 2005, p.13. Foi um espetáculo musical totalmente inusitado com Pierre Schaeffer e dois colaboradores - o engenheiro de som e inventor Jacques Poullin e o jovem compositor Pierre Henry.

¹² Fenerich, 2005, 13.

visível. Fazendo um paralelo com o desenvolvimento da pintura, cujas transformações seguiram o percurso do *figurativo* para o *não figurativo* – este último apoiado em valores pictóricos forçosamente abstratos. P. Schaeffer entende que o caminho da música foi contrário ao tomado pela pintura. “Inversamente, a música se desenvolveu primeiro sem o mundo exterior, só remetia a ‘valores’ musicais abstratos, se faz ‘concreta’, ‘figurativa’ poderíamos dizer, quando utiliza ‘objetos sonoros’ extraídos diretamente do ‘mundo exterior’ dos sons naturais e dos ruídos”.¹³

A proposta da música concreta era uma experiência do som, sua apreensão concreta a partir do registro, em oposição à concepção abstrata de tendência serial, cujo suporte era a partitura.¹⁴ O que se propunha era o contato direto com o objeto sonoro¹⁵, no qual o aprendizado da própria sonoridade se impunha, anterior a qualquer estruturação musical. Existia uma espécie de escolha pautada em duas situações: 1) usar o material concreto para criar obras; 2) pesquisar o sonoro para descobrir o musical.¹⁶ A música concreta propunha um contato direto com o sonoro, uma experiência imediata, ao invés da mediação pela representação da notação, um trabalho direto com o som¹⁷. Ao mesmo tempo em que se propunha como música, também se pensava em uma pesquisa a partir da escuta; ela veio a se configurar em 1966, com o livro *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines* (Tratado dos Objetos Musicais: ensaio interdisciplinar)¹⁸. O solfejo do objeto sonoro, descrito no *Traité*, “propõe levar, da prática de corpos produtores de som, a uma musicalidade universal através de uma técnica de escuta”.¹⁹ P. Schaeffer propõe “não separar jamais o escutar do fazer”.²⁰

Objeto sonoro

As técnicas de captação e registro permitiram isolar o acontecimento sonoro, essa categoria efêmera e fugaz, da estrutura musical. A fixação pelo magnetofone²¹ configurou outros regimes à percepção,

¹³ “Inversement, la musique s'est d'abord élaborée sans monde extérieur, ne renvoyant qu'à de 'valeurs' musicales abstraites, et devient 'concrète', 'figurative' pourrait-on dire, lorsqu'elle utilise des 'objets sonores', puisés directement dans le 'monde extérieur' de sons naturels et des bruits donnés.” (Schaeffer, 1966, p. 23) [Schaeffer, 1988, p. 23]

¹⁴ Refere-se ao serialismo, método de composição organizado em uma série fixa, comumente ligado aos 12 graus de altura da escala temperada igual (dodecafonismo). Cf. Grove, [1988] 1994, p. 855.

¹⁵ Cf. Palombini, 1999, site. A noção de objeto sonoro foi proposta por Schaeffer entre 1952-1966 e apropriada por diferentes músicos desde 1953, como, por exemplo, por Pierre Boulez.

¹⁶ Cf. Palombini, 1993, pp. 542--57.

¹⁷ Cf. Bosseur & Bosseur, 1990, pp. 33-4.

¹⁸ “O Tratado ocupou Schaeffer durante quinze anos. O primeiro esboço, roubado em Turin com a bagagem dele de um carro, foi reescrito quatro vezes. Inicialmente expositivo, o texto se tornou um verdadeiro 'pensando máquina'.” (Palombini, 1999, site)

¹⁹ Palombini, 2002, site.

²⁰ “Décidés à ne jamais séparer l'*entendre* du *faire*” (Schaeffer, 1966, p. 37) [Schaeffer, 1988, p. 29] O 'fazer' diz respeito ao fazer música, o ato de compor. “As colocações de Schaeffer vêm contribuir no sentido de deslocar a atenção tradicionalmente dada ao objeto musical – a partitura e o pensamento do compositor –, voltando-a agora para o “objeto sonoro”, quer suas implicações sejam sensoriais ou simbólicas.” (Ferraz, 1998, p. 137)

²¹ O magnetofone é um equipamento para gravação e reprodução de sinais de áudio em fitas magnéticas.

possibilitando conservar, repetir e examinar a partir da escuta²² o que P. Schaeffer chama de objeto sonoro. Com isso, a escuta tornou-se mais refinada, e passou a ser uma ferramenta rica.

A repetição do sinal físico, que permite a gravação, nos ajuda de duas maneiras: enquanto esgota curiosidade, nos impõe pouco a pouco o objeto sonoro como uma percepção digna de ser observada por ela mesma; por outro lado, a favor de escutas mais atentas e refinadas, nos revela progressivamente a riqueza desta percepção.²³ (Schaeffer, 1966, p. 94)

Mas o que seria o objeto sonoro? Seria o registro, a fita magnética? Começemos com uma pré-definição dada numa nota de rodapé, logo nas primeiras páginas do *Traité des Objets Musicaux* (1966). “Entendemos por objeto sonoro o próprio som, considerado em sua natureza sonora e não como objeto material (instrumento ou qualquer dispositivo) do qual provém”.^{24 24}.

Para entendermos melhor a confecção deste conceito, façamos o mesmo percurso que Pierre Schaeffer apresenta no *Traité*, apresentando antes *o que não é o objeto sonoro*²⁵: 1) objeto sonoro não é o instrumento tocado, a fonte sonora ou o corpo sonoro. Ele está dissociado de uma relação causal e direta. 2) Não é a fita magnética, pois sobre ela existe um suporte sonoro, um sinal acústico que se faz percebido a partir da consciência. 3) Não é o tempo medido; no instante de um registro, podem existir objetos sonoros diferentes; a manipulação de um registro cria outros objetos, cuja existência é intrínseca. 4) Não é um estado de ânimo ou um fenômeno meramente subjetivo.

Para evitar que seja confundido com sua causa física ou com um ‘estímulo’, temos simulado fundar o objeto sonoro em nossa subjetividade. Mas, nossas últimas observações indicam que este não se modifica nem com as variações da escuta de um indivíduo a outro, nem com as incessantes variações de nossa atenção e sensibilidade. Longe de serem subjetivos, no sentido de individuais, incomunicáveis e praticamente inapreensíveis, os objetos sonoros, como veremos, se deixam descrever e analisar muito bem.²⁶(Schaeffer, 1966, p. 97)

²² A acepção do termo escuta segue a que Sílvio Ferraz apresenta: “quando falo aqui de escuta não estou falando de escutar, de ‘prestar o ouvido a’, não é ouvir no sentido de audição, mas trata-se sim de um conceito. Objeto sonoro não é só um objeto, um som, muito menos um objeto que produz som. Objeto sonoro é um conceito e liga-se a outros conceitos.” (Ferraz, 2005, p.30)

²³ “Mais la répétition du signal physique que permet l'enregistrement, nous y aide de deux manières: en épuisant cette curiosité, elle impose peu a peu l'objet sonore comme une perception digne d'être observée pour elle-même; d'autre part, à la faveur d'écoutes plus attentives et plus affinées, elle nous révèle progressivement la richesse de cette perception” (Schaeffer, 1966, p.94) [Schaeffer, 1988, p. 57]

²⁴ Par objet sonore nous désignons ici le son lui-même, considère dans sa nature *sonore*, et non pas l'objet matériel (instrument ou dispositif quelconque) dont il provient.” (Schaeffer, 1966, p.23) [Schaeffer, 1988, p.23]

²⁵ Schaeffer, 1966, p.95-8 [Schaeffer 1988, pp.57-9]

²⁶ “Por éviter qu'il ne soit confondu avec sa cause physique ou avec un 'stimulus', nous avons semblé fonder l'objet sonore

O que se ouve é o objeto sonoro, uma experiência distinguível, um fragmento de percepção, anterior à música, mas que pode se tornar musical a partir do momento em que é isolado, categorizado etc. A partir dessas colocações, podemos distinguir o que P. Schaeffer entende por sonoro e por musical. *Sonoro* seria o perceptível, aquilo que se capta, diferentemente de *musical*, que seria um juízo de valor atribuído ao som²⁷. Nesse sentido, é “claro que podemos pôr em dúvida um paralelismo estreito entre língua e música”²⁸, e dizer que o sonoro é pré-significante, existe antes de quaisquer categorias ou regimes de significação – sejam lingüísticos, sejam musicais²⁹.

O objeto sonoro não poderia ser considerado um produto estético, nem uma estrutura, mas um trabalho em jogo; não é um grupo de signos fechados, mas um volume de linhas em deslocamento; não seria a velha obra musical, mas algo próprio da vida.³⁰ A condição do objeto sonoro é a de se fazer nesse jogo perceptivo, ele só existe a partir da escuta. “O objeto só é objeto de nossa escuta, é relativo a ela”³¹. Por isso, falar em objeto sonoro e escuta são condições inseparáveis. No entrar em É no contato com o sonoro que se cria a escuta.

Esse pensamento, em Pierre Schaeffer, está diretamente relacionado à fenomenologia, que coloca em questão os limites que definem objeto e sujeito, pondo em dúvida os meios de construção do saber. Deixamos de “pensar a percepção como ação do puro objeto físico sobre o corpo humano e o percebido como resultado 'interior' dessa ação, parece que toda distinção entre o verdadeiro e o falso, o saber metódico e os fantasmas, a ciência e a imaginação, vem por água abaixo.”³² Percebemos o mundo como o nosso corpo, que passa a ser entendido como algo que ocupa, ao mesmo tempo, as funções de sujeito e objeto da nossa própria percepção. “Nosso corpo é coisa entre as coisas e, por outro lado, é aquilo que as vê e as toca, assim, ele reúne sua dupla pertença à ordem do objeto e à ordem do sujeito.”³³

sur notre subjectivité. Mais – nos dernières remarques l'indiquent déjà – il ne se modifie pour autant, ni avec les variations de l'écoute d'un individu à l'autre, ni avec les variations incessantes de notre attention et de notre sensibilité. Loin d'être subjectifs, au sens d'individuels, incommunicables, et pratiquement insaisissables, les objets sonores, on le verra, se laissent assez bien décrire et analyser.” (Schaeffer, 1966, p. 97) [Schaeffer, 1988, pp. 58-9]

²⁷ Cf. Bosseur & B osseur, 1990, p. 34.

²⁸ “Bien entendu, on peut mettre en doute un parallélisme étroit entre langue et musique, en raison de l'arbitraire que reste attaché au choix du sens, de la relation libre du signifiant et du signifié...” (Schaeffer, 1966, p.35) [Schaeffer 1988, p.27]

²⁹ “Le musical dépend ainsi, sigulièrement, des moyens de faire de la musique. Ce qui n'enlève rien à l'importance de l'entendre, et au fait qu'en musique, comme en phonétique, les civilisations ont fait un choix instinctif et usuel dans ce qu'elles ont retenu de *significatif*.” (Schaeffer, 1966, p. 38) [Schaeffer, 1988, p. 30] “O musical depende, singularmente, dos meios de fazer a música. Isto não tira a importância da escuta, nem ao fato de que em música, como em fonética, as civilizações não fizeram uma eleição instintiva e usual daquilo que atribuem como significativo.”

³⁰ Cf. Palombini, 2002, site.

³¹ “L'objet n'est objet que de notre écoute, il est relatif à elle” (Schaeffer, 1966, p. 95) [Schaeffer, 1988, p. 58]

³² Merlaeu-Ponty, [1964] 1971, p. 35.

³³ Nota sobre a fenomenologia, in: Chatelet, 1974, p. 234.

Deveríamos reconhecer que, no caso do som, a confusão entre o *objeto percebido* e a *percepção que tenho dele* é mais fácil de cometer (...) o objeto sonoro se inscreve em um tempo que é muito fácil de confundir com o tempo de minha percepção, sem me dar conta de que o tempo do objeto está constituído, por um ato de síntese, sem o qual não haveria objeto sonoro, mas um fluxo de impressões auditivas.³⁴(Schaeffer, 1966, p.268-9)

O objeto sonoro não seria a efemeridade do acontecimento; para Pierre Schaeffer, ele se mantém conforme propriedades específicas que se atualizam sempre graças a algum aparato que o fixou, mesmo não sendo percebido da mesma maneira quando repetido. Este é um ponto significativo e deve-se tomar o devido cuidado para não cair em explicações que levem a uma noção subjetivista em demasia, a qual pode beirar um certo misticismo acerca do objeto sonoro. Por outro lado, tais explicações também podem cair num objetivismo extremado, a ponto de considerar os objetos sonoros como meros “espécimes de laboratório”.³⁵

No *Traité*, Pierre Schaeffer constantemente se preocupa em apresentar a dimensão subjetiva da escuta, em contrapartida à dimensão física e objetiva do sonoro. Parece fazer isso com o intuito de deslocar posições pré-estabelecidas pela ciência, demonstrando como o fenômeno sonoro lida, ao mesmo tempo, com uma zona fronteira entre sujeito e objeto. A possibilidade de repetir a partir da gravação permite entrar em contato com o mesmo objeto fixado na fita. Porém, como percepção, ele nunca será o mesmo. É o mesmo suporte, a mesma gravação, no mesmo aparelho, no entanto, sempre é percebido de maneira diferente quando escutado. Mesmo assim, o objeto sonoro mantém suas características e, por isso, não se restringe ao material da fita, nem à percepção individual, sempre distinta e subjetiva, que se dá durante o contato com o objeto.

O fato de o objeto sonoro nunca ser o mesmo à percepção não significa imperfeição do ouvido ou que o registro do sinal sonoro não é suficientemente nítido. Essa variação é uma condição própria da percepção, mas não do objeto, que mantém suas características a partir do registro.

No objeto sonoro que escuto, sempre há algo mais para ouvir; é uma fonte inesgotável de possibilidades. Com cada repetição de um som gravado, escuto o mesmo objeto, porém nunca ouço da mesma maneira, porque de desconhecido se torna familiar, e a cada vez percebo nele

³⁴ “Tout au plus faut-il reconnaître que, dans le cas du son, la confusion entre l'*objet perçu* et la *perception que j'en ai* est plus facile à commettre (...) en outre l'objet sonore s'inscrit dans uns temps que je n'ai que trop tendance à confondre avec le temps de ma perception, sans me rendre compte que le temps de l'objet est *constitué*, par un acte de synthèse sans lequel il n'y aurait pas d'objet sonore, mais un flux d'impressions auditives”. (Schaeffer, 1966, pp. 268-9) [Schaeffer, 1988, p. 163]

³⁵ Essa crítica foi formulada por Murray Schafer ao escrever que os “*objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório.” (Schafer, 2001 [1977], p. 185)

aspectos distintos; e mesmo nunca sendo o mesmo, sempre o identifico como esse objeto determinado.³⁶ (Schaeffer, 1966, p. 115)

Como entrar em contato com o objeto sonoro? Ele revelar-se-ia da melhor maneira quando não se tem o registro visual da fonte emissora, quando direcionamos nossa atenção exclusivamente ao som. É sobre essa proposta que Pierre Schaeffer apresentará dois outros conceitos que estão imbricados com o objeto sonoro: o acusmático e a escuta reduzida.

Acusmático

Pierre Schaeffer recupera da escola de Pitágoras a palavra *acusmático* para pensar a escuta a partir das tecnologias de manipulação do sonoro. O termo apropriado pelo autor a partir do dicionário *Larousse*, é usado para denominar a situação na qual se percebe o objeto sonoro independentemente da fonte que o emite³⁷. Schaeffer, citando o verbete do *Larousse* (1928), transcreve: “*Acusmático, adjetivo: se diz de um ruído que se ouve sem saber as causas de onde provém*”³⁸.

Seguindo escritos deixados pelos discípulos de Pitágoras, estudiosos da filosofia apresentam um desdobramento do que o *Larousse* e Pierre Schaeffer apontam. Acusmático, para os pitagóricos, não se restringia à escuta, pelo período de cinco anos, sem o mestre à vista; para eles, as doutrinas eram secretas e só podiam ser alcançadas por meio da revelação. Isso implicava um período rigoroso de preparação e iniciação. Antes de ser aceito, o postulante tinha sua família, educação e caráter examinados por três anos. Caso fosse considerado digno de entrar na confraria, o noviço seria recebido na qualidade de discípulo *exotérico*³⁹. Durante cinco anos, o postulante deveria escutar as lições em silêncio, sem nunca tomar a palavra, nem ver o Mestre, que falava dissimulado por uma cortina⁴⁰. Só depois desses anos, envolto por uma série de provas físicas e morais, é que poderia se tornar um discípulo *esotérico*⁴¹, passar para o outro

³⁶ “Dans l'objet sonore que j'écoute, il y a toujours *plus* à entendre; c'est une source jamais épuisée de potentialités. Ainsi, à chaque répétition d'un son enregistré, j'écoute le même objet: bien que je ne l'entende jamais pareillement, que d'inconnu il devienne familier, que j'en perçoive successivement divers aspects, qu'il ne soit donc jamais pareil, je l'identifie toujours comme cet objet-ci bien déterminé.” (Schaeffer, 1966, p. 115) [Schaeffer, 1988, p. 69]

³⁷ Schaeffer agradece Jerônimo Peignot por ter lhe apontado o termo. (Schaeffer, 1966, p. 91) [Schaeffer, 1988, p. 56]

³⁸ “Acousmatique n. m. (*gr. acousma, -atos*, audition). Philos. Nom. Donné aux disciples de Pythagore que, pendant cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux.” (Larousse, 1960, p. 75) (Larousse, 1928, p. 49)

³⁹ A definição do *Dicionário eletrônico Houaiss* para *exotérico* é: **1)** passível de ser ministrado ao grande público e não somente a um grupo seleto de alunos (diz-se de ensino) Obs.: p. opos. a *acroamático* ('ensino'); **2)** Rubrica: filosofia. diz-se de cada um dos escritos aristotélicos destinados ao grande público, em forma de diálogos, dos quais só restaram fragmentos. Obs.: p. opos. a *acroamático* ('escritos'); **3)** Rubrica: filosofia. Diz-se dos ensinamentos e doutrinas que, nas escolas da Antiguidade grega, eram transmitidos em público.

⁴⁰ Cf. Mattéi, 2000, pp. 34-5.

⁴¹ Segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss*, n adjetivo **1)** Rubrica: filosofia. diz-se do ensino que, em certas escolas da Grécia antiga, destinado a discípulos particularmente qualificados, completava e aprofundava a doutrina; **1.1)** Rubrica: filosofia. m. q. *acroamático*; **2)** Derivação: por extensão de sentido. diz-se de todo ensinamento ministrado a círculo restrito e

lado da cortina e pertencer plenamente à fraternidade.

A confraria pitagórica era constituída por duas grandes classes: os “Acousmáticos” (“Ouvintes” - “Pitagoristas”), dirigidos por Hipásio de Metaponto, quem redigiu *Tratado Místico* – de autoria falsamente atribuída a Pitágoras –, e os “Matemáticos”, ou “Pitagóricos”, que trabalhavam no conhecimento verdadeiro (*máthema* - estudo, ciência, conhecimento) sob a direção do Mestre. *Acousmático* referia-se ao primeiro nível dos discípulos ligados ao ensino oral (*acousmates* – *sinais de reconhecimento*). Os matemáticos lidavam com os *símbolos (coisas extensas)*, estágio adiantado no ensino secreto da natureza⁴². Eis alguns exemplos de alegorias a serem decifradas durante o ensinamento oral dos acousmáticos citados pelo neoplatônico João Filópono: “Não se sente sobre uma medida” significa “Não escondas nem faças desaparecer conscientemente a justiça”. “Não atices o fogo com uma espada”: “Não provoques o homem irascível com tuas palavras.”⁴³ Os *Acousmatas* eram os iniciados na doutrina capazes de reconhecer os *acousmates*, tidos como preceitos ontológicos, religiosos e éticos. Boa parte desses *acousmates* era de natureza simbólica, pois ao serem enunciados, apresentavam um duplo sentido: um referente à vida cotidiana e outro, a um significado mais alto, apreendido somente pelos iniciados. Essa dimensão enigmática envolve todo o ensinamento oral dos pitagóricos, inseparável da prática do segredo no limiar entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível.

A nós, interessa apontar que o sentido dado por Pierre Schaeffer a acusmático não se relaciona integralmente ao contexto pitagórico, cujo termo era atribuído à escuta preocupada em buscar o sentido simbólico e secreto dado pela fala do mestre. O autor se apropriou do termo em outro aspecto, pensando sua prática com as tecnologias sonoras que surgiam na época. Ao que parece, o que lhe chamava a atenção na palavra era a definição de uma terminologia apta a nomear um aspecto da escuta tornado presente em nossas vidas graças ao alto-falante. A cisão entre fonte sonora e visão, assim como a separação pela cortina, serviu-lhe para pensar a relação que estabelecemos com o som a partir de dispositivos, os quais retiravam essa relação direta do som (fonte sonora), separando escuta e visão.

Sublinhe-se, todavia, que a situação acusmática não é referida ao contexto iniciático e revelador que a ela se relacionava entre os pitagóricos. Conforme Pierre Schaeffer, ela destitui a relação causal da escuta, retirando-a de um contexto que se impõe pelo olhar, pela posição dos corpos, seus movimentos e gestos. Esse deslocamento é determinante, pois “muito do que acreditamos ouvir era, de fato, apenas visto, e

fechado de ouvintes; **3**) diz-se de ciência, doutrina ou prática fundamentada em conhecimentos de ordem sobrenatural; **4**) Derivação: sentido figurado compreensível apenas por poucos; hermético.

⁴² Cf. Jâmblico, apud Mattéi, 2000, p. 42.

⁴³ Cf. Jâmblico, apud Mattéi, 2000, p. 42.

explicado pelo contexto”.⁴⁴

A dissociação da vista e da audição favorece outra maneira de escutar; não simplesmente uma *escuta direta* (relacionada ao contexto da visão), mas uma *escuta indireta*, pautada pelo alto-falante.⁴⁵ “Antigamente, era uma cortina que constituía esse dispositivo; hoje, a rádio e a cadeia de reprodução, em meio ao jogo de transformações eletroacústicas, nos coloca como modernos ouvintes de uma voz invisível, nas condições de uma experiência similar”.⁴⁶

Com a acusmática, Pierre Schaeffer vislumbra suplantando o condicionamento cultural em face do sonoro, dado pela tradição musical. “Tal é a sugestão da acusmática: negar o instrumento e o condicionamento cultural, e pôr frente a nós o sonoro e seu possível musical”.⁴⁷

Escuta reduzida⁴⁸

A partir da experiência acusmática, Pierre Schaeffer passou a evidenciar a possibilidade de apreensão do objeto sonoro, um modo de escuta. “O objeto sonoro surge quando levo a cabo por vez material e espiritualmente uma redução mais rigorosa, assim como a redução acusmática.”⁴⁹ No desenvolvimento de suas idéias, da busca por uma escuta que apreenda o objeto sonoro *em si*, o compositor se aproximou dos conceitos fenomenológicos: *epoché* (redução do objeto) e “suspensão do mundo”. “Durante anos estávamos fazendo fenomenologia sem saber”.⁵⁰

O *epoché* (redução) coloca o mundo entre parênteses, o juízo em suspensão, duvidando do objeto e da

⁴⁴ “Surpris souvent, incertains parfois, nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte.” (Schaeffer, 1966, p.93) [Schaeffer, 1988, p.56]

⁴⁵ “La situation acousmatique, d'une façon générale, nous interdit symboliquement tout rapport avec ce qui est visible, touchable, mesurable. Par ailleurs, entre l'expérience de Pythagore et celle que nous font faire la radio et l'enregistrement, les différences séparant l'écoute directe (à travers une tenture) et l'écoute indirecte (par haut-parleur) deviennent, à la limite, négligeables.” (Schaeffer, 1966, p. 93) “A situação acusmática, de uma maneira geral, nos proíbe simbolicamente toda relação com o que é visível, tocável e mensurável. Por outra parte, entre a experiência de Pitágoras e o que nos fazemos o rádio e a gravação, as diferenças que separam a escuta direta (por meio de uma cortina) e a escuta indireta (pelo alto-falante), resultam, para o limite, desprezíveis.” [Schaeffer, 1988, p. 56]

⁴⁶ “Autrefois, c'est une tenture que constituait le dispositif; aujourd'hui, la radio et la chaîne de reproduction, moyennant l'ensemble des transformations électro-acoustiques, nous replacent, auditeurs modernes d'une voix invisible, dans les conditions d'une expérience semblable.” (Schaeffer, 1966, p. 91) [Schaeffer, 1988, p. 56]

⁴⁷ “Telle est la suggestion de l'acousmatique: nier l'instrument et le conditionnement culturel, *mettre face à nous le sonore et son 'possible' musical.*” (Schaeffer, 1966, p. 98) [Schaeffer, 1988, p. 59]

⁴⁸ Schaeffer fala de muitos aspectos da escuta no *Traité*, como a escuta reduzida, natural, banal, especializada, direta, indireta, objetiva, subjetiva, abstrata, concreta, sonora, musical, ativa, passiva, entre outras que poderíamos garimpar com mais rigor no texto. O que vale é perceber as multiplicidades e nuances que Schaeffer irá apontar recorrendo a termos que lhe servirão para pensar a condição da escuta e a riqueza que pode assumir tal percepção.

⁴⁹ “Il objet sonore lorsque j'ai accompli, à la fois matériellement et spirituellement, une déduction plus rigoureuse encore que la réduction acousmatique.” (Schaeffer, 1966, p. 268) [Schaeffer, 1988, p. 163]

⁵⁰ “Pendant des années, nous avons souvent fait ainsi de la phénoménologie sans le savoir” (Schaeffer, 1966, p. 262) [Schaeffer, 1988, p. 159]

própria percepção, ao mesmo tempo em que a convoca. Para a fenomenologia, o *epoché* é um método, instrumento de depuração em busca de uma natureza evidente e indubitável. Implica um ato voluntário, antes do que a crença nas essências; preocupa-se em destituir valores, colocando o mundo em suspensão para apreendê-lo por um exercício da consciência. Nos termos de Merleau-Ponty, “não nos estabelecemos num universo de essências; pedimos ao contrário que se reconsidere a distinção do *that* e do *what*, da essência e das condições de existência”.⁵¹

Um dos desdobramentos do *epoché* (redução), como propõe Edmund Husserl, é a vivência da consciência como constituinte de toda a realidade, em virtude de um sujeito transcendental que se torna exegese de si próprio (*Selbstausagebung*)⁵². Apurar a percepção a ponto de atingir uma categorização irreduzível, eis a proposta de uma *epoché* radical, redução eidética, que se refere à essência das coisas. Segundo Edmund Husserl, a essência se define “como aquilo que é impossível à consciência pensar de outro modo”.⁵³ Uma fenomenologia levada às últimas conseqüências atinge a transcendência, o *objeto em si* como essência.

Esses desdobramentos da fenomenologia serão encontrados no pensamento de Pierre Schaeffer, na escuta reduzida e nas proposições sobre o objeto sonoro.⁵⁴ Assim como propõe a fenomenologia em relação à busca do objeto em si, independentemente de suas causas e significações, a escuta reduzida tinha a “intenção de não escutar mais do que o objeto sonoro”.⁵⁵ A busca era a do fenômeno sonoro *em si mesmo*, como no *epoché*. O sonoro é tido como um objeto de estudo passível de apreensão com objetividade sem explicações subjetivistas e abstratas. A escuta reduzida implica a “dissecação” dos sons em torno de suas características intrínsecas (timbre, envelope sonoro, grão, duração etc.), buscando encontrar informações sobre o som, e não sobre sua fonte. Essa atitude aproxima-se da situação acusmática, inclinando a atenção às qualidades do fenômeno sônico percebido.

Para a fenomenologia, não há percepção fora da consciência, assim como o som não existe fora dela. Toda consciência é consciência de alguma coisa, não existe percepção interior, interna. “Meu corpo é vidente e visível. Ele se vê vendo, toca-se tocando”.⁵⁶ Os ouvidos são muito mais do que receptáculos do som, eles se comovem pelo impacto do mundo que se apresenta. Quando ouvimos um som “externo”, ele se faz “interno”, existindo em nossa consciência, a partir de quando o percebemos. Ele existe simultaneamente fora e dentro da consciência. Nessas condições, o ouvido é coisa entre as coisas, “reúne sua dupla pertença à

⁵¹ Merleau-Ponty, [1964], 1971, p. 37.

⁵² Cf. Zilles, [1996] 2002, p. 35.

⁵³ Zilles, [1996] 2002, p. 35.

⁵⁴ “A *écoute réduite* consiste em enercitar uma escuta dos *objets sonores* desligando qualquer referência que não seja exclusivamente pertinente às características 'internas' do objeto escutado” (Caesar, 2003, site)

⁵⁵ “Cette intention de n'écouter que l'objet sonore” (Schaeffer, 1966, p.268) [nota de roda pé][Schaeffer, 1988, p. 163]

⁵⁶ Chatelet, 1974, p. 229.

ordem do objeto e à ordem do sujeito”.⁵⁷

A partir da fenomenologia, os estímulos sonoros da percepção não são mais pensados como causas do mundo percebido, apenas os revelam ou os desencadeiam. Isso não significa que se possa perceber sem o corpo-orelha “mas, ao contrário, que é preciso reexaminar a definição de corpo como puro objeto para compreendermos como pode ser nosso vínculo vivo com a natureza”.⁵⁸ O mundo é o que percebemos, o que ouvimos. No entanto, precisamos discernir o que é *nós* e o que é *o ouvir*, como se não soubéssemos de nada e tivéssemos de aprender tudo.⁵⁹

Propunha-se, com a escuta reduzida, um desligamento dos sistemas culturais lingüísticos e musicais, colocando em dúvida o paralelo entre música e linguagem. Visando a alcançar a *coisa em si*, a redução fenomenológica criava uma postura anti-natural, em contraponto a comportamentos naturais, habituais e condicionados⁶⁰. Ao mesmo tempo, a busca do fenômeno sonoro em si colocava a percepção num outro tipo de condicionamento da escuta, tão paralisante quanto uma escuta do hábito ou a escuta natural.⁶¹ A consciência, ocupada com as sensações, não se reconhece como atividade da própria percepção, não percebe a si mesma, apenas o objeto.⁶² De alguma forma, P. Schaeffer aponta a necessidade de uma certa prudência para a apreensão da *escuta reduzida* que almeja a essência, o *em si*, do objeto sonoro, quando escreve que “o excesso de penetração falseia a percepção. O olhar científico, cromático, quebra sempre o aveludado 'desta' cor”.⁶³

A guisa de discernimento, para entendermos melhor o que Pierre Schaeffer considera como objeto sonoro, pensemos no objeto luminoso e em algumas características da luz. Os objetos visuais não são fontes de luz, mas simples objetos iluminados pela luz. Na física, há uma clara distinção entre a luz dos objetos que a refletem (iluminados), e a dos objetos que emitem luz por si próprios (luminosos ou fontes luminosas). No entanto, “com o som, nada parecido ocorre. Na imensa maioria dos fenômenos sonoros que nos ocupam, se

⁵⁷ Chatelet, 1974, p. 234.

⁵⁸ Merleau-Ponty, [1964], 1971, p. 37

⁵⁹ “É verdade que o mundo é o *que vemos* e que, contudo precisamos aprender a vê-lo. No sentido de, (...) a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é *nós* e o que é *ver*, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo.” (Merleau-Ponty, [1964], 1971, p. 16)

⁶⁰ Outro conceito da fenomenologia apropriado por Schaeffer refere-se a “suspensão do mundo” livre de toda experiência sensível. Uma ciência sem natureza, mas que provaria o valor e a realidade de todas as substâncias, colocando entre parênteses todas as evidências do mundo cotidiano, possibilitando a experiência do sonoro, incitando preservar a indeterminação essencial das coisas sem dissolver no vazio de uma universalidade abstrata.

⁶¹ Cf. Santos, 2004, p.75.

⁶² “Tout occupé à percevoir, je n'ai pas conscience de ma perception. (...) tout ce dont j'ai conscience, c'est de l'objet perçu”.(Schaeffer, 1966, p.265) [Schaeffer, 1988, p.161] “Tão ocupado em perceber, eu não tenho consciência de minha percepção. (...) Tudo de que estou consciente, é o objeto percebido”.

⁶³ “Será a fenomenologia, pergunta Deleuze em *La Logique du sens*, 'essa ciência rigorosa dos efeitos de superfície'?” (Chatelet, 1995, p.208)

persiste no som como proveniente de ‘fontes’”.⁶⁴ Talvez por isso verifique-se a tendência de associar ao som uma fonte originária, estabelecendo entre os dois uma relação direta de causalidade⁶⁵. Vale esclarecer que, como aponta P. Schaeffer, “o que ouve o ouvido, não é nem a fonte nem o som, mas verdadeiramente os *objets sonoros*, da mesma forma que o olho não vê diretamente a fonte, ou ainda sua luz, mas os objetos luminosos”.⁶⁶

TRANSIÇÕES SCHAEFFERIANAS

Dispositivos de Escuta: microfone e do alto-falante

Nossos ouvidos captam os sons de forma omnidirecional, diferentemente da vista, que faz um recorte direcional no espaço frontal. No entanto, há um processo seletivo da consciência que dirige a atenção (focaliza) de acordo com uma série de sons no espaço. Se substituirmos nossos ouvidos por um microfone, este captará indiscriminadamente os sons no espaço, sem o crivo subjetivo da atenção⁶⁷, e teremos “ao alto-falante final um produto que não foi selecionado como havia feito nossos ouvidos diretamente em sua escuta ativa”.⁶⁸

Pierre Schaeffer apresenta duas propriedades significativas dadas pelo microfone: 1) enquadre (plano); 2) ganho (detalhe). Com a captação dos sons a partir do microfone, o espaço acústico “de três dimensões foi convertido em espaço de uma dimensão”.⁶⁹ Com o som executado no alto-falante, a escuta tende ficar circunscrita pelo enquadre, quando comparada ao evento no espaço originário, perdendo certas características de focalização e localização da *escuta direta*⁷⁰. Por um lado, com o microfone, ocorre perda na escuta ativa que localiza e direciona; por outro, torna audíveis o que era imperceptível, possibilita o som

⁶⁴ “Pour le son, rien de semblable. Dans l'immense majorité des phénomènes sonores dont nous nous occupons, tout l'accent est mis sur le son en tant qu'il provient de 'sources'”. (Schaeffer, 1966, p.75) [Schaeffer, 1988, p.48]

⁶⁵ Schaeffer irá distinguir essa característica de associar um som a uma fonte como sendo um tipo de escuta, dentro do modelo das 4 escutas (escutar, ouvir, entender e compreender). O ato de perceber um som e nominá-lo, identifica-lo diz respeito a ouvir.

⁶⁶ “Or, ce que l'oreille entend, ce n'est ni la source, ni le 'son', mais véritablement des *objets sonore*, tout comme ce que l'oeil voit, ce n'est pas directement la source, ou même sa 'lumière', mais des objets lumineux”. (Schaeffer, 1966, p. 76) [Schaeffer, 1988, p.49]

⁶⁷ Aqui vale a experimentação de andar com um gravador, microfone e fones de ouvidos em situações cotidianas para tomar noção do que descrevemos.

⁶⁸ “Si l'on remplace nos deux oreilles par un micro, il va capter indistinctement le son direct et le son réverbéré, les additionner et acheminer ainsi dans le haut-parleur final un produit qui n'a pas été sélectionné comme il l'aurait été en direct par nos deux oreilles dans une écoute active.” [Schaeffer, 1988, p. 51]

⁶⁹ “L'espace à trois dimensions est devenu espace à une dimension” (Schaeffer, 1966, p. 80) [Schaeffer, 1988, p. 52. Vale lembrar, que em nota de rodapé (p. 49), Schaeffer considera o espaço acústico tendo quatro dimensões, três dimensões espaciais, mais a quarta dimensão, que é a intensidade sonora. O microfone, no caso de uma gravação monofônica, reduziria as três dimensões visuais em uma e manteria a quarta, da intensidade.

⁷⁰ Pierre Schaeffer usa o termo escuta direta em referência à situação acústica originária, na qual o ouvinte direto é aquele que presencia o fenômeno sonoro no instante em que ele é produzido. Escuta indireta ou ouvinte indireto, o ponto sonoro é o alto-falante num recinto diferente da situação original em que o fenômeno sonoro foi concebido.

“maior do que é por natureza”.⁷¹

Na escuta direta, nunca se tem o ouvido junto à tábua harmônica do piano, ou pregado à caixa do violino ou à glótis de um cantor; porém, o microfone pode permitir essas indiscretas aproximações, e não somente proporcionar os primeiros planos de intensidade, mas os colocar de tal maneira que se renovem as proporções internas do som.⁷²(Schaeffer, 1996, p. 80)”

Essa relação do enquadre, que se dá pela captação do microfone e sua reprodução por meio dos alto-falantes, não só retira um princípio ativo da escuta que seleciona o foco, como também cria uma outra dimensão de espaço por meio da escuta. Pensemos no microfone, captando todos os pontos sonoros do espaço circundante. Após diversas transformações sofridas, os vários pontos dispersos encontrar-se-ão condensados num único local – a membrana do alto-falante. O espaço original omnidirecional é substituído e passa a ser ouvido a partir de uma única fonte, localizada e dirigida pela posição em que o alto-falante está situado. Mesmo assim, sendo o sistema microfone-alto-falante uma fonte dirigida, o objeto sonoro capturado guarda em si características do espaço. Por exemplo, nossa escuta tende reconhecer se o material foi gravado em sala pequena ou grande, em ambiente aberto ou fechado etc. É nesse sentido que o objeto sonoro pode guardar as características do espaço também. O sistema microfone-alto-falante pode destituir as dimensões espaciais, mas também pode vir a restituí-las. O mesmo podemos pensar na prática com outras ferramentas de manipulação do sonoro, sobre a possibilidade de sugerir espaços por simulação nos padrões do sinal sonoro, a partir de algoritmos que simulam câmaras de eco, encontrados, hoje em dia, em qualquer *software* de edição.

Assim se inicia outro saber a respeito dos procedimentos técnicos que influem diretamente no modo de escuta. O microfone passa a operar transformações que lhe legitimam num estado de poder em relação ao sonoro. “Aqui começa uma nova ciência do instrumento, e um procedimento de audição, impraticável pela escuta direta, que representa perfeitamente o poder de transformação do microfone”.⁷³ Vale lembrar que, no caso da transdução, a energia mecânica (ondas que variam a pressão do ar - som) é transformada em energia elétrica (microfone) e depois novamente em energia mecânica (alto-falante). Como não existem transformações perfeitas, de um estado de energia a outro, o microfone (transdutor) distorce o som,

⁷¹ Schaeffer, 1966, p. 80. [Schaeffer, 1988, p. 52]

⁷² “Dans l'écoute directe, on n'a jamais l'oreille dans la table d'harmonie du piano, ou collée à l'âme du violon, ou à la glotte du chanteur; or, le micro peut se permettre ces approches indiscètes et non seulement donner des fros plans d'intensité, mais être placé de telle façon que les proportions interne du son en seront renouvelées.” (Schaeffer, 1996, p. 80) [Schaeffer, 1988, p. 52]

⁷³ “Il y a là le début d'une nouvelle lutherie, et un procédé d'audition impraticable par l'écoute directe, que représente en général une d'ailleurs le pouvoir de transformation du microphone.” (Schaeffer, 1966, p. 81) [Schaeffer, 1988, p. 52]

filtrando certas características do sonoro⁷⁴.

De alguma maneira, o microfone e o alto-falante tornaram-se órgãos estendidos do ouvido, como nos faz pensar McLuhan,⁷⁵ levando a percepção dos sons a pontos improváveis para épocas anteriores. Pierre Schaeffer compara as transformações da escuta, a partir das ferramentas de gravação, ao advento da fotografia ao olhar; nesse processo, a fotografia priva a fluidez da visão e promove uma fixação do objeto, colocando-nos, a partir do enquadre, a ver o que não se via. Pelo enquadre da foto, somos dispensados de ver o resto, nossa atenção se fixa sobre algo que se quis tornar visível.⁷⁶ Com o microfone, assim como na fotografia, a escuta passou a ter um enquadre, e se encontra emoldurada num regime sonoro proposto. Foram produzidas escutas pré-fabricadas que destituíram, de forma sutil, multiplicidades de percepções, para propor e circunscrever um campo sonoro.

O microfone e o alto-falante passaram a executar também uma atividade que, antes, só podia ser individual: a de selecionar e direcionar a escuta para um foco conforme o interesse. Agora, essa função parece pré-proposta pelos falantes que habitam todas as dimensões do cotidiano, não mais apenas dos alto-falantes do rádio – quando, nos primórdios, as pessoas se reuniam em torno dele, ou do sistema de som das praças, ainda existente em certas regiões interioranas. De alguma forma, se alguém não quiser exercer a escolha do que escutar, sempre existirá um ambiente sonoro pronto, uma casa sônica, um casulo aconchegante aos ouvidos, um território sonoro, todo já proposto pelas mais diferentes mídias. Em geral, mesmo a escolha por não escutar essas mídias se põe como impossível, pois elas vêm tomando nossa escuta de assalto.⁷⁷

Inventando escutas

A escuta, do nosso ponto de vista, se apresenta cada vez mais confinada. Antes de se propor como uma possibilidade de investigação e descoberta do sonoro, ela se encontra numa trincheira sônica que se impõe aos ouvidos. Ela está arregimentada pela busca de se tornar tanto propriedade de uma cultura que se apropria, mais e mais, daquilo que preexiste, seja da condição da vida à própria condição da escuta, seja do

⁷⁴ No processo de gravação-reprodução analógico, ocorrem as seguintes transformações na energia: (1)MECÂNICA→ transdução→(2)ELÉTRICA→ transdução→ (3)MECÂNICA . De (1) a (3), ocorrem transformações nas propriedades do som. Esse processo se mantém no caso digital, acrescido de duas outras etapas (codificação e decodificação): (1)MECÂNICA→ transdução→ (2)ELÉTRICA→ codificação→ (3)INFORMAÇÃO DIGITAL→ decodificação→(4)ELÉTRICA→ transdução→ (5)MECÂNICA.

⁷⁵ “Isto significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estado introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.” (McLuhan, 1969, p.21)

⁷⁶ “Per le cadrage, on nous dispense de voir le reste, on fixe notre attention sur ce qu'il faut voir.” (Schaeffer, 1966, p.80) “Pelo enquadre [da foto], somos dispensados de ver o resto, nossa atenção se fixa sobre aquilo que é necessário ver.” [Schaeffer, 1988, p. 52]

⁷⁷ Pensemos aqui na situação em que se quer certa concentração, ou mesmo não se deseja prestar ouvidos a algo, mas existe uma TV ou um rádio ligado, ou ainda alguém falando no celular.

consumo dos falantes portáteis (celulares, *mp3 players*) até o consumo de zonas de conforto aos ouvidos.

Tais instrumentos incorporaram funções da percepção auditiva que, anteriormente, eram propriedades de um ser capaz de gerir certos processos psíquicos da consciência, como a atenção, o foco auditivo e a memória sonora, só para atribuir algumas propriedades. No entanto, agora essas capacidades parecem haver sido incorporadas a um outro regime de proposição pré-individualizada do sonoro. Se a escuta foi algum dia uma propriedade do indivíduo, capaz de escolher e decidir quais sons escutar, essa capacidade parece hoje se reduzir cada vez mais, na medida em que existem redes sonoras que colocam a escuta numa condição de sujeição. Nossa dimensão sensível parece cada vez mais estar pré-suposta, pré-configurada, enquadrada, pré-estruturada, familiarizada pelas condições dadas pelos diversos fluxos sonoros que se apresentam insistentemente. “Dos objetos às estruturas, das estruturas à linguagem, existe pois uma cadeia contínua, tanto mais indiscernível quanto nos é absolutamente familiar e espontânea, e estamos totalmente condicionados por ela.”⁷⁸

Retomando os temas schaefferianos elencados neste capítulo, perguntamo-nos se teríamos tornado nossa escuta menos ativa, ou ainda, aprisionada por um enquadre pré-configurado pelo alto-falante e pelo recorte que a captação do microfone inscreve no sinal sonoro. Se o sonoro passa a ter um enquadre a partir do sistema microfone-alto-falante, a que resta nossa escuta? P. Schaeffer apontou que essas ferramentas passaram a possibilitar uma moldura à escuta por destituírem-na, ou melhor, por pré-instituírem um modo de perceber o sonoro a partir do enquadre, cumprindo uma função de circunscrevê-la num território sonoro limitado. Por outro lado, esses aparatos tecnológicos permitem também tornar sonoras forças antes impensáveis, imperceptíveis, inauditas. Resta-nos inventar, com eles, outras potências. A escuta também precisa ser inventada com outro tipo de função e outras atribuições.

Talvez ainda estejamos ingenuamente tangenciando questões sob o plano da condição em que se encontra a escuta hoje, não só para denotar talvez sua des-potência⁷⁹, no sentido de que perdemos a capacidade de ouvir, mas como possibilidade de pensar uma potência do sonoro, a capacidade de tornar forças sonoras sensíveis, de tornar audíveis forças não audíveis. A escuta como potência do futuro, como propõe Sílvio Ferraz no *Livro das Sonoridades* (2005). Nada do presente ou do passado ajuda a deduzi-la, porque ela se direciona a “forças que estão no futuro. Estão no futuro porque são improváveis”.⁸⁰ Mas como não fazer

⁷⁸ “Deux objets aux structures, des structures au langage, il y a donc une chaîne continue, d'autant plus indiscernable qu'elle nous est absolument familière, spontanée, et que nous y sommes entièrement conditionnés.” (Schaeffer, 1966, p. 33) [Schaeffer, 1988, p. 27]

⁷⁹ Este tema será melhor abordado no capítulo 4.

⁸⁰ “Música é aquilo que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, que ganha uma realidade a cada instante, sempre lançada sobre o futuro. Quando se ouve uma música pela primeira vez, é no futuro que esta música está; ela cruza aquilo que não temos a menor idéia com um pouco daquilo que já conhecemos. Daí a música seguir a dinâmica da repetição, não a da

essas indagações a partir de Pierre Schaeffer, quem nos fez pensar o fazer escuta? Sigamos nosso percurso, na tentativa de encontrar outros pensamentos que potencializem o sensível do inaudível contemporâneo que insiste em soar, mas para o qual nossos ouvidos muitas vezes parecem surdos – ou estariam anestesiados?

simples reiteração circunscrita a um objeto, ao fenômeno sonoro, mas de uma outra repetição, totalmente a parte, em que a música não repousa apenas no sonoro. A repetição vista como o ato de repetir sempre a condição de trazer o diferente, de permitir novas conexões. E neste sentido, idéias tradicionais, como aquela que atrela o serialismo à diferença e o minimalismo à reiteração, podem até mesmo ser postas pelo avesso, revelando-se novamente **o futuro como potência de escuta.**” (Ferraz, 2005, pp.28-9) [Grifo nosso]

CAPÍTULO 2

Raymond Murray Schafer

Faremos a seguir uma revisão conceitual de algumas propostas do musicólogo, pedagogo e compositor canadense Murray Schafer (1933). Pretendemos apresentar alguns de seus conceitos, sinalizando por onde seu pensamento transita, bem como suas contribuições. Visitaremos suas idéias tentando dar conta do que nos parece significativo no que propomos pensar, às vezes ampliando conceitos; outras vezes, apontando aspectos controversos de seu pensamento.

Uma abordagem dos sons no ambiente

A maneira como o homem se põe diante da música parece estar diretamente relacionada aos sons ambientais de seu tempo, principalmente quando se observam as mudanças no pensamento musical durante o século XX. Muitos compositores e pensadores musicais abordaram o tema do ambiente sonoro em suas obras, seja por meio de sua estilização e inserção em composições – portanto, como material de criação –, seja por meio da reflexão apresentada sob a forma de tratados, manifestos, estudos e livros. “Os sons ambientais, os ruídos, começaram a se apresentar como um dos traços mais fortes na transformação da estética musical do século XX, revelando, assim, uma possível indistinção das fronteiras entre música e os sons ambientais”.¹

Vários autores e compositores, cada qual a sua maneira, trataram a música como algo relacionado com o meio ambiente e o ouvinte. Dentre eles, Luigi Russolo (*A arte do Ruído: manifesto futurista*, 1913)², Eric Satie (*Música de Mobiliário*, 1920), John Cage (*4’33”*, 1952 – *Silence*, 1961), Pierre Schaeffer (*Tratado dos Objetos Musicais*, 1966). Murray Schafer (*A Afinação do Mundo*, 1977) pesquisou, de maneira específica e sistemática o tema, através de investigações e registros sobre os sons do ambiente, que ele nomeou de *soundscape* (paisagem sonora). A partir de seus estudos na área e suas idéias, apresentaremos, a seguir, alguns de seus conceitos.

PROJETO PAISAGEM SONORA MUNDIAL

Em 1969, com a finalidade de estudar o ambiente sonoro, Murray Schafer e um grupo de pesquisadores – Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax e Howard Broomfield - da Simon Fraser University no Canadá formaram o *World Soundscape Project* (WSP) – *Projeto Paisagem Sonora Mundial* – na tentativa de unir

¹ Santos, 2004, p. 46.

² Russolo, [1913] 1986.

arte e ciência para o desenvolvimento de uma interdisciplina chamada Projeto Acústico. Os objetivos eram: 1) realizar um estudo interdisciplinar a respeito de ambientes acústicos e seus efeitos sobre o homem; 2) modificar e melhorar ambientes acústicos; 3) educar estudantes, pesquisadores e público geral; 4) publicar materiais que servissem de guia a estudos futuros.³ A pesquisa resultou nas seguintes publicações: *The book of noise*, *The Music of the Environment*, *A Survey Community Noise By-laws in Canadá*, *The Vancouver Soundscape*, *Dictionary of Acoustic Ecology*, *Five Village Soundscape* e *A European Sound Diary*.

Em 1977, oito anos após o início do grupo de estudos, Murray Schafer escreve o livro *The Tuning of the World*, ou *A Afinação do Mundo*. Nessa obra, sintetiza as idéias e resultados do WSP, uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Este livro se tornou referência ao tema por enfatizar a interdisciplinaridade e por abrir conexões a respeito do som e ambiente nas mais diferentes áreas.

No mencionado livro, M. Schafer busca traçar a história da paisagem sonora até 1975. É dividido em quatro partes, acompanhado de glossário, interlúdio e alguns apêndices. Na primeira parte, “As primeiras paisagens sonoras”, o autor recorre a um exercício imaginativo para reconstituir ambientes sonoros do passado, valendo-se, para tanto, de textos consagrados da literatura universal. Nessa empreitada, o autor pesquisa trechos de Hesíodo, Isaias (Bíblia), do Corão, Scott Fitzgerald, Proust, Herman Hesse, Ezra Pound, e Thomas Mann, só para citar alguns dos escritores. Vasculha os escritos dos poetas a respeito do mar, do vento, e da chuva, com o intuito de desvendar características sonoras que passariam despercebidas, tomando de empréstimo a percepção auditiva registrada pelos escritores em seus livros.

A segunda parte, “A paisagem sonora pós-industrial”, aborda as transformações e os impactos da Revolução Industrial e Elétrica no ambiente sonoro. Uma multidão de novos sons passou a habitar o ambiente acústico, várias informações sonoras simultâneas tornam a razão sinal/ruído de um por um. A paisagem sonora pós-industrial se torna *lo-fi* (baixa fidelidade) em comparação à paisagem sonora rural, que M. Schafer define como *hi-fi* (alta fidelidade).⁴

³ Cf. Fonterrada, 2003, p. 41. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, livre docente pelo IA/UNESP, membro fundador do *The World Forum for Acoustic Ecology*. Traduziu os trabalhos do compositor e educador Murray Schafer. Anualmente, o fórum se reúne na floresta de Haliburton, Ontário, para realizar a obra artístico-ecológica de Schafer no *The Wolf Project*.

⁴ **Paisagem sonora Hi-Fi e Lo-Fi:** O termo Hi-Fi, normalmente utilizado em eletroacústica, é abreviação de *high fidelity* (alta fidelidade), e se refere a configurações em que a relação de sinal é superior à de ruído. Murray Schafer utiliza Hi-Fi nos estudos de paisagem sonora para designar um ambiente onde os sons são claramente audíveis, ou seja, não são mascarados pelo ruído. Em contraposição o termo Lo-Fi, abreviação de *low fidelity* (baixa fidelidade), indica uma razão sinal/ruído desfavorável. Nos estudos de paisagem sonora, o ambiente Lo-Fi é aquele onde os sinais sonoros se amontoam, gerando mascaramento dos sons pelo ruído ou falta de clareza.

O ambiente silencioso da paisagem sonora *hi-fi* permite o ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção. (Schafer, [1977] 2001, p. 71)

Na terceira parte, que versa sobre a “análise” da paisagem sonora, M. Schafer escreve sobre: 1) *notação*, discorrendo sobre as diversas tentativas em apreender o som por meio de uma representação visual (imagens sonoras), alertando para o fato de que “todas as projeções visuais de sons são arbitrárias e fictícias”⁵; 2) *classificação*, para a abordagem da qual apresenta diversas formas de agrupar os sons: características físicas (acústica), modo como são percebidos (psicoacústica), função e significado (semiótica e semântica), ou ainda, de acordo com as qualidades afetivas e emocionais (estética); 3) *percepção*, tematização em que demonstra uma preocupação em descobrir quais as mudanças nos “modos de escuta” dos indivíduos e das sociedades conforme alteram-se os períodos históricos; 4) *morfologia*, referindo-se às formas sonoras que se modificam no tempo e no espaço. Os materiais utilizados pelas culturas de determinadas regiões do mundo, como por exemplo, ferro, madeira, vidro etc., definem a morfologia sonora dos sons produzidos pela sociedade em que se está inserido; 5) *simbolismo*, de conceituação pautada na psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961) e no conceito de arquétipo. Fazendo o mesmo caminho de Jung, que apontou a presença de símbolos coletivos inconscientes na psique humana, M. Schafer discorre sobre os significados inconscientes que podem ter determinados sons, tentando traçar arquétipos sonoros incorporados aos sentidos auditivos da humanidade, ou de determinados povos; 6) quanto aos ruídos, descreve quatro significados atribuídos à palavra *ruído* conforme os tempos: som indesejado, som não musical, som que fere o aparelho auditivo e distúrbio na comunicação. Apresenta um relato sobre os riscos auditivos pela rapidez do aumento de intensidade sonora na paisagem sonora. Aborda ainda questões que dizem respeito à legislação que regula os níveis de ruído-intensidade, em diferentes países, desde a época de Júlio César até a atualidade. Escreve também sobre os sons tabus em determinadas culturas tidos como ruídos.

A última parte, “Em direção ao projeto acústico”, discute possíveis soluções para a poluição sonora, pensando na melhoria da qualidade auditiva e sensibilidade estética das pessoas, a busca por paisagens sonoras agradáveis, bonitas e saudáveis para a sociedade. Neste capítulo, M. Schafer apresenta de maneira mais contundente os motivos e ideais que guiaram seus estudos, vislumbrando a figura de um novo profissional dos sons, preocupado em estabelecer uma ecologia acústica dos espaços, capaz de projetar edifícios que sejam “politicamente corretos” em termos auditivos. A busca por uma sociedade sonora que

⁵ Schafer, [1977] 2001, p. 180. Essa crítica já havia sido apontada por Pierre Schaeffer, como vimos no capítulo anterior, quando ele critica a representação escrita, o solfejo, do objeto sonoro.

preserve as condições auditivas adequadas, respeitando os limites de ruído, é assim que ele irá pensar o Projeto Paisagem Sonora Mundial.

A finalidade do Projeto Paisagem Sonora Mundial, assim como aponta o livro de que tratamos, era descobrir os princípios estéticos que regiam o ambiente acústico e a influência dos sons na vida das pessoas. O pensamento que delineia os estudos está relacionado à tentativa de restituir uma relação equilibrada entre homem e ambiente, que conforme o autor, foi destituída após a Revolução Industrial.⁶

***Soundscape* - Paisagem Sonora**

Com os sons das máquinas cada vez mais presentes no cotidiano, houve uma transformação significativa na sonoridade dos espaços, principalmente na zona urbana. Ao pesquisar a sonoridade relacionando-a com aspectos do ambiente, M. Schafer teve de criar uma terminologia particular para abordar os fenômenos que estudava.⁷ O conceito mais significativo que formulou foi *soundscape*, traduzido para o português como paisagem sonora.⁸

Murray Schafer define *soundscape* como todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado ambiente. Dessa perspectiva, “o termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.”⁹ A palavra *soundscape* não existe na língua inglesa, foi um neologismo inventado pelo autor, derivado da palavra *landscape*, cujo significado é paisagem, vista panorâmica.¹⁰ “Uso a palavra *soundscape* para referir-me ao ambiente acústico. Parece-me absolutamente essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosamente e criticamente a nova *paisagem sonora* do mundo moderno”.¹¹

⁶ Tendo como traço marcante uma visão utópica, o compositor Murray Schafer irá localizar “na Revolução Industrial e no advento da eletricidade o início dos desequilíbrios entre o homem e seu ambiente. (...) [apresentará] pistas para a edificação de uma nova sociedade, baseada na melhoria de qualidade de vida, causada pela acuidade auditiva e pelo aumento da sensibilidade estética” (Fonterrada, 2003, p. 43) [parênteses nosso]

⁷ “Tive de inventar meu próprio vocabulário, à medida que o conceito evoluía: ecologia acústica, esquizofonia, marca sonora, som fundamental etc” Schafer, [1977] 2001, p. 11.

⁸ Conforme nota de Marisa Trench Fonterrada, tradutora de Murray Schafer no Brasil, “*Soundscape* é um neologismo criado pelo autor e que tem sido consensualmente traduzido, nos países latinos, por ‘paisagem sonora’”. (Schafer, [1977] 2001, p. 11)

⁹ Schafer, [1977] 2001, p. 366.

¹⁰ Ver capítulo 4 uma escuta panorâmica a partir do conceito de Panótico. Partindo dessa proposição de pensar uma escuta panorâmica, propomos sua revisão do conceito *soundscape* no capítulo seguinte, com o *território sonoro*, e no capítulo 4, com o *Panótico*, tentando dar conta de outras características possíveis dentro das articulações micropolíticas e de poder que se encontra a escuta.

¹¹ Schafer, 1991 [1986], p. 13.

Moozak (Mooze)¹²

É um tipo de aplicação dada aos sons em determinados ambiente, mais conhecida como música de fundo. O termo é aplicado por Murray Schafer para designar toda baboseira musical, especialmente em lugar público. O Moozak é como um grande motivo de paraíso orquestrado, a versão acústica de uma indústria que lida sonoramente com “a crua realidade de seus modernos estilos de vida”¹³. É uma tentativa de instaurar a idéia de paraíso de que o mercado se apropria para vender toda espécie de produto.

Moozak é toda espécie de programação de música no espaço público, seja a rádio do supermercado, *shopping center*, rua, empresa, sistema de telefonia entre outros. “Os mesmos programas são tocados tanto para pessoas como para o gado”¹⁴. Para M. Schafer, o Moozak resulta do abuso de utilização do rádio que tornou a música paisagem, mobília, peça de decoração, multiplicando sons no ambiente e reduzindo a qualidade auditiva. “O Moozak reduz a música ao fundo. É uma concessão deliberada à audição de baixa fidelidade (*lo-fi*). Ele multiplica os sons. (...) O Moozak é música para não ser ouvida.”¹⁵

O termo Moozak é uma aproximação direta a Muzak, indústria que produz esses “paraísos musicais” para todas as situações voltadas à venda de um produto. Eis o que consta na página da empresa:

Muzak é sobre uma idéia. Uma idéia grande.(...) Sua premissa é simples. Toda empresa tem uma história para contar. O que nós fazemos é trazer aquela história de certo modo à vida com música, voz e som. Isso é tão poderoso quanto é persuasivo. A emoção é nosso guia. É a força que conecta pessoas e lugares. O intangível cria experiências que constroem marcas. A paixão é o combustível que nós somos e o que nós projetamos. Setenta anos atrás, Muzak criou uma indústria. Três gerações depois, nós ainda estamos revolucionando isto.¹⁶

Esse é o nível de cafetinagem a que nossos ouvidos estão expostos. A indústria Muzak é o exemplo claro de que nossa audição está posta para produzir e consumir, que existem pessoas trabalhando, há muito tempo, para habitar nossos ouvidos por todos os cantos em que estejamos, e ainda destituindo o espaço auditivo comum, tomando-o como propriedade. Murray Schafer apresenta um anúncio de 1972 dessa mesma

¹² Mooze, uma aproximação à palavra *moose*, alce americano. Um trocadilho para aquilo que Murray Schafer quer chamar atenção, a saber, as “superfícies de sons bovinos que estão se espalhando”. (Schafer, [1977] 2001, p. 144).

¹³ Schafer, [1977] 2001, p. 143.

¹⁴ Schafer, [1977] 2001, p. 143.

¹⁵ Schafer, [1977] 2001, p. 145.

¹⁶ “Muzak is about an idea. A big idea. (...) Its premise is simple. Every company has a story to tell. What we do is bring that story to life with music, voice and sound in a way that is as powerful as it is persuasive. Emotion is our driver. It is the force that connects people and places. The intangible that creates experiences that builds brands. The passion that fuels who we are and what we design. Seventy years ago, Muzak created an industry. Three generations later, we're still revolutionizing it.” (<http://www.muzak.com/muzak.html> 25/07/2006)

indústria, veiculado na Lista Telefônica de Vancouver: “O Muzak é mais que música – Psicologicamente planejado para cada tempo e lugar (...) Especialistas em aplicações psicológicas e fisiológicas da música”.¹⁷ Diferentemente das programações de rádios, que têm seus espaços de comerciais no meio da programação, o Moozak trabalha no espaço comum, onde você muitas vezes não tem como escapar, criando um modo de escuta, um estado subjetivo diretamente voltado ao consumo. Deteremos-nos na reflexão sobre esse tema, a partir de outros autores, no quarto capítulo, em que apresentamos uma visão biopolítica acerca da escuta e das condições em que ela se encontra em relação ao mercado e à produção de subjetividades.

Ecologia sonora

A ecologia acústica ou projeto acústico é, na concepção de M. Schafer, o estudo dos efeitos da “paisagem sonora sobre as respostas físicas ou características comportamentais das criaturas que nela vivem. Seu principal objetivo é dirigir a atenção aos desequilíbrios que podem ter efeitos insalubres ou hostis”.¹⁸ O autor considera o projeto de planejamento acústico como uma nova interdisciplina que se preocupa em estabelecer princípios para melhorar a qualidade estética do ambiente sonoro¹⁹. Entende a paisagem sonora como uma grande composição musical que precisamos saber orquestrar e aperfeiçoar, para produzir bem-estar e saúde.²⁰

Sob esse aspecto, M. Schafer pensa em restrições do ruído, avaliação, preservação de marcos sonoros²¹ e arranjo imaginativo de sons como métodos para criar ambientes acústicos atrativos e estimulantes, composição de jardins-sonoros. Ele irá vislumbrar, com isso, um projeto acústico, como um pensamento ecológico dedicado à paisagem sonora, resultando no desenvolvimento interdisciplinar para o “resgate de uma *cultura auditiva significativa*”.²² Compôr essa grande obra seria tarefa para pessoas que sabem ouvir os sons do ambiente, atentas a essa dimensão auditiva e preocupadas com essas questões.

Diante dessa concepção ecológica, *The World Soundscape Project (WSP)* irá pensar nos sons ameaçados de extinção, que precisam ser preservados e gravados. Assim como os ecologistas se preocupam em preservar as diferentes espécies de vidas existentes, o grupo do WSP dá atenção aos sons que estão em extinção, e

¹⁷ Lista Telefônica de Vancouver, Seção de Classificados, British Columbia Telephon Company, 1972, p. 424. In. Schafer, [1977] 2001, p. 143.

¹⁸ Schafer, 2001 [1977], p. 364.

¹⁹ “O projeto acústico procura descobrir princípios pelos quais a qualidade estética do ambiente acústico, ou paisagem sonora, pode ser melhorado.” (Schafer, 2001 [1977], p. 366)

²⁰ “É necessário conceber a paisagem sonora como uma vasta composição musical que ressoa incessantemente à nossa volta e perguntar de que modo sua orquestração e sua forma podem ser aperfeiçoadas para produzir riqueza e diversidade de efeitos que não sejam, todavia, destrutivos para a saúde ou o bem estar humano.” (Schafer, 2001 [1977], p. 366)

²¹ “O termo deriva de *landmark* – marco divisório – para referir-se ao som da comunidade, que é único ou possui qualidades que o tornam especialmente notado pelo povo dessa comunidade.” (Schafer, 2001[1977], p. 365)

²² Schafer, [1977] 2001, p. 288.

grava sons de todos os tipos e paisagens sonoras.

Clariaudiência: Limpeza de ouvidos

O fim da poluição sonora acontecerá por duas vias, como aponta Murray Schafer: limpeza de ouvidos ou por um colapso mundial de energia. Sem energia, o mundo industrial pararia e, conseqüentemente, boa quantidade das máquinas responsáveis pela produção sônica que compõe os ambientes silenciariam. Muitos sons presentes hoje sumiriam com tal colapso, voltaríamos a viver num estado pré-revolução industrial, que pareceria quase uma volta à paisagem sonora remota, um desejo pessoal do autor em se ver livre do mundo sonoro das máquinas.²³

A outra estratégia toma a forma de uma mudança na postura da escuta, uma intenção induzida aos ouvidos que busca encarar o mundo colocando os ouvidos atentos à paisagem sonora. M. Schafer propõe a limpeza de ouvidos como estratégia para a sensibilização e mudança de atitude para com a poluição sonora. “*Limpeza de ouvidos*, em vez de entorpecimento de ouvidos. Basicamente, podemos ser capazes de projetar a paisagem sonora para melhorá-la esteticamente”.²⁴

A *limpeza de ouvidos* era um programa de treinamento sistemático para se escutar de maneira discriminada os sons do ambiente.²⁵ O objetivo desse treinamento seria atingir a *clariaudiência*, outro neologismo, que significa, literalmente, audição clara, habilidade auditiva adquirida a partir de exercícios para perceber melhor os sons que compõem as paisagens sonoras.

Muitas dessas idéias foram desenvolvidas por M. Schafer em sala de aula, quando professor universitário no Canadá. Envolvido com a proposta de ensino musical diferenciada da academia tradicional, os exercícios de *limpeza de ouvidos* surgiram de suas experiências em sala de aula compilados no livro *The Thinking Ear (O Ouvido Pensante, 1986)*.²⁶ A sua intenção era possibilitar um “aprendizado” da escuta; ele escreve que a primeira tarefa, para músicos e projetistas da paisagem sonora futura, seria “aprender a ouvir”. Os exercícios poderiam ser imaginativos, “mas o mais importante, a princípio, são os que ensinam o ouvinte a respeitar o silêncio”.²⁷

²³ A certa altura de sua vida, Schafer abandonou a cidade para ir morar no interior do Canadá, longe dos sons urbanos e das máquinas. “Em 1974 ele decidiu abandonar seu emprego na universidade e mudar-se para uma fazenda, situada em Monteagle Valley, Ontário. Ali, no novo ambiente, onde os sons naturais prevaleciam sobre os urbanos, ele pôde melhor sentir e vivenciar quão importantes para a natureza humana eram os sons saudáveis – isto é, aqueles em equilíbrio com a capacidade de audição, percepção e assimilação dos sons e da música para o homem, uma questão a que o Projeto Paisagem Sonora Mundial se dedicara desde o início.” (Fonterrada, 2003, p. 44)

²⁴ Schafer, 1991 [1986], pp.13-14

²⁵ Cf. Schafer, [1977] 2001, p.365.

²⁶ “*Limpeza de ouvidos*”, livreto incluído pelo autor no livro *O ouvido pensante* (1991 [1986]).

²⁷ Schafer, 2001 [1977], p. 291.

RUÍDO

Dentre vários significados e nuances que a palavra adquire na história, Murray Schafer apresenta quatro acepções relacionadas ao ruído, uma espécie de arqueologia do sentido dado à palavra ruído: 1) som indesejado; 2) som não-musical, som aperiódico; 3) som forte, de intensidade alta que agride a fisiologia do aparelho auditivo; e 4) distúrbio de comunicação, que não pertence ao sinal-mensagem.²⁸

Ruído - poluição sonora

Apesar de apresentar essa definição evolutiva, Murray Schafer articula o ruído em seu pensamento com duas concepções: 1) poluição sonora e 2) poder. No que respeita à primeira concepção, ele se preocupa em mostrar que o aumento do nível de ruído está diretamente relacionado à poluição sonora. A transformação do espaço acústico com as máquinas e o aglomerado de pessoas nas cidades têm influenciado diretamente na maneira de encarar o ruído como algo a ser controlado. Ele leva a questão do ruído para uma discussão de poluição, produção excessiva de sons. Cruza o ruído com uma visão ecológico-jurídico-higienista. Sob esse regime de pensamento, o ruído, visto como poluição, deverá ser combatido, previsto, circunscrito, medido, higienizado e controlado. Nessa concepção, o ruído e, por que não dizer, o sonoro, acaba ocupando um lugar que precisa ser disciplinado a partir de estratégias que o docilizem como ameaça ao ambiente, à lei e à saúde. A ecologia sonora acaba funcionando como um pensamento disciplinar, no sentido foucaultiano, quando pensa o mundo sonoro pelo crivo da poluição sonora.

Nas quatro definições, o ruído é portador de um sentido negativo. Ele está, como apresenta M. Schafer, sempre no pólo negativo de uma função estabelecida, sendo aquilo que: 1) não se deseja ouvir, 2) não é musical, 3) não é saudável, e 4) não comunica. Essa noção do ruído parece ser um pouco equivocada, embora extremamente difundida no senso comum. Pensemos ele como potência de criação, como ponto de instabilidade que possibilita transformações e inventividades. Foi assim com a história da música ocidental, que ampliou os horizontes dos ouvidos explorando sonoridades estranhas, consideradas ruídos pelos padrões e tratados estéticos musicais.

O que define ruído, assim como silêncio, lembrando a experiência de John Cage na câmara anecóica²⁹, são

²⁸ Schafer, [1977] 2001, pp. 256-7, 367.

²⁹ “Sempre há algo que ver, algo para ouvir. Na realidade, tente como nós fazer silêncio, não podemos. Com certeza os engenheiros almejam, isso é desejável para que seja possível ter uma situação silenciosa. Tal qual um quarto chamado câmara anecóica, suas seis paredes feitas de material especial, um quarto sem ecos. Entrei em uma há vários anos atrás na Universidade de Harvard e escutei dois sons duros, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi ao engenheiro, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em operação, o baixo meu sangue em circulação. Até que eu morra existirá sons. E eles continuarão acompanhando minha morte. É necessário não ter medo sobre o futuro da música.” (Cage, 1961, p.8) “There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have a silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and hard

atribuições dadas, construções sociais, morais, variáveis conforme a época e a situação. O que se entende por ruído hoje não é o mesmo que outras épocas. Quando pensamos numa arqueologia do ruído³⁰, é possível rastrear diferenças e variações em seus conceitos, bem como em nossa maneira de o perceber. Ruído ou silêncio são atributos dados ao sonoro que, em princípio, não são bons ou maus. Pensemos para além de tais categorizações, para além do bem e do mal, como diria Nietzsche, para não cairmos em julgamentos morais e estéticos, como em certos momentos o pensamento de Murray Schafer parece beirar, seja pelo pensamento ecológico, jurídico ou higienista.

O surgimento dessa disciplinarização do espaço parece demonstrar tanto uma falência da própria escuta, que ameaçada, tenta restituir um espaço acústico mítico, como a busca por um paraíso acústico perdido. Por outro lado, por que não pôr nossos ouvidos nesse mundo sonoro de outra forma, pensando quais são suas potências criadoras, ao invés de buscar legislações que funcionem como protetores auriculares legalmente constituídos? Uma outra postura em relação aos sons, uma outra atitude de escuta.

Ruído = poder

Quanto ao segundo ponto, M. Schafer afirma que a produção de ruído está diretamente relacionada ao poder (ruído = poder)³¹. Digamos de maneira tautológica: quem tem poder produz ruído, quem produz ruído tem poder. Pensando assim, o autor irá recuperar no imaginário arcaico humano o temor e o respeito que certos sons fortes evocavam.³² Irá descrever como esse imaginário de poder relacionado ao sonoro se deslocou, no período arcaico, para os sons fabricados pelo homem. “Esse poder foi transferido dos sons naturais (trovão, vulcões, tempestades) para os dos sinos da igreja e do órgão de tubo”.³³ Depois, no período industrial, teve lugar uma outra passagem, em que o poder através dos sons se expressa por meio das máquinas. Sob esse crivo poderíamos acrescentar uma terceira passagem com as mídias sonoras, máquinas construídas para emitir sons, divisão que M. Schafer não chegou a abordar de maneira significativa.

Sob a linha divisória que estabelece, ao descrever as transformações da paisagem sonora, o autor denomina esse ruído ancestral, forte e poderoso de “ruído sagrado”. Para ele, “ruído sagrado” não é “qualquer som prodigioso (ruído) que seja livre da proscrição social”.³⁴ Trata-se de uma posição de poder produzir ruído, no sentido de ter permissão para fazer barulho. Não é uma questão de fazer o som mais forte, mas de

two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music. (Cage, 1961, p. 8)

³⁰ José Miguel Wisnik apresenta uma Antropologia do Ruído no texto “Som, ruído e silêncio” (Wisnik, 1989, pp. 32-58)

³¹ Schafer, [1977] 2001, p. 111.

³² “Já vimos como os ruídos fortes evocavam o temor e o respeito nos primeiros tempos”. (Schafer, [1977] 2001, p.113)

³³ Schafer, [1977] 2001, p. 113.

³⁴ Schafer, [1977] 2001, p. 368.

autorização concedida socialmente para o emitir sem censura.³⁵

O termo “ruído sagrado”, dada sua remissão a um funcionamento religioso de pensamento, nos parece complicado. M. Schafer poderia ter escolhido outro adjetivo, pois não é por ser sagrado ou profano que um ruído recebe ou deixa de receber permissão coletiva, autoridade e poder. Pensemos no caso de uma festa profana como o carnaval ou qualquer outra situação coletiva onde a dimensão sacra não exista; nessas ocasiões, há situações de poder, tanto quanto condições às quais a escuta se encontra submetida. Por isso, dizemos que não é apenas uma questão de permissão, de veneração ou sacralidade em que se cria para o ruído ser permitido, ao contrário do que aponta Murray Schafer.

Poder e potência da escuta: Para além da relação ruído = poder

Pensamos que a ligação entre ruído-poder passa pela maneira como eles se estabelecem. Dizemos assim, porque entendemos poder, na acepção de Foucault, como algo que se institui. O poder não é dado *a priori*, não é pré-existente, sem que seja pensado em relação.³⁶ Sendo assim, o ruído por si só não significa poder, como nos faz acreditar M. Schafer (ruído = poder).

As noções de ruído e silêncio não são fáceis de se definirem, pois se constituem socialmente mudando conforme o entendimento que temos do mundo.³⁷ Não são categorias abstratas da música, são reinventados constantemente, vivem em estado de mudança. A experiência de John Cage na câmara anecóica foi um marco divisor nesse sentido, pois mesmo num ambiente totalmente isolado, ainda escutava os sons do corpo.

Referimos-nos a poder como capacidade de inscrever modos de subjetivação, estados de afetação da escuta. O poder de um som só existe quando estabelecemos algum vínculo com ele. Dizemos que um som cria relação sempre a partir de nossa escuta. Escutar é gerir encontros com o mundo sônico à nossa volta. Pensemos as relações desses encontros. Existem encontros que aumentam nossa potência (capacidade de agir), e outros que a diminuem. Quando escutamos algo que nos afeta de maneira que nossa capacidade de agir aumenta, dizemos que a escuta é potente. Quando escutamos algo que nos afeta de tal maneira que nossa capacidade de agir diminui, dizemos que a escuta é des-potente.

Poder é sinônimo da des-potência, aquilo que diminui nossa capacidade de agir.³⁸ Dizemos que um som é

³⁵ “Ter o Ruído Sagrado não é, simplesmente, fazer o ruído mais forte; ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura.” (Schafer, [1977] 2001, p. 114)

³⁶ Voltaremos a essas definições de poder no capítulo 4.

³⁷ Cf. Wisnik, [1989] 1999, pp. 32-58.

³⁸ Cf. Espinosa apud Deleuze [1978] 2006, site.

poderoso quando ele estabelece uma escuta des-potente, uma relação com o sonoro que diminui nossa capacidade de agir. Isso está bem longe do que pensa Murray Schafer sobre poder. Poder é inversamente proporcional à potência. Quando o poder de um som aumenta, ele diminui nossa potência. Por isso, dizemos que a relação de poder está no jogo de destituir a escuta de sua potência, do estado de afetação que ela é capaz. O poder diminui a capacidade sensível de nos afetarmos com os sons.

Um som poderoso é diferente de um som potente. O som poderoso nos coloca numa relação de submissão auditiva, escuta sujeitada, des-potente. Por isso, quando falamos em som e poder, referimos a situações de produção sonora que instituem modos de escuta que diminuem nossa capacidade de sentir, agir e criar.

Tem poder um som, seja ele qual for, quando carrega a potência de afetar, instituindo um estado de sujeição do ouvinte. Em princípio, todo som carrega essa potência, mas ela nem sempre é tão fácil de circunscrever a ponto de se dizer, como faz M. Schafer, que o ruído das máquinas seja igual a poder. Certas pessoas não se sujeitam aos sons das máquinas de maneira a sentirem-se violentadas e destituídas de sua potência de escuta, a ponto de o ruído maquínico se tornar um “som de poder”. Não adianta evocar o sagrado, mesmo porque não dá para pensarmos, hoje, a produção de ruído por um crivo religioso que divide o mundo em dois modos de funcionamento (sagrado e profano). Pensamos que o poder se estabelece constantemente a partir das relações que vivenciamos com o sonoro. Este é um dos aspectos que a visão do território sonoro tende a inferir.

Não é apenas uma questão de produção excessiva de som, ruído na acepção schafferiana, que implica situação de poder. O silêncio apresenta uma potência de afetação, tanto quanto os sons. Italo Calvino mostra-nos muito bem isso no conto *Um rei à escuta*, ao narrar a história de um rei que sabe e controla todo seu reino a partir do silêncio de seu trono. Graças ao silêncio absoluto, ele consegue controlar cada movimento que acontece em seu reinado, não precisando mais do que se pôr a escutar.³⁹ Podemos talvez sinalizar modos diferentes de expressão do poder, um que lida com o silêncio, outro, com o ruído.

O ruído e o silêncio não têm credo, religião, moral, ou sacralidade intrínsecas; é uma questão de como os articulamos em nossas vidas, dos agenciamentos que criamos com eles. Relações que se instituem, se criam a partir do sonoro. Existem muitas outras modulações implícitas no regime de poder sob a perspectiva do sonoro, das quais a abordagem schafferiana não parece dar conta, e com as quais trabalharemos em diferentes momentos deste trabalho.

³⁹ Calvino, 1995, pp. 57-89. (ver Interlúdio)

ESQUIZOFONIA

Termo apresentado pela primeira vez no livro *The Thinking Ear* (1986)⁴⁰, coletânea de ensaios dedicada ao ensino musical. É formado pela justaposição de *esquizo*, do grego *schízein*, fender, separar; e *fonía*, do grego *phoné*, som, voz. *Esquizofonia* seria a separação entre som e sua fonte emissora. Como vimos anteriormente, esta é a mesma definição da *acusmática* proposta por Pierre Schaeffer. Murray Schafer conhecia o termo de Pierre Schaeffer, embora não o cite. A escolha pelo neologismo *esquizofonia* se deve por ele ser “uma palavra próxima de esquizofrenia”⁴¹; o autor opta por “esta **palavra nervosa** para dramatizar o **efeito aberrativo** desse desenvolvimento do século XX”⁴², que tem provocado profundas transformações em nossas vidas. A partir da invenção do telefone por Gran Bell em 1876 e o fonógrafo por Charles Cros e Thomas Edison em 1877, haveria surgido a era da *esquizofonia*.

Quando propôs tal neologismo, Murray Schafer estava pensando nos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons capazes de dissociar tempo e espaço. “Com o telefone e o rádio, o som já não estava mais ligado ao seu ponto de origem no espaço; com o fonógrafo ele foi liberado de seu ponto original no tempo”.⁴³

Ampliando o conceito de *esquizofonia*

Propomos aqui uma ampliação do conceito de *esquizofonia* para além da idéia schafferiana de “efeito aberrativo” ou “palavra nervosa”. Pensamos a *esquizofonia* de outro ponto de vista, que implica um outro entendimento da esquizofrenia. Nossa referência para explicitar tal concepção é o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mais especificamente a partir do livro *Antiédipo: esquizofrenia e capitalismo* (1972). Neste livro, a esquizofrenia, diferentemente da visão psicanalítica e psiquiátrica, é apontada como produção, sendo o esquizofrênico um produtor universal.⁴⁴

Nos termos de Deleuze e Guattari, o *esquizo* é uma fonte desejante de fluxo contínuo, que está em constante atividade, operando sempre por cortes e ligações numa produção incessante de sentidos. Por essas características, o *esquizo* é portador de um princípio revolucionário, pois sua capacidade de produção subverte tanto a lógica institucional de doença quanto a lógica do capital.

Com esse crivo, entendemos, num primeiro momento, a *esquizofonia* como um funcionamento da escuta a

⁴⁰ Edição brasileira *O Ouvido Pensante* (Schafer [1986] 1991).

⁴¹ Schafer, 1991 [1986], p.172.

⁴² Schafer, [1977] 2001, p. 364. (grifo nosso)

⁴³ Schafer, [1977] 2001, p.132.

⁴⁴ “O esquizofrênico é o produtor universal.” (Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006, datilo). Tradução em andamento, gentilmente cedida por Luiz Orlandi.

partir de situações geradas pela produção constante de sons pelas mídias sonoras. Pensando assim, a *esquizofonia* se põe em um estado de ligação e corte constante dos fluxos sônicos, produzindo ininterruptamente escutas e relações com o mundo.

Os aparatos midiáticos não operam simplesmente um regime de dissociação entre espaço e som, entre a fonte de emissão e o objeto sonoro. Há uma espécie de desterritorialização tomada como ordem fundamental que também cria outras referências. É sob esse contínuo desfragmentar *esquizofônico* que novas produções de escutas são possíveis.

Dizemos que a produção sonora – por todo tipo de alto-falantes (TV, rádio, celular etc.) – hoje é *esquizofônica*, não para dizer que ela produz a esquizofrenia, como estado de aprisionamento psíquico, ou que a *esquizofonia* gera mais nervosismo e ansiedade no mundo, como aponta Murray Schafer.⁴⁵ Entendemos que o efeito contrário também acontece, isto é, que essa cisão pode gerar estados de conforto e bem-estar. Quando estamos nervosos ou ansiosos, ligamos o rádio e o som pode nos levar para outro estado, um outro lugar, que nos salva de uma situação aprisionadora.

Repensamos o esquizofrênico para ampliar o leque de questões relacionadas ao conceito de *esquizofonia*. Se nossa escuta beira um estado semelhante à esquizofrenia, não é porque ela esteja mal dos ouvidos, com o perdão do trocadilho. É que existe um caráter criativo e revolucionário no funcionamento *esquizo* que nem o capitalismo, nem a psiquiatria conseguem dar conta, e tampouco as mídias sonoras. O esquizofrênico denota que não há consumo suficiente, que o artifício do capitalismo não foi longe o bastante para suprir o desejo de escutas. Em outros termos, dizemos que a *esquizofonia* produz tantos modos de escutas quanto a rapidez de compartilhamento de músicas pela Internet, ou a quantidade de ruídos produzidos por todo o tipo de máquinas e mídias. Pensamos a *esquizofonia* não só como um estado de aprisionamento da escuta, mas como uma condição vertiginosa de criação de sentidos que é capaz de suplantar, inventiva e subversivamente, esse estado de entorpecimento dos ouvidos, bem como o regime de guerrilha, consumo e cafetinagem que nossa sensibilidade ao som se encontra submersa. A *esquizofonia* descodifica fluxos sonoros, assim como a arte é para Deleuze e Guattari, “um processo e não um fim, uma produção e não uma expressão”.⁴⁶

Vale ressaltar que o pensamento a respeito do funcionamento *esquizo* para Deleuze e Guattari se relaciona a um modo de produção que fundamenta o capitalismo e suas implicações com o desejo. Por essas premissas, a re-apropriação do conceito de *esquizofonia* ocupa, em nossa perspectiva, uma esfera, bem diferente da que

⁴⁵ “Assim como o grito comunica aflição, o alto-falante comunica ansiedade”. (Schafer, [1986] 1991, p. 173)

⁴⁶ Deleuze, Guattari, [1972-1973] 1995, p. 139.

lhe confere a visão de Murray Schafer e sua concepção restrita de esquizofrenia, que não dá conta desse compósito conceitual.

Graças a esse tipo de cisão que possibilitam as mídias sonoras, abre-se um terreno a ser explorado em vários campos, como o da arte, o da comunicação, o do poder e o do mercado. É na potência da esquizofrenia que essas produções de escutas e de aparatos sônicos se sustentam.

Mas a esquizofrenia não é só positividade, existe uma parte escravizadora. “O esquizo do hospital é alguém que tentou alguma coisa e que falhou, desmoronou”.⁴⁷ O esquizofrênico artificial dos antigos hospícios é aquele que esgotou, ou ainda, que levou ao máximo a potência de produzir conexões, atingindo um estado de paralisia. “O fim do processo, ou a sua continuação até o infinito, que é precisamente a mesma coisa que a sua paralisação bruta e prematura, acaba causando o esquizofrênico artificial, tal como o vemos no hospital, farrapo autístico produzido como entidade”.⁴⁸

Apenas quando a escuta chega a seu esgotamento, seja pela velocidade infinita ou pela ruptura total com as potências sonoras criadoras e subversivas, é que podemos falar em um estado de total aprisionamento e entorpecimento, como o do esquizofrênico de hospital. Não queremos, com isso, amenizar a situação em que se encontra a escuta hodierna, ou deixar transparecer que isso esteja tão longe de acontecer. O que entendemos é que a atual condição da escuta exige de nós uma postura tão potente quanto a produção veloz dos territórios sonoros que circunscrevem nossos ouvidos. Talvez ainda não tenhamos descoberto as potências subversivas e de produção da escuta, a *esquizofonia* ainda precisa ser inventada num outro plano, o de uma prática revolucionária. Guerrilha sonora imaterial? Trincheira utópica dos ouvidos?

Máquina-órgão-ouvido

Evocamos o conceito de máquina em Guattari e Deleuze por sua direta relação com o *esquizo*, como uma máquina desejanse de fluxo constante.⁴⁹ Para eles, máquina não se restringe ao aparato físico, é todo o tipo de situação que gera algum funcionamento, que liga, ativa algo humano ou não-humano.⁵⁰ Nesse jogo maquínico é que se fazem os cortes e as ligações, as conexões. Podemos pensar a escuta como uma máquina-órgão que está constantemente ligando e desligando fluxos sonoros, conectando e desconectando-nos. “Há tão-somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus

⁴⁷ Deleuze, [1972-1990] 1988, p. 36.

⁴⁸ Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006 (datilo).

⁴⁹ “A esquizofrenia é o universo das máquinas desejanse produtoras e reprodutoras, a universal produção primária como 'realidade essencial do homem e da natureza'”.(Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006, [datilo])

⁵⁰ “O produzir está sempre inserido no produto, razão pela qual a produção desejanse é produção de produção, assim como toda máquina é máquina de máquina.” (Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006, [datilo])

acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta”.⁵¹ Emissão e recepção sonora, não seria isso o que Pierre Schaeffer propunha: “o ouvido como aparato.”?

A escuta opera nesse regime de produção maquínica, a máquina-órgão-ouvido se conecta a um fluxo produzido pela máquina-rádio-falante; uma emite sinais, a outra corta. Um jogo contínuo de ligar e desligar. Nessas operações, são produzidos sentidos, signos, sinais, afetos, velocidade, fluxo, intensidades, modos de percepção, valores, morais assim por diante. Uma produção imaterial incessante, de modos de percepção e, conseqüentemente, de consumos.⁵²

PENSAMENTO SCHAFERIANO: INTERLOCUÇÕES E APROPRIAÇÕES

Murray Schafer compilou conceitos de vários pensadores do sonoro, como Luigi Russolo, Pierre Schaeffer e John Cage, referências acerca do urbano e do *design* a partir da escola alemã Bauhaus, idéias sobre as mídias sonoras a partir de Marshal McLuhan, de acústica do físico alemão Hermann Helmholtz, bem como inclinações da psicologia analítica de Carl Gustav Jung e da literatura, via o poeta Ezra Pound, só para citar alguns. Passaremos à apresentação de alguns pontos de cruzamento que podemos reconhecer entre a obra de M. Schafer e alguns de seus interlocutores.

Influência da Bauhaus

O exemplo que influenciou significativamente o Projeto Paisagem Sonora Mundial foi a escola alemã Bauhaus (1919-1933), cuja proposta era ligar arte à produção industrial, tornando-a funcional, e não apenas decorativa, com o intuito de atender às necessidades da sociedade do pós-guerra e tornar o convívio cotidiano prático⁵³. M. Schafer se refere à escola alemã como “a mais importante revolução estética do século XX (...) Colocando lado a lado as belas-artes e as técnicas industriais, a Bauhaus inventou todo o novo tema do projeto industrial”.⁵⁴ O fascínio do autor pela escola alemã, em especial pela obra de Paul Klee (1879-1940), se deu no período em que permaneceu na Europa estudando (1956-1962) e frequentou a Universidade de Viena (1956). Tal influência fez-se “presente na obra de Schafer, tanto em seu conceito de *design* da ‘paisagem sonora’ e de ‘jardins de sons’ quanto em muitas de suas composições e ensaios”.⁵⁵

⁵¹ Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006. (datilo)

⁵² “A produção é imediatamente consumo e registro, o registro e o consumo determinam [10] diretamente a produção, mas a determinam no seio da própria produção. De modo que tudo é produção: *produção de produções*, de ações e de paixões; *produções de registros*, de distribuições e marcações; *produções de consumos*, de volúpias, de angústias e dores.” (Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006, [datilo])

⁵³ Se referindo a *Bauhaus*, escreve Argan: “Porque a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma” (Argan, [1988] 1992, p. 269)

⁵⁴ Schafer, 2001 [1977], p. 287.

⁵⁵ Fonterrada, 2003, p. 35.

A influência da escola alemã se manifesta na obra de Murray Schafer quando propõe, no quarto capítulo do livro *A Afinação do Mundo*, intitulado “Em direção ao projeto acústico”, um modelo de ambiente sonoro a ser composto e construído, assim como os edifícios, casas e praças de uma cidade. Para o autor, o Projeto Acústico está diretamente ligado a uma ecologia sonora, segundo a qual determinados sons devem ser preservados, e outros, não. Os sons a serem preservados são aqueles que proporcionam melhor qualidade de vida, os sons saudáveis, isto é, “aqueles em equilíbrio com a capacidade de audição, percepção e assimilação dos sons e da música para o homem, uma questão a que o Projeto Paisagem Sonora Mundial se dedicará desde o início”.⁵⁶

M. Schafer pensa os compositores como arquitetos do som ainda despreparados para a grande empreitada que é orquestrar as paisagens sonoras.⁵⁷ Todos são capazes de se tornarem projetistas acústicos, conforme aponta, mas o primeiro passo é aprender a ouvir. Para isso, propõe exercícios de percepção da paisagem sonora chamados *limpeza de ouvidos*.

Essa postura de pensar a construção ideal de uma comunidade a partir da cidade não é novidade para o pensamento, como podemos verificar por vários exemplos, desde a República de Platão até as diferentes escolas modernas que pensam o urbanismo. O que Murray Schafer propõe, com o Projeto Paisagem Sonora Mundial, é que a cidade passe a ser pensada acusticamente em função da constituição de uma sociedade utópica aos ouvidos, como escreve: “Proponho que a comunidade ideal pode ser também definida, com vantagens, por linhas acústicas”.⁵⁸

Tendo como um dos principais objetivos unir artes, artesanato e tecnologia, a Bauhaus se colocava de forma positiva em face dos avanços da época. A máquina era valorizada bem como a produção industrial e o desenho de produtos tinham lugar de destaque. “A Bauhaus ficou conhecida como protagonista da estética 'da máquina', que promoveu a simplificação e padronização da forma.”⁵⁹ O que atraía na máquina era o caráter anônimo dado à produção autônoma, eliminando o subjetivismo e o individualismo. A máquina era vista como uma “expressão de um significado coletivo, universal, uma fé utópica na idade moderna”.⁶⁰ No entanto, esses aspectos da escola alemã não parecem ter influenciado M. Schafer, que apresenta uma postura reservada em relação às novas tecnologias. Dada a postura ecológica, as máquinas e a eletricidade são por ele vistas como influências negativas no que tange à paisagem sonora.

⁵⁶ Fonterrada, 2004, p. 44.

⁵⁷ “Os compositores são os arquitetos do som. (...) mas ainda não estão prontos para assumir o papel de liderança na reorquestração do ambiente mundial.” Schafer, 2001[1977], p. 288.

⁵⁸ Schafer, [1977] 2001, p. 300.

⁵⁹ Carmel-Arthur, 2001, p. 17.

⁶⁰ Carmel-Arthur, 2001, p. 16.

Os ruídos gerados pelo avanço tecnológico recebem, em outros autores, importâncias distintas da negatividade que M. Schafer lhes confere. Sessenta e quatro anos antes do livro *A Afinação do Mundo*, Luigi Russolo compreendia positivamente os ruídos produzidos pelas máquinas, como escreveu em 1913 no Manifesto Futurista *L'arte dei Rumori* (Arte do Ruído): “Nos deleitamos muito mais combinando em nossos pensamentos os ruídos de bondes, de automóveis, de carruagens e multidões vociferando, do que ouvindo novamente a 'Eroica' ou a 'Pastorale'”.⁶¹ Murray Schafer será mais restritivo quanto aos autômatos que passam a fazer parte do mundo. Para ele, as máquinas prejudicam a saúde auditiva, e escutar “o ruído da máquina começou a intoxicar o homem em toda parte com suas incessantes vibrações”.⁶²

Pensando no Projeto Acústico Mundial como interdisciplina, o diálogo com a arquitetura – o planejamento do som no espaço – se torna algo fundamental. Escutar os prédios levou M. Schafer a considerar que os arquitetos modernos projetam para surdos.⁶³ Ele afirma que se têm construídos edifícios mais ruidosos e que o som é estudado nas escolas de arquitetura como redução, isolamento e absorção.⁶⁴ Se no mundo de outrora, sem máquinas e “mais silencioso”, os edifícios eram pensados a partir de uma arte de investigação sônica, hoje se tornaram arte de abafar confusões internas e isolar invasões do ambiente turbulento externo. “É muito mais provável que o esgoto sonoro seja o resultado de uma sociedade que trocou os ouvidos pelos olhos, e é certo que tal aconteça quando esse fato acompanha uma devoção apaixonada pelas máquinas”.⁶⁵

Não é só pela proposta interdisciplinar de pensar a sociedade a partir do plano estético que podemos sinalizar aproximações entre as propostas de M. Schafer com a Bauhaus. Ecoam semelhanças de postura quanto ao projeto pedagógico que a escola alemã propunha, pela visão humanista do ensino pensando a prática estética como uma transformação também no plano da educação. Uma abordagem que era “notavelmente holística e revelava um certo compromisso com uma reforma educacional, se não estética”.⁶⁶

Interlocução com Pierre Schaeffer

No trabalho de Murray Schafer, podemos encontrar referências ao pensamento de Pierre Schaeffer, poucas vezes explícitas pelo autor de *A Afinação do Mundo*. Uma delas corresponde ao conceito de objeto sonoro, segundo a qual ele é definido pelo compositor canadense como “a menor partícula autocontida de uma paisagem sonora”.⁶⁷ M. Schafer parece não ter entendido o que Pierre Schaeffer considera como objeto

⁶¹ “We delight much more in combining in our thoughts the noises of trams, of automobile engines, of carriages and brawling crowds, than in hearing again the 'Eroica' or the 'Pastorale’” (Russolo, 1986 [1913], p. 25)

⁶² Schafer, [1977] 2001, p. 111.

⁶³ “O arquiteto moderno está fazendo projetos para surdos” (Schafer, [1977] 2001, p. 311)

⁶⁴ Cf. Schafer, [1977] 2001, p. 311.

⁶⁵ Schafer, [1977] 2001, p. 329.

⁶⁶ Carmel-Arthur, 2001, p.13.

⁶⁷ Schafer, [1977] 2001, p.183.

sonoro, por havê-lo utilizado a seu modo de maneira distinta, reduzindo-o a unidade mínima de medida do som na paisagem sonora. A partir daí, ele sinaliza sua discordância com a visão de P. Schaeffer por desconsiderar os aspectos referenciais e semânticos do som. Na acepção de Murray Schafer, “ele [P. Schaeffer] não quer confundir o estudo dos sons considerando seus aspectos referenciais ou semânticos”.⁶⁸

Murray Schafer toma o caminho oposto ao de Pierre Schaeffer, interessando-se exatamente por aquilo que é referencial e semântico no som, ou seja, pelos aspectos do contexto cultural, moral e valorativo atribuídos ao sonoro. Sendo assim, propõe analisar a paisagem sonora a partir de uma outra terminologia: ao invés do *som em si*, o *símbolo*; ao invés de objeto sonoro, o *evento sonoro*; ao invés da *escuta reduzida*, a *escuta simbólica*.⁶⁹ “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório.”⁷⁰ A crítica implícita a Pierre Schaeffer, que ele deixa subentender pela última frase, depreende-se da consideração do objeto sonoro como algo artificial, não cultural, inumano, existente apenas no estúdio-laboratório, no registro da fita e de uma máquina que grava, lembrando que todos esses adjetivos têm, assumem no vocabulário de M. Schafer, conotação pejorativa.

A interlocução continua, assim como sua crítica a Pierre Schaeffer, agora a respeito do *solfèges des objets musicaux* (solfejo dos objetos musicais). A crítica está em considerar o quadro que classifica os objetos musicais complexo e extenso demais, “uma fascinante exibição de complexidade francesa”⁷¹. O tipo de análise pormenorizada proposta por P. Schaeffer não seria prática o suficiente para o campo de trabalho da paisagem sonora. Para Murray Schafer, com um sistema de classificação simplificado, a informação poderia “ser rapidamente anotada para ser comparada a outros sons”.⁷² Vale lembrar mais uma vez a resistência do compositor canadense à tecnologia, pois esse tipo de situação é ponto passível para o estudo do objeto sonoro. Essa rapidez não faz sentido quando se pensa na *escuta reduzida* e se estabelece uma relação menos temerosa com a máquina, lembrando que o gravador supriria facilmente a dificuldade de notação apontada por M. Schafer. Tal atitude parece operar predominantemente sob o regime de uma cultura escrita/visual, e não o da oral/auditiva que, contraditoriamente, ele valorizou em outro momento, referindo-se às idéias de McLuhan. Lembrando, que, mesmo criticando a tabela grandiosa e complexa de Pierre Schaeffer, M. Schafer adaptou o sistema ao propósito de catalogar paisagens sonoras no WSP.

⁶⁸ Schafer, [1977] 2001, p.185.

⁶⁹ O termo *escuta simbólica* não existe em Murray Schafer. Ele apresenta a idéia de *escuta pensante*, que se tornou título de um dos seus livros. No entanto, apresentamos o termo aqui, para reafirmar a distância conceitual entre os dois pensadores do sonoro, que de proximidade têm apenas a escrita dos nomes.

⁷⁰ Schafer, [1977] 2001, p.185.

⁷¹ Schafer, [1977] 2001, p.190.

⁷² Schafer, [1977] 2001, p.191.

Interlocução com Carl Gustav Jung

Se a corrente teórica que embasou o pensamento de Pierre Schaeffer foi a fenomenologia, M. Schafer se fundamentou em uma interpretação do som a partir de seus aspectos simbólicos e culturais. A referência seria a psicologia analítica de Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço dissidente da psicanálise de Freud, e um dos nomes mais citados no livro *A Afinação do Mundo*.

A proximidade entre a visão de mundo de Jung e M. Schafer é patente em vários pontos. Só para citar alguns: a remissão aos sons arquetípicos⁷³, a crítica à dissociação entre homem e natureza, as *marcas sonoras*, o simbolismo dos sons e o pensamento religioso. Jung era um erudito e conhecia bastante sobre mitologia, alquimia, religião e antropologia, interessando-se por todos os tipos de criação humana, os quais, para ele, eram expressões da psique – inconsciente coletivo. O psiquiatra suíço falava de Deus sem misticismo em seu trabalho científico, como às vezes se tende a acreditar, ou ainda quando seu pensamento é rotulado como místico-religioso.⁷⁴ Para ele, Deus é um arquétipo, uma criação da psique, que expressa uma grande força, sobre a qual ele não se recusa a pensar.⁷⁵ No entanto, o mesmo rigor não se evidencia no pensamento schaferiano.

Encontramos em Jung e M. Schafer semelhanças de pensamento a respeito de um elo perdido com a parte instintiva, animal, pulsional, reputado como um elemento determinante para a individuação do homem moderno. Jung considerava que essa dissociação do homem com sua parte instintiva era responsável por grande parte dos complexos e desequilíbrios psíquicos. Podemos dizer que M. Schafer desdobrou esse pensamento ao valorizar uma relação de proximidade da parte instintiva, do animal, como a floresta, a natureza, ao invés da cidade, como parte de uma ligação mítica ancestral arquetípica. Também podemos rastrear em Jung uma característica forte da obra do canadense, a saber, a afinidade com o numinoso, ou em outros termos, a atribuição de qualidades transcendentais ao divino.

A crítica às máquinas, presente em M. Schafer, também se faz presente nos escritos de Jung. “Nosso intelecto criou um novo mundo que domina a natureza, e ainda o povoou de máquinas monstruosas. (...) que representam instrumentos cada vez mais eficazes de suicídio coletivo”.⁷⁶ Para o psiquiatra suíço, a crença na

⁷³ “Arquétipo significa um 'Typos' (impressão, marca-impressão), um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, (...) derivam de conteúdos de caráter mitológico ou impessoal, em outras palavras, arquétipos e denominei-os *inconsciente coletivo* ou *impessoal*.” (Jung, [1981] 1991, pp. 33-4)

⁷⁴ “Numa entrevista dada à televisão inglesa, ao lhe perguntarem se acreditava em Deus, Jung respondeu: “I do not believe, I Know.” (Prefácio da Edição alemã do livro *Psicologia e Religião*, Jung, [1971] 1983, p. X) “É verdade que nossas doutrinas religiosas falam de uma alma imortal, mas são muito poucas as palavras amáveis que dirige à psique humana” (Jung, [1971] 1983, p. 13)

⁷⁵ Cf. Jung, [1961] 1996, p. 15

⁷⁶ Jung, [1964] 1997, p. 101.

conquista da natureza a partir da razão é uma de nossas trágicas ilusões.

Esse contexto da psicologia junguiana talvez tenha potencializado o desinteresse do pensador da *soundscape* pelo mundo urbano e maquínico, levando-o a criticar o universo sonoro urbano e todo o tipo de sons que destituam o contato com a natureza.

PARA ALÉM DE UM PENSAMENTO SCHAFERIANO

Murray Schafer leva-nos a uma reflexão, a partir da percepção auditiva, sobre a condição sonora em que estamos inseridos. Propõe um pensamento ecológico a respeito da sonoridade que nos cerca, ao mesmo tempo em que deseja afinar o mundo. O termo *afinar* determina um diapasão, uma forma e uma regra para organizar os sons e, conseqüentemente, uma maneira de escutar os sons no ambiente. Essa postura de M. Schafer sobre os sons surge em outros momentos, como, por exemplo, quando propõe o exercício de limpeza dos ouvidos, quando critica as máquinas, o ruído sagrado e a poluição sonora, entre outras. A terminologia é forte: propor a limpeza dos ouvidos implica acreditar que os ouvidos estão sujos, e esses termos carregam seu pensamento de uma “aura” moralista, que divide o mundo sacro, limpo e puro de um mundo profano, sujo e impuro. Ele encara os sons por um crivo que tende ao maniqueísmo e a uma visão restrita dos avanços tecnológicos, uma certa fobia às máquinas.

Dentro de certos parâmetros, o pensamento de Murray Schafer abre um campo interessante para pensarmos o sonoro, não só a partir da música como também sob um crivo político a respeito do regime acústico vigente. Diante da perspectiva que a paisagem sonora nos permite vislumbrar, a sensação que se tem é de que está tudo tomado, dominado pelos desdobramentos que assume a produção sonora. Essa é a primeira impressão, mas às vezes se torna única. No entanto, podemos pensar que, ao mesmo tempo em que se apontam tais “absurdos” e perversidades, abrem-se também possibilidades de um poder de resistência contra isso tudo.

Sendo assim, o pensamento de Murray Schafer contribui bastante para se pensar nas conseqüências que o som pode ter em nossa vida, alertando-nos para as condições do espaço sonoro em que vivemos, bem como buscar estratégias para construí-lo. Entendemos que o pensamento schafariano aponta questões significativas a respeito da condição em que se encontra a escuta; no entanto, discordamos das perspectivas e inclinações que oferece a elas. Por isso, convidamos a pensá-las juntos.

Para que afinar o mundo?

A proposta de M. Schafer de intervir na paisagem sonora para obter sons e sensações mais agradáveis e bonitas nos parece equivocada. A contundência estética de uma paisagem ou um objeto, seja de arte ou de outra espécie, não é uma questão de harmonia, nem do belo e do agradável. Está na capacidade de um objeto ser portador de uma paisagem intensiva tal como ela se propaga, se apresenta e se inscreve no corpo. É na precisão de sua maneira de trazê-lo para o visível, para o audível e estético que se encontram o poder de contágio e a abertura de possíveis, e é isso que podemos chamar de belo. Dizemos que é belo porque destrava a vida em ponto de sufocamento e possibilita a abertura de mundos possíveis. Vitalmente belo, não formalmente belo. Por isso discordamos da visão de Murray Schafer e sua busca pela paisagem sonora bela, afinada e agradável. O belo, se é que ele existe nesses termos, vale para o que é essencialmente vital. Guardamos essa palavra, apesar do massacre de seu uso e desuso, para aquilo que se refere ao inevitável da vida, às forças que ela tem de criação e vitalidade de pensamento.

Com isso, queremos questionar a visão ecológica de equilíbrio, harmonia e estabilidade. Às vezes, em meio a cachoeira, esquece-se do veneno do ônibus, que pode ser tão instigante quanto o silencioso jardim sonoro. É preferível escutar um pouco o veneno do ônibus-máquina na cidade do que ser aprisionado por uma idéia naturalista e protegida de mundo ecológico e bucólico.

A idéia de equilíbrio entre homem e natureza, tal como o compositor canadense defende, representa uma atitude oposta à que queremos desenvolver neste trabalho. Só se pode pensar em termos de harmonia, estabilidade, relação equilibrada e mundo afinado quando se anestesiam completamente as potências de vida e criação, quando a capacidade sensível de apreender a realidade sonora como um campo de forças se encontra desabilitada.

Quando se está vulnerável ao mundo sonoro como campo de força e se é afetado pelo exercício do sensível, que mobiliza e transforma em sensações uma parte da sua textura sensível, que nos constitui, tem lugar a necessidade de tornar-se outro, num exercício que não pára de colocar em crise todas as nossas referências. Essa crise do campo sonoro contemporâneo que nos coloca num estado de mal-estar é que nos obriga a criar e pensar. Esse estado de abalos e crises configura o caos. Buscamos, nesse estado fragilizado, fabricar um guarda-sol que nos dê refugio, que nos abrigue, para formar uma opinião que nos proteja do caos. Mas de nada adianta refugiar-se, “a luta *contra o caos* implica em afinidade com o inimigo [opinião] (...) que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos”.⁷⁷ A situação ameaçadora e assustadora precisa ser enfrentada, o caos precisa ser vivido intensivamente para construirmos algo com que possamos suplantá-lo,

⁷⁷ Deleuze, Guattari, 1991 [2004], p. 261.[parêntese nosso]

e não apenas tentar isolá-lo de nosso mundo, construindo distâncias, muros e abrigos que tendem a nos tornar tão aprisionados quanto os cadeados sonoros que se apresentam.

Se é que se pode falar em beleza de um território sonoro, perguntamo-nos: quando um território sonoro é belo? A beleza, nas coordenadas de nossa reflexão, faz-se presente quando uma obra de arte é portadora de uma experiência do intensivo que teve lugar no corpo de um artista capaz de trazê-la com tamanha precisão ao visível e ao audível que confere à obra a potência de uma abertura do possível. Ele convoca algo que o corpo não dava conta, e por fazê-lo abre uma possibilidade a um outro corpo que participará dessa construção. Torna o mundo sonoramente potente, suplantando estados de des-potência da escuta. Toda vez que a vida parece sufocada, extinta e expropriada, abre-se uma veia e a vida pulsa de novo, inventa outra coisa. É esse desequilíbrio que imprime uma dinâmica vital que não deixa a vida morrer.⁷⁸

Toda vez em que se pensa em equilíbrio e harmonia, faz-se o caminho contrário. É uma postura de não suportar a instabilidade que a sensibilidade, em contato com o mundo sonoro, proporciona. Por não se suportar a fragilidade, tende-se a considerar a sensibilidade como um escape, algo inferior. Toda publicidade veiculada pelo capitalismo-cultural-informacional-cognitivo, seja qual for a linguagem e a mercadoria propagandeada, carrega uma idéia de paraíso, de um mundo estável, harmonioso e feliz; a partir dessa idéia, se institui uma impossibilidade de lidar com a fragilidade, a coisa mais significativa que temos como sinal de alarme e vital, a sensação de instabilidade. Sentimos-nos forçados a trabalhar para reconstruir algo que novamente ganhará uma instabilidade e, depois, irá se desestabilizar. Almejar um estado de harmonia e afinação como finalidade é anular o dinamismo da vida.

Não se trata de recuperar ou querer voltar a um estado mítico natural da escuta sem as máquinas, sem as mídias sonoras. Ativar uma outra atitude para a escuta, inventar algo que fure essa barreira sonora da paisagem contemporânea naquilo que ela tem de escravizadora. Assim como os sons da paisagem contemporânea têm uma potência negativa de sujeição da escuta, ela também tem uma potência de subversão a todos os parâmetros. Inventar com isso, colocar essas forças para trabalhar as sensações por algum propósito vital.

A concepção *hippie*-religiosa que aparece no pensamento de Murray Schafer tende a torná-lo moralista a respeito da sonoridade, ainda mais quando se debruça a pensar os sons das máquinas e da cidade. Tal atitude engendra julgamentos que geram uma valoração dos sons produzidos pelas máquinas como sendo ruins, e portanto precisam ser perseguidos e expulsos do campo auditivo humano.

⁷⁸ Sou grato às orientações de Suely Rolnik que me possibilitaram abrir essas discussões.

O título do livro de Murray Schafer – *A Afinação do Mundo* – denuncia a sua postura em relação à sonoridade. O autor parece querer ditar uma forma de as coisas soarem no mundo, ou seja, uma afinação, um diapasão, uma régua, uma classificação para os sons. Por que isso? Será que ele não quer docilizar os sons, afinando-os? Nossos ouvidos já não estão demasiadamente treinados, viciados? Por que não desterritorializarmos a escuta, subverter a escuta desse princípio ordenador dos sons que a afinação tende a inserir? Não seria o momento de encararmos esses sons aperiódicos, desafinados, desarmônicos, ruidosos e poluidores como possibilidades de fuga da própria escuta? Com o tipo de postura que propõe M. Schafer, não estaríamos refazendo uma escuta musical para os sons do ambiente?

Higienismo auricular

Murray Schafer aborda a questão da paisagem sonora de uma outra forma, propondo a escuta pensante, uma escuta ativa, que fuja do hábito. No entanto, sua preocupação está em lutar contra a dimensão danosa que esses sons podem gerar na saúde das pessoas, o som como algo que polui o ambiente, que fere os ouvidos. Por um lado, ele propõe, a *limpeza dos ouvidos*, para que se amplie a percepção auditiva, tornando as pessoas mais atentas aos sons do ambiente sonoro; por outro, esse exercício pressupõe a consciência do desequilíbrio que existe na paisagem sonora. Assim como os arquitetos que constroem um prédio, Murray Schafer deseja construir, uma forma de perceber o mundo segundo um padrão estético-moral-musical, um modelo de escuta.

Percebe-se que o som no ambiente possui tanto uma dimensão destrutiva quanto construtiva, uma potência e, ao mesmo tempo, uma des-potência⁷⁹. Murray Schafer, com sua postura de afinar o mundo e limpar os ouvidos, termina por desqualificar as potências sonoras que existem no território sonoro, para tornar os sons em algo perigoso ao ser humano, e que deve ser combatido. Na sua visão, o som precisa ser disciplinado, controlado e afinado; o ouvido deve ser limpo. A ênfase está direcionada para a poluição e para o exercício de construir ambientes sonoros agradáveis que proporcionem qualidade de vida.

Educação musical

M. Schafer revela suas preocupações de educador em acreditar que, por meio do ensino, contribuirá para a transformação da sociedade futura. Propondo pensar o futuro por meio do ensino musical, dos exercícios de escuta, evocará valores morais e utópicos de uma sociedade justa, democrática, livre e fraterna. Perguntamo-nos: será que isso seria realmente possível?

Sempre achei que a educação pública é o mais importante aspecto do nosso trabalho. Em

⁷⁹ Potência no sentido espinosano, isto é, como capacidade de ação.

primeiro lugar, precisamos ensinar as pessoas como ouvir mais cuidadosamente a paisagem sonora; depois, precisamos solicitar sua ajuda para replanejá-la. Em uma sociedade verdadeiramente democrática, a paisagem sonora será planejado por aqueles que nela vivem, e não por forças imperialistas vindas de fora. (Schafer, [1977] 2001, p. 12)

Poluição sonora

A poluição sonora é uma questão que ultrapassa o plano do material sonoro, ou mesmo da percepção do som. Se não existirem pessoas para as quais esses sons são emitidos, estaria tudo bem. A velha questão proposta pelo filósofo: se uma árvore cair no meio da floresta e ninguém escutá-la cair, ela realmente caiu? O exemplo pode demonstrar que, se não existir ouvido humano para escutar o som, ele não será um problema: que o mundo então sofra uma avalanche sonora.

As máquinas não têm ouvidos. Um mundo cheio de máquinas não é o problema, mas o é a presença de seus sons nos nossos ouvidos. O problema da poluição não são as máquinas ou o volume sonoro, mas a maneira como nossos ouvidos ocupam o mesmo território dos sons produzidos pelas máquinas. A questão não é apenas sonora, ela envolve outros pontos, como, por exemplo, a aglomeração humana, a ocupação do território, o planejamento urbanístico, o fluxo econômico, a história das cidades, os modos de escuta, entre outros. Discutir esse tipo de assunto não é falar simplesmente da matéria do som, mas de como nos relacionamos no espaço e habitamos o mundo. É também uma questão de território, e por isso propomos outros cruzamentos para o tema da sonoridade. Propomos abandonar o conceito de *soundscape*, porque não diz muito sobre esse plano operacional.

Entendemos que seja possível pensar o som num outro contexto, não como poluição, pois a poluição não é uma simples questão ecológica, mas de produção, que está diretamente vinculada a um modo de viver no mundo, um modo de se aglomerar, de concentrar corpos no espaço, de marcar e ocupar território, delimitar e instituir propriedades, produzir e consumir, controlar, disciplinar e dominar, tudo isto está relacionado a questões de poder. Por isso, estamos propondo um outro conceito, o de território sonoro, que visa apontar para essas questões.

Natureza em Schafer

Em M. Schafer, existe uma tendência a pensar a ecologia de modo a separar natureza biológica, humana e máquina. Entendemos que a natureza humana se constitui sob um aspecto tanto social, quanto físico, biológico, psíquico e maquínico.⁸⁰ Vivemos numa única cultura, a cultura do capital, que lida com todas

⁸⁰ Cf. Guattari, [1989] 2004, p. 25.

essas instâncias num processo de produção. “Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e acopla as máquinas”.⁸¹

Implicitamente, o autor sustenta um discurso que valoriza os sons naturais (saudáveis e não poluentes) dos sons não naturais (insalubres e poluentes). É como se todo som que não fosse produzido por um fenômeno da natureza (trovão, chuva, animal, homem, canto de pássaro, grilos, vento etc.) fosse ruim. Tais sons naturais podem ser tão poluidores quanto uma britadeira, dependendo do contexto. É possível se habituar ao som das máquinas, assim como ao som da chuva. O som contínuo do rio, em termos de presença constante de uma fonte sonora, não está longe do som intermitente de motores como, por exemplo, o refrigerador, ou o reator energético de luminárias fluorescentes.

O mesmo acontece com a música. A mais sublime sonata de Beethoven pode se tornar um ruído-desagradável, desde que não se esteja disposto a escutá-la⁸². Dessa forma M. Schafer acaba nos desencorajando a enfrentar criativamente os sons das máquinas. Encoraja-nos a perceber o ruído para combatê-lo e controlá-lo, a limpar os ouvidos para higienizar o mundo.⁸³

A questão dos territórios sonoros passa por outra problematização que também é de comportamento de escuta. Não é uma questão do material sonoro, simplesmente, da intensidade (volume) que se produz o som. Essas questões não são superáveis pelos simples uso de aparelhos de medição (decibílimetros). Talvez elas devessem ser estendidas a outras regiões, à forma como nos relacionamos no mundo por sons que configuram modos de escuta escravizadores. A forma como nos colocamos a escutar está diretamente vinculada à maneira como produzimos sons, como emitimos fontes sonoras, sejam elas máquinas, motores, alto-falantes, celulares, cachorros, pássaros, *moozak* ou cascatas artificiais dos *shoppings*, entre tantas outras.

Soundscape determina um referencial de contemplação dos sons, pressupõe a busca por um ambiente que retorna à concepção de natureza sublime e idealizada que foi perdida e que precisa ser restituída, segundo a construção de Murray Schafer. Propomos pensar essas questões a partir de outra terminologia, a do território sonoro, que explicita as condições de sujeição da escuta, as relações de poder, delimitação de

⁸² Como no filme *Clockwork Orange* (Laranja Mecânica), de Stanley Kubrick (1971) quando a personagem é submetido a um programa de re-educação comportamental e utilizam a música de Beethoven no tratamento, que lhe soa como tortura, por emparelhar estímulos contraditórios na vida da personagem.

⁸³ “A poluição sonora hoje é um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo e, muitos especialistas têm predito a surdes universal como a última consequência desse fenômeno, a menos que o problema venha a ser rapidamente controlado.” (Schafer, [1977] 2001, p. 17)

⁸¹ Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006. (datilo)

território, produção e fabricação de subjetividade, entre outras.

A concepção de natureza do compositor canadense comporta a noção de que, após a revolução industrial, o homem se separou da natureza. Ele descreve esse fenômeno como um marco traumático, que ele mesmo tenta re-elaborar na sua vida fazendo uma reclusão na natureza, quando abandona seu emprego na universidade e muda para uma fazenda⁸⁴.

A escuta musical daria conta do universo sonoro?

Assim como existem múltiplas fontes sonoras no espaço urbano, existem múltiplas escutas, não apenas a musical. Escutar a sonoridade em determinado território como música, assim como propõe M. Schafer, não seria repetir um padrão de escuta? Ativar um ouvido musical em todas as situações não seria enfadonho? O que John Cage e outros compositores propunham quando utilizavam ruídos, sons de máquinas e das ruas nas composições era destituir essa relação de escuta na própria música. Difícil exercício, o de querer enquadrar os sons dentro dos paradigmas modal, tonal, serial, minimal e musical. Se esses sons têm algo para nos oferecer, é exatamente o oposto do musical, possibilitando encontrar outros campos de criação, de escutas.

Entrando e saindo de elevadores e os elevadores andando de um andar para outro: essa informação pode ativar circuitos que levam aos nossos ouvidos uma concatenação de sons. Talvez você não concordasse que o que ouviu era música. Mas, nesse caso, outra transformação teria ocorrido: o que você ouviu levou a sua mente a repetir definições de arte e música que se encontram em dicionários obsoletos. (Cage, 1967, p.33)

Duchamp propôs algo parecido nas artes plásticas. Desterritorializar a arte de um lugar do sublime. Escutar a cidade, ou os sons das máquinas querendo colocá-las dentro do mesmo crivo musical não seria uma forma de restrição? Os lugares desses sons são outros e, conseqüentemente, a escuta é outra, talvez como escuta nômade.⁸⁵ Tornar a rua uma sala de concerto, como algumas pessoas propõem, talvez seja impossível.

Murray Schafer alertou-nos para o imperialismo sonoro da máquina, o carro, o motor dos veículos, e ainda o alto-falante; alertamos, por nossa vez, para um imperialismo da audição que quer transformar tudo o que soa em música.⁸⁶ Se a dimensão maquínica que toma conta dos nossos ouvidos tem nos tornado reféns,

⁸⁴ Cf. Fonterrada, p. 44.

⁸⁵ Como propõe Fátima Santos no livro *Por uma escuta nômade* (2002)

⁸⁶ Com o fim do tonalismo, da nota fundamental, que gera uma verdade, uma referência, há a possibilidade de se pensar a multiplicidade dos sons. Talvez aqui o som possa ser um paradigma da multiplicidade, contrário às outras formas de percepção, como a visão, por exemplo, que opera de maneira direcional. A escuta consegue captar multiplicidade

tomemos cuidado também para não nos aprisionarmos por uma concepção de escuta. A escuta musical, ou o que se considerou por muito tempo como tal, não parece ser suficiente para pensar a condição sonora em que nos encontramos. Como alertou Cage, podemos estar repetindo noções obsoletas ao seu respeito. Por isso, propomos a já mencionada noção de território sonoro.

O território da música é o território do som?

É possível que, hoje em dia, a régua que determina um padrão estético e define aquilo que é ou não é arte, ou mesmo aquilo que é ou não é música, esteja na maneira de percebermos a realidade sonora. Quando pensamos numa sala de concerto, ou nas ondas do rádio, no ato de colocar um disco no aparelho de som ou de selecionar uma música num aparelho de mp3, o que se define a música é tanto o ato do ouvinte de se posicionar face aos sons quanto a intenção do compositor e o território de veiculação. Sublinhe-se que esta concepção prevê que a construção do lugar de apreciação da arte é que define ao mesmo tempo o que é arte. O território sonoro da sala de concerto define a música como de concerto, assim como o rádio, a mídia, a rua ou a pista de dança definem modos de estabelecer relações com o som. Sendo assim, nos perguntamos: o que o território da rua define para a escuta? Que espaço de escuta ele pré-configura? Que situações ele nos propõe? Se pensarmos a rua como um espaço do convívio, um espaço da troca, do trânsito do comum, pensamos que ali se cria também o espaço onde todos os sons podem ser aceitos. Parece que a rua é o lugar do comum, mesmo não sendo, muitas vezes, pensado como deva ser. M. Schafer quer circunscrever o espaço comum da escuta com referência na música. A afinação do mundo pode ser um crime àquilo que é comum à escuta, um imperialismo estético aos ouvidos, tanto quanto o imperialismo sonoro dos alto-falantes.

Até certo momento histórico, a arte esteve voltada para ser o lugar de expressão do artista que compõe uma obra de arte. A partir de algumas transformações estéticas, dentre elas o questionamento da obra de arte com Marcel Duchamp, ou ainda, a sugestão de John Cage a respeito da escuta que compõe contra o compositor ditador de sons. Nessas duas posturas, o artista passa a deixar de ser o centro da atenção para tornar o espectador um participante da composição. O espectador não é mais alguém passivo que está diante de uma obra para simplesmente apreciá-la e desfrutá-la. No contexto contemporâneo, a sua ação se amplia com as mídias e a interatividade que os recursos tecnológicos possibilitam. Isso tem mudado o plano de composição e a lógica do consumo da arte, ainda que de maneira restrita.

O conceito de território sonoro, em síntese, é o desdobramento de um pensamento musical que se desenvolveu no século XX a respeito da escuta e da atitude humana em relação ao som. A música se

sonora existente sem reduzi-la a uma questão de figura e fundo.

relaciona diretamente com os sons do ambiente e com o território onde é produzida.

Sobre a inclinação mística de Murray Schafer

Certas vezes, são necessários alguns embates conceituais e a fabricação de máquinas de guerra para possibilitar que certos conceitos possam respirar num plano diferente daquele que floresceu. Constituir um plano de composição distinto, para que a diferença se expresse por meio dele. Em certa medida, é esse nosso exercício com Murray Schafer.

Parece existir um misterioso motivo que determina o tom da escrita de *A Afinação do Mundo*. Ao mesmo tempo em que há um rigor de pesquisa em seu trabalho, uma tentativa louvável de percorrer o tema da sonoridade por vários campos pela tematização do percurso histórico da paisagem sonora, escapam pensamentos que deflagram uma concepção moral sobre certas questões.

Há uma intenção, que permeia todo o livro, de afinar, de codificar os esforços, expressa pela própria figura que inspira o nome do livro. Existe um desejo de restituir um instrumento e uma sonoridade que seja ordenado pela mão divina, como ilustra a figura *The Tuning of the World*, de Robert Fludd, que parece ter influenciado o título do livro de Murray Schafer. Esta figura traz a representação do globo terrestre como se fosse um instrumento “sobre o qual cordas são esticadas e afinadas por *mão divina*. É preciso *reencontrar o segredo dessa afinação*”.⁸⁷ Vale lembrar que a idéia de um mundo em harmonia remonta ao tempo de Pitágoras que pensava na “música das esferas”.

Sob algumas concepções particulares do compositor canadense, desponta uma visão mística. Quando ele não consegue nomear certos fatos, sobrecodifica-os com imagens espiritualistas; logo quando ele parece aproximar-se da complexidade, do caos, faz uso de imagens do tipo: “o homem mantinha reservatórios de silêncio em sua vida para restaurar o *metabolismo espiritual*”⁸⁸; “Deus foi um engenheiro acústico de primeira classe”⁸⁹; “Estamos conversando, mas com o silêncio, a *língua dos anjos*”⁹⁰; “O *Moozak (...)* ***Reduz a arte sagrada a uma baboseira.***”⁹¹

O termo “ruído sagrado”, como apontamos, ilustra o que tentamos assinalar no pensamento do autor. A dicotomia entre sagrado e profano tende a reproduzir uma idéia maniqueísta e reducionista da complexidade do fenômeno sonoro. Ao mesmo tempo em que apresenta de maneira inventiva certas questões, ele acaba

⁸⁷ Schafer, [1977] 2001, p. 22.

⁸⁸ Schafer, [1977] 2001, p. 352.

⁸⁹ Schafer, [1977] 2001, p. 290.

⁹⁰ Schafer, [1977] 2001, p. 351.

⁹¹ Schafer, [1977] 2001, p. 145.

caindo num curto-circuito místico-*hippie*-moral-religioso que tende a dar respostas prontas, como a de um mundo em que uma mão divina ou uma afinação secreta que precisa ser recuperada.

Para além de uma ecologia sonora

Murray Schafer fala com ressalvas sobre o avanço tecnológico. Talvez preferisse um mundo sem máquinas - tanto que foi refugiar-se em uma fazenda no interior do Canadá, longe da cidade⁹². Independentemente dessa postura, é significativo todo seu esforço em alertar-nos de algo que estamos perdendo, um modo de escuta em estado de extinção. O que reivindica é o direito a um estado de silêncio, de não querer escutar as máquinas, de não estar com os ouvidos a serviço de um fluxo sonoro ou outro. O direito de se isolar da máquina, do vizinho, do *moozak*, das buzinas, dos motores.

Nossos ouvidos estão sempre – não terá sido sempre assim? – colocados a escutar algo que não pudemos escolher a princípio. A presença de todo tipo de aparato sonoro parece evidenciar isso com maior intensidade, assim como a aglutinação das pessoas nas cidades. Estamos nos empilhando sonoramente, como corpos e máquinas que se trombam constantemente, como se apresentássemos sintomaticamente uma possível fobia sócio-acústica, que não se distingue de outras fobias, mas apenas delata mais uma camada da condição geral em que a vida está sendo colocada. Na grande metrópole, isso se torna mais evidente. Escutar pode ser uma experiência desagradável quando não se está disposto a enfrentar a caótica sonoridade de forma inventiva e perspicaz.

Façamos aqui um breve contraponto entre Luigi Russolo e Murray Schafer, considerando as diferenças maneiras de encarar o ruído. De um lado, o deleite pelo som das máquinas; do outro, a sensação desconfortável de estar com os ouvidos sempre abertos, sendo constantemente violentado por um mundo surdo aos sons do ambiente. Dois modos de subjetivação da escuta afetada por sons ruidosos, que guardam diferenças, momentos distintos em que seus pensamentos se constituíram na história. Russolo, início do século XX, na condição de artista, propõe a *Arte dos Ruídos*, com perspectivas de enfrentamento de tal realidade, afirmando que “do caos do ruído na vida constitui nosso novo prazer acústico, capaz de mexer verdadeiramente nossos nervos, de mover profundamente nossa alma, e de multiplicar, sem encerrar, o ritmo de nossa vida”.⁹³ Perguntamo-nos: onde estão essas potências do sonoro que aponta Russolo?

⁹² “Depois que deixei o mundo do ensino profissional e fui viver no campo. Essa mudança estimulou meu pensamento em muitas direções, levando-me eventualmente a me tornar algo como um animador de música da comunidade, no ambiente rural.” (Schafer, [1986] 1991, p. 14)

⁹³ “This lyrical and artistic coordination of the chaos of noise in life constitutes our new acoustical pleasure, capable of truly stirring our nerves, of deeply moving our soul, and of multiplying a hundred fold the rhythm of our life”. (Russolo, 1986 [1913], p. 87)

Levando Murray Schafer a outros lugares, ele nos permite entender que o espaço comum precisa ser pensado também em questões acústicas. Pensemos a escuta como um bem comum, que assim como uma série de outros como a atenção, a memória, a visão, o pensamento e as sensações, hoje postas em perigo, e não simplesmente os recursos naturais, como a água, terra, ar, fauna e flora, ao contrário do que alertam os ecologistas. O modo de vida que vigora hoje nos faz pensar a escuta em outro plano, que não apenas o da ecologia sonora, que nos apresenta implicações pejorativas de buscar refúgio num mundo que não tem volta. Outras problematizações ocupam o plano do sonoro.

Nosso percurso pelo pensamento de Murray Schafer nos faz pensar sobre o que estamos fazendo com a matéria sensível; porém, discordamos do crivo moral utilizado pelo autor. Por outro lado, pensemos na potência de seus apontamentos, quando ele nos faz escutar a transformação da paisagem sonora. É a partir dele que passamos a encarar o estado da escuta como algo socialmente constituído, que necessita ser pensado como um ato político de produção e de delimitações de territórios⁹⁴. Fundamentado em outros pensadores do sonoro, ele nos evidencia aspectos a respeito da condição em que se encontra a escuta nos diferentes territórios sonoros pelos quais transitamos. Aponta-nos uma perspectiva nada otimista sobre qual mundo sonoro estamos construindo para o futuro e quais os caminhos que nossos ouvidos têm trilhando⁹⁵.

Podemos criticar M.Schafer por várias razões, como fizemos: sua postura visionária e idealista de querer afinar o mundo, fazendo da paisagem sonora uma grande composição musical, de higienismo com “limpeza dos ouvidos” ou estabelecer um projeto grandioso como o WSP. No entanto, suas propostas conseguiram romper limites no campo educacional, dando corpo a aspectos do pensamento de John Cage, uma prática que dialogasse para além do campo dos músicos e artistas. Fornece-nos indicações para encarar com uma postura prática e, por que não, política – no sentido de pensar o som (ouvido pensante) como algo que influencia diretamente a vida – a todos que, de alguma forma, lidam com o som. Quem tem ouvidos. Escute!

⁹⁴ “A paisagem sonora é dinâmica, transformável e, assim, possível de ser aperfeiçoada” (Schafer, [1977] 2001, p. 11)

⁹⁵ “Agora é nossa vez de antecipar o que está à frente de nossos ouvidos e mentes. (...) é a nossa vez de antecipar o que está à frente de nossos ouvidos e mentes. (...) ouçam o que está à frente com imensos saltos de imaginação (...) O que estão ouvindo?” (Schafer, [1977] 2001, p. 340)

INTERLÚDIO

A quem nossos ouvidos serve?

UM REI À ESCUTA¹

Neste trabalho, encontramos-nos a pensar sobre a condição em que se encontra a escuta nos dias de hoje. O disparador dessa reflexão é um conto do escritor cubano Italo Calvino (1923-1985), “Un re in ascolto”, “Um rei à escuta”, escrito durante os anos de interlocução com o compositor italiano Luciano Bérió (1925-2003), a qual teve como resultado a ópera de mesmo título².

Descreveremos o conto de Calvino por fragmentos, aumentando um ponto aqui, tirando outros ali. Recortando, apropriando, desapropriando, reapropriando. A quem queremos enganar? Funcionamos assim, com engrenagens de uns, pensamentos de outros. No fim dá nisso. Está tudo ali citado, mérito de Italo Calvino e de outros interlocutores³.

Em seu conto, Calvino apresenta um rei imóvel, pregado ao trono, entretido na destreza em equilibrar a coroa - maior que sua cabeça - e o cetro, ao mesmo tempo. Mantém-se fixado na posição de poder que lhe cabe, no seu assento, de onde não sai nem pela urgência de suas necessidades básicas. “Não é segredo pra ninguém que o trono é oco, como qualquer trono que se respeite; duas vezes por dia vêm trocar o penico”.⁴ Todo o reino está devidamente organizado para evitar o deslocamento do rei. Tudo chega até ele, pois nada ganharia movendo-se de lá pra cá para tomar conhecimento das coisas que se passam.

Fixo em seu trono, o rei alcança horizontes de seu reinado a partir da escuta, uma maneira de tocar a distância; é assim que ele de tudo sabe, pois tudo ouve. Isso se dá em virtude da posição em que se

¹ Conto de Italo Calvino “Un re in ascolto” (1981-1983) (Calvino, 1995, pp. 57-89.)

² A ação musical em duas partes traz o nome de Italo Calvino como autor do texto. A gênese do texto se estendeu de 1979 a 1983, podendo-se distinguir fases diferentes em sua elaboração. Bérió, não satisfeito com as duas versões propostas por Calvino, rompe a parceria e decide terminá-la sem ele. A decisão de continuar sem Calvino se dá ainda durante o trabalho de radiodifusão *Duo* (1982), um estúdio preparatório para “Um rei à escuta”. A parceria entre Bérió e Calvino para esta ópera foi marcada pela maneira de cada um entender a maneira de articular texto e música, rima e drama. A diferença de perspectivas é tamanha que Bérió opta por continuar sozinho o texto, sobrepondo versos próprios aos de Calvino, além de outros, retirados de *A Tempestade*, de Shakespeare, do livro *Die Geisterinsel*, de Friedrich Wilhelm Gotter, e *The Sea and the Mirror*, de Wystan Hugh Auden (Cf. Luzio, 2003). Além de “Um rei a escuta”, Bérió fez outros trabalhos com obras do Calvino: as óperas *Allez Hop* (1959) e *La vera storia* (1982), e a ação musical *Duo* (1982).

³ Sou grato pela indicação da leitura do conto e as referências sempre precisas, generosas e astutas do compositor Sílvio Ferraz, orientador deste trabalho. Sempre cirúrgico e respeitoso, tem me acompanhado e encorajado a escrever a respeito da escuta e suas relações com o pensamento dos autores que permeiam esta pesquisa.

⁴ Calvino, 1995, p. 60.

encontra, sua sala estrategicamente situada, devidamente arquitetada no alto, ventilada pelas correntes sonoras onde tudo ecoa pelos ventos vindos de todos os lados.

Pelas correntes ruidosas de ar, ele sabe do tempo e não precisa de qualquer regulador de seu fluxo. “Os reis não têm relógio: supõe-se que sejam eles a governar o fluxo do tempo; a submissão às regras de um engenho mecânico seria incompatível com a majestade real. (...) basta estender o ouvido e aprender a reconhecer os ruídos do palácio, que mudam de hora em hora”.⁵ Pela manhã, a corneta toca ao içar a bandeira no alto da torre, os caminhões descarregam no pátio da despensa, os sons da cozinha e suas metódicas tarefas ecoam a rotina do palácio. Em todo o protocolo de ordens do dia, vão soando as horas. O próprio palácio é um relógio ruidoso, cheio de cifras sonoras que se desenvolvem como um tema musical regido pelo curso do sol. Os ruídos se repetem seguindo a ordem habitual, os devidos intervalos. O rei pode ficar tranqüilo, o seu reino não corre perigo.

Mergulhado no grande lago de silêncio que habita, todos os caminhos e percursos acústicos convergem no rei, na sala do trono. Pode ser paradoxal, mas é graças ao silêncio imaculado envolvente da sala que o som mais sutil lhe soa preciso e grandioso. O palácio “é um grande ouvido em que anatomia e arquitetura trocam de nomes e de funções: pavilhões, trompas, tímpanos, espirais, labirintos.”⁶ No fundo, achatado na região mais interna, o rei imóvel vive e o palácio é seu ouvido. A expressão “as paredes têm ouvidos” talvez não seja a mais apropriada para esse caso; poderíamos dizer que as paredes são os tímpanos auditivos do rei.

Rei e palácio se confundem. “O palácio é o corpo do rei. O seu corpo lhe manda mensagens misteriosas”⁷, e ele as acolhe com receio e ansiedade. Como numa paranóia auditiva, busca sinais em todos os sons, uma história que liga um ruído ao outro, “não consegue deixar de procurar um sentido, que talvez se oculte não nos ruídos isolados mas no meio, nas pausas que os separam”.⁸

O rei vive num delírio auditivo, buscando sinais aqui e ali. Esperando a pausa entre um som e outro, tenta os decodificar, descobrir mensagens, dialogar, numa espécie de cartografia, e conhecer línguas. “Repita os golpes conforme ouviu agora. Silêncio. Ei-los de novo. A ordem nas pausas e na frequência mudou um pouco. Repita outra vez. Espere. De novo uma resposta não se faz esperar. Estabeleceu um diálogo?”⁹ Seria sugestão? Acaso? Poderiam ser sinais? O que eles comunicam? Sinais delirantes.

⁵ Calvino, 1995, pp. 62-3.

⁶ Calvino, 1995, p. 64.

⁷ Calvino, 1995, p. 68.

⁸ Calvino, 1995, p. 68.

⁹ Calvino, 1995, p. 72.

O delírio do rei é o prisioneiro que ele imagina lá embaixo, batendo contra a parede. Seria seu predecessor, aquele que expulsou do trono? Todos os ruídos são sinais. Não baixa a guarda um instante. De ouvidos sempre a postos, se pergunta de onde vêm, o que significam. Não se convence daquilo que sente, não sabe se é de dentro ou de fora. Toda aquela gente que habita o palácio, nos calabouços, na cozinha e nos corredores, continuam sacudindo correntes, batendo colheres e berrando protestos. Não adianta colocar “isolamento acústico em paredes e pavimentos, e revestir esta sala com cortinados pesadíssimos. (...) Não adianta tapar os ouvidos com as mãos: vai continuar ouvindo tudo do mesmo jeito.”¹⁰

Aguça seus ouvidos na esperança de conseguir suplantar a claustrofobia sônica. Acaba criando a expectativa pelo próximo ruído, deseja saber o que vem depois, como se quisesse confirmar suas ordens através dos sons. Tudo o que se ouve responde às regras estabelecidas pelo rei. Sustentando uma escuta que tudo apreende, tudo quer controlar, a pensar o palácio em todos os detalhes, o rei vive num esforço enervante. Vive em estado de espera constante pelo que seriam os sons ameaçadores de sua ordem. Se algo sair dos conformes? O silêncio pode indicar que as coisas não seguem os protocolos. “Quem sabe a ameaça vem mais do silêncio do que dos ruídos? Há quantas horas [o rei] não ouve a troca das sentinelas?”¹¹ Num estado de constante ansiedade, todo sinal que rompe a norma soa como ameaça. O rei vive como prisioneiro de sua escuta, em uma espécie de jaula acústica, acorrentado por cadeados sônicos.

Calvino nos faz entrar na personagem do rei, a viver um estado de governar um reino, mas, ao mesmo tempo, alerta para uma condição aprisionadora que as paredes do palácio impõem. De repente, percebemos que não somos os reis, supostamente donos de nosso próprio espaço acústico, não reinamos em nosso próprio território sonoro. Alguma vez nossos ouvidos governaram sobre algo? Quando é que tivemos controle de nossa escuta? Se num primeiro momento a escuta do rei consistia em ampliar a percepção para além dos muros do castelo, como uma forma de tato estendido, que permitia saber dos movimentos mais distantes do seu reinado, agora ela se torna refém desse modo de escuta. De nada valem silêncio, isolamento, paredes e revestimentos acústicos para se proteger dos sons que invadem seus aposentos. O rei se encontra aprisionado em seu próprio reino. O que lhe resta é sair, fugir.

Não se detenha nos ruídos do palácio, se não quiser ficar prisioneiro como numa armadilha. Saia! Fuja! Vá passear! Fora do palácio estende-se a cidade, a capital do reino, do seu reino! Você foi coroado rei não para possuir este palácio triste e escuro, e sim a cidade polimorfa e multicolorida, trepidante, com mil vozes!¹²

¹⁰Calvino, 1995, pp. 74-5.

¹¹ Calvino, 1995, p. 69.[parêntese nosso]

¹² Calvino, 1995, p. 75.

Agora, distante dos muros do palácio, o rei se depara com uma cidade ruidosa. “A cidade é um trovão distante no fundo do ouvido”.¹³ Se no castelo tudo está parado, na cidade tudo se move, os carros, as rodas, os discos, os arrancos, a música. A cidade é como uma roda, e o eixo de seu movimento é a escuta, que capta todos os fluxos. Na cidade, nossos ouvidos são como conchas em meio à imensidão do oceano e suas correntes que, com violência fluida, nos envolvem.

O rei sentado no trono nunca escutou música, apenas confirmava como era usada, nos rituais da sociedade, como entretenimento da multidão, salvaguarda das tradições, cultura e moda. Não entendia o que era escutar música pelo simples prazer de se envolver no desenho das notas. Entre os sons da cidade, passa a reconhecer por vezes um acorde, uma seqüência de notas, um tema, um *leitmotiv*.¹⁴

Em meio à cidade, em busca do seu reino, o rei se encanta com um canto. Uma voz de mulher o atrai. Não é apenas fantasia ou lembrança, mas um órgão de carne que vibra, que pulsa, soando como nunca soara aos ouvidos do rei. “O que o atrai é o prazer que esta voz põe na existência – na existência como voz –, mas esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra, tanto quanto é diferente a voz”.¹⁵ Possuído pelo prazer em fazer-se ouvir, deseja compartilhar com a mulher aquilo que escuta. Gostaria de ser voz ouvida por ela. Quem sabe, cantar seja uma forma de atrair sua atenção. Mas o rei não sabe cantar. Se soubesse, talvez não fizesse sentido ser rei. Onde estaria sua voz, seu canto? Seria sua voz aquela que vagueia dispersa pela cidade, timbres e tons disseminados no tumulto? Reunindo vários fragmentos de sons, unindo-os de forma inconfundível, o rei constitui uma voz que é sua.

No anseio por aquela voz de mulher que o chama e por sua voz que a chama, na aspiração por conectar-se com a voz dela, por fundirem-se a ponto de não saber distingui-las, uma infinidade de sons se coloca entre eles, frenéticos, cortantes e ferozes. Ela some. Sua voz desaparece, sufocada pelo ruído de morte invasor que está fora e talvez ressoe dentro. “A vida das vozes foi um sonho, talvez tenha durado só poucos segundos como duram os sonhos, ao passo que fora, o pesadelo permanece”.¹⁶

Como encontrar a voz daquela mulher, se ele é o único que saberia discerni-la? De nada valeriam os espíões ou as ordens. Ninguém poderia executar essas ordens. “Quando finalmente se lhe apresenta um desejo a ser realizado, (...) ser rei não serve para nada”.¹⁷ Restaria ao rei cantar, libertar a voz que sempre escondeu.

¹³ Calvino, 1995, p. 75.

¹⁴ “Tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, especialmente em óperas; motivo condutor.” (Houaiss, 2001)

¹⁵ Calvino, 1995, pp. 78-80. Colchetes nossos.

¹⁶ Calvino, 1995, pp. 80-1.

¹⁷ Calvino, 1995, p. 82.

Assim ela logo reconheceria e se juntaria à sua voz. O rei cantaria, mas ninguém o escutaria. Quem ficaria ouvindo o rei desse modo? A voz de um rei é para ser escutada como palavra de ordem que vem do alto, e não como canção, como música.

Toda tentativa do rei de sair da jaula tem o fracasso como destino. O único lugar do rei é o palácio, onde recebe os sinais do mundo que lhe fala. Sem desviar a atenção por um instante, sempre atento, o rei permanece sob estado de vigília; “basta uma distração para que esse espaço construído ao seu redor para conter e vigiar seus medos se rompa e termine em pedaços. (...) não tem mais condições de distinguir os barulhos que vêm de fora e de dentro do palácio? Talvez não exista mais um dentro e um fora.”¹⁸

Desde sua saída dos muros do castelo, vagando ao redor, encontrou uma cidade em gritos e explosões, envolta pela revolta. O palácio não existe mais. Sua escuta não cria mais a cumplicidade com seu reino, ela não cria relações com o mundo à sua volta. “A cidade se enrugou como uma folha ardente. (...) Não há noite mais escura que uma noite de incêndios. Não existe homem mais sozinho do que aquele que corre numa multidão ensandecida”.¹⁹ Há muito tempo andando na escuridão, perdeu qualquer noção de onde está. O rei tenta apurar os ouvidos diante da noite cheia de respirações, dos incessantes sons vindos de todos os lados. Consegue isolar um ruído ou outro, mas depois percebe que já estava ali antes, oculto entre os demais rumores. Ele se perde, não sabe distinguir qual é sua respiração. “Não sabe mais escutar. Não há mais ninguém que escute ninguém. Só a noite escuta a si mesma”.²⁰

Perdido, vagando pela cidade, talvez chegasse a uma caverna ou a uma gruta. Durante anos, o rei cavou subterrâneos sob o castelo e a cidade, para se deslocar por todos os lados sem ser visto, dominar o reino pelas vísceras da terra. Num desses buracos, escuta batidas surdas e ritmadas. Reconhece-as. É o chamado do prisioneiro. O subterrâneo se liga às celas dos prisioneiros de Estado. Rei e prisioneiro, os dois perdidos debaixo da terra, tentam se comunicar, mas não sabem discernir pelo som quem é o rei e quem é o prisioneiro. Como estabelecer um diálogo “se cada um, em vez das palavras do outro, acredita ouvir as suas, repetidas pelo eco?”²¹

O rei não tem voz, ouve tudo calado. Quanto deseja se comunicar não consegue soar, produz alguns sons, retumba algumas batidas na tentativa de se comunicar com o prisioneiro. Ao procurar sua própria voz, encontra seu eco na voz de uma mulher. No entanto, não tem voz para ecoá-la, não consegue chamá-la. Na

¹⁸ Calvino, 1995, p. 84.

¹⁹ Calvino, 1995, pp. 84-5.

²⁰ Calvino, 1995, p. 86.

²¹ Calvino, 1995, pp. 87-8.

cidade, ao escutar uma música, surge em sua memória a mulher desconhecida. Reconhece sua voz, que modula uma canção. Não tem dúvidas, é mesmo ela. “Tenta responder, se fazer ouvir, mandando ‘um chamado para que possa encontrar o caminho no escuro e alcançá-lo. Por que se cala? Justamente agora lhe falta voz?’”²²

No percurso do conto, dois apelos ao rei são evocados: as palavras percussivas do prisioneiro e a voz da mulher. Mesmo tentando segui-las, esse esforço se faz inútil, pois elas se dissipam em meio à cidade, tornando-se um sussurro, um cochicho, até se esvaírem completamente.

Eis que uma passagem acontece. É aqui que a função de vigilância do rei passa a habitar a cidade, sai do castelo e do trono, aonde todo o reino lhe vinha pelos fluxos sonoros do ar e ecoavam na sala do trono. Agora seus delírios tomam corpo. O rei adquire voz. Não uma, mas várias vozes que soam por toda a cidade, multiplicam-se, amplificam alguns sinais, encobrem outros. O rei não precisa mais de uma escuta totalizante, de um ouvido-castelo que, de cima, tudo ouve. Tem voz própria, agora soa, se descobre falante, **auto-falante**²³. Não habita mais um único lugar, mas todos. O dentro e o fora não existem mais; se é que um dia existiram, passam a se fazer de outra forma. De nada valem as paredes do castelo para proteger e amplificar os sinais de fora. Esse rei que tudo ouve se pulverizou. Adquiriu desejos e vozes. Está por todos os lados, para todo lado, em todos os buracos. Suas vozes habitam e soam, presentificam-no, ele não precisa mais ouvir. “Certamente você [rei] está, aqui no meio, no fervilhar de ruídos que se erguem de todos os lados, no zumbido da torrente, no pulsar dos pistões, na estridência das engrenagens”.²⁴

Não mais ouve no silêncio, não precisa dele em seu castelo para tudo escutar. O silêncio não é mais condição para o exercício de seu poder. Para que serve então o silêncio? Talvez para denotar quando algo está estranho, fora dos eixos. Será que o rei ainda tem ouvidos? Ele não é mais aquele que tudo escuta, mas aquele que tudo soa, que soa constantemente.

Escuta para além do significado

Podemos fazer um paralelo entre o conto e a situação de um ouvinte urbano que busca significado em tudo aquilo que ouve e passa a querer entender os territórios sonoros sempre a partir de um crivo, buscando interpretá-los. Torna-se prisioneiro de sua própria escuta, acorrentado pelo delírio persecutório de que em tudo há uma mensagem a ser interpretada. Uma orelha-maquínica-semântica em curto-circuito que só

²² Calvino, 1995, p. 88.

²³ Auto: “antepositivo do gr. *autós, é, ó* '(eu) mesmo, (tu) mesmo, (ele) mesmo, (si) mesmo” (Houaiss, 2001). Auto-falante é um jogo de palavra com alto-falante cujo propósito é assinalar a capacidade autônoma e auto-referencial da emissão sonora. Lembrando título de Sérgio Freire Garcia, “Auto-alter-alto-falante”.

²⁴ Calvino, 1995, p. 89.

consegue operar parte de suas potencialidades e, mesmo assim, despendendo tanta energia que seu funcionamento beira o colapso: a loucura, no sentido aprisionador do termo.

Esse ouvinte não consegue ouvir música, nem os detalhes dos sons, pois precisa atribuir sentido a tudo. Da mesma forma, nos perguntamos se essa não seria a mesma postura daqueles que querem escutar os sons do mundo como música, que querem simbolizar, afinar e moralizar todo o universo que nos cerca segundo regras estéticas, harmoniosas e de bem-estar. Pensemos, por exemplo, na escuta psicanalítica, que tende a edipianizar tudo o que ouve, atribuir significações pré-determinadas a falas que estão se criando e às subjetividades que estão modulando.

Talvez seja coincidência que Freud não tinha ouvido para música, insensível como o rei em sua posição de poder. “Com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta”.²⁵ Seriam Freud e os psicanalistas surdos à matéria sensível do som? Como refere Deleuze, Foucault disse, certa vez, que a psicanálise ficou surda às vozes da desrazão.²⁶

Dois modos do poder operar a partir do sonoro

Italo Calvino faz pensar em dois modos de o poder operar a partir do sonoro; um exercido pela instauração de um dispositivo de amplificação, que possibilita tornar audíveis todos os sons, como a sala silenciosa do rei, que funciona como uma câmara de eco graças à amplificação que ela possibilita. A outra modalidade se instaura a partir da difusão do som, por tornar o poder difuso e espalhado. Não precisando mais do silêncio, ele se impõe. Não mais em estado vigília e escuta, agora é falante, adquire e multiplica as vozes, destitui escutas²⁷. Não habita mais uma torre ventilada, mas uma babel de falantes-rádios-vozes.²⁸

Em seu conto, o autor escreve essa transição de diferentes modos de poder face ao sonoro. O rei que perde seu reinado do silêncio e tem de descobrir como operar sob outro regime, pautado na difusão. O rei, seu poder, não está mais num lugar (palácio), mas em todos os lugares (cidade, ruas, máquinas, casas, etc). Não precisa mais falar para multidões de seu trono no alto, nem ter todos juntos à sua frente para pronunciar

²⁵ Freud, [1914] 1988.

²⁶ Deleuze. [1972-1990] 1998, p. 28.

²⁷ Os dispositivos que denotam esses dois regimes de poder de operar o sonoro está no microfone (poder amplificação) de tornar audível o inaudível e o alto-falante (poder de difusão) de multiplicar os sons.

²⁸ A imagem literária de Calvino remete ao trabalho do artista plástico brasileiro Cildo Meireles, (1948) com sua instalação sonora “Torre” feita com cerca de 700 rádios empilhados - pequenos e grandes, antigos e modernos, novos e usados-, cada um sintonizado numa estação diferente. A obra “Babel” foi exposta no Museu Vale do Rio Doce de 29 junho a 17 de setembro 2006 - Vila Velha, ES. Sou grato a escuta-tátil atenta de Kekei Mesquita que me alertou ouvir os visuais - talvez mais sonoros que alguns sonolentos músicos - me antenando para a torre radiofônica de Meireles.

algo. Não precisa do silêncio dos outros, pois encontrou outra forma de se fazer ouvir. Passou a soar por todos os lados, para além dos muros e bem próximos dos ouvidos, como muitas vozes, como pelos alto-falantes que se espalham e se infiltram em nosso tecido coclear.²⁹ Qual a relação de nossos ouvidos com esse reinado? A quem nossos ouvidos servem?

²⁹ *Auto-,alter-,alto-falantes* (Garcia, 2004)

CAPÍTULO 3

TERRITÓRIO SONORO (TS)

ABERTURA

Varição n. 1: Prudência conceitual

Este capítulo busca mapear os conceitos de ritornelo e território em alguns textos de Gilles Deleuze e Félix Guattari – tendo como fonte principal o capítulo “Acerca do Ritornelo”, do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1979) – para propor aquilo que definimos como território sonoro (TS). É importante ter clareza de que os conceitos apontados em Deleuze e Guattari não são estáticos, eles vão se transformando e adquirindo nuances e perspectivas distintas com o tempo. Um exemplo é desterritorialização, neologismo que surgiu no livro *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (1972) tratado como sinônimo de “decodificação”, conversão de códigos do território. Em outro momento, “em *Mil Platôs* o esquema se complica e sofisticada (...) a rigidez do código não dá mais conta de todos os tipos de território”.¹

Escrever da maneira como propomos em princípio, pode parecer absurdo, já que os autores convocam constantemente forças distintas para trabalhar um conceito. Seria imprudente mapear o ritornelo, ou ainda querer tomá-lo em um plano bem definido. O que poderíamos fazer é apresentar um contexto que convoca a operar, para que possamos dialogar com interesses específicos. Isso é ora dificultado, pois nos propusemos a apresentar o conceito por ele mesmo, rastreando vários de seus aspectos e nuances. De alguma forma, ritornelo e território assumem variações contínuas ao longo dos textos de Deleuze e Guattari. que parecem se desfazer quando se pretende apreendê-los da forma que pretendemos. Escrever sobre um conceito sem fazê-lo operar com algo, sem colocá-lo para funcionar, parece absurdo e um abuso teórico demasiado. Mas esse exercício, por mais estranho que seja – em termos deleuzoguattarianos, logo em um livro como *Mil Platôs*, que tem como proposta conceitual o rizoma –, não é de todo inválido, uma vez que buscamos fazer uma revisão bibliográfica do território e do ritornelo. Se as idéias aparecerem demasiadamente confortáveis, desconfie.

Se existe, por um lado, essa preocupação em apresentar conceitos com os quais pretendemos trabalhar, por outro, surge a necessidade de criar outras ferramentas para lidar com as questões do sonoro, que tanto perseguimos. A noção de território sonoro surge assim, em meio às descrições e aos mapeamentos dos pensamentos de Deleuze e Guattari, pensando a condição da escuta. O território sonoro surge espontaneamente, ao passear pela noção de território, como variação de um tema musical, uma canção, de que nos apropriamos, repetimos, disparando outros fluxos do pensamento.

¹ Cf. Zourabichvili, 2004, p. 46.

Varição n. 2: dos conceitos e terminologias

Entender os termos pela raiz semântica que as palavras trazem consigo, sua dimensão cultural estabelecida pelos dicionários e tratados, talvez não seja a melhor forma de encarar o que será apresentado neste capítulo. As palavras, como propõem Deleuze e Guattari, são mais que vocábulos, são conceitos, e por isso precisam ser de outro modo apropriadas, desapropriadas, reapropriadas. Sendo a linguagem inevitável, as palavras se fazem necessárias. Mas, então, por que esta e não aquela outra? Por que dizer com essas palavras, e não com outras?

Talvez essa pista soe como uma advertência ou um sinal de arrogância acadêmica para alguns, no sentido de preestabelecer uma condição para a leitura, mas queremos dizer que a intenção é outra. É que, no percurso que virá a ser apresentado, figuram conceitos tratados em campos distintos de sua origem. Isso acontece especialmente com as noções de território, ritornelo, ritmo, melodia e meio, entre outras, trabalhadas no decorrer deste capítulo, que talvez estranhem ao ouvido.

Ocasionalmente haverá em que a forma de dizer parecerá arbitrária, como se a mesma coisa pudesse haver sido dita de outra maneira, talvez mais simplificada; mas o que Deleuze e Guattari parecem propor é um estilo de escrita e filosofia que também é um exercício do pensamento. Levar a potência do pensar para outro lugar: ao mesmo tempo em que se constroem diferentes formas de falar sobre determinado assunto, é preciso reinventar a linguagem. Para isso, colocam as palavras para caminhar, sair de seus usos corriqueiros, respirar ares distintos.

Roubam-se as palavras de seu lugar seguro de significação – arte, música, ciência, geografia –, jogando-as num outro plano, fazendo funcionar potências distintas, exigindo a própria desconstrução da linguagem para o esforço do pensamento e o surgimento de outra maneira de operar e entender. Eis o pensamento como exercício de criação literária e conceitual.

CÓDIGOS, MEIOS E RITMOS

Acompanhando o fluxo do pensamento de Deleuze e Guattari no texto “Acerca do Ritornelo”, nota-se que eles praticamente criam uma série de postulados sobre *códigos, meios e ritmos*, redefinindo os conceitos de território e o ritornelo. A forma como são colocados no texto original pode tornar a leitura demasiadamente teórica, mas esforcemo-nos para acompanhar o encadeamento das proposições.

Código e Meio

Um *código* se define pela sua repetição periódica ou, diríamos, sua duração e permanência. Conforme permanecem num jogo constante de atualização, os códigos tendem a constituir *meios*. Os *códigos* se repetem periodicamente, mas nunca da mesma forma, a cada vez que voltam eles se transformam por processo de transdução e transcodificação². Em outros termos, todo *meio*, ao mesmo tempo em que se constitui a partir de *códigos*, está submerso numa rede deles em constante troca.³

O *código* pode transduzir e transcodificar, se tornando ponto de ligação entre *meios*. É na transcodificação que um *meio* se torna base para outro, podendo um *meio* transitar, deslizar por outro. A transformação dos *códigos* faz com que eles se desloquem de um *meio* a outro, possibilitando que um mesmo *código* coabite mais de um *meio*, ou ainda, que diferentes *meios* se estabeleçam sobrepostos. Por essa condição, a noção de *meio* não é unitária. Múltiplos *meios* que coexistem entre si. “Não é apenas o vivo que passa constantemente de um *meio* para outro, são os *meios* que passam um no outro, essencialmente comunicantes”.⁴

Pensemos no caso do som que passa a ser codificado na forma de sinal elétrico a partir do advento do microfone. Ao se tornar sinal, e não mais onda mecânica no ar, o som passa a ser operado em um outro meio: o da eletricidade. A transdução do som em sinal permite com que ele se desloque de um meio (elétrico) a outro meio (acústico). Assim, temos mais de um meio, onde eles coabitam, o acústico que flui no elétrico, que irá depois ao meio digital.

Meios

Todo *meio* é vibratório, vibra de algum jeito, um bloco de espaço-tempo que se constitui pela repetição periódica dos componentes. A repetição é uma estratégia de tornar o *código* durável. Daí sua presença no espaço: é este o ponto de ligação entre o espaço e o tempo. O que dura permanece, marca e delimita um espaço, gera algo da ordem espaço-temporal, que as características do som, assim como as espaciais, pressupõem. A permanência de um *código* sonoro é uma forma de “devir espaço” do tempo.

² Transdução é o processo pelo qual uma energia se transforma em outra de natureza diferente. Transcodificação é transposição de sistemas diferentes de codificação. Ex.: transcodificação do sistema de imagens PAL para o sistema NTSC. (Cf. Houaiss, 2001)

³ “Cada *meio* é codificado, definindo-se um *código* pela repetição periódica; mas cada *código* é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 118.

⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, pp. 118-9. (grifo nosso)

Esgotamento dos meios: caos

O caos, para Deleuze e Guattari, é composto por infinitos componentes direcionais que, atuando numa velocidade incomensurável, ameaçam o esgotamento dos *meios*.⁵ No caos, não existe permanência dos *códigos*, pois estes estão expostos a tamanha velocidade que não se sustentam apenas pela exposição, pois a diferenciação é incomensurável e incapaz de ser apreendida. O caos institui o estado perpétuo do diferente, um eterno retorno do diferente.⁶ “O eterno retorno afirma a diferença, afirma a dessemelhança e o díspar, o acaso, o múltiplo e o devir”.⁷ O caos como estado incessante de produção da diferença que produz instabilidade no *meio*, podendo levá-lo a se transformar ou a se esvaír.

O *meio* está envolvido no caos, que pode tanto servir como fonte de produção de outros *meios*, como pode levá-lo ao esgotamento⁸. Também descrito como velocidade de produção infinita, o caos se intromete nos *meios* existentes, invadindo-os a ponto de ameaçá-los, descodificá-los totalmente. O caos não é uma coisa necessariamente boa ou má. Gera produção de *meios*, tanto quanto instabilidade, que pode levar ao colapso.

Ritmo – diferenciação em estado bruto

Antes de apresentarmos a noção de ritmo, tentemos destituir a imagem de ritmo como exclusividade de algo cronológico e uniforme como o pulso periódico medido pela régua dos segundos, minutos, horas, dias ou semanas, ou ainda das figuras rítmicas musicais: mínima, semínima, colchea, semicolchea, fusa e semifusa. Não é ao tempo do metrônomo que se referem Deleuze e Guattari com *ritmo*. Não se trata exclusivamente de uma temporalidade métrica, mas de uma condição expressiva daquilo que está em constante diferenciação.

O ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular (...) O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária (...) É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas um meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção. (...) O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 119).

⁵ Podemos pensar, como Virilio, que a velocidade pode destituir e instituir poder e, nesse sentido, destruição como aponta o autor. “Porque o próprio da velocidade absoluta é de ser também poder absoluto, o controle absoluto, instantâneo, isto é, um poder quase divino.” (Virilio, 2000, p. 18)

⁶ “Como diz Nietzsche, o caos e o eterno retorno não são duas coisas diferentes.” (Deleuze, [1968] 2006, p. 107)

⁷ Deleuze, [1968] 2006, p. 412.

⁸ “Os *meios* são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 119) (grifo nosso)

O ritmo é uma maneira de lidar com o caos. “O revide dos *meios* ao caos é o *ritmo*”.⁹ Consiste naquilo que se estabelece entre dois *meios*. Em face de entradas e saídas, transcódificações e transduções dos *códigos*, entre um e outro *meio*, acontece o que se define como ritmo. Algo que está entre um e outro, não é, mas transita, passa, nesse ínterim. “O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois *meios*, ritmo-caos ou caosmo”.¹⁰

Pensemos no ruído. O que define ruído? Imaginemos o ruído, num primeiro momento, como aquilo que não produz diferenças sensíveis ao ouvido. Mas isso não acontece porque ele não produza diferença, pelo contrário, há tanta produção de diferença que não conseguimos distingui-la. Pensemos na chuva ou no mar; o som de cada onda ou de cada pinga da chuva é um som em si, mas o percebemos como indiferenciáveis devido à velocidade com que os sons nos apresentam. Não é como a fenomenologia ou *gestalt*, a questão da figura e do fundo. Tomemos cuidado para não confundir. O ruído apresenta uma velocidade de diferenciação exorbitante, a ponto de produzir tantas diferenças em pouco tempo que não conseguimos distingui-las. O ruído parece uma massa sonora amórfica, indiferenciante por natureza, ao mesmo tempo em que parece estática, considerada como um aglomerado de coisas que não se distinguem, mas que estão lá, são sensíveis, mas não parecem se fazer tangíveis o suficiente para dizermos o que são, ou nomear todas as diferenças que o aglomerado produz. Dizemos, então, que no ruído, existe um excesso de ritmo, uma velocidade de diferenciação que oblitera a distinção das diferenças.

Com o silêncio, acontece o mesmo, mas num outro pólo do processo. A velocidade é diminuída quase ao grau zero, a ponto de ser entendido também como indivisível. Tanto no silêncio quanto no ruído, existe produção do Diferente; em um, a velocidade de produção é quase nula, enquanto o outro apresenta uma velocidade infinita. Ambos parecem estáticos e nos dão a impressão de formar uma unidade totalizante, mas ambos são $n - 1$: o todo (n) sendo destituído daquilo que o difere como unidade (1). Ruído e silêncio são a diferença em estado bruto de atualização.

No silêncio, o sensível entra em contato com mais matéria do Atual, pois poucos códigos transitam de um meio a outro devido à sua velocidade ser quase nula. Há um presente que se estende, os códigos perduram, quase se tornando a totalidade do meio, monocórdico, tonal, total. Talvez possamos dizer que, no silêncio, há muito mais presente do que futuro, existe nele uma desaceleração dos virtuais, e o sentimos como imóvel por não produzir ritmos tão fáceis de distinguir. O ruído seria o inverso. Nele, o sensível entra em contato com uma quantidade de matéria virtual grandiosa a ponto de existir muito mais futuro do que presente. Mas isso funciona como um jogo de percepção, pois em ambos existem processos de atualização. O ritmo

⁹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, pp. 118-9.

¹⁰ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, pp. 118-9.

consiste nesse jogo, esse vai e vem dos códigos, que vai tornando possível e distinguível a diferença. “É a diferença que é rítmica”.¹¹

Quando os *códigos* se transformam, passam a deslocar de um *meio* a outro, se atualizam de forma diferente do *meio* de origem. Essa diferenciação, passagem do virtual para o atual, fluxos, pulsações, entrada e saída, temporalidades distintas, velocidades, ritmo. “Esse tempo virtual determina um tempo de diferenciação ou, antes, ritmos, tempos diversos de atualização, que correspondem às relações e às singularidades da estrutura e que medem a passagem do virtual ao atual.”¹²

É por isso que a música precisa do ritmo. Dizendo de outro modo, a música está entre o silêncio e o ruído, pois ela torna o tempo distinguível, a nota que veio antes que difere da que veio depois, um bloco de sensações de outro que lhe segue. Sem essa capacidade de diferenciação, que se faz pela diferença entre elas, entre a nota dó e a nota ré, o acorde que se distende, dissolve, recompõe, os *clusters* que se amalgamam e se desfazem, as massas sonoras que ora estabilizam, ora caminham, blocos de percepções que se constituem por distinção, tudo isso é ritmo. Nesse sentido, o ritmo é o entre, só se produz na diferença, no processo de atualização constante do Diferente.

O Ritmo assume a dimensão de um personagem conceitual, da mesma forma que os criados por alguns filósofos: Nietzsche cria o personagem Zarathustra; Descartes, o Cogito; Leibniz, a Mônada; Marx, o proletariado, entre outros. O ritmo é encarado pelos autores como um personagem conceitual criado pela música.

As duas repetições – o Mesmo e o Diferente

Gilles Deleuze, no livro *Diferença e Repetição* (1968), trata da questão da diferença de forma minuciosa e ampla. Abordaremos brevemente alguns aspectos de seu pensamento, bem como a relação que estabelece entre o ritmo e o desigual, ou em outros termos, a própria Diferença.

A primeira repetição é a repetição do Mesmo. A frase é paradoxal, pois como aponta Deleuze, o idêntico não repete, o Mesmo não tem como voltar se ele já está, se é indiferenciável. Quando não existe mudança, o Mesmo se perpetua, uma repetição negativa que gera estabilidade e rigidez. “O negativo não retorna. O Idêntico não retorna. O Mesmo e o Semelhante, o Análogo e o Oposto não retornam. Só a afirmação retorna, isto é, o Diferente, o Dissimilar”.¹³ A repetição só pode se afirmar como Diferença, repetição

¹¹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 120.

¹² Deleuze, [1968] 2006, p. 297.

¹³ Deleuze, [1968] 2006, p. 410.

positiva.

Deleuze fala de duas repetições, repetição do Mesmo e do Diferente, embora só exista repetição do Diferente.

Uma é negativa e por deficiência; a outra é positiva e por excesso. (...) Uma é, de fato, sucessiva, enquanto a outra, de direito, é coexistência. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é em extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é relevante e repetição de singularidades. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, devendo ser explicada; a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é repetição de igualdade e de simetria no efeito, a outra é repetição de desigualdade bem como de assimetria na causa. Uma é de exatidão e de mecanismo, a outra é de seleção e de liberdade. Uma é repetição nua, que só pode ser mascarada por acréscimo e posteriormente; a outra é repetição vestida, cujas máscaras, deslocamentos e disfarces são os primeiros, os últimos e os únicos elementos. (Deleuze, [1968] 2006, p. 396)

Voltemos ao silêncio e ao ruído como imagens para pensarmos a questão da diferença. Dizemos que silêncio e ruído são diferenças do Mesmo quando os ouvidos os sentem como algo estático, parado, que não produz ritmo. Dizemos que o silêncio do Mesmo é aquele silêncio estéril que não possui qualquer produção de vida, mas morte, estático absoluto que abafa toda condição de vida. Em situação parecida estaria o ruído. Dizemos que o ruído do Mesmo é aquele ruído estéril que não produz vida, mas morte, estaticidade irrestrita, que abafa o que permite a vida. Velocidade que anestesia e torna insensível a diferença, sendo possível apenas sua existência como Mesmo, estática e imortal, portanto, também morte.

A repetição da Diferença, no silêncio e no ruído, são aqueles estados que produzem diferenciação, ritmo. O silêncio na repetição da Diferença produz vida, torna sensível a diferença, sonoras as forças ruidosas de que é portadora. O mínimo de velocidade que existe no silêncio consegue se distinguir aos ouvidos. É por isso que dizemos que há uma diferenciação, produção de ritmo, pulso vital, o silêncio respira. O ruído também, sob a repetição do Diferente, torna sensível a diferença, sonora as forças silenciosas de que é portador. O máximo de velocidade que existe no ruído torna-se perceptível aos ouvidos, consegue ser percebido como diferenciante, e não como estático e amórfico. O ruído se desacelera podendo tornar sensíveis as forças de vida que lhe operam; o ouvido não é por ele anestesiado, porque é sensível às potências que carrega. A música, nessa acepção, seria a diferenciação que torna sensível, seja no ruído ou no silêncio, a força de vida que o som é portador. Em outros termos, cabe à música operar o que é ruidoso no silêncio e o que é silencioso no ruído, dando potência de vida, tornando-o sua máxima expressão. Não seria isso o que

indicava Nietzsche quando falava da música como vontade de potência?¹⁴

Redefinindo *código, meio e ritmo* a partir da diferença

A repetição por ela mesma, repetição nua, é negativa e gera o Mesmo, o Indiferente. Por isso, falamos em repetição do Mesmo. Quando ela existe, apenas se delimita território e fica-se “em-casa”. Quando há diferenciação, repetição da Diferença, existem transformações em diferentes níveis, do *código* ao *meio*. “A seleção se faz entre repetições: aqueles que repetem negativamente, aqueles que repetem identicamente serão eliminados”.¹⁵

A repetição do Mesmo do *código* é o *código*. Já a repetição da diferença do *código* é o *meio*. A repetição do mesmo do *meio* é o *meio*, enquanto a repetição da diferença do *meio* é o *ritmo*. Em outros termos: diferenciação do *código* gera *meio*, e diferenciação de *meio* gera *ritmo*. Por isso, não há ritmo sem a diferença diferenciante, ou simplesmente diferenciação.

Pensemos um som qualquer como *código*. A repetição do Mesmo faz com que esse som permaneça até se tornar indiferente. Pensemos num som que vibra por um longo tempo. Depois de alguns instantes, pode ser que ele se torne indiferenciável; continua soando, porém não se diferencia, parece que sumiu, se tornou imperceptível. Só passaremos a percebê-lo novamente quando parar de soar. Teremos então a repetição da Diferença, quando ele deixa de ser, o que pode até gerar a sensação de alívio. Esse exemplo demonstra um *código-som* que repete o Mesmo, que permanece como *código-som*, não produz diferença. Por isso, o *código* na repetição do Mesmo permanece *código*. Porém quando cessa, se diferencia em si mesmo, gera *ritmo*.

Um *código* irá modular e produzir o *meio* conforme suas entradas e saídas. Imaginemos vários *sons-códigos* se diferenciando, produzindo diferenças, repetições do Diferente. *Código-som* 1 vira 1', depois 1" e 1". *Código-som* 2 passa para 2', 2" e assim segue. O 3 difere do instante 3', que já não é o mesmo que o 3" etc. As séries de *códigos-sons* tecem um *meio* que passa a constituir consistência, ao mesmo tempo que movimento. Haverá um momento do processo, porém, em que as diferenciações desses *códigos-sons* começam a vaziar, escapar, fugir, passando a “invadir” outros *meios*. De repente, cruzam com outro

¹⁴ “Aquilo que eternamente tem de retornar, como um vir-a-ser que não conhece nenhuma saciedade, nenhum fastio, nenhum cansaço – : esse meu mundo *dionisiaco* do eternamente criar-se-a-si-próprio, do eternamente destruir-se-a-si-próprio, esse mundo secreto da dupla volúpia, esse meu “para além de bem e mal”, sem alvo se na felicidade do círculo não está um alvo, sem vontade, se um anel não tem boa vontade consigo mesmo –, quereis um *nome* para esse mundo? Uma solução para todos os seus enigmas? Uma *luz* também para nós, vós, os mais escondidos, os mais fortes, os mais intrépidos, os mais da meia-noite? – *Esse mundo é a vontade de potência – e nada além disso!* E também vós próprios sois essa vontade de potência – e nada além disso!” (Nietzsche, [1884-1888] 1996, p. 450)

¹⁵ Deleuze, [1968] 2006, p. 410.

códigos-sons. O *código-som* A vinha se diferenciando em A', A'', que formava com o *código-som* B, B', B'' e com o C, C'... um outro *meio*. Estes *códigos-sons*, mais tarde, começam a compor uma outra coisa A1', que passa a se diferir em A1''; o C3, diferenciando-se em C3', C3''. Esse tipo de operação gera passagens, um tipo de deslocamento de blocos sonoros. O *meio* 1, 2, 3, 4... passa a deslizar no *meio* A, B, C, D... como se fossem *campos harmônicos* que tornam mais fáceis as passagens dos *códigos-sons*.

Quanto mais o *código* modula, maior é sua potência de transição entre diferentes *meios*. Chega um momento que não só os *códigos* estão modulando, mas também os *meios* passam a transitar entre eles, gerando o *ritmo*. Esse fluxo entre *meios* é que constitui o *ritmo*. Um ato constante de diferenciação, estado mutante dos *meios*, em velocidades diferentes. O *ritmo* opera diferenciando o *meio*, e a diferenciação é sua condição.

Terceira repetição – o eterno retorno

Para Deleuze, existiria uma terceira repetição ontológica que ele reconhece, pelo eterno retorno em Nietzsche, como uma verdade não atingida e não expressa.¹⁶ Esta terceira via habilita as outras duas à repetição no eterno retorno.¹⁷ Mesmo sendo possível o retorno das duas repetições, paradoxalmente, o eterno retorno tende a baní-las. O eterno retorno exerce uma força expulsiva e seletiva, como uma força centrífuga que distribui a repetição. Ela vai produzindo diferença, de modo que as duas primeiras repetições não voltem mais.¹⁸ Como um mar revolto que descodifica os *códigos-sonoros*, muda suas estruturas, deforma descodificando-as. Se o *código-som* era A, depois da passagem do eterno-retorno ele sofre mutação, como um acidente, um salto quântico, ele vira outra coisa, de matéria A passa a se tornar matéria \bar{A} . Uma espécie de mutação ocorre, a ponto de ele não mais conseguir ocupar o lugar de antes que o identificava, o tornava Idêntico, o Mesmo e nem a posição, a fase de transformação em que ele se encontrava. Não será possível reconhecer o estágio que ocupava na série de repetições de diferenciação, se ele era do A' ou A''.

Nessa operação de transmutações, o eterno retorno é como um vírus de computador, no sentido de que ele pode transformar todos os *códigos* em outros irreconhecíveis, corrompê-los, torná-los não identificável. Tem a capacidade de destruir com uma força grande. Num certo aspecto, podemos dizer que funciona como veneno que pode matar, mas que, dosado, pode tornar potente e resistente. No entanto, a imagem do veneno

¹⁶ Cf. Deleuze, [1968] 2006, p. 409.

¹⁷ “terceira repetição, repetição no eterno retorno, que torna possível o retorno das duas outras.” (Deleuze, [1968] 2006, p. 409)

¹⁸ “A força expulsiva e seletiva do eterno retorno, sua força centrífuga, consiste em distribuir a repetição (...) fazendo com que as duas primeiras repetições não retornem, que elas sejam uma vez por todas e que, para todas as vezes, para a eternidade”. (Deleuze, [1968] 2006, p. 408)

não ajuda a pensar a transformação que ocorre na substância, no material.

Nietzsche fala de forças oceânicas intempestivas “como forças por toda parte, como jogo de forças e ondas de forças ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se e ao mesmo tempo ali mingando, um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias”.¹⁹ A terceira repetição é o retorno girando sobre si mesmo. Um tempo fora dos eixos, liberto da figura circular, posto em linha reta eliminando impiedosamente aqueles ligados a ele, que só repetem de uma vez por todas, tendo o círculo no extremo da linha. É como se o tempo enlouquecesse, deixando de ser cardinal e ordinal, forma bruta do tempo.²⁰ O terceiro tempo é o tempo do drama, que superou o cômico e o trágico, que têm de desenrolar sucessão.

O terceiro tempo do eterno retorno implica a ontologia da diferença, identidade interna do caos e do mundo. “O eterno retorno não é o efeito do Idêntico sobre um mundo tornado semelhante; não é uma ordem exterior imposta ao caos do mundo; ao contrário, o eterno retorno é a identidade interna do mundo e do caos, é o Caosmos”.²¹

Pensemos o eterno retorno a partir da noção de ruído. O ruído como produção veloz da diferença, que arrebatada e produz mundos possíveis à escuta quando ela se encontra circunscrita num campo harmônico que leva os *meios* à estabilidade. Na história da música tonal, o ruído se constitui como um elemento recorrente; Wisnik dirá que ele é um recalque, que volta sempre para produzir diferença, que permite uma espécie de tempestividade à calmaria. Por outro lado, havemos de o pensar em sua velocidade produzindo esse turbilhão de forças, que gira em si mesmo, que pode ser amedrontador e caótico também. Por si, o ruído pode ser caos, mas em potência de articulação com outros *meios* pode constituir Caosmo.

Produção excedente de códigos – por uma economia da escuta

Na concepção deleuzoguattariana, a transcodificação de *códigos, meios e ritmos* produz energia, uma reserva de valores passível de ser apropriada. Pensemos no fluxo do código-dinheiro da economia globalizada. Não é a quantidade de moeda que define a riqueza, mas sim seu fluxo, sua circulação, sua velocidade e a capacidade de transitar de um lado para outro, os quais geram esse excedente, mais-valia.

Podemos também pensar na troca de *códigos-sons*, na velocidade com que eles circulam entre *meios*. A transformação do som de energia mecânica para energia elétrica gerou uma produção de excedente, no

¹⁹ Nietzsche, [1884-1888] 1996, pp. 449-50.

²⁰ “O tempo enlouquecido, saído da curvatura que um deus lhe dava, (...) revertendo sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia e pura. (...) Ele deixa de ser cardinal e se torna ordinal, uma pura *ordem* do tempo.” (Deleuze, [1968] 2006, p.136)

²¹ Deleuze, [1968] 2006, p. 411.

sentido de existirem tanto novas formas de produzir som, quanto a possibilidade de que todos os sons, a partir da gravação, possam ocupar o plano da música. Outras possibilidades também vieram à tona, com o advento da manipulação do sinal sonoro como eletricidade; o som passou a adquirir mais velocidade e um poder de desterritorialização. O som, que antes só podia habitar o próprio espaço onde era produzido, com os primeiros instrumentos de escuta desloca-se no espaço, atinge vários lugares ao mesmo tempo. Isso veio a gerar um fenômeno de manipulação e controle dos códigos, um poder totalizante; lembremos de Hitler e o rádio.

Depois surgiram os códigos digitais, que possibilitaram acelerar ainda mais essas passagens do som por diferentes meios: mecânico, elétrico e digital. A passagem do som de um meio a outro, por transdução, codificação e decodificação, produz excedentes de códigos, não necessariamente escutas mais apuradas, mas mais-valias à escuta. Ao mesmo tempo, a velocidade dessas trocas aumenta cada vez mais. Podemos dizer que, do som mecânico (acústico) para o som-sinal (elétrico) e, depois, para o som-código (digital), ocorre aumento na velocidade, o que gerará mais excedente e riqueza num certo sentido, não necessariamente riqueza da matéria sensível.

Assim como Freud pensou na economia da libido, podemos, a partir de Deleuze e Guattari, encontrar pistas para pensarmos em uma economia da escuta. Não nos referimos a cifras financeiras quando falamos de economia, mas a fluxos de energia e suas transformações: transdução, codificação, decodificação, transmissão e compartilhamento. Pensemos na economia sonora e como nos possibilita pensar o artista que lida com os fluxos de afetos que geram uma música, uma peça de teatro, um filme, um quadro ou uma instalação. Nesse plano, talvez seja interessante pensar a economia, as mais-valias e os excedentes dos meios e códigos.

Tanto quanto fazer música, é necessário pensar na economia da escuta, dos seus excedentes de códigos, assim como os excedentes imateriais, como os estados de ânimo, subjetividades e afetos, suas potências e des-potências. Se o sonoro produz riquezas e excedentes de escutas, também produz variações de subjetividade; esse estado de produção da escuta é propriamente a *esquizofonia*.

Toda transformação de energia, por um lado, gera perda; por outro, produz excedente de códigos, possibilita que eles transitem, que os *meios*, o *ritmo* e a velocidade deslizem. É nesse processo que se encontra o ritmo diferenciante, nos termos de Guattari e Deleuze. Ritmo é essa produção de excedentes, de códigos, de diferença. A diferença produz energia de vida, *plus quântico* imaterial, ou vontade de potência, diria Nietzsche.

Em alguns aspectos, a música nos possibilita pensar tal dinamismo da potência de que a vida é portadora. A música, em Nietzsche, e o ritornelo, em Deleuze e Guattari, expressam a tentativa desses filósofos de expressar a diferenciação que acontece no plano sensível, que nos possibilita sentir esse nosso aumento de potência, que não parece ter explicação concreta, mas que o som parece evocar. Sua capacidade de afetação, como produção de variações incorpóreas, excedentes imateriais que afetam num *continuum* a matéria sensível, talvez pelo fato de o som ser energia em estado contínuo, de só existir como energia em movimento. O som se faz em sua matéria pura produção diferenciante, por ser vibratório, constante variação da matéria, a diferença em eterno retorno. Essa potência do sonoro, capacidade de produzir em nós a experiência que, para muitos, pode ser transcendente, mística, mas que, no pensamento de Nietzsche e Deleuze, conseguimos expressar de outra forma, como vontade de potência. Tomemos, outrossim, o cuidado de não misturar as coisas, achando que são iguais. O exercício da diferenciação que a sonoridade nos evoca, parece estar aí a potência da escuta.

Quando existe a passagem de um *meio* a outro, acontece *mais valia* de *códigos*. Se existe um excedente de *códigos*, *meios* e *ritmos*, então é possível apropriar-se deles. Ou seja, produzir movimento e velocidade de *códigos* e *meios* gera o fluxo econômico de energia que fundamenta os estados de poder e potência.

Em relação a esse aspecto, podemos pensar que a escuta produz um certo tipo de excedente imaterial, em diferentes contextos, como apontamos no caso da *esquizofonia*, no segundo capítulo. O esquizo como personagem que produz excesso de *códigos*, *transcodificações* que não servem ao mercado, mas cuja produção pode criar mundos possíveis. A velocidade de produção do esquizo é incomensuravelmente grande, a ponto de gerar diferenciações que tendem tanto a um estado de transição positiva de criação, quanto ao excesso de movimento, velocidade que leva ao seu colapso.

TERRITÓRIO

Tateando o conceito de território

A palavra *território*, em diferentes acepções, refere-se a grandes extensões de terra, distrito, estado ou país. Num contexto jurídico, é “extensão ou base geográfica do Estado, sobre a qual ele exerce a sua soberania”²² e que compreende todo o solo, águas, espaço aéreo etc. Ou ainda, no contexto etológico, “área que um animal ou grupo de animais ocupa, e que é defendida contra a invasão de outros indivíduos da mesma espécie”.²³

Porém, o contexto em que será tratado não se restringe a essas referências, como será verificado na

²² Houaiss, 2001.

²³ Houaiss, 2001.

continuidade do texto. Um território se faz, se constrói; suas marcas se dão pelo ato que se faz expressivo, *componentes do meio* tornados qualitativos. Ao mesmo tempo, o conceito de *território* está relacionado diretamente com outras terminologias, que são: *desterritorialização*, *reterritorialização* e *ritorno*.

A noção de *território*, na obra de Deleuze e Guattari, possui um valor existencial e expressivo, delimita o espaço de dentro e o de fora, e marca as distâncias entre Eu e o Outro. Estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio e identidade, bem como expressividades e subjetividades. *Territorializar* é delimitar o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, *desterritorializar* é sair de um espaço delimitado, romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa. Existe uma dinâmica implícita à qual os conceitos estão ligados.

Um território se encontra à beira da desterritorialização, na iminência de outros agenciamentos que o põem a reterritorialização. “Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização”.²⁴

O que é território?

Código, meio ou *ritmo*: nada disso é o território. “O território é de fato um ato, que afeta os *meios* e os *ritmos*, que os 'territorializa'”.²⁵ Em outras palavras, ele é o produto de uma territorialização dos *meios* e dos *ritmos*. É construído com aspectos ou porções de todos os tipos de *meios*: materiais, produtos orgânicos, estado de membrana ou de pele, fontes de energia e condensados de percepção-ação.

Diferentemente do *meio*, constituído por codificação e transcodificação, o território é formado pela descodificação.²⁶ Façamos as seguintes distinções: 1) codificar, compilação sistemática de leis, normas e regulamentos; 2) decodificar, reconhecimento dos códigos; 3) transcodificar, transição de códigos em diferentes meios. Pelo contexto em que é apresentado, descodificar, para Deleuze e Guattari, não é sinônimo de decodificar, como apresentam os dicionários. Descodificar é transformar o código, fazê-lo ritmo, diferenciação, produção da diferença. Os códigos já existem num espaço, porém quando um bicho maneja as folhas, os galhos, as plantas, e os sons de um lugar, ele está criando território, ao mesmo tempo em que subverte os códigos ali existentes.

Por essas características, dizemos que um território ganha consistência quanto mais descodificação ocorrer,

²⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 137.

²⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 120. (grifo nosso)

²⁶ “Se é verdade que cada meio tem seu *código*, e que há incessantemente transcodificação entre os *meios*, parece que o território, ao contrário, se forma no nível de certa *descodificação*.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 131) (grifo nosso)

ou seja, quanto menos codificado, normatizado e regulamentado ele for. Quanto “mais territorializado, maior a consistência e paradoxalmente, menor a presença do *código*”²⁷. Quanto mais contratual e codificado o território, menos consistência ele tem, menos relações de trocas, menor é seu Fator de Territorialização (FT).

Território produz *qualidades expressivas*

A descodificação produz *qualidades expressivas*, matérias de expressão que fundamentam o território. Elas passam a existir quando os *componentes* deixam de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando “param de ser funcionais para se tornarem expressivos. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território”²⁸.

As *qualidades expressivas* possuem automovimento, capacidade de serem auto-objetivas, auto-geráveis, no sentido de que, ao se expressarem, traçam também o território. Ao invés de *códigos*, falamos em *componentes de meio* ou *componentes de expressão* como *assinatura* do território. As cores, odores e sons marcam território. Por exemplo, a plumagem dos pássaros que define a hierarquia de um bando; a urina, o pêlo dos felinos; os cantos dos pássaros, o uivo do lobo. Esses atos são *componentes de meio* que geram, simultaneamente, propriedades e qualidades no território. “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções de um território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território (...) são produtos da territorialização.”²⁹

Passagens e meios

Os *meios* passam constantemente um pelo outro. Ao invés de evolução, dizemos que estão de passagem, criando pontes e túneis. Estão deslizando uns nos outros, atravessando o território.³⁰ É nesse fluxo de meios que se constitui o território, ele é o próprio lugar de passagem. “O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial”³¹.

Os sons, antes de tudo, produzem *meios*, condições que precedem a escuta. Precedendo qualquer funcionalidade dada, os sons geram uma condição. Antes de comunicar, antes de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz *meios*. São esses *meios* produzidos por todo tipo de parafernália sônica maquínica que estão atravessando e constituindo *territórios sonoros*. De repente, dorme-se no ônibus, no

²⁷ Ferraz, 2005, aulas.

²⁸ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 121.

²⁹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, pp. 121-2.

³⁰ “Trata-se menos de evolução do que de passagem, de pontes, de túneis. Já os meios não paravam de passar uns pelos outros. Mas eis que os meios atravessam o território.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 131)

³¹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 132.

metrô, porque a sonoridade do motor, a situação de seu corpo lhe sonificam, criam um estado de afeto, uma assinatura, que lhe proporciona algo, dormir. Não só isso, um pensamento, um afeto, um estado que se constituem em nós.

Demarcar distância entre dois seres da mesma espécie é uma das funções do território. As placas servem para delimitar a distância necessária. Se não quero que me toquem, vou grunhir, vou colocar placas. O que defino como minha propriedade é a distância que consigo estabelecer.

A distância pode se tornar crítica quando as forças do caos batem à porta.³² Em muitos casos, o que interessa é saber como um território estabelece distâncias. Com que velocidade e rapidez se constituem, produzem e selecionam certas qualidades expressivas. A territorialidade instaura uma *distância crítica* intra-específica entre membros de uma mesma espécie. Essas distâncias é que gerenciam os fluxos, ritmos, entradas e saídas.

Quanto mais especializado for um território, maior sua capacidade de suportar a diferença, o que possibilita a coexistência de várias espécies. Sua complexidade “não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os”.³³ É o que acontece com o canto dos pássaros que, ao se diferir dos demais, tende a conquistar outros territórios, coabitando com os demais.³⁴

Qualidades expressivas ou estéticas são apropriativas de passagem, indo dos *componentes de meio* aos *componentes de território*. As *qualidades expressivas-estéticas* “certamente não são qualidades ‘puras’, nem simbólicas, mas qualidades-próprias, isto é apropriativas, passagens que vão de componentes de meio a componentes de território. O território é, ele próprio, lugar de passagem.”³⁵

Arte e território

O território se caracteriza por tornar algo expressivo por delimitar e marcar, o ato do *ritmo*. Ele é, ao mesmo tempo, qualidade e propriedade. Dizemos expressividade porque, modificando o ambiente, os componentes se tornam expressão de um ato que, simultaneamente, é uma marcação de posse.

Por questões de sobrevivência, necessidade de estipular domínio, áreas de alimento, coexistência com seres

³² “Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta. (...) Há toda uma arte das poses, das posturas, das silhuetas, dos passos e das vozes.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 128)

³³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 128.

³⁴ “No caso das aves, a complexidade do repertório vocal aumenta com o grau de socialização da espécie.” (Vielliard, 2004, p.148)

³⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 123.

da mesma espécie e estratégias de procriação, o ato de criar território se faz pela urgência. Por tais características, as *qualidades expressivas* adquirem autonomia, movimento próprio, pois estão além dos efeitos imediatos de certo impulso. Geram impressões, emoções subjetivas; mais do que expressões. Não seria isso arte? O artista não cria, da mesma forma, territórios?

Poderíamos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca (...) A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*. (...) O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo do que um ser. Não no sentido em que essas qualidades pertencem a um sujeito, mas no sentido em que elas desempenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. A assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 123)

Pensemos nos animais que constantemente deixam suas impressões em algum lugar, como *ready-made*, arte bruta. Nesse sentido, a arte não seria privilégio dos homens. Guattari e Deleuze se referem ao *Scenopoïetes*, uma espécie de pássaro que utiliza de estratégias para criar territórios, como artistas.³⁶

A delimitação do território já é uma produção, carregada de *códigos* que operam num jogo de territorialização e desterritorialização, algo parecido com a função das artes, que, de alguma forma, também criam territórios. Na urgência de criar um território, a arte se faz sem ter que esperar o homem para começar. O artista se arrisca numa aventura perigosa diante do caos, podendo ser todo descodificado, ao mesmo tempo em que descodifica.³⁷

Duas operações do território: assinatura e estilo

Existe uma diferenciação que Deleuze e Guattari apresentam entre *domínio* e *propriedade*. *Domínio*, diferentemente de *assinatura-propriedade*, se define como a condição da expressividade que as matérias têm. Enquanto isso, *propriedade* se diz da posse de algo, demarcação. O território pode assumir as duas

³⁶ “O artista é *scenopoïetes*, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem”. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 132) Ver mais a frente, neste capítulo, a parte “O canto dos pássaros: paradigma do conceito de ritornelo”.

³⁷ “O que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos, para fazer meios.” Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 153.

características, pode servir como marcador e delimitador de um espaço – placa, *assinatura* -; ou produzir *estilo, qualidades expressivas*. Dois modos de operar: a *assinatura* por demarcação - criar cartazes, placas, domínios e marcas -; o *estilo*, por exprimir *qualidades e matérias*, seja por impulsos interiores, seja por circunstâncias exteriores.

Quando se faz arte, coloca-se em risco o lugar seguro, a vida, pois a condição da criação é levar os *códigos* para uma “zona de profusão”, uma potência de desterritorialização. A arte seria, nesse sentido, a capacidade de descodificação dos *códigos*, esse deslizar de um *meio* a outro, com maior potência e velocidade. O exemplo dado por Guattari e Deleuze o da diferença entre o pássaro-músico e o pássaro não-músico. Certos cantos de pássaros servem para demarcar o território, no entanto, quando o pássaro-músico demonstra aptidão para motivos e contrapontos melódicos, seja por variações ou constantes no canto, ele tende a colocar em risco seu território, pois as variações levam seu canto ao plano do irreconhecível para seus semelhantes. No entanto, ele ganha outros territórios. A capacidade dos pássaros em produzir *motivos e contrapontos melódicos* tende a criar novos territórios, *mais-valia* territorial.

A arte, nesses aspectos, seria o ato de criar outros territórios, criar mundos possíveis, pela capacidade de colocar os *códigos* em velocidade que tende a gerar *matérias e qualidades expressivas*. Território não só como delimitação de domínios, mas como produção de mundos.³⁸

Motivo territorial e Motivo musical – leitmotiv

Pensando os componentes que constituem o território, os autores apresentam um outro conceito: o *motivo territorial*. Podemos aproximar a idéia de *motivo territorial* ao conceito de motivo na música. Em termos de estrutura musical, motivo é entendido como a menor subdivisão de um tema ou frase; uma “idéia musical curta, (...). Independente de seu tamanho é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase”.³⁹ Outro termo que Deleuze e Guattari utilizam é *leitmotiv*.⁴⁰ Definido em música como “tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia etc., que retorna na forma original ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra

³⁸ “Talvez não seja a última palavra da arte, mas a arte passou por aí, assim como o pássaro, motivos e contrapontos que formam um autodesenvolvimento, isto é, um estilo.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, v.4, p. 127)

³⁹ Grove, [1988] 1994, p. 624.

⁴⁰ *Leitmotiv*, motivo que se repete muitas vezes numa partitura musical. Conforme o *The Oxford Dictionary of Music*, “it was raised to its highest and most complex form by Wagner, especially in *Der Ring des Nibelungen*, where the subtle combinations of leitmotiv create symphonic textures.” (p. 406) Tradução livre: “Ele [o leitmotiv] foi levado à sua mais alta e complexa forma por Wagner, especialmente em *Der Ring des Nibelungen*, onde as sutis combinações do *leitmotiv* criam texturas sinfônicas”. KENNEDY, Michael. *The oxford dictionary of music*. New York: Oxford University Press, 1985. O que pode-se associar aqui em relação aos motivos na concepção dos autores é a possibilidade das texturas que os motivos tendem a expressar.

dramática (principalmente operística)”⁴¹.

Da mesma forma que na música, os *motivos territoriais* aparentam, em princípio, ter uma forma fixa bem definida e facilmente reconhecível. Com seu desenvolvimento, no entanto, eles adquirem articulações variáveis de velocidade. Tornados independentes passam a pulsar com outras variáveis que entram no território. Funcionamento próximo tem um tema musical que se apresenta pela primeira vez, para em seguida sumir; depois, ao retornar, mesmo que mantenha sua estrutura, será diferentemente articulado, em virtude dos outros componentes que o precederam.

Os *motivos territoriais* estabelecem relações entre as *qualidades expressivas* de um território que tendem a conquistar seu próprio plano, adquirir autonomia. A respeito disso, Deleuze e Guattari referem-se à crítica de Debussy a Wagner, quanto ao uso do *leitmotiv* como marco que indicaria as circunstâncias ou tendências ocultas de um personagem na ópera. No desenvolvimento de uma obra musical, os motivos entram em conjunção, conquistam cada vez mais seu *próprio plano*, ganham autonomia em relação à ação dramática. Ao mesmo tempo, tornam-se cada vez mais “independentes dos personagens e das paisagens, para tornarem-se eles próprios, paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas”⁴².

Para Deleuze e Guattari, existem dois tipos de *motivos*: os que tendem a permanecer *constant*es e os que tendem a *variáveis*. Nos dois casos, existe um deslocamento, para de pulsar localmente, deixam de ser fixos. Mesmo os *motivos constantes* tendem a “valorizar essa variação contínua à qual resistem”⁴³.

Partindo da acepção do termo motivo na aplicação musical, para entender a maneira como Deleuze e Guattari se apropriam dele, percebemos um deslocamento e uma variação do termo. *Motivo* seria, para eles, um componente intermitente que aparece em vários momentos de uma dada situação, seja a obra musical, seja o território. Em uma determinada estrutura musical, o *motivo* é como uma personagem que surge e sai de cena, sempre mantendo determinadas características, intensidades, fluxos, e impressões, devido à série de *códigos* e *componentes de meio* que ele torna sensível, personagem que se faz presente na dramatização das forças que operam numa determinada condição espacial. Toda vez que reaparece, mesmo mantendo suas características originárias, o que o *motivo* tende a valorizar é a diferença. Podemos pensar que o território é uma espécie de dramatização de expressividades e forças que se tornam sensíveis pelos *motivos* e *contrapontos territoriais*, expressando a própria diferença.

⁴¹ Grove, [1988] 1994, p. 529.

⁴² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, pp. 126-7.

⁴³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 127.

Contrapontos territoriais

Em música, um contraponto se define como “arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo derivado do latim, *contrapunctum*, ‘contra a nota’”.⁴⁴ Deleuze e Guattari falam em *contrapontos territoriais*, como um outro tipo de operação das *qualidades expressivas* em suas relações internas.⁴⁵ O *contraponto territorial* diz respeito àquilo que estabelece relação no *meio*. Um canto de pássaro que responde a outro, um gesto que desencadeia uma ação que institui e delimita relações, ao mesmo tempo em que constitui *qualidades expressivas*. No *contraponto territorial*, os *códigos* estão em função de um *meio* que acrescenta parte de seus *códigos* a outro *meio* já existente. O *contraponto territorial* existe compondo partes distintas e progressivamente amalgamadas.

Motivo e contraponto territorial operam a Diferença de duas maneiras. Nos *motivos territoriais*, o *componente expressivo* mantém suas características originais, a diferença se dá pela repetição do mesmo tema. O mesmo chiado da cigarra se faz diferente a cada entrada e saída do território sonoro. Como um personagem operístico que volta à cena, o mesmo rosto, as mesmas características, porém situações distintas. Nos *contrapontos territoriais*, por sua vez, a diferença se faz de imediato, revelando suas relações internas de outra forma. A diferença se torna explícita pelos diferentes componentes expressivos: um ponto contra outro, uma linha que denota outra, pelo contraste, e distâncias que se apresentam. Um grunhido que faz o pássaro voar, as penas vermelhas expostas que sugerem o canto, o odor da urina que faz os pêlos se ouriçarem. Diferentes *matérias de expressão* que vão se amalgamando, cada qual disparando distintos *componentes de meio* – gesto, canto, postura, fuga: eis os *contrapontos territoriais*.

Podemos retomar os conceitos *motivo e contraponto territorial* para pensá-los como duas formas de tornar sensível e exprimir algo, de explorar potencialidades, diferenças. “Na verdade, os motivos e os contrapontos territoriais exploram as potencialidades do meio”.⁴⁶

Personagem rítmico e paisagens melódicas

No *motivo territorial*, a permanência das características tende a expressar uma marca, um rosto, um personagem, enquanto no *contraponto territorial*, a expressividade estaria em apresentar pontos diferentes de um território, que formam uma paisagem. Os *motivos territoriais* formam *rostos* ou *personagens rítmicos* e os *contrapontos territoriais* formam *paisagens melódicas*.⁴⁷ Os *motivos territoriais* são como

⁴⁴ “Na maioria das utilizações modernas não se distingue de ‘polifonia’, significando literalmente ‘sons múltiplos’ (...) Entre as principais formas de música contrapontísticas encontram-se o *ricercare*, *canzona* e a fuga.” (Grove, [1988] 1994, p.218) O termo foi usado pela primeira vez no séc. XIV, mas tomou outra dimensão com a escrita na música de J.S.Bach. (idem)

⁴⁵ “As qualidades expressivas entram também em outras relações internas que fazem contrapontos territoriais”. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 125)

⁴⁶ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 125.

⁴⁷ “seria preciso dizer, de preferência, que os motivos territoriais formam *rostos ou personagens rítmicos* e que os

personagens na cena operística, ou como a música do mocinho, do bandido, nos filmes, cuja reaparição em cena restitui um tema musical. Os *contrapontos territoriais* formam *paisagens melódicas*, da mesma forma que se estabelecem diferentes planos na pintura. Um ponto e mais outro, uma linha; depois um terceiro ponto, um plano; e mais outro, a paisagem. Uma nota e mais outra, intervalo; depois mais outra, uma melodia; e ainda outra, *paisagem melódica*. “A paisagem melódica não é mais uma melodia associada à paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual”.⁴⁸

O *personagem rítmico* é o ritmo que se torna personagem, dramatização de um conceito. Aquilo que torna sensível as *qualidades expressivas* conforme aumenta ou diminui, cresce e decresce, permanece constante, por amplificação ou eliminação, fazendo morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer, criando intensidades, velocidades.

*Personagem rítmico e paisagem melódica*⁴⁹ são compostos pelos membros de uma mesma espécie: as personagens vão compondo a paisagem e, simultaneamente, a paisagem é povoada pelas personagens. Os *personagens rítmicos* compõem uma *paisagem melódica*. Aqui, a referência é a peça orquestral *Chronochromie* (1960), do compositor francês Oliver Messiaen (1908-1992), em que dezoito pássaros formam personagens rítmicos autônomos, formando paisagens em contrapontos complexos, acordes subentendidos.

RITORNELO

O ritornelo é a síntese de três dinamismos implicados: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O termo provém da música, de onde Guattari e Deleuze o tomam de empréstimo para pensar melhor alguns aspectos do território. Em seu campo de origem, conforme o Dicionário Grove de Música (1988), *ritornelo* refere-se a uma breve passagem recorrente de um padrão a ser repetido numa peça musical. No entanto, para os autores, ele é, em uma de suas acepções, “todo conjunto de matéria de expressão que traça um território”.⁵⁰ Embora seja uma apropriação vinda da música, ele não se restringe ao

contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*.”(Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p.125)

⁴⁸ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, pp. 125-6.

⁴⁹ É preciso reservar as diferenças dos conceitos “paisagem melódica”, em Deleuze e Guattari, e “paisagem sonora”, em Murray Schafer, pois, embora as palavras se aproximem, os dois conceitos ocupam posições distintas de pensamento. Quando Deleuze e Guattari estão abordando o termo “paisagem melódica” eles estão pensando no *lied* (melodia), como a arte musical da paisagem, estabelecer diferenças e territórios. Entendemos que essas aproximações de termos da pintura com termos musicais tendem a confundir muitas vezes. Mas aqui os autores se preocupam em trazer características picturais da música, que vai traçando linhas melódicas, constituindo paisagens com tais melodias, como o pintor faz ao traçar linhas no quadro. É pensando a melodia na música como linha na pintura que esse jogo vai se tornando expressivo de características do território: paisagens melódicas. Isso não tem nada a ver com o que M. Schafer diz a respeito da paisagem sonora, a que atribui características da poluição sonora. (ver *soundscape*, capítulo 2)

⁵⁰ Deleuze e Guattari, 1998, v.4, p. 132.

agenciamento sonoro, pode ser visual, tátil, olfativo e de outros planos da matéria expressiva.

Existem duas tríades distintas presentes na obra de Deleuze e Guattari que descrevem um dinamismo particular do ritornelo. A primeira tríade, descrita no texto *Mil Platôs*, apresenta a seguinte dinâmica: 1) procurar um território seguro para conseguir lidar com o caos; 2) habitar o território para filtrar o caos; e 3) lançar-se para fora do território (desterritorializar) rumo a um cosmos distinto do caos. A segunda tríade encontra-se em *O que é a Filosofia*: 1) procurar um território; 2) partir ou desterritorializar; e 3) retornar ou reterritorializar.⁵¹

A canção nos protege

Deleuze e Guattari apresentam a canção como a expressão, por excelência, de um ritornelo. Serve para nos proteger, como para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção; “uma criança, tomada de medo, tranqüiliza-se cantarolando”.⁵²

O campo harmônico da canção traça linhas seguras, linhas melódicas, bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente, às relações de frequências, tempo e timbre. Tais linhas delineiam um campo que traçamos para nos proteger do caos. “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também descolar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu”.⁵³

Com certos componentes vocais, protegemo-nos do caos. A criança que cantarola quando está só, o assovio no momento de tensão, a gargalhada no desespero. Essas situações descrevem posturas sonoras que criamos para enfrentar uma situação desconfortável (solidão, tensão, ansiedade). Isso não significa que recorreremos às vocalizações simplesmente como estratégia para enfrentar situações que nos fragilizam, ou quando nos encontramos em estado de passividade a algo que nos aprisiona. Pode ser também que, quando vocalizamos algo, estejamos criando o caos a partir dessas linhas sonoras que protegem. A mesma linha que surge para proteger de início pode escapar em si mesma e ligar outros territórios. Sejam elas melódicas ou não, canções ou vocalizações, podem se tornar linhas de fuga, fios de Ariadne que nos tiram de uma situação labiríntica. Eis o jogo de territorializar e desterritorializar. Quando evocamos a canção ou as vocalizações em nós, não apenas criamos o território, o em-casa, que protege das forças caóticas, como também

⁵¹ Zourabichvili, 2004, pp. 94-7.

⁵² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 116.

⁵³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 116. Segundo a mitologia grega, o jovem herói Teseu, ao saber que sua cidade, Creta, deveria pagar um tributo anual de sete rapazes e sete moças ao Minotauro que vivia no labirinto do palácio de Knossos e se alimentava de carne humana, solicitou ser incluído entre as oferendas. Ao chegar em Creta, Teseu conheceu Ariadne, a filha do rei Minos, que se apaixonou por ele. Ariadne, resolvida a salvar Teseu, conseguiu a planta do palácio-labirinto. Ela acreditava que Teseu poderia matar o Minotauro, mas não saberia sair do labirinto. Ariadne deu um novelo a Teseu recomendando que o desenrolasse à medida que entrasse no labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado, para encontrar a saída. Teseu usou essa estratégia, matou o Minotauro e, com a ajuda do fio de Ariadne, encontrou o caminho de volta.

colocamos para funcionar algo fugidio, como uma melodia que leva para além dos limites de segurança. A linha melódica pode também se tornar linha de fuga.

Traçando um lugar seguro

A casa é a figura conceitual para entendermos o território. Se pensarmos bem, ela não existia, foi construída para mantermos as forças do caos do lado de fora e proteger as forças de criação. Em verdade, o “em-casa” não preexiste, ele se constituiu com o traçado de um círculo em torno do frágil e incerto centro para organizar um espaço limitado. As forças do caos são mantidas, tanto quanto possível, no exterior, “e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita.”⁵⁴

A canção pode ser a casa, mas não a canção por ela mesma, e sim como um estado de ânimo que evoca. Não é a canção pelo seu sentido estético e musical, mas pelo momento e situação em que ela é convocada em nós, o instante em que somos tomados a murmurar, assoviar, cantar, batucar, mentalizar sonoridades, linhas melódicas, timbrísticas, rítmicas ou de qualquer outra espécie. “Os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros”.⁵⁵ Muitas outras vezes, delegamos esse ato de criar sonoridades, de delimitar território, de outra forma. Ao invés de vocalizar, ligamos o rádio, a TV, o mp3 *player* ou a Internet.⁵⁶ Quando somos tomados pela necessidade de criar, vocal ou mentalmente, linhas que constituem o território, este se cria por necessidade e urgência, como instinto de preservação e para afastar forças do caos.

Criar territórios a partir do sonoro: território sonoro

Diferentes condições geram a situação de colocar o círculo-casa numa posição entreaberta, possibilitando que alguém entre, ou então chamamos alguém para entrar, ou ainda nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. O círculo se abre em posições que contêm outras forças caóticas, diferentes daquela que fizeram o círculo ser formado. Como se estivesse pronto para abrir-se a um futuro, devido às forças que opera e abriga. As forças do caos não estão apenas fora do território. Abrem-se, lançam-se, para ir ao encontro das forças do futuro, forças cósmicas. Arriscam-se uma improvisação, um fio de canção, melodia, gesto, linha motora que nos proporciona o encontro com o mundo.

Pensemos nos casos de certas sonoridades: uma conversa repentina que surge no momento de concentração, um ronco de alguém ao lado antes de dormir⁵⁷, a conversa do estranho quando se está esperando ou o

⁵⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 116.

⁵⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 116.

⁵⁶ “Os aparelhos de rádio ou tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 116)

⁵⁷ Devo isso à visita do colega Alexandre Brautigam, invasor de território sonoro noturno que, por duras penas, me

telefone celular, situações que nos tiram de nosso território. Muros sônicos levantados a todo o momento por comportamentos de escuta não compartilhados. A TV ligada na sala, o som do vizinho comemorando algo, o carnaval na rua, o culto no templo e a *rave* na praia, entre outras tantas. Situações como estas vêm a desapropriar nosso território de escuta, tomar nossas mentes e nos fazer participar de assuntos, sons, conversas e notícias que não nos interessam. Às vezes, fazem-nos acreditar que acontecem só para nos atrapalhar, irritar. A sensação é de estar aprisionado, raptado a todo o momento por fluxos “aéreos”. A quem recorrer?

Em certos momentos, resta criar algo com isso. Fantasiar histórias com as narrativas sonoras invasivas dos outros, colagens fabulosas de histórias alheias. O que dizer então daquilo que aquela pessoa surda diz aos berros no ônibus, fazendo-nos participar de seus desesperos? Imaginamos, dramatizamos juntos, criamos algo com aquilo tudo. Não há como ficar indiferente à narração que toma conta de nossos ouvidos. Ensaíamos conversas, diálogos, estratégias para lidar com esses sons que se tornam infernais. Resta criar um mundo de fantasias, fabricar enredos, compartilhar dramas, desesperos, para escapar desse estado aprisionado. Mas criamos a historiazinha fabulosa para produzir escapes, que nem sempre duram tanto quanto a permanência dos cadeados sônicos que o mundo nos impõe. Nem sempre somos capazes de criar um mundo fantástico potente o suficiente para escapar às mazelas que se nos apresentam.

Não é preciso muito tempo: bastam alguns segundos, um instante, para que se crie em nós algo que nos arrebate, uma transformação incorpórea, de tal forma que todo o nosso ser está posto a ouvir. Qual é o direito de silêncio de um e qual é o direito de ruído do outro? A instituição de um território sonoro impõe a tendência à destituição do território do outro. O que seria um território sonoro coletivo? Seria poluição sonora? Não chega a tanto. Não é necessariamente um som forte e intenso (volume alto) que pode gerar essa linha tênue que destitui um território. Um som leve e sutil pode desmorronar tudo. Um fio de voz distante, um chiado agudíssimo, quase imperceptível, causa um desconforto e não se sabe por quê. Algumas batidas surdas, eventos que se repetem uma ou duas vezes e que nos criam a expectativa pelo retorno. Já estamos capturados. Todo nosso ser, posto a esperar, a fabricar um ritornelozinho, uma maquininha que passa a operar em curto-circuito como se precisasse resolver um problema, colocar em movimento, levar para algum lugar. Assim como uma cadência de acordes que pede uma resolução tonal, seja ela perfeita, imperfeita, plagal ou interrompida.⁵⁸ Essa é a condição da escuta, dramatização dos ouvidos prostrados sempre a captar algo. Não seria necessário pensar também numa clínica para a escuta, ao invés de uma escuta clínica inventada pela psicanálise?

possibilitou pensar essa relação numa noite de sono roubada, graças a por seu sonoro e potente ronco.

⁵⁸ Cadência é “a conclusão ou pontuação de uma frase musical; a fórmula na qual tal conclusão se baseia.” (Grove, [1988] 1994, p. 153). As cadências (perfeita, imperfeita, plagal e interrompida) são as fórmulas mais comuns na música tonal.

Ainda a respeito da capacidade que o som tem de instituir e destituir territórios e subjetividades, processo em que um erro de ritmo e velocidade põe em risco criador e criatura, retornando às forças do caos, pensemos no plano musical. Quando uma nota deslocada pode destituir todo um campo harmônico, um encadeamento de acordes, a ponto de desmoronar todo um estado de espírito, uma ordem social que estava sendo instituída. Um exemplo que pode ajudar a pensar essa questão é o da cultura musical chinesa. A música era uma questão de ordem para o Estado na China. Os imperadores associavam diretamente os sons produzidos em seu território ao destino de toda a dinastia. Existiam regras que proibiam a audição de músicas de outros lugares, pois elas poderiam infringir a ordem do império. A mudança de imperador exigia uma reformulação da escala musical para que a música pudesse acompanhar as transformações do cosmos, bem como os papéis de poder. Todos os instrumentos eram re-afinados a partir do sino de ouro, que mudava conforme o imperador. A micropolítica sonora-musical na China influía diretamente, conforme a crença, numa produção dos papéis sociais. “Segundo um tratado cerimonial clássico, a nota kong (fã) representa o *príncipe*; chang (sol) os *ministros*; kio (lá) o povo; tvhé (dó) os negócios e yu (ré) os *objetos*”.⁵⁹ A sonoridade, mais especificamente a afinação das notas musicais, exercia a função de modelar subjetividades demarcando a ordem político-social vigente, relacionando-a à ordem do cosmos.

Essa situação não é exclusividade da cultura chinesa, podemos pensar na função atribuída no ocidente ao *trítano* – intervalo de três tons que divide a oitava ao meio, sendo o intervalo mais instável e mais atrativo de outros sons –, evitado na música medieval por ser considerado como o próprio *diabolus in musica*. O *trítano* sinaliza a cisão da escala que “projeta as propriedades esquizantes do *diabolus*”.⁶⁰ A função dessa instabilidade gerada pelo *trítano* (ruído-dissonância) na música ocidental é como um recalque, por ter sido tanto tempo negado durante o desenvolvimento da polifonia entre os séculos IX e XV, uma dramatização a ser resolvida.⁶¹ José Miguel Wisnik, no livro *O som e o sentido*, aponta o *trítano* como um elemento fundamental na música ocidental, que fez girar a vitrola em outra velocidade, um deslocamento do passado para o futuro. A resolução do *trítano* no século XVI, que foi sendo construída durante os tempos anteriores, rompe com a estaticidade da harmonia das esferas, idéia disseminada desde Pitágoras, o centro estático, que vinha se arrastando por tantos séculos, ainda hoje retomado por certos místicos musicais. Esse acordo com o *trítano*, estabelecerá um novo código ou contrato, um pacto com o diabo, com a cisão permanente, a instabilidade, a *esquize* do homem moderno. Pensando nos desdobramentos desse pacto até o século XX na música dodecafônica, Wisnik propõe que “o trítano, enquanto elemento instável desterritorializado, não seria o mediador, mas o próprio centro oculto do sistema [dodecafônico]”.⁶²

⁵⁹ Wisnik, [1989] 1999, p. 75.

⁶⁰ Wisnik, [1989] 1999, p. 83.

⁶¹ Cf. Wisnik, [1989] 1999, p. 83.

⁶² Wisnik, [1989] 1999, p. 185.

São essas questões que permeiam a noção do território sonoro, uma espécie de arqueologia acústica que não se pauta necessariamente na história musical, mas que parte dos pensamentos desenvolvidos nessa arte para entendermos os percursos do sensível e da escuta. Pensamos a partir do movimento de desterritorialização e reterritorialização que o *trítano-ruído* institui nos desdobramentos musicais europeus, não especificamente sob o aspecto da afinação.⁶³ As referências agora são outras. Território sonoro, *esquizofonia*, biopolítica e biopoder sonoro estão produzindo escutas, criando subjetividades a partir de outros meios que não só o musical-tonal-serial-minimal-eletoacústico. O território sonoro não é uma questão que circunscreve apenas a música, embora se faça presente entre seus problemas. É uma questão de delimitação de espaço de consumo, tanto quanto de poder, porque um território nunca está pronto, ele é criado, produzido, assim como se criam relações a partir dele. Entende-se que nossa escuta, visão, tato, todos os nossos sentidos estão sendo colocados nesse plano. Nosso mundo sensível está posto a trabalhar, produzir, instituir morais e desejos, tanto quanto formas de vida, modos de escuta. É pensando nessas questões que propomos o território sonoro para além de uma afinação do mundo.

Diferentes ritornelos

Em *Mil Platôs*, existe a seguinte diferenciação dos ritornelos:

1) *Ritornelos territoriais*, cuja função está em marcar, delimitar, agenciando um território. O primeiro papel do ritornelo é de territorializar, como agenciamento territorial. O pássaro canta para marcar seu território, o Pica-pau-rei dá duas bicadas no tronco para definir espaço.⁶⁴ Do mesmo modo, as máquinas, a moto-serra, a canção, a voz, o alto falante etc. “Os próprios modos gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais”.⁶⁵ Os *ritornelos territoriais* operam funções do território, estabelecendo posse, domínio, presença e assinatura, bem como *qualidades expressivas*, estilo, ritmo e velocidade. Uma espécie de “maquininha” que opera em curto-circuito, repetindo ou variando o Mesmo ou a Diferença.

2) *Ritornelos de funções territorializadas*, que se dão a partir do agenciamento territorial. Podem assumir outras funções, como: amorosa ou social, litúrgica ou cósmica, sexual, profissional e de mercado. Os exemplos são “a Cantiga de Ninar, que territorializa o sono da criança, a do Amor, que territorializa a sexualidade e o amado, a de Profissão, que territorializa o ofício e os trabalhos, a de Mercado, que territorializa a distribuição e os produtos”⁶⁶. Estabelecem *qualidades expressivas*, estilo, velocidade em

⁶³ Território sonoro, para além da idéia de afinação da paisagem sonora. Esquizofonia, para além da acepção apontada por Murray Schafer, conforme capítulo 2.

⁶⁴ O Pica-pau-rei, *Campephilus robustus*, apresenta um “canto funcional” estereotipado. “Verifiquei que o observador posicionado num território de *Campephilus robustus*, ao bater em uma madeira ressonante duas vezes no ritmo adequado, verá surgir na sua direção o imponente macho deste pica-pau reagindo à invasão”. (Vielliard, 2004, p. 148).

⁶⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 118.

⁶⁶ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 137.

função de uma proposição.

3) *Ritornelos dos mesmos de funções territorializadas* (amoroso, profissional, social, litúrgico, cósmico, sexual e de mercado), que passam a servir como marcadores de novos agenciamentos, desterritorializando e reterritorializando. Os exemplos dados são as parlendas, rimas infantis, caso complicado de *ritornelos territoriais* que não se cantam da mesma maneira em bairros diferentes, de uma rua para outra. A mesma parlenda pode ser cantada de maneiras diferentes, desterritorializando e reterritorializando.

4) *Ritornelos que aglutinam forças do caos, forças da terra, força cósmica*, que movem tanto para dentro como para fora do território. As forças podem tanto se dirigir ao infinito no plano das moléculas, quanto no plano do cósmico. “Os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo”.⁶⁷

Outros desdobramentos e variações servem para compor uma polifonia de ritornelos espalhados pela obra dos autores. Citamos a seguir alguns, apenas como apresentação breve, para ilustrar como os conceitos vão tomando colorações e diferenciações em momentos distintos. Félix Guattari apresenta, no livro *O Inconsciente Maquínico* (1979), os *ritornelos capitalistas* como “encarregados de quadricular nossa temporalização mais íntima e modelar nossa relação com as paisagens e com o mundo vivo”.⁶⁸ Ao invés de operar sistemas territorializados, como tribos, aldeias, cultos, corporações ou províncias, os *ritornelos capitalistas* instituem subjetividades individualizadas que instituem a posse: aquilo que é meu, o sentimento de pertencimento, um papel, processos de codificação que circulam através da mídia em torno do indivíduo.⁶⁹ É como se os *ritornelos capitalistas* destituíssem territórios coletivos-macros, passando a operar num plano individualizado-micro, a partir das mídias. Pensemos nos aparatos midiáticos como o *walkman*, rádio, televisão e jornal, utilizados para constituir territórios que se infiltram cada vez mais na vida das pessoas. Funcionam como territórios portáteis, que nos acompanham por todos os cantos de nossa existência, repetindo como disco riscado, subjetividades de consumo, ao mesmo tempo em que nos liga a nichos específicos de mercado.

Em outro momento, no livro *Caosmose* (1992), Guattari escreve sobre *ritornelos existenciais* como sendo aqueles que delimitam um espaço funcional bem definido, tanto a subjetividade do eu (o narrador da TV, do rádio) como a do coletivo (rituais, corporações do trabalho, festividades), que marcam tempo e cristalizam

⁶⁷ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 118.

⁶⁸ Guattari, [1979] 1988, p. 105.

⁶⁹ “a representação de um papel, a pessoa, o amor, o sentimento de 'pertencer a' (...) processos de codificação, centrados sobre o indivíduo, tendendo a conferir uma parte sempre maior aos mídias.” (Guattari, [1979] 1988, p.106)

agenciamentos encarnando e singularizando territórios existenciais. Operam módulos catalizadores “que nos mergulharão na tristeza ou, então, em um clima de alegria e de animação”.⁷⁰

Mas não é só isso. Guattari, no mesmo texto, diz que existem também os *ritornelos complexos* que marcam o cruzamento de modos heterogêneos de subjetivação. Os *ritornelos complexos* catalisam universos incorporais, territórios existenciais muito mais desterritorializados, instâncias tidas como universais: tempo e espaço. O tempo, nessa acepção, não é universal, tampouco unívoco. O tempo não existe *a priori*, ele se produz, se fabrica, de diferentes maneiras. Seu operador é o ritornelo.⁷¹ Entende-se o tempo como uma espécie de “projeção hipotética dos modos de temporalização concernentes a módulos de intensidade – ritornelos – que operam ao mesmo tempo em registros biológicos, sócio-culturais, maquínicos, cósmicos etc...”⁷²

O conceito de *ritornelo complexo* é paradoxal, pois trata de “domínios de entidades incorporais que se detectam ao mesmo tempo em que são produzidos”.⁷³ É sob esse regime que pensamos os territórios sonoros como criação e produção de escutas. Os territórios sonoros produzem entidades incorporais, transformações incorpóreas a partir dos fluxos sônicos. Eis algumas das potências do som: produzir tempos, ritornelos, ritmos, territórios existenciais e universais, e subjetividades.

Ritornelos: fabricação de tempo

O ritornelo fabrica cristais de espaço-tempo. “Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações”.⁷⁴ Tem função catalítica, aumentando a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, assegurando interações indiretas entre elementos díspares, que não estabelecem relações diretas, formando tipos de massas organizadas.

O mundo fabrica ritornelos a todo momento. Um exemplo, no âmbito sonoro é a “cançãozinha do rádio” que cola e não desgruda, as vezes por dias, semanas. Porém, são criados, também, ritornelos olfativos, visuais ou existenciais, tanto quanto sonoros. O próprio ritornelo da mulher-plastificada-peituda-objeto ou do homem-forte-másculo-bem sucedido estão não apenas nos *outdors* e nas capas das revistas, como já em nossas mentes. Funcionam como uma “maquininha” em curto circuito, a operar modos de produção, consumo e reprodução de padrões estéticos, modulando subjetividades, gostos e desejos. O ritornelo aqui

⁷⁰ Guattari, [1992] 2000, p. 27.

⁷¹ “O ritornelo fabrica tempo. Ele é tempo implicado.(...) Não há o tempo como formamas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, pp. 167-8)

⁷² Guattari, [1992] 2000, p. 28.

⁷³ Guattari, [1992] 2000, p. 29.

⁷⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 167.

assume sua negatividade, como operador do Mesmo que não gera movimento. Sem condições de fugir, a subjetividade vive aprisionada, se afunda num buraco negro.

No campo da música tonal, parece que essa repetição que o ritornelo opera foi resolvida de outra maneira, incorporada pela desterritorialização que põe em fuga o território seguro da tônica.⁷⁵ Em princípio, o ritornelo na música pode ser uma repetição, não num sentido negativo, mas sim como o tema que faz fugir, se renova e cria um outro Cosmo. “Produzir um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no Cosmo, é mais importante do que fazer um novo sistema. Abrir agenciamentos a uma força cósmica.”⁷⁶

O território sonoro hoje, com seus ritornelos maquínicos-midiáticos – o motor da geladeira, o ar condicionado, o rádio na sala de espera, a televisão nos estabelecimentos – tende a fazer surgir buracos negros, nos quais nossos ouvidos são tragados. Escutar tais aparatos é a condição implicada na sonoridade contemporânea, ruidosos ou melódiosos, que contêm forças do caos, da terra e do cosmo.

Do agenciamento dos sons à Máquina que torna sonora (...) surgem muitos perigos: os buracos negros, os fechamentos, as paralisias do dedo e as alucinações do ouvido, a loucura de Schumann, a força cósmica que tornou-se uma nota que te persegue, um som que te transpassa. No entanto, um já estava no outro, a força cósmica já estava no material, o grande ritornelo nos pequenos ritornelos, a grande manobra na pequena manobra. Só que nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois não temos sistema, temos apenas linhas e movimentos. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 170)

Territórios portáteis – mídias sonoras e aparatos tecnológicos

O mundo contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. É como se houvesse uma circulação instituída, um nomadismo generalizado e reinante em nossa subjetividade. Vivemos envoltos em universos incorporais que transitam e nos atravessam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crise.⁷⁷ Quando o caos ameaça, cumpre traçar um território transportável e pneumático.⁷⁸ Em face de tamanha mobilidade, buscamos estabelecer um mínimo

⁷⁵ “Não se tem necessidade de suprimir o tonal, tem-se necessidade de coloca-lo em fuga.” Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 169.

⁷⁶ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 170.

⁷⁷ “Tudo circula: as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os *chips* de informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar”. (Guattari, [1992] 2000, p.169)

⁷⁸ Pneumático “< lat.imp. *pneumáticus*, a, um 'relativo ao ar; que é do sopro' < gr. *pneumatikós, ê, ón* 'relativo ao sopro, ao ar, à respiração; animado pelo sopro” (Houaiss, Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa)

de estabilidade, procurando circunscrever territórios a nossa volta. “Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem meu corpo um território”.⁷⁹

Esse atual paradigma pode ser pensado a partir das mídias sonoras e dos aparatos tecnológicos que são espécies de fábricas ambulantes, de territórios móveis. Cada vez mais, a portabilidade desses meios e equipamentos tem se difundido, criando territórios portáteis, que nos acompanham em muitos aspectos da vida, como meios de criar uma zona temporária de segurança em momentos de solidão, ansiedade, medo ou pavor. O celular, o mp3 *player*, o *laptop* e o *palmtop* cumprem a função de acompanhar-nos até onde não se imaginava ser possível: a intimidade, o espaço privado. Isso já acontecia com as outras mídias como o livro, o rádio, o telefone e a televisão, mas hoje a portabilidade e o volume de dados são bem maiores, assim como a acessibilidade que possibilitam. O celular, hoje, integra todas as mídias em um único aparelho.

Com o compartilhamento de músicas pela Internet e com os mp3 *players*, o comércio e o consumo de música pela venda de discos, por exemplo, tende a entrar em colapso. Não parece mais fazer sentido vender música, dada a possibilidade de entrar em contato com um volume maior de músicas a partir dos compiladores de arquivo pela Internet. O que parece se vender cada vez mais são as ferramentas, os aparelhos. Passam a assumir um lugar que gera o conforto, a proteção, dos quais advém a flexibilidade de transitar pelos mundos. Eles são operadores de velocidades, segurança, podendo criar mundos de fuga, escapes, que nos possibilitam suportar e lidar com o mundo ameaçador que nos cerca, sentido como caos.

Para além da venda de um produto que veicula arte, entretenimento, comunicação e comportamento (música, filmes, livros, rádio, TV, telefone, gosto, estilo, opinião), tais aparatos vendem estratégias de segurança para criação de territórios. Portabilidade dos aparelhos possibilitam vivenciar esse modo de vida nômade, com as mercadorias necessárias. Não só a portabilidade desses aparatos, mas também a capacidade de armazenamento e compartilhamento dos dados, a velocidade de transdução-codificação-decodificação, assim como as passagens de *códigos* e *meios* que produzem “mais-valias” constantemente, tudo isso funciona como um ritornelo que retroalimenta toda uma cadeia de consumo. Hoje, é possível carregar consigo uma vida inteira de escuta armazenada em um tocador portátil. Esses aparatos tecnológicos, o que por si não representam melhoria à escuta ou aumento de cultura musical.

Os jovens que perambulam por *boulevards*, com um *walkman* colado no ouvido, estão ligados a ritornelos longe de suas terras natais. (...) surgiram sem saber por que e desaparecerão do

⁷⁹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 128.

mesmo modo! Possuem alguns números informatizados que a eles se fixam e que os mantêm em 'prisão domiciliar' numa trajetória sócio-profissional pré-determinada. (Guattari, [1992] 2000, p. 169)

Se vivemos num mundo cada vez mais nômade e esquizo, isso não necessariamente significa a criação de territórios com a mesma flexibilidade e velocidade que esses aparatos possibilitam, ou que a capacidade de cooptação do mercado gera, pois esses mesmos produtos veiculam territórios sonoros, estéticas e tantos outros regimes de signos já fabricados que impossibilitam um verdadeiro enfrentamento do caos. Ao mesmo tempo, parece que vivemos num estado de entorpecimento do sensível, anestesia generalizada, em que subjetividade se encontra ameaçada de paralisia.

Paul Virilio afirma que vivemos a tirania do movimento que nos leva a um estado de inércia polar, esgotamento. “Acreditou-se que a liberdade de movimento levava à liberdade infinita. (...) há uma ditadura do movimento”.⁸⁰ A mobilidade como estratégia de criar territórios, ou de exterminá-los⁸¹.

Existe uma perversão amplificada, dobrada, replicada, que o Capital Mundial Integrado engloba.⁸² Retroalimentando o desconforto, é produzida a busca pela estabilidade, o desejo de conquistar um território seguro. É nesse jogo que se encontra a produção e consumo de mercadorias, veiculação de tecnologia e mídias para o entretenimento. Não queremos dizer, com isso, que a tecnologia seja inviável e que devamos construir um mundo sem máquinas, como Murray Schafer propõe. Pensamos que a tecnologia pode oferecer estratégias para lidar com esse caos, no sentido deleuzoguattariano. Por outro lado, não sejamos demasiadamente otimistas, pois o desenvolvimento da tecnologia (conhecimento, ferramentas, saber, técnicas etc.) ocupa um papel importante nesse mundo amalgamado pelas estratégias de consumo, retroalimentando-o de maneira sistemática. Cada avanço científico-técnico é celebrado pelo consumo de um novo produto no mercado.

Tudo isso permeia a condição da escuta, as produções imateriais que esses aparatos de consumo tecnológico possibilitam. Seja instaurando comportamentos e modos de percepção, configurando o tecido sensível de nossos ouvidos a ponto de os manter anestesiados, seja oferecendo possibilidades de enfrentar tal condição, restituindo as potências do sonoro.

⁸⁰ Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p.72.

⁸¹ “O cúmulo da velocidade é o extermínio do espaço. O fim do tempo é a absoluta desterritorialização.” (Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p.75.

⁸² Guattari fala do Capitalismo Mundial Integrado (CMI) como uma cultura totalizante. “Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica. (...) No fundo, só há uma cultura: a capitalística.” (Guattari, Rolnik, [1986] 2000, 23).

O canto dos pássaros: paradigma do conceito de ritornelo

Ao longo de todo o texto “Acerca do ritornelo”, Deleuze e Guattari ocasionalmente pontuam suas idéias com exemplos vindos da etologia. Os autores recorrem várias vezes ao *Scenopoiestes*, “pássaro mágico ou de opera”⁸³, para ajudar a pensar uma série de fatores: 1) não possui cores vivas em sua plumagem, ou seja, precisa criar uma diferenciação territorial por outros mecanismos para delimitar seu lugar; 2) seu canto é ouvido de longe (uma possível compensação, ou um fator primário?); 3) tem a capacidade de contrapor seu canto com o de outros pássaros, fazendo contraponto territorial; 4) canta somente no seu poleiro, liana ou ramo, no seu próprio território; 5) delimita a arena de exibição, com códigos também visuais, marcada pelas folhas cortadas e viradas contrastando com o chão; 6) canta ao mesmo tempo que descobre a raiz amarela de penas sob seu bico: se faz visível ao mesmo tempo em que sonoro. É por essas e outras características encontradas em certos pássaros, como o *Scenopoietes*, que os autores pensam o ritornelo como um personagem conceitual para tratar de questões do território, tempo e poder, entre outras. A condição intrigante que se apresenta em vários trechos do texto, é o canto como elemento de delimitação do espaço sonoro que os pássaros peculiarmente desenvolveram, a ponto de uma complexidade de sonoridades se configurarem, muitos operando a partir de *motivos melódicos* e *contrapontos territoriais* específicos, até mesmo em situações nas quais uns imitam os cantos dos outros.

O interesse pelo canto dos pássaros em Messiaen, Beethoven e muitos outros compositores e músicos evoca uma antiga questão: os pássaros, os animais, também fariam música? Seria a música um privilégio do homem? Deleuze e Guattari apontam essa questão no texto de várias formas, mas não se preocupam com ela demasiadamente, levando para outro plano a condição do sonoro nos animais, máquinas e outras instâncias. Como vimos anteriormente, eles atribuem uma dimensão artística ao território, como marca, assinatura e estilo. Nessas condições, podemos pensar que arte não é exclusividade do homem. No entanto, os autores não pretendem que esta seja a visão de arte vigente.

O fato é que o canto dos pássaros apresenta, em vários aspectos, situações que possibilitam pensar a questão do território. Estudos de etologia apresentam várias estratégias que os pássaros desenvolvem, por diferentes tipos de cantos, para estabelecer em maior ou menor grau características de reconhecimento, delimitação e reprodução, entre outras. 1) Canto estereotipado ou específico (determinado geneticamente), que oferece sinais sonoros simplificados com maior grau de preservação dos códigos de reconhecimento; 2) canto aprendido com maior grau de complexidade dos códigos, que mantém as características de reconhecimento; 3) canto versátil (pássaro cantor), aquele que varia os temas combinando-os, o que o distancia de sua espécie e lhe expõe à possibilidade de não ser aceito. Porém, aumenta seu reconhecimento individual, o que

⁸³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 143

pode ser uma grande vantagem, “evitando a repetição de conflitos previamente resolvidos e talvez também fornecendo informações pouco desgastantes mas úteis para a seleção sexual”⁸⁴; 4) cantos imitados de outros pássaros e apropriados em situações, como uma senha de trânsito em território alheio. Não só cantos, mas sons estranhos são imitados também. “A imitação de sons do ambiente permite ao cantor aumentar a complexidade de seu sinal e garantir sua individualidade”⁸⁵.

A questão de como encarar o canto dos pássaros não deve seguir o caminho da explicação do inatismo ou do aprendizado. O que Deleuze e Guattari parecem querer evidenciar com os cantos dos pássaros é que eles não operam só em termos comportamentais, mas em termos de agenciamentos que ocorrem num plano à margem do *código*, e não por estímulos do meio exterior; não por características inatas ou encadeamentos adquiridos, regulados por sensações periféricas, mas pela exposição de “ritmos musicais”, “temas melódicos e rítmicos”. Esses temas precedem suas próprias execuções. O ritornelo seria pré-humano, além humano, ontológico, devir temporal que atravessa diferentes planos, convocando forças do caos, da terra e do cosmos.

Por um outro conceito do tempo: o galope

Pascale Criton transcreveu trechos de uma aula ministrada por Deleuze em 1984, quando ele apresenta o galope como um conceito complementar ao de ritornelo.⁸⁶ No ano seguinte, o filósofo francês escreveria um capítulo sobre os cristais de tempo no livro *Cinema 2: A imagem-tempo* (1985), onde aborda mais demoradamente a concepção do galope a partir do cinema. Nesse trabalho, o galope confere mobilidade à noção de cristais de tempo.⁸⁷

As idéias de ritornelo e cristais de tempo surgiram com Guattari no livro *O Inconsciente maquínico* (1979), onde define os cristais de tempo como desdobramentos das operações do ritornelo. O estribilho do ritornelo produz máquinas abstratas que fazem “cristalizar potencialidades múltiplas e heterogêneas”.⁸⁸ No ano subsequente, Guattari e Deleuze, vieram a escrever o capítulo “Acerca do ritornelo”, em *Mil platôs* (1980).⁸⁹ Mais tarde, Guattari retornou alguns aspectos do ritornelo em *Caosmose* (1992).

⁸⁴ Vielliard, 2004, p. 149.

⁸⁵ Vielliard, 2004, p. 150.

⁸⁶ Curso ministrado em St. Denis dia 20 de março de 1984, sobre a dialética da profundidade nos neoplatônicos e o esboço de um estatuto da imagem cristal. Apud (Criton, [1998] 2000, p. 495)

⁸⁷ Deleuze se afasta de Guattari nesse aspecto, como dirá: “Eu me distancio de Félix, (...) Digo para mim mesmo, o ritornelo é perfeito, mas isso não basta ... É apenas um aspecto. Precisaria de alguma coisa a mais, algo que faça o cristal se mover”. apud (Criton, [1998] 2000, p. 496)

⁸⁸ Guattari, [1979] 1988, p. 292.

⁸⁹ “As noções de ritornelo e de cristal sonoro de tempo surgiram do trabalho comum de Deleuze e Guattari.” (Criton, [1998] 2000, p. 495)

O ritornelo apresenta o tempo do cristal como retorno, enquanto o galope evoca o tempo da sucessão. Ao invés do tempo circular, o galope traz a noção de um tempo de saltos para o futuro. Para Deleuze, o cristal revela uma ordenação bifacial do ritornelo e do galope. O cristal de tempo torna sensível o tempo, num movimento duplo de fazer passar os presentes, substituí-los por outros no rumo do futuro, mas também conservando o passado.

A idéia de cristal não se restringe à visão, possuindo também propriedades acústicas. Se o personagem do ritornelo é a canção do pássaro, o personagem do galope é a cavalgada do cavalo. O ritornelo é a ronda dos passados que se conservam, enquanto o galope é a velocidade acelerada dos presentes que passam.

O ritornelo seria a vida dos passados que voltam, o eterno retorno da vontade de potência. O galope a potência de vida que rompe passado e presente para o futuro. Paradoxalmente, o estribilho tende a nos mergulhar no passado, já a cavalgada leva a vida para o futuro: morte. “De modo algum corremos para a vida: corremos para o túmulo. (...) é o ritornelo que contém a vida e o galope que nos leva à morte”⁹⁰

Podemos dizer que Deleuze apresenta dois modos de operar vida e morte a partir da noção de cristais de tempo. A vida por duas articulações: 1) no ritornelo, a vida é o eterno retorno, a vontade de potência, como diria Nietzsche; 2) no galope, a vida é sucessão-ruptura, encontro no futuro com a morte. Num outro pólo podemos pensar duas articulações para a morte: 1) no ritornelo, a morte consiste em tornar a vida circunscrita no seu território, e o retorno do Mesmo seria morte estendida; 2) no galope, a morte na sucessão que funda o Mesmo. Em outros termos, para Deleuze, galope e ritornelo operam forças distintas de desterritorialização e territorialização.⁹¹ O galope opera Fatores de Desterritorialização (FD) que produzem aceleração, saltos; enquanto o ritornelo, por assimetria, opera Fatores de Territorialização (FT).

A referência para pensar tais questões no plano musical é a frase melódica do *Bolero* de Ravel, que comporta as duas forças ao mesmo tempo. Uma pequena frase que não altera o ritmo nem a melodia, mas as intensidades de orquestração. A cada volta, existe um salto que, ao fim da música, quebra o ritornelo. O Bolero é ilustrativo, diz Deleuze: “Eis como se pode construir uma matriz simples, com os dois elementos, o Ritornelo e o Galope”.⁹²

⁹⁰ Deleuze, apud (Criton, [1988] 2000, p. 503)

⁹¹ Deleuze diz: “Os dois grandes momentos da música seriam o ritornelo e o galope, dois pólos não-simétricos” apud (Criton, [1988] 2000, p.496)

⁹² Apud (Criton, [1988] 2000, p. 504)

ARTICULAÇÕES COM O SONORO

A música produzindo personagens conceituais

Ritmo, motivo, *leitmotiv*, ritornelo e contraponto são construções abstratas. Não os encontramos no mundo como a música nos apresenta. Mesmo quando nos colocamos a prestar atenção no meio que nos cerca, é possível encontrarmos seqüências, melodias e fragmentos de música. Às vezes, o que está ao redor se torna demasiadamente musical, escutemos o “silêncio” de 4'33" de Jonh Cage. O mesmo não ocorre na música que sustenta sons, seqüências rítmicas e melódicas desconectadas do mundo em estado bruto. As estruturas e elementos musicais são como *personagens conceituais*. Podem ser pensados como conceitos, assim como o microfone, o alto-falante e suas operações, bem como as diferentes ferramentas (sintetizadores, softwares, ambientes de programação musical) que lidam com o sonoro de uma forma ou outra, criando um universo audível, até antes inexistente.

O que Deleuze e Guattari apresentam com esses conceitos roubados da música e das artes é uma possibilidade de pensamento a partir de tais referências. É como se precisássemos da arte, assim como a arte precisasse da ciência e da filosofia, para poder pensar o mundo de outra forma. Deleuze e Guattari buscam na arte modos de pensar que a filosofia e a ciência não conseguem dar conta de prontidão. A arte cria pensamento, tanto quanto a filosofia, mas pensamento na forma de sensações, enquanto a ciência cria na forma de funções, e a filosofia, por conceitos. Essas três formas de pensar criam constantemente estratégias para enfrentar o caos.⁹³ Não há nisso uma valoração dos três tipos de pensamentos, mas apenas a distinção daquilo que os ocupa. “A filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência (...). A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência (...). A arte quer criar um finito que restitua o infinito”.⁹⁴ O que seria a música, na acepção de Deleuze e Guattari? Para eles, música seria a arte de tornar sonoro aquilo que não é sonoro. “É desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música de tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro”.⁹⁵

Propomos debruçar nossos ouvidos e mentes sobre os personagens conceituais que polulam nos territórios sonoros. Um outro entendimento do mundo e suas mazelas por meio daquilo que a arte pode oferecer, face à máquina de guerra que cria, como se põe diante da guerrilha sonora que se apresenta, no exercício que se propõe ao enfrentar e criar em presença do caos.

⁹³ “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 253.

⁹⁴ Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 253.

⁹⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 164.

Ópera maquínica

Tendo como referência o mundo sonoro das grandes metrópoles, pensemos o território sonoro como “uma verdadeira *“ópera maquínica”* que reúne as ordens, as espécies e as qualidades heterogêneas”.⁹⁶ Ouçamos a sonoridade urbana com os ouvidos inclinados a pensar o sonoro, como uma grande dramatização de forças e fluxos, poderes e potências do sonoro. Entendemos ser um desafio à escuta restituir a dramaticidade do sensível de que ela é portadora, sem a pretensão de afinar o mundo e repetir definições obsoletas de música.⁹⁷ Como se, na intenção de melhorar o mundo, tornássemos as coisas piores, como escreve John Cage: “Como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores)”.⁹⁸

Dizemos “ópera maquínica” porque entendemos as máquinas como chaves que abrem e fecham territórios, e não apenas trancam, como alguns podem acreditar.⁹⁹ O maquínico possibilita a síntese do heterogêneo, reunindo matérias de expressão, podendo abrir outros mundos e estratégias para enfrentar o caos, inclusive para além da própria máquina.¹⁰⁰ Isso não é apologia surda às máquinas – que podem se tornar irritantes aos ouvido. Consideramos que existem mundos possíveis a serem descobertos nas máquinas sonoras, os que não serão alcançados sem pensarmos a condição da escuta.¹⁰¹

O que seria vivenciar a escuta como dramatização das forças de que o som é portador? Pensemos a molecularização do som e o que tem posto a produzir, as forças que tem convocado. “Lembre-mos da idéia de Nietzsche: o eterno retorno como pequena cantilena, como ritornelo, mas que captura as forças mudas e impensáveis do Cosmo”.¹⁰² Essa potência molecularizada na matéria sonora pela “ópera maquínica” pode ser capaz de tornar audível forças que o som opera, um *phylum maquínico*¹⁰³.

A imagem que Deleuze e Guattari usam para tratar do agenciamento da máquina sonora é o sintetizador, equipamento que reúne uma série de operações sonoras como módulos, osciladores, geradores e transformadores operando microintervalos, capaz de sintetizar heterogêneos sonoros. O sintetizador possibilita audibilidade a aspectos do som e outros aspectos da matéria sonora.¹⁰⁴

⁹⁶ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 143.

⁹⁷ Ver citação de John Cage em “A escuta musical daria conta do universo sonoro?” Capítulo 2.

⁹⁸ Cage, [1965] 1985, p. 3

⁹⁹ “As máquinas são sempre chaves singulares que abrem ou fecham um agenciamento, um território.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 148)

¹⁰⁰ “O que chamamos de maquínico é esta síntese de heterogêneos enquanto tal. Visto que estes heterogêneos são matérias de expressão.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 143)

¹⁰¹ “Saímos, portanto, do canto e dos agenciamentos para entrar na idade da Máquina, imensa mecanosfera, plano de consmicização das forças a serem captadas.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 160)

¹⁰² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 160.

¹⁰³ “uma linha filogênica, um *phylum maquínico*, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 166)

¹⁰⁴ Deleuze e Guattari utilizam o sintetizador, assim como ritornelo, ritmo, modo, paisagem melódica, contraponto territorial, como referência conceitual para pensar a própria filosofia. “A filosofia, não mais como juízo sintético, mas como

Sobriedade com o ruído para não espantar os devires sonoros

Entre diferentes dispositivos de manipulação do sonoro, encontramos um mundo de experimentação sonora que opera entre as fronteiras da música e do ruído. Deleuze e Guattari nos alertam que não é simplesmente a valorização moderna dos concertos de ruído que é capaz de tornar algo sonoro. Ocasionalmente há em que eles são levados longe demais e dão lugar a equívocos. Por exemplo, recursos tecnológicos como o sintetizador e o computador, nem sempre fazem o som viajar, embora tenham todas as condições; “mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de ‘tornar sonoro’, se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons”.¹⁰⁵ Nessas circunstâncias, as potências do som não conseguem ser evocadas, suas forças não ecoam e acabam fazendo um buraco negro.¹⁰⁶

É preciso discernimento na utilização dos sons, para tornar sensível o sonoro, alertam os autores. Da mesma maneira, quando falam do uso de substâncias que tendem a potencializar um corpo-sem-órgãos, dizem que é preciso prudência para tornar o corpo potente, para não acabar por anestesiá-lo. “Sobriedade, sobriedade: é a condição comum para a desterritorialização das matérias, a molecularização do material, a cosmicização das forças”.¹⁰⁷ O mesmo eles dizem sobre o uso da máquina na música ou em outros aspectos. Pensam que, sem prudência e sobriedade, essas ferramentas perdem sua potência e riqueza.¹⁰⁸

Não é sem risco de equívoco que o som é levado a viajar por meio da síntese proposta pela máquina que opera seus parâmetros. A viagem pode levar a lugar nenhum, permanecer no vago, ao invés de conectar forças cósmicas. Esse pode ser o mesmo equívoco, talvez valorizado na modernidade, com os desenhos das crianças, os textos dos loucos e os concertos de ruídos.¹⁰⁹

Poder e potência do sonoro

Utilizamos os conceitos de potência e poder, como inversamente proporcionais, conforme a acepção de Baruch von Espinosa (1632-1677) apresentada por Deleuze. A potência, na acepção desses autores, opera

sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torna-lo móvel, fazer dele uma força do Cosmo (do mesmo modo se leva o som a viajar...)” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 160)

¹⁰⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 160-1.

¹⁰⁶ “Um material rico demais é um material que permanece ‘territorializado’ demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos ... (mesmo o piano preparado de Cage).” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 161) “Piano em que os timbres, alturas e respostas dinâmicas de determinadas notas foram alterados por parafusos, borrachas e outros objetos colocados entre as cordas. Essa técnica foi desenvolvida por John Cage para sua *Bacchanale* (1940)” (Grove, 1988, p. 723)

¹⁰⁷ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 162.

¹⁰⁸ “Um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 161)

¹⁰⁹ “Freqüentemente se tem tendência demais a reterritorializar-se na criança, no louco, no ruído. Nesse caso *permanecemos no vago*, em vez de darmos consistência ao conjunto vago, ou de captar as forças cósmicas no material desterritorializado.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 161)

por “variação contínua, sob a forma de aumento-diminuição-aumento-diminuição, da potência de agir ou da força de existir de alguém de acordo com as idéias que ele tem”.¹¹⁰ Diz-se que a potência de alguém aumenta quando sua capacidade de agir eleva. Para Espinosa, toda paixão que envolva aumento na capacidade de agir é, incondicionalmente, considerada alegria; enquanto a tristeza é gerada por toda diminuição na capacidade de agir¹¹¹. Tristeza (des-potência) e alegria (potência) não são utilizadas em sentido vago, mas num sentido preciso e rigoroso. Alegria é o afeto que envolve aumento da capacidade de agir e “tristeza é o afeto considerado como envolvendo a diminuição da potência de agir”.¹¹²

Nessa concepção, o exercício do poder é um ato de tornar o outro des-potente, diminuindo sua capacidade de agir. Poder, no sentido espinosano, está diretamente relacionado ao ato de provocar paixões tristes. “Inspirar paixões tristes é necessário ao exercício do poder”.¹¹³ Pensemos na relação de sujeição que o déspota instiga em seus súditos. O déspota só tem poder graças a despotência de seus súditos¹¹⁴.

Sob esse crivo conceitual, nos perguntamos: qual é a potência da música? O que pode um som? Quais capacidades de agir ele ativa? Quais, suas potências e des-potências? Suas alegrias e tristezas? O que podem as notas musicais, um som periódico-afinado? Se pararmos para escutar o mundo que nos cerca, dificilmente encontraremos notas bem delimitadas e afinadas como na música, a não ser quando escutamos toques de celular ou músicas a partir das mídas sonoras. Existem exceções como os cantos dos pássaros, certas máquinas que em conjunto podem constituir estruturas musicais. Porém, uma nota afinada nem sempre existe no mundo sem que seja criada a partir algum tipo de aparato. Por isso, ela é desterritorializadora para nossos ouvidos, e é potente, por cruzar o plano sonoro caótico do cotidiano. O mesmo não acontece com a cor, que tende a territorializar, mais do que desterritorializar. “O som, ao se afinar, se desterritorializa cada vez mais, especifica-se e torna-se autônomo, enquanto a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade”.¹¹⁵ De repente, escuto uma flauta, um estudo de Bach, em meio às máquinas, aos sons da cidade, aos sons cotidianos, então algo atravessa minha escuta, modula afetos, sou desterritorializado de tal forma que é difícil desconsiderar os sons da flauta.¹¹⁶ A potência da música está nessa capacidade de desterritorialização que a afinação e a melodia, construções humanas no mundo sonoro, possibilitam.

¹¹⁰ Deleuze, [1978] 2006, datilo.

¹¹¹ “tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir.” (Deleuze, [1978] 2006, datilo)

¹¹² Deleuze, [1978] 2006, datilo.

¹¹³ Deleuze, [1978] 2006, datilo.

¹¹⁴ “Spinoza diz, no “Tratado teológico-político”, que esse é o laço profundo entre o déspota e o sacerdote: eles têm necessidade da tristeza de seus súditos. Aqui, vocês compreenderão com facilidade que ele não toma "tristeza" num sentido vago, ele toma "tristeza" no sentido rigoroso que ele soube lhe dar: a tristeza é o afeto considerado como envolvendo a diminuição da potência de agir.” (Deleuze, [1978] 2006, datilo)

¹¹⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 166.

¹¹⁶ “Uma flauta de madeira milenar organiza o caos.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 153).

Não é simplesmente a potência dos sons afinados que possibilita tamanha desterritorialização. Muitas vezes, em face do desejo de escapar, não queremos permanecer na condição que nos encontramos. Temos vontade de pegar carona em alguma coisa que possa nos levar para outro mundo, mas a condição nos obriga a permanecer em um lugar. Como fugir sem sair do lugar? A arte pode, em algum aspecto, assim como as mídias portáteis. Em uma situação desconfortável, escutar de repente uma melodia que enuncie um outro estado para além daquele indesejável faz com que o fio de melodia se torne linha de fuga. Um outro território sonoro se torna potente, pois aumenta a potência de outros encontros. Considerada a potência gerada à escuta pelo mundo das alturas definidas, notas afinadas, harmonia, temos a impressão de que o mundo sonoro que nos cerca é caótico. Esse é o efeito e a potência da música. Talvez o mundo dos sons musicais seja, neste aspecto, mais interessante do que os sons da cidade. Ele “pode mais”, pela sua maior capacidade de desterritorializar a escuta do que outros sons, estabelecendo linhas que permitem fugir. Cria-se uma diferença de potencial que gera uma cruel comparação, como a idéia de um mundo sonoro ideal todo afinado, como pensa Murray Schafer. Porém, um mundo todo afinado não seria tão desconfortável quanto um mundo todo caótico e ruidoso? Pensemos em nossos ouvidos ocupados o tempo inteiro por música: não seria enervante?

Ritornelo, o problema da música?

Se, por um lado, a música desterritorializa o ambiente criando outro território sonoro aos ouvidos, por outro, toda sonoridade que não pertence à música – sons aperiódicos (desafinados), ruídos, chiados etc. – a desterritorializa, invadindo-a, levando-a para outros territórios. Este é o princípio da arte, desterritorializar com velocidade para trazer outros mundos possíveis à tona. Faz-se necessário ir até o ponto em “que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som, que eles se afrontem ou se atraquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro, e deslizam numa linha de declive”.¹¹⁷

O drama da música está no desafio de uma cultura que põe ouvidos aos objetos sonoros, graças ao microfone-gravador-alto-falante, como propôs Pierre Schaeffer. De alguma forma, a música vive em constante batalha, de destruições de paradigmas e conceitos que definem o que é o musical, o ruído e o silêncio. Todas as categorias do sonoro precisam ser inventadas constantemente, o que não se faz sem perda e um grande exercício inventivo.¹¹⁸

Esse jogo existencial em que vive a música está na filosofia de Deleuze e Guattari, apresentada sob a

¹¹⁷ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 113.

¹¹⁸ “A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento. Não está aí o seu fascínio potencial?” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 99)

questão do ritornelo.¹¹⁹ Eles fundam, por um lado, o ritornelo como problema da música e, por outro, duvidam do próprio problema que criaram.¹²⁰ “O problema da música é diferente, se é verdade que seja o ritornelo”.¹²¹ A partir deles, entendemos que a música precisaria criar outras indagações, para além do ruído-desafinação que recai nos problemas da afinação, da harmonia e da estrutura. Precisamos apresentar aos nossos ouvidos outras questões.

A música convoca forças da terra: o povo

Deleuze e Guattari falam de um fascismo potencial da música pela sua capacidade de mover multidões, convocar forças da terra:

Parece que a música tem uma força desterritorializante muito maior, muito mais intensa e coletiva ao mesmo tempo, e a voz, igualmente, uma potência de ser desterritorializada muito maior. É talvez esse traço que explica a fascinação coletiva exercida pela música, e menos a potencialidade do perigo 'fascista' (...): a música, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os entandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião. Pode ser que os músicos sejam individualmente mais reacionários que os pintores, mais religiosos, menos “sociais”; mesmo assim, eles manejam uma força coletiva infinitamente superior à pintura. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 103)

Essa potência de desterritorialização do som é ambígua, pois tanto nos faz cair num buraco negro, quanto abrir para o cosmos. Com incomensuráveis forças de desterritorialização, opera também blocos maciços de reterritorializações, os mais embrutecidos e redundantes. “Êxtase e hipnose. Não se faz mexer um povo com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os *lasers* modulam-se a partir do som.”¹²² Nesse sentido, operar o som já é um tipo de máquina de guerra cósmica.

O sentimento é de esvaziamento. Uma certa agonia generalizada parece imperar a quem tem ouvidos atentos, sensíveis às transformações incorpóreas que os sons têm proporcionado. Diante disso, pensamos o futuro e a condição em que se encontra nossa escuta hoje. Sem titubear, é preciso dizer, mesmo que soe pesado e talvez fatalista, as mazelas que se apresentam.

¹¹⁹ “Não é certamente a diferença do barulho e do som que permite definir a música, nem mesmo distinguir os pássaros músicos e os pássaros não-músicos, mas sim *o trabalho do ritornelo*.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 102)

¹²⁰ “O ritornelo, na sua fase terminal, não só não será mais associado às *Jovens* mas deixará, por acréscimo, o terreno musical.” (Guattari, [1979] 1988, p.290)

¹²¹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 102.

¹²² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 166.

Por outro lado, é preciso inventar e criar a potência do sensível de nossos ouvidos, assim como de um pensamento acerca do sonoro, para enfrentar o caos que se apresenta. Caso contrário, podemos esperar que, cada vez mais, viveremos em regimes de aprisionamento monitorado, condições labirínticas que mantêm nossa matéria sensível, subjetividade e vida sob esse aspecto.¹²³ Ou assumimos nossa potência sobre o sonoro, ou então a destituiremos dos poderes que “sentem uma forte necessidade de controlar a distribuição dos buracos negros e das linhas de desterritorialização nesse *phylum* de sons, para conjurar ou apropriar-se dos efeitos do maquinismo musical”.¹²⁴

Voltamo-nos a pensar nossa escuta em relação aos regimes de poder que o som tende a favorecer. Não dizemos que haja uma intencionalidade de algum Estado-nação ou do mercado global, ou qualquer plano diabólico voltado aos corpos e à vida de nossos ouvidos. Ao contrário, parece sintomática essa situação do som. Para cercá-la, tentamos pensar a condição da escuta no plano das micropercepções, em que se dá um embate entre questões do poder, do controle sobre a vida (biopoder); temos de pensá-la, ainda, nos estados que pré-configuram a vida, como a memória, atenção, desejo, tempo, espaço e escuta, entre outros. A questão do som e do ritornelo permite pensar essa dinâmica de construções de tempo-espaço configuradas no mundo e definidoras de condições de existência, mas que também privam-nos de certos estados de existência, modelando não só escutas, mas subjetividades em blocos.

Quando nos deparamos com o território sonoro e a condição da escuta, percebemos que tratamos de um corpo-ouvido que está cada vez mais em estado de torpor, de choque. Assustado e violentado, ele tenta proteger e não se põe mais a ouvir o mundo, que sintomaticamente parece berrar agonizante, muitas vezes um grito já abafado, que já não temos corpo-ouvido suficientemente potente para escutá-lo.

O que Deleuze e Guattari nos possibilitam pensar é como os territórios sonoros hoje nos têm privado de uma série de pré-condições para a vida. Um cerceamento da possibilidade de nos afetar pelos sons. Eles nos convidam a convocar as potências do sonoro, da escuta sensível, que chamam forças de todos os tipos: do caos, da terra e do cosmos. Teremos escuta para tudo isso? A quais fluxos nossos ouvidos servem?

TERRITÓRIO SONORO (TS)

Arqueologia sonora: para além da ecologia sonora

A noção de território sonoro (TS) surge pela necessidade de pensar os sons do ambiente para além da idéia de harmonia do mundo, com um propósito bem diferente do *soundscape* apontado por Murray Schafer.

Diríamos que o objeto de estudo é o mesmo, mas com distintas inclinações conceituais. De alguma forma, a

¹²³ “O labirinto já não é arquitetônico, tornou-se sonoro e musical.” (Deleuze, [1993] 2004, p.119-20).

¹²⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 167.

noção de TS se encontra espalhada por todos os capítulos deste trabalho. Propomos recuperar alguns aspectos que já foram apresentados, e outros que serão explicitados no decorrer do texto.

Evocamos a idéia do TS para pensar o som em uma espécie de arqueologia acústica, que não é história da música, mas que parte de aspectos por ela evocados para entender os percursos do sensível e da escuta. Talvez a música seja, por excelência, o TS que produz potências audíveis, que institui qualidades expressivas, modos de existência para os sons, a partir do movimento de desterritorialização e territorialização que ela nos ensina. Se a música é o paradigma para pensar os sons no ambiente, isso se deve ao aspecto de potência que ela evoca, e não sobre as condições restritas de ecologia sonora que encontramos no livro *A Afinação do Mundo*.

Duas operações do Território Sonoro

A partir das definições de território em *Mil Platôs*, podemos dizer que o TS opera, ao mesmo tempo, dois tipos de funções: propriedade e qualidade. A primeira estabelece posse, domínio por meio de placas e assinaturas. A segunda estabelece qualidades expressivas, subjetividades e intensidades. Dizendo de outro modo, os TS surgem de dois modos de operar o som, seja criando muros sônicos, seja criando expressividade, modos de escuta.

Um TS não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também, aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TS. O Fator de Territorialização (FT) que o som exerce delimita o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, o Fator de Desterritorialização nos faz sair de uma condição de escuta confortável, gerando movimento para além dos modos sonoros que oferecem proteção e segurança. Um TS está sempre preste a se desterritorializar. Diferentemente de outras matérias de expressão, o som possibilita essa fragilidade do território com maior intensidade. A qualquer momento, um sinal pode fazer desmoronarem os muros sônicos levantados. Podemos pensar, como exemplo, a escuta na sala de concerto. Qualquer chiado, como o da poltrona ao lado, pode nos tirar do território seguro obtido pela entrega à música, que magnificamente foi sendo construído.

O som carrega a potência do intensivo que opera em nossa subjetividade, de maneira muito particular, simultaneamente frágil e potente. Dizemos frágil, porque o fluxo intensivo, que o som atualiza em nossa subjetividade pode ser desfeito a qualquer momento por um evento que venha a interrompê-lo. Dizemos que o som é potente porque tem a capacidade de mobilizar com pouco. Pensemos um canto, um lamento, um grito. Em termos acústicos, apenas sinais sonoros, mas que podem mover um mundo de afeto. A

sonoridade é portadora dessa capacidade de mover forças da terra, do caos e do cosmos. Pensar o TS é entender as dinâmicas que os sons imprimem em nossa matéria sensível.

Um TS se estabelece pela descodificação dos sons no ambiente. Nossos ouvidos sempre estão cercados de um mundo cheio de códigos-sons, mas eles não definem de imediato um território. Este último se constitui quando algum tipo de transformação ocorre no código, subvertendo-o com um propósito.

A função do TS é a de produzir qualidades expressivas, modos de escuta, e tende a modular subjetividades. Nesse regime, ao invés de *códigos-sons*, falamos em *componentes de meio* ou *componentes de expressão* como *estilo*. O material sonoro deixa de ser funcional – no sentido instintivo da posse, segurança e reprodução – para se tornar expressivo, gerando qualidades, emoções subjetivas. Não são necessariamente os código-sons a definir um TS, mas sim certas qualidades expressivas. Pensando no território da arte, não será o grau de complexidade timbrística ou harmônica que tornará uma música mais expressiva do que outra. O que diferem os TS não são os códigos-sons, mas qualidades e emoções específicas que põem para trabalhar o sonoro. Lembremos do exemplo da situação sonolenta dos veículos de transportes coletivos, os sons dos motores, que gera em alguns um estado hipnótico.¹²⁵

Poder, prisão e TS: muros, cadeados e labirintos sônicos

O poder de um TS está na capacidade de estabelecer encontros mais ou menos potentes com o sonoro. Certas sonoridades – de certos lugares, máquinas, instrumentos – tendem a provocar estados de afetação com maior facilidade, sejam eles positivos, sejam negativos. Este fenômeno pode modular nossa subjetividade, gerar mais-valia afetiva-emocional e transformações incorpóreas. O TS, por ter essas capacidades de afetação, tende a exercer uma condição de poder sobre nossa matéria sensível.

Podemos também pensar que o TS se estabelece como poder quando existir um ambiente sonoro pronto, com seus muros sônicos que criam uma espécie de casulo aconchegante, travesseiro aos ouvidos. Dizemos que as várias mídias sonoras hoje propõem, de diferentes maneiras, esses TS de segurança, quando aquilo que oferecem são estratégias de proteção de estados de afetação desagradáveis. Pensamos nas situações em que ligamos um aparelho para nos distrair de algum estado que não desejamos, seja pelo barulho em torno, seja pelo estado afetivo que nos toma, solidão, ansiedade ou angústia.

Ao mesmo tempo em que um dispositivo sonoro midiático pode construir um TS de segurança ao levantar outros muros sonoros diante de nossos ouvidos, ele também pode nos colocar numa situação de

¹²⁵ antepositivo, do gr. *húpnos*, ou 'sono' (Houaiss, 2001).

aprisionamento. Os muros se transformam em labirintos sonoros, ou em cadeados sônicos, que nos acompanham por todos os lados, quando pensamos nas mídias portáteis.

Potência de vida de que o TS é portador

Quando pensamos o TS, não nos preocupamos em torná-lo mais belo ou harmonioso, mas queremos apontar as potências e despotências que os sons produzem a partir dele. Não nos interessa o belo como aquilo que restitui um estado de conforto; antes, entendemos que é preciso abordar a própria condição da escuta que denota uma relação de poder. Se existe beleza no TS, é pelo fato de ele ser portador de uma potência de vida, que subverte as relações des-potentes que a busca pelo conforto e a harmonia tende a instaurar em nossa escuta.

Não pensamos o TS como poluição, pois ela passa pela velocidade de produção em que se encontra o sonoro hoje, diretamente ligado à cultura do Capital Mundial Integrado, bem como ao modo de os corpos marcarem e ocuparem território, delimitarem e destituírem propriedades, produzirem e consumirem, controlarem, disciplinarem e dominarem, isto é, de poder. O que nos interessa apontar com o TS são as condições de sujeição, as relações de poder, produção e fabricação de subjetividade.

Fundamentado em relações de poder, pensamos os TS micropoliticamente, num processo dinâmico, cuja instituição impõe uma tendência à escuta. Nesse sentido, ele tende a pré-configurar modos de escuta, com sonoridades e ambientes pré-fabricados; nesse aspecto, há uma inclinação subjetiva implícita. O oferecimento de TS prontos tende a destituir outros mundos possíveis.

Territórios Sonoros Seriais e Difusos

O TS hoje, com seus ritornelos maquínicos-midiáticos, tende a colocar nossos ouvidos em diferentes estados e regimes de poder. Escutar o mundo a partir de tais tecnologias é a condição que está implicada na sonoridade contemporânea, seja ruidosa, seja melodiosa. Pensando esses aparatos como dispositivos que criam TS, distinguimos dois modos: Território Sonoro Serial e Território Sonoro Difuso¹²⁶.

Territórios Sonoros Seriais (TSS) são aqueles que colocam uma condição de escuta arregimentada por lugares bem definidos. Seus dispositivos são máquinas fixas que produzem TS distintos, com uma identidade própria. Eles podem ser nomeados em séries: do quarto para o banheiro, da cozinha para o corredor, do elevador para o carro, da rua para o escritório. O despertador e o chuveiro, a geladeira e o microondas, a casa das máquinas e a ignição, o trânsito e o ar condicionado. Séries de TS bem delimitados

¹²⁶ A denominação desses territórios está relacionada aos dispositivos de poder, conforme Foucault, serial-disciplinar e difuso-controle. Discorreremos mais a esse respeito no capítulo quarto.

por máquinas que povoam os diferentes espaços. Poderíamos falar da série de mídias sonoras que delimitam TS temporais com suas programações diárias bem definidas, ou pelos lugares que habitam os contextos: sala de espera, estabelecimentos, atendimento telefônico e filas, entre outros. Nos TSS, as mídias fixas delimitam um lugar definido a ponto de conseguirmos reconhecê-los de olhos cerrados.

Por outro lado, os Territórios Sonoros Difusos (TSD) se constituem por mídias móveis, que carregamos conosco em situações várias: banheiro, casa, rua, escola, trabalho, praia ou campo. Os aparatos são as mídias portáteis como celular, mp3 *player*, *walkman*, *palmtop*, *laptop*, carros e seus sistemas de sons, que levamos conosco como se fossem TS portáteis. Com esses dispositivos, a série se desfaz, a ponto de ser possível a existência de um único território. Caso se queira, sempre se estará no *show*, na danceteria, no *happy hour*, no concerto. Os territórios se tornam onipresentes e, ao mesmo tempo, difusos por todas as dimensões da vida.

Produção de escuta: biopolítica do sonoro

Com os TSD, a produção de escutas e subjetividades é levada a um estado de consumo que não se restringe às questões que circunscrevem a música. As mídias sonoras portáteis têm produzido relações que tanto evidenciam aspectos de um poder que monitora nossos consumo de sons, música e afetos, quanto estabelecem estratégias de controle do corpo-ouvido na matéria sensível. Pensamos o TS como um espaço de dramatização de nosso mundo sensível, que se põe a trabalhar, produzir e instituir morais e desejos, tanto quanto formas de vida e modos de escuta.

Ao pensarmos na dimensão micropolítica do sonoro, entendemos que a escuta se encontra numa dimensão que passa pela delimitação de espaços de consumo, apropriada de diferentes formas pelos regimes de poder. Face aos desdobramentos de uma cultura do capital, que se fundamenta cada vez mais na produção imaterial e cognitiva como mercadoria, a escuta assume um papel importante nos fluxos econômicos atuais. Contrariamente a essa lógica, entendemos que a escuta é um bem comum e não deve ser apropriada como tem sido. Consideramos que o TS é o espaço acústico coletivo que precisa ser melhor entendido.

Sob esse aspecto, apontamos pistas para pensar o TS sob a questão da escuta como bem comum que vem sendo expropriado, assim como as demais matérias que a vida necessita para existir, como água, ar, alimento, luz, arte e pensamento. Por essas questões, sinalizamos o TS na perspectiva de uma biopolítica, que monitora a vida e a põe para trabalhar e produzir mundos de consumo. Nesse cenário, indagamo-nos sobre quais estratégias tomar diante da cafetinagem em que a escuta se encontra.

CAPÍTULO 4

articulações entre escuta e poder

UMA INTRODUÇÃO À NOÇÃO DE PODER EM FOUCAULT

Poder como produção

A noção de poder em Michel Foucault (1926-1984), contrário à proposta dos marxistas, não se localiza na instituição ou no Estado.¹ O poder não se configuraria como uma concepção contratual jurídica-política onde o indivíduo cede a um soberano, mas se dá como relação de forças. Por ser relação, o poder se faz em todas as partes. Vivemos constantemente atravessados por relações de poder, e não estamos concebidos fora disso.

Foucault rompe com a concepção clássica de poder entendido como algo negativo, repressor, que tem a força da proibição. Ele nos mostra que existem dimensões produtivas do poder, que o tornam positivo, e constituem verdades, práticas e subjetividades. “Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil.”²

O poder se faz produtivo, e não apenas repressor: é nesse sentido que ele é positivo. Produz maneiras de perceber o mundo, saberes, discursos e corpos, induz prazer, medo e angústia, modula escutas³. Faz-se forte porque produz efeitos positivos. “O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico.”⁴

É sob essa perspectiva que entendemos a produção sonora atual. Não sob o título “ecologia sonora” ou “poluição sonora”⁵, mas sob a perspectiva do poder conforme Foucault nos apresenta. Se o poder produz saberes, desejos, corpos, modos de percepção, por que não pensar a condição da escuta a partir dessa perspectiva?

¹ “É preciso distinguir dos para-marxistas como Marcuse, que dão à noção de repressão uma importância exagerada.” (Foucault, [1979] 2004, p. 148)

² Foucault, [1979] 2004, p. 148.

³ A escuta no sentido conceitual, como propôs Pierre Schaeffer. Recapitulando Sílvia Ferraz: “não é ouvir no sentido de audição, mas trata-se sim de um conceito.” (Ferraz, 2005, p. 30)

⁴ Foucault, 2004, p. 149.

⁵ Cf. Schafer, 1977.

Poder não localizável – relação – estratégia

O poder é menos uma propriedade do que uma estratégia; não são efeitos de apropriação, mas de manobras, disposições, táticas e técnicas. Por isso, podemos falar em tecnologias de poder. O poder se exerce, mais do que se possui; não é exclusividade da classe dominante, mas um efeito do conjunto de suas estratégias. Ele é relação, conjunto de forças que atravessa dominantes e dominados.

A concepção que adotamos aqui é a do poder não localizável, que não detém posse, tampouco se circunscreve num dispositivo como o Estado, as Instituições, a Medicina e a Música. Cumpre pensá-lo em múltiplas configurações e detalhes que englobam diversas outras dimensões, passando por canais sutis e ambíguos. Não é uma questão de diminuir a importância e a eficácia do poder de Estado. Não existe um fora ou um indivíduo sobre o qual se exerce ou se abate o poder, mas sim o produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos. É a partir dessa condição que a questão da emissão e recepção sonoras serão ora problematizadas. Pensaremos o poder na relação entre a produção de territórios sonoros e a escuta.⁶

Três modos de operar a vida, o corpo, os sentidos

Foucault aponta três tecnologias⁷ de poder, três modos de operar vida e morte. No primeiro, sob o regime da soberania, temos o soberano como aquele quem detém poder sobre a vida e a morte do súdito, que por sua vez, não tem plenitude de seu direito, vivo ou morto. É pelo direito de matar que se tem poder sobre a vida do súdito. O poder soberano se configura pelo direito em *fazer morrer e deixar viver*. “Trata-se de um poder negativo sobre a vida, poder limitativo, restritivo, mecânico, expropriador.”⁸

A partir do final do século XVII, como aponta Foucault, houve uma mudança do *fazer morrer e deixar viver* para *fazer viver e deixar morrer*. O poder não se pauta mais na retirada e apropriação da vida para operar pela sua incitação, reforço, controle e vigilância. Gerir a vida, mais do que exigir a morte. Em nome de gerir a vida, passou-se a administrá-la, estendê-la, vigiá-la, controlá-la, apropriar-se dela pelo abandono da prática de fazer morrer. Em defesa da vida, surgem guerras abomináveis e genocidas. É pelo direito de *fazer viver* uma raça, como no nazismo, que se tem o direito da morte do outro.

Sob esse regime (*fazer viver e deixar morrer*), duas tecnologias de poder se instauraram, em diferentes níveis, cada qual operando pelo corpo de maneiras distintas: uma pelo corpo-individual (disciplina) e outra

⁶ Poderíamos dizer produção e consumo de escutas.

⁷ A noção de tecnologia se aproxima, em nossa abordagem, da noção de tecnologias de escutas configuradas como mídias sonoras, ou ainda pensando o ouvido como aparato, como vimos em Pierre Schaeffer.

⁸ Pelbart, 2003, p. 56.

pelo corpo-biológico-espécie (biopolítica). A primeira surge em escolas, hospitais e fábricas pela docilização e disciplinarização do corpo. Foucault entende a sociedade disciplinar como surgida junto com a explosão demográfica e a industrialização⁹, da qual a velha mecânica do poder soberano não conseguia dar conta. Colocam-se novos problemas com a cidade, como o empilhamento dos corpos, os modos de regulá-los no espaço e a necessidade de torná-los produtivos. Nessa tecnologia de poder centrado no corpo individual, o corpo é manipulado como forças que precisam se tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo, técnicas de otimização do trabalho. Tentando recuperar algo do poder soberano, surge a disciplina como primeira acomodação dos mecanismos de poder sobre o indivíduo, traduzida em vigilância e treinamento das capacidades corporais. O mínimo esforço para a sua eficiência máxima.

A segunda acomodação dos mecanismos de poder se dá no final do século XVIII, mobilizando outro componente estratégico, os processos de vida, que incide sobre a população, sobre o corpo como espécie. Não é mais o indivíduo, mas um outro corpo. “É um novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos inumerável. É a noção de ‘população’”.¹⁰ Se antes o poder se configurou no corpo do soberano, e depois, no do indivíduo (disciplina), agora a biopolítica lida com os fenômenos coletivos, que se desenvolvem na duração, são fenômenos de blocos. Ela lida com previsões, estatísticas e medições globais. Não é mais uma questão de modificar o indivíduo, mas de intervir nas determinações de fenômenos gerais, naquilo que eles têm de global. Faz-se necessário encompridar a vida: é nesse sentido que o poder agora *faz viver e deixa morrer*. Baixar a morbidade, estimular a natalidade, instalar mecanismos de previdência, otimizar o estado de vida. Não é mais maximizar forças e extraí-las do próprio corpo, como no regime disciplinar, mas assegurar e regulamentar os processos biológicos do homem-espécie. “Eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a ‘população’ enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de ‘fazer viver’.”¹¹

Na perspectiva do *fazer viver e deixar morrer* há duas séries: 1) corpo-organismo-disciplina-instituição; 2) população-processos, mecanismos-biológicos, fluxos-econômicos-Nações. Uma em que o corpo é individualizado, organismo dotado de capacidades que devem tornar-se úteis e dóceis ao mesmo tempo; na outra, os corpos são processos biológicos de conjunto, e procura-se controlar (eventualmente, modificar) a probabilidade desses eventos ou, em todo caso, compensar seus efeitos, manter um estado de homeóstase. “Um poder que tem a tarefa de se encarregar da vida terá necessidade de mecanismos contínuos,

⁹ Murray Schafer apresenta o mesmo divisor – a Revolução Industrial – para falar da transformação no ambiente acústico, que agora apresenta sons que não morrem mais, as máquinas que soam ininterruptamente.

¹⁰ Foucault, [1976] 2005, p. 292.

¹¹ Foucault, [1976] 2005, p. 294.

reguladores e corretivos”.¹² São dois conjuntos de mecanismos, duas tecnologias distintas, uma disciplinar e outra de controle¹³, que não se excluem, podendo se articular entre si.

Essas tecnologias de poder operariam como bonecas russas, ou seja, esses regimes se sobrepõem e se articulam, como máquinas que se acoplam uma na outra, operando simultaneamente.¹⁴ Não pensemos que existam isoladamente, ou que possam ser comparadas e hierarquizadas para saber se há uma gradação qualitativa, ou qual é menos tolerável. “Não deve se perguntar qual o regime mais duro, ou mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as libertações e as sujeições”.¹⁵

PODER E CONDIÇÃO DA ESCUTA

Disciplina auricular: *Panótico*

Diante das particularidades que cercam o sonoro, propomos articular as tecnologias de poder, a partir das imagens de Foucault, com os dispositivos de escuta existentes. Talvez seja injusto localizar a escuta entre os regimes de poder foucaultianos, porém, existem aproximações significativas. Quem sabe, pensar o poder a partir do sonoro, possibilite-nos entender dimensões e diferenças conceituais que o visual não alcança. O que vale aqui, muito mais do que apresentar um esquema pronto, é apontar direções.

Pensaremos a disciplina a partir do *Panótico*.¹⁶ No livro *Vigiar e Punir* (1975), Michel Foucault apresenta duas imagens para a sociedade disciplinar. A primeira é a *disciplina-bloco*, instituição fechada, estabelecida à margem, com funções negativas, como as de romper a comunicação, suspender o tempo, fazer parar o mal. A outra é a *disciplina-mecanismo* (*Panótico*), dispositivo funcional a serviço de melhorar o exercício de poder, tornando-o rápido, leve, eficaz e pautado em coerções sutis.

O *Panótico* é ora tematizado para pensarmos os dispositivos das mídias sonoras e sua articulação com o poder. Perguntamo-nos: existiria uma versão auditiva do *Panótico*? Como as relações de poder se configuram aos ouvidos sob o plano da audição? Antes de darmos vazão a essas questões, recapitulemos a

¹² Foucault, [1976] 2005, p. 135.

¹³ Foucault não usa a palavra controle, mas regulamentação. O termo parece ter sido dado por Deleuze.

¹⁴ Pensemos o modelo do “poder soberano como uma boneca russa do tipo *matriochka*, sendo que a de tamanho maior representa o poder administrativo disciplinar, que contém o poder de controle político, que por sua vez contém, em última análise, o poder de se fazer a guerra.” (Hardt, Negri, 2005, p. 44)

¹⁵ Deleuze, [1972-1990] 1998, p.220

¹⁶ Cf. Dicionário eletrônico Houaiss (2004). *Pan*, do adjetivo grego 'cada, cada um(a), todos, inteiridade, totalidade, todo o possível, tudo possível' (representado em latim tanto por *pam-* como por *pan-*). Óptico: do grego *optikós, é, ón* 'relativo à vista, à visão'. *Panótico* seria uma visão que tudo enxerga, olho que tudo vê. Cumpre ressaltar que se tem caráter virtual, sobretudo no Brasil, se desenvolve, a partir da palavra óptica, tão abusivamente comercializada, a forma *ótica*; daí ser geral não apenas a ambigüidade entre visão e audição, como também uma recusa para os adjetivos aqui considerados, que passariam a ter uma difícil dualidade, como no caso dos termos *Panótico* e *Panótico*, entre os quais propomos uma diferenciação em virtude da aproximação do contexto utilizado por Foucault.

imagem advinda de uma tecnologia de poder específica, o *Panopticon* do jurista inglês Jeremy Bentham¹⁷ (1748-1832).

Na periferia de uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; a outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. (Foucault, 2001, pp. 165-6)

Conforme nos apresenta Foucault, Jeremy Bentham criou uma tecnologia específica de poder cujo sistema óptico pôde ser considerado como grande inovação que permitiria exercer bem e facilmente o poder. Esse mecanismo disciplinar foi amplamente difundido após o final do século XVIII. “Mas os procedimentos de poder colocados em prática nas sociedades modernas são bem mais numerosos, diversos e ricos. Seria falso dizer que o princípio de visibilidade comanda toda a tecnologia do poder desde o século XIX.”¹⁸ Podemos pensar, então, em outras dimensões das práticas do exercício do poder, como a audição? Foucault escreve, ainda no livro *Vigiar e Punir*, que “nas técnicas de poder desenvolvidas na época moderna, o olhar teve uma grande importância mas, (...) está longe de ser a única e mesmo a principal instrumentação colocada em prática”¹⁹.

Qual seria a instrumentação do poder no plano do sonoro? Vale pensar a dimensão ótica (audição), assim como a óptica (visão). Existiria então um *Panótico*?²⁰ Tendo o *Panóptico* de Bentham como imagem, qual seria a tecnologia pertinente ao plano da audição? Quais estratégias e tecnologias de poder instauraram-se na dimensão sonora?

Tomemos cuidado quanto às aproximações entre duas categorias distintas do sensível, pois visão e audição têm suas particularidades e operam de maneiras distintas. Só para citar duas características, pensemos que o

¹⁸ Foucault, [1975] 2001, p. 211.

¹⁹ Foucault, [1975] 2001, p. 218.

²⁰ Cf. Dicionário eletrônico Houaiss (2004). Ótico, do grego *ótikós, é, ón* 'relativo às orelhas'. O *Panótico* seria, portanto, uma orelha que tudo capta, tudo ouve. Encontramos outra variação possível que nos servirá, o *Pámphónos*, 'que faz ouvir toda espécie de sons'. *Panótico*, que capta todos os sons (recepção), e *Pámphónos*, que faz soarem todos os sons (difusão).

¹⁷ Filósofo, economista e legislador inglês. Formado em Direito, procurou estabelecer uma hierarquia institucional em regimes penitenciários à luz da razão iluminista no livro *Panóptico*, de 1787. A idealização do panoptismo, que corresponde à observação total, a tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. Em 1787, escreveu o *Panóptico*, que foi pensado como um projeto de prisão modelo para a reforma dos detentos. Bentham, juntamente com Stuart e James Mill, difundiu o Utilitarismo, teoria ética que responde todas as questões acerca do que fazer, do que admirar e de como viver, em termos da maximização da utilidade e da felicidade.

olho opera direcionalmente no campo frontal da visão, enquanto o ouvido capta de maneira omnidirecional. O olho vê o que está à sua frente, num campo restrito; o ouvido ouve todo o entorno.²¹ Além disso, vale ressaltar outra característica que os difere. O ouvido não tem pálpebra como o olho, ele está sempre aberto aos fluxos dos sons. Por esses dois fatores, poderíamos dizer que o ouvido se apresenta como um canal permeável ao que Foucault se refere, como poder que se faz presente de forma sutil.

O modelo do *Panóptico* de Bentham foi pensado como possuidor de um caráter de controle dos corpos pela visibilidade a partir de uma estratégia de arregimentar indivíduos num espaço físico, pela estruturação e planejamento dos corpos no ambiente arquitetônico. Na audição, as técnicas de arregimentação utilizadas pautam-se em outros parâmetros. Tentemos aproximar a utilização de ferramentas de escuta a partir do advento da tecnologia moderna, como o telégrafo e o rádio transmissor, que foram imprescindíveis nas grandes guerras como ferramentas estratégicas.²² A ruptura espaço-temporal, a partir dos meios de comunicação, transmissão e difusão, possibilitará uma nova forma de poder. Marshal McLuhan propõe que o imperialismo não seria possível sem esses tipos de tecnologias, citando Adolf Hitler, que se tornou um fenômeno político em virtude de dispositivos sonoros como o rádio e os sistemas de alto-falantes espalhados pela Alemanha.²³ A seguinte frase é atribuída a Hitler, que teria dito: “Sem automóvel, sem avião e sem alto-falante, nós não teríamos conquistado a Alemanha”.²⁴

Com o alto-falante, institui-se um modo de operar territórios a distância, lembrando que território, para Deleuze e Guattari, são formas de lidar com distâncias, velocidades de entradas e saídas, fluxos. Ainda no imperialismo de Hitler, as mídias sonoras não eram móveis no sentido de serem portáteis, mas é de se considerar que, ao cindir espaço e tempo, o alto-falante permite a mobilidade. No entanto, os alto-falantes foram posteriormente pulverizados. O princípio já estava constituído, e a desterritorialização, já instituída;

²¹ Desconsideramos uma série de fatores e atividades que implicam a percepção como a atividade da consciência, como, por exemplo, a atenção e o interesse, ou mesmo questões como a visão periférica e outras que passam pelo plano das micropercepções, que não operam de maneira isolada com os outros órgãos do sentido. Seria difícil atribuir uma valoração ou hierarquização de um ou outro órgão dos sentidos, pois as questões são mais complexas. Servimo-nos apenas das características que consideramos significativas para pensar a diferenciação entre olho e ouvido.

²² Paul Virilio irá dar conta de como a guerra está pautada na velocidade (cronopolítica) sob vários aspectos; dentre eles a velocidade de articular corpos através da comunicação se torna imprescindível. (Virilio, [1983] 1984) Pensemos aqui, no incidente em São Paulo, em 2006, com o motim e rebeliões lideradas dentro de presídios pelo uso dos telefones celulares, mobilizando e propiciando em todo o estado articulações com velocidade de organização impressionante, graças a tecnologias de comunicação. Vale lembrar ainda da ocasião em que John Cage foi convidado por um grupo anarquista brasileiro para proferir uma palestra. Após um incidente no hotel, onde não conseguira usar o telefone por alguma pane no sistema de telefonia, foi para a palestra onde ficou falando sobre cogumelos, assunto culinário de sua paixão. Depois de um longo tempo, os integrantes do grupo brasileiro lhe para falar sobre a revolução. Cage respondeu: “Improve telephone system. Without telephone, merely starting revolution”Il be impossible.” (Cage, 1974, p.60) “Melhore o sistema de telefonia. Sem telefone, iniciar a revolução será simplesmente impossível.”

²³ “Hitler só teve existência política graças ao rádio e aos sistemas de dirigir-se ao público.” (McLuhan, 1969, p. 337)

²⁴ “Ohne Kraftwagen, ohne Flugzeug und ohne Lautsprecher hätten wir Deutschland nicht erobert.” Adolf Hitler, Manual of the German Radio, 1938–39. Cf. Schafer, 2001 [1977], p. 135.

era uma questão de tempo para tais avanços tecnológicos imperarem sobre os ouvidos e assumirem outras configurações.

A difusão dos aparelhos radiofônicos eliminou a necessidade de espalhar sistemas de alto-falantes pelas vilas. O barateamento da tecnologia permitiu que vozes vindas de longe habitassem o espaço acústico num plano mais individualizado, microscópico, ao invés do espaço coletivo do coreto da praça. Dispositivos físicos como o banco da igreja, a carteira da escola, o batalhão do quartel, o leito do hospital e a sala de concerto deixaram de ser condições para as palavras de ordem e as sensações e transformações incorpóreas. O lugar da escuta espalhou-se por todo lugar, já que os ouvidos abriam-se para o território sonoro onipresente. O rádio tornou-se móvel, e passou a trazer para perto uma voz de quem não se vê, assim como o olhar do guarda que está na torre do Panóptico. Os ouvidos tornavam-se disponíveis à sua escuta e as pessoas passaram a parar suas vidas em função das notícias por ele veiculadas.

Se no plano do olhar o *Panóptico* serviu para pensar a modalidade disciplinar do poder, no plano da escuta, guardando as diferenças, o alto-falante ocupou um lugar parecido, difundindo-se depois. Um poder que se apresenta desconhecido à visão, por meio de um aparato de escuta, que se faz audível. Não apenas os discursos e as morais soarão por ele, bem como as músicas que virão de todos os cantos, mas uma certa condição de escuta que modelará subjetividades, surgida a partir de aparatos técnicos que, assim como Foucault apresenta, no caso do *Panóptico*, não estão destituídos do exercício do poder.

Panótico e Pámphónos

Como apresentado, pensamos num *Panótico*, assim grafado em referência ao adjetivo grego *ótikós*, “relativo às orelhas”. O *Panótico* seria, portanto uma orelha que tudo capta. Em cotrapartida, não seria redundância falar de uma orelha que tudo capta, já que ela é um canal aberto ao mundo sônico? O termo nos parece frágil sob esse aspecto, já que o poder não se apresenta de forma tão ingênua. Ele é propositivo, incisivo e se coloca a ser ouvido. Ele não existiria sem o dispositivo de um instrumento que faz soar, que coloque os ouvidos a escutar o que se diz, e tampouco existiria sem o alto-falante. *Panótico* seria um instrumento de recepção do sonoro, a própria condição dos nossos ouvidos, dispositivo de captura do som. Por isso, formulamos uma diferenciação de *Panótico* com o adjetivo grego *Pámphónos*, “que faz ouvir toda espécie de sons”. O poder se faz ouvir, isto é, se torna audível, não só pelo discurso semântico, veiculado por meios como o discurso político e o noticiário, como também pelos sons que se dão nas situações em que a escuta é coagida pela sua habilidade em perceber o sonoro. Com o alto-falante, é possível criar condições de escuta, o que se exerce como poder.

No entanto, existe uma condição para essa orelha que tudo capta. Quanto mais silencioso for o espaço circunscrito pela orelha, mais ampla será a gama de sons que ela captará. Lembremos do conto de Italo Calvino *Um rei à escuta*, onde o rei exerce seu poder *Panótico* diante da torre, graças ao silêncio que impera entre as paredes do castelo. É como se o campo de percepção aumentasse, assim como o domínio de poder, conforme o grau de silêncio, e como o campo de visão de cima da torre do *Panótico* de Bentham. Esse deslocamento do sonoro, da mesma forma que o deslocamento da visão, permite um maior grau de taticidade e vigilância. O silêncio que amplia a sensibilidade aos sons no regime do *Panótico* e a altura que estende o olhar no *Panótico*. Dois tipos de torres, uma que precisa do silêncio para ecoar os mínimos sons, como uma verdadeira câmara de eco ou, diríamos, um microfone, para usarmos um dispositivo atual, que amplifica; e outra, que precisa de um anteparo que ecoe a luz, diríamos sombra. Eco e sombra, desdobramentos de um saber-poder operar som e luz, propiciam dispositivos tecnológicos que lidam com esses elementos do sensível como forma de pré-configurar campos modeladores da vida. Para que matá-la, se é possível sugestioná-la, colocá-la para produzir?

Talvez estejamos indo rápido demais. Retomemos Marshall McLuhan (1911-1980), teórico visionário das novas tecnologias que apontou o advento da eletricidade como uma divisão importante na cultura ocidental. Ele vislumbra o surgimento de um mundo em que os sentidos seriam colocados numa espécie de cerceamento. “Com a ampliação tecnológica da visão ou da audição, oferecem ao homem um surpreendente mundo novo, que evoca uma nova e vigorosa ‘clausura’.”²⁵

No plano da audição, podemos distinguir duas formas em que esse poder se configura: *Panótico* (recepção) e *Pámphónos* (emissão).²⁶ Os dispositivos tecnológicos que nos servem como personagens conceituais são o microfone e o alto-falante, que juntos, compõem a maquinaria auditiva de um regime criado a partir do advento da eletricidade. O microfone como *Panótico*, dispositivo de captura do sonoro, a orelha estendida que chega onde o ouvido não alcança, capta sons antes inaudíveis, uma orelha-maquinica que tudo ouve e torna sensível.²⁷ O alto-falante como *Pámphónos*, dispositivo de emissão que tudo soa, que se faz ouvir em todos os lugares, atravessa distâncias e ecoa pelos territórios mais longínquos. Uma voz que vem do alto e que se faz presente sem se fazer visível, uma espécie de onipresença do soar, assim como a onipresença do olhar envolvida no *Panótico* de Jeremy Bentham.

²⁵ McLuhan, 1972, p. 46.

²⁶ Sou grato ao professor Luiz Orlandi por alimentar-me essas idéias e apontar essas diferenciações que o rigor de uma escuta atenta pode deflagrar.

²⁷ Os espelhos sonoros (*sound mirrors*) eram conchas acústicas com fones que amplificavam os sons presentes na direção para onde eram apontados. Espécie de *Panótico*, teve importante papel na defesa aérea, antes da invenção do radar, desde o período entre guerras até a década de 1930. (Museum Waalsdorp, 2006, site)

Foucault utilizou o *Panóptico* para pensar a relação de visibilidade por meio do jogo entre luz e sombra, e até mesmo do jogo de opinião, onde “o poder poderá se exercer pelo simples fato de que as coisas serão sabidas e de que as pessoas serão vistas por um olhar imediato, coletivo e anônimo. Um poder cuja instância principal fosse a opinião não poderia tolerar regiões de escuridão”.²⁸ Sob o plano do sonoro, o mesmo aconteceria com a transmissão em ondas de rádio, as quais possibilitaram uma voz que comanda, que informa e opina, seja por palavras de ordens, seja por sugestão.

Como diz o autor de *Vigiar e Punir*, “o olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais”.²⁹ A escuta, da mesma maneira, nada exige além do que biologicamente o ouvido faz – ouvir. É nesse sentido que nossos ouvidos estão sendo postos a trabalhar, que a vida, no sentido daquilo que é biológico e comum do termo, está sendo apropriada. Nossa matéria sensível vive em um frenético desespero, e é constantemente sugestionada como num processo de sedução generalizada, que não opera pela violência física, mas pela coação. Encontramo-nos diante de uma trincheira do sensível, onde a violência ocupa lugares nunca antes pensados.

Nossos ouvidos estão postos a produzir escutas, que é o mesmo que consumir. Sem possibilidade de escapar do mundo sonoro, resta-lhe inventar estratégias para enfrentá-lo. Ao poder, caberá levantar os muros sônicos do labirinto, construir um território sonoro que pressuponha, sugestione e torne habitável o mundo dos sentidos audíveis. Nesse jogo, valerá criar o próprio terror, territórios sonoros insalubres, ruidosos, no sentido de agressivos e desagradáveis, que tomam conta da mente e fazem com que seja exigido um esforço demasiado das capacidades cognitivas para dirigir a atenção para outro lugar. Cada um crie seu próprio território sonoro e o demarque com outros sons. Mesmo o escape do território se dá por meio de outros muros sônicos, atualmente mais confortáveis e aconchegantes, que nos protegem da constante invasão de nossos tímpanos e da ocupação de nossos corpos e mentes por um universo sonoro. Como não sentir esse mundo de forma ameaçadora? É neste sentido que a escuta ocupará o mesmo lugar da segurança: os ouvidos terão de se proteger. Para tanto, criar-se-ão novos mundos sonoros. Como desvincular essa produção de escutas da produção e consumo de mp3 *players*?

O uso de tais aparelhos constitui uma resolução individual de um problema outrora pertinente ao território sonoro coletivo. Cada um que cuide de si e de sua escuta; que cada um compre seu aparelho e o use como se fosse mais uma peça do vestuário. Pensemos o universo sonoro que criamos, entendendo nossa escuta como um bem comum que se tornou propriedade de barganha. A escuta está para ser politizada, enquanto arte ou efeito de governar-se, está sendo posta para produzir e trabalhar em função de mercados, tanto

²⁸ Foucault, [1979] 2004, pp. 216-7.

²⁹ Foucault, [1979] 2004, p. 218.

quanto de estratégias de arregimentação de corpos e mentes; está aprisionada, arregimentada e vigiada. Se todo ato é político, nossas inclinações audíveis também. O poder tem produzido desejos de escutas que não estão desvinculados da capacidade de cooptação do consumo e do mercado, que sabe operar tais desejos. É preciso perspicácia para enfrentar tudo isso. Nossa matéria sensível parece estar anestesiada e colocada, assim como o pensar, na condição da opinião, no sentido em que Félix Guattari e Gilles Deleuze apresentam no livro *O que é Filosofia*: um guarda-sol pronto e seguro que nos protege do caos, por um lado, mas por outro, não nos permite enfrentá-lo. Viver com os ouvidos protegidos pelos guarda-sóis sônicos (tocadores portáteis) pode ser uma forma de não enfrentar o caosono que se apresenta, e entrar num buraco-negro, viver sensações pré-configuradas, o gosto uniformizado da opinião.³⁰

Como distinguir com precisão, nas condições às quais chegamos, sobre qual regime de poder estamos falando, se o disciplinar ou o de controle. A condição da escuta, hoje, parece operar tanto no regime do *Panótico* como no do *Pámphónos*. Talvez nos encontremos mais no segundo do que no primeiro, mais envolvidos com a ordem da emissão sonora que monitora as vidas, do que propriamente com a escuta e o silêncio, embora o mecanismo formado por estes dois fatores também esteja presente em alguns campos.

CODIFICAÇÃO DO SONORO

MP3

MP3, ou MPEG Layer 3, é um algoritmo de codificação digital baseado em uma técnica de compressão de dados audiovisuais. Ele foi um dos primeiros tipos de compilação que conseguiu comprimir arquivos de áudio com eficiência significativa. A redução no tamanho do arquivo é de cerca de 90%, dependendo do algoritmo usado, e sua qualidade se aproxima à de um CD³¹.

A compressão dada pelos algoritmos está fundamentada em estudos de psicoacústica. As partes do sinal sonoro que percebemos com maior distinção são codificadas com alta precisão, enquanto as frequências sonoras às quais temos menos sensibilidade sofrem compressão menor. As regiões que fogem de nosso campo de percepção, por sua vez, são descartadas ou substituídas.³² Isso se dá “através de bancos de filtros, quantização, compressão entrópica e exploração da redundância nos dois canais de som estéreo”³³. Dizendo de outro modo, o MP3 tem a função de extrair informações do sinal que fisiologicamente não conseguimos captar, por causa dos fenômenos de mascaramento e das limitações da audição humana³⁴.

³⁰ “A luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião que vem a desgraça dos homens.” (Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 265)

³¹ Iazzetta, Kon, 1998, p. 5

³² Cf. Fraunhofer, 2006 (site).

³³ Iazzetta, Kon, 1998, p. 5.

³⁴ Os algoritmos de compactação cumprem papel semelhante ao dos filtros que permitem passar determinadas frequências do sinal sonoro. O telefone, por exemplo, possui um filtro que elimina determinadas faixas do som, para valorizar as

Uma das características que tornaram o MP3 bastante difundido é que seu sistema também possibilita transmissões por *streaming*, onde o arquivo pode ser decodificado à medida que é feito o *download*³⁵, ou seja, não é preciso esperar a transferência completa do arquivo para iniciar a reprodução.

História do MP3

Os estudos que levaram ao MP3 começaram em 1970, com pesquisas para comprimir música a partir do sinal das linhas de telefone³⁶. O primeiro processador de sinal digital capaz de compressão auditiva foi desenvolvido em 1979. Posteriormente, houve um longo processo de pesquisas e formulações de algoritmos, que passaram a explorar propriedades da audição humana com base em princípios de psicoacústica³⁷. Faremos um resumo dos principais algoritmos desenvolvidos até o MP3.

LC-ATC (Low Complexity Adaptive Transform Coding - 1987) algoritmo que possibilitou a construção de um *codec* de tempo-real. O OCF (Optimum Coding in the Frequency Domain - 1989) foi o primeiro a remover sons abaixo ou acima do limiar fisiológico da audição humana. O ASPEC (Adaptive Spectral Perceptual Entropy Coding) foi proposto, em 1988, para o grupo da MPEG (Moving Picture Experts Group) como o futuro padrão auditivo.

Em 1992, a MPEG e a ISO (International Organization of Standardization) desenvolveram o sistema digital de áudio comprimido e os padrões de vídeo nomeado como MPEG-1 para uso em vídeo CD (CD-I). O MP3 (MPEG-1 layer 3) resultou de algumas mudanças sofridas pelo original³⁸, como a adição de codificação estéreo. Ele se constituiu como padrão mais eficiente, e foi adotado como modelo de armazenamento de música em disco rígido por ser relativamente pequeno, voltado para PCs com a finalidade de transferir

freqüências médias, nas quais a voz humana opera. Lembremos que toda transformação de energia (som – onda mecânica) tende a sofrer perdas, o que acaba configurando uma espécie de filtragem. O microfone, transdutor por excelência, ocupa a função de filtro. “A princípio, qualquer operador ou dispositivo que modifique um sinal de áudio pode ser considerado um filtro. De um modo mais explícito, um filtro atenua a quantidade de energia presente em certas freqüências ou faixas de freqüências de áudio. Desse modo, superfícies ou quaisquer obstáculos presentes no meio de propagação de uma onda sonora podem atuar como filtros mecânicos, uma vez que, ao proporcionarem a reflexão ou absorção de certas faixas de freqüência, alteram as características das ondas sonoras. Do mesmo modo, os botões que controlam a quantidade de "graves" e "agudos" presentes em aparelhos de som são filtros elétricos. Sistemas mais sofisticados são implementados em equalizadores nos quais pode-se controlar com maior precisão as faixas de freqüências que serão afetadas na filtragem. Filtros digitais podem também ser implementados na forma de algoritmos em computadores e outros aparelhos digitais.” (Iazzetta, 2005 [site])

³⁵ Cf. Wikipedia, 2006 (site).

³⁶ Vale lembrar que os regimes de poder têm se configurado em torno da liberdade de expressão e de comunicação a partir do telefone, rádio, internet e outros meios e que o mp3 é hoje é padrão de áudio dos celulares. “The right to free speech is not the right to speak for free.” (Lessig, 1999, p.164)

³⁷ Cf. Fraunhofer, 2006 (site).

³⁸ “The early version of the format, MPEG-1 (1992), was defined as “the standard for storage and retrieval of moving pictures and audio on storage media”. The format specified a compression scheme for video and/or data conceptualized in a traditional way. (Manovich, 2001, p.141)

arquivos de música pela Internet por modem de 28.8kbps³⁹.

No ano de 1995, a extensão de arquivo de MPEG-1 layer 3 foi definida como o formato para o sistema de radiodifusão auditivo digital do satélite da WorldSpace. Em 1996, a MPEG iniciou um novo trabalho, chamado de Interface de Descrição do Conteúdo Multimídia MPEG-7, para especificar um conjunto padrão de decodificadores que podem ser usados para descrever vários tipos de informações multimídias.

Em 1998, iniciou-se uma era de portabilidade de MP3, com os primeiros tocadores portáteis com memória flash em estado sólido para armazenar e tocar música e arquivos comprimidos em MP3. A popularidade resultante dos tocadores de MP3 levou várias empresas a oferecer música-comprimida, e conduziu ao desenvolvimento de *codecs* auditivos adicionais para uso em PCs e em dispositivos móveis.

Em virtude da capacidade de armazenar milhares de músicas em um pequeno tocador portátil, de poder selecioná-las e procurá-las por álbum, artista, título, gênero ou até mesmo por listas geradas automaticamente, o MP3 despertou, assim como, em outros tempos, o rádio e o *walkman*, um outro comportamento à escuta. Cada um pode agora carregar uma discoteca inteira, sendo possível acessá-la por um toque de botão. Um MP3 *player* pode armazenar, bem como apagar e regravar arquivos, de modo que esteja sempre pronto para tocar onde se desejar: em casa, na praia, em seu carro, no trem, ou no avião.

Podcasting

Surgiu no final de 2004, a partir de um sistema de produção e difusão de conteúdos sonoros via Internet. Funciona a partir da disseminação em larga escala de informação por um procedimento distinto de trocas de arquivos de áudio. Trata-se de um método de publicação de arquivos pela Internet que permite aos usuários subscrever e retroalimentar novos arquivos auditivos. Ele é distinto de outros sistemas de compilação de arquivos de áudio, e usa o “agregador” RSS (Really Simple Syndication)⁴⁰.

Para funcionar, o sistema necessita de um computador doméstico equipado com microfone e *softwares* de edição de som. “O usuário grava um programa, salva como arquivo de áudio e depois o disponibiliza em sites indexados em ‘agregadores’ RSS. O usuário baixa o arquivo para o computador e daí para seu tocador de MP3.”⁴¹

³⁹ Cf. Fraunhofer, 2006 (site).

⁴⁰ Cf. Wikipedia, 2006,site

⁴¹ Lemos, 2006. (site)

Questões de mercado, direito e propriedade

Com esse tipo de compressão de arquivos sonoros, teve início a troca de arquivos de áudio em condições que desafiam, ainda hoje, os fundamentos do capitalismo, a questão da propriedade e os direitos autorais, bem como sua fiscalização e comercialização. Um exemplo está na possibilidade de difundir em segundos, pela Internet, o conteúdo de um disco para muitas pessoas por todo o mundo, seja por e-mail ou outros dispositivos como o *podcasting* e compartilhadores de arquivos, como eMule, Soulseek, Kazza, WinMX, eDonkey ou iMash.⁴²

O licenciamento do MPEG-1/2 Layer 3 é controlado pela Thomson Consumer Electronics, que reconhece e regulamenta patentes de diferentes *softwares* em países como Japão e EUA⁴³. A Thomson decidiu cobrar pelo direito de uso do MP3, apesar da forte rejeição que tem gerado em mercados como, por exemplo, o europeu⁴⁴. O instituto alemão Fraunhofer, que ajudou a desenvolver o MP3, divulgou um comunicado, em setembro de 1998, a diversos desenvolvedores de *software*, de acordo com o qual seria necessário licenciamento para vender ou distribuir decodificadores e/ou codificadores do MPEG Layer 3⁴⁵. Com a patente do padrão MP3, teve lugar uma redução no desenvolvimento de programas de computador para ele, proporcionando a popularização de outros padrões. A Microsoft desenvolveu um sistema operacional próprio, o Windows Media Audio (WMA). Em contrapartida, a comunidade de *software* livre optou por criar um outro padrão isento de patentes: o Ogg-Vorbis⁴⁶.

Desde meados da década de 1980, o GNU, movimento que viabilizou a criação, de maneira colaborativa, do LINUX (1991) – sistema operacional totalmente livre, que qualquer pessoa tem direito de usar e distribuir sem ter de pagar licenças pelo uso –, passou a se preocupar em criar estratégias para o registro de software livre a partir da General Public License (GPL)⁴⁷. Em dezembro de 2002, inspirada, em parte, no GNU, a organização Creative Commons começou a atuar segundo códigos internacionais e nacionais, preocupando-se em desenvolver estratégias jurídicas em vários outros tipos de produção imaterial, como: *websites*, conhecimento, música, filme, fotografia e literatura⁴⁸.

⁴² “Using MP3 technologies, for example, a CD recording can be compressed to a file the size of the Word file containing this book and in seconds e-mailed to one hundred friends around the world.” (Lessig, 1999, p.49)

⁴³ Cf. Wikipedia, 2006 (site).

⁴⁴ Die Welt, (site – dez 2005)

⁴⁵ Cf. Wikipedia, 2006 (site).

⁴⁶ Cf. Wikipedia, 2006 (site).

⁴⁷ “É permitido a qualquer pessoa copiar e distribuir cópias sem alterações deste documento de licença, sendo vedada, entretanto, qualquer modificação. (...) As licenças da maioria dos softwares são elaboradas para suprimir sua liberdade de compartilhá-los e modificá-los. A Licença Pública Geral do GNU, ao contrário, visa garantir sua liberdade de compartilhar e modificar softwares livres para assegurar que o software seja livre para todos os seus usuários. Esta Licença Pública Geral é aplicável à maioria dos softwares da Free Software Foundation [Fundação do Software Livre] e a qualquer outro programa cujos autores se comprometerem a usá-la.” tradução dos termos da Licença Pública Geral do GNU (GPL) apud (Creative Commons, 2006, site).

⁴⁸ Cf. Creative Commons, 2006 (site)

ESCUITA E CIBERCULTURA

Música Totalizante

Pierre Levy afirma, que quanto mais a cultura digital cresce, mais se torna “universal” e menos totalizável. Uma universalidade desprovida de um significado central, que opera de forma caótica. Poderíamos dizer que a cultura cibernética possibilita um tipo de poder difuso, ao invés do soberano, que é totalizante, e do disciplinar, que é de vigilância.

Pensando os processos de digitalização, transmissão e compartilhamento de dados musicais, Levy entende que da mesma forma que a cibercultura possibilita o “universal não totalizante” a música sob esse regime não caminha, como alguns acreditam, para “uma homogeneização definitiva, uma espécie de entropia musical na qual os estilos, as tradições e as diferenças acabariam fundindo-se em uma única massa uniforme.”⁴⁹ Para ele, a cibercultura preserva a diversidade musical do mundo que continua sendo alimentada por ilhas imperceptíveis, poéticas musicais inesgotáveis, vinda de todos os cantos do mundo e revigorando a cultura com outros sons desconhecidos.

Levy fala da ampla circulação que a música passa a ter dentro do novo contexto, apostando na criação coletiva e colaborativa que os meios digitais possibilitam. As possibilidades de uma construção participativa e continuada, assim como foi com o LINUX, a partir de ferramentas e dispositivos como o podcasting, por exemplo, se constituiriam em possíveis re-invenções de uma cultura musical baseada na colaboração para além das zonas limítrofes de direito e propriedade, bem como a noção de autoria. Isso tende a criar não só uma outra forma de pensar o que seja os direitos autorais, a posse, o comum, como se estabelecerá novos critérios de apreciação e hábitos na música.⁵⁰ Diante desse contexto uma outra forma de tecer o sonoro surge, “a digitalização instaura uma nova pragmática da criação e da audição musical”.⁵¹

Não só a relação de compartilhamento e trocas de arquivos irá transformar a forma de se fazer música como a própria noção do que é o instrumento e o fazer musical. Músicos que usam, por exemplo, o *laptop* como instrumento estabelecem com o público uma postura de cumplicidade com ouvinte, compartilhando escuta. “Não se trata mais do instrumentista virtuose ou do compositor genial, mas do indivíduo que é capaz de inventar contextos sonoros e compartilhá-los com outros ouvintes. A performance deixa de ser física e visual para se tornar sonora, como buscavam os músicos acúsmáticos.”⁵² Outros territórios sonoros serão estabelecidos, diferente da forma tradicional que delimita o espaço da platéia e do palco, a noção do público

⁴⁹ Levy, [1999] 2005, p.138-9.

⁵⁰ Cf. (Levy, [1999] 2005, p.136-7)

⁵¹ Levy, [1999] 2005, p.140.

⁵² Iazzetta, 2005, p. 7

e privado, bem como o lugar social do músico e do ouvinte. Isso implicará, também, em outras formas de se relacionar tempo e espaço no campo das artes sonora e visual.⁵³

A primeira etapa de uma possível música universal sem totalização, como aponta Levy, se deu pelo fenômeno do microfone (gravação), rádio (transmissão) e alto-falante (difusão).⁵⁴ Com a digitalização instaura-se um outro processo, na produção/manipulação do sonoro que estabelece protocolos de codificação. Tais transformações, atualmente, ecoam temores parecidos com o de antigamente quando músicos, que se pautavam numa tradição escrita, se deparavam diante da fita magnética, ou ainda com a idéia do estúdio-digital onde uma pessoa sozinha pode controlar todas as funções musicais.⁵⁵

Pode-se constatar resistência dos músicos de formação tradicional para se aproximarem desses processos da tecnologia. Receios e temores são evocados, bem como uma certa angústia por ver que anos de estudos e dedicação para uma herança musical não fazem muito sentido diante das novas formas de operar o sonoro, que primeiro a cultura elétrica e agora a digital têm possibilitado. Mas o pavor, que paralisa, e a crítica, que distancia, precisam ser superados. A relação e o aprendizado que anos de estudo diante de um instrumento possibilita à escuta, pode ser fundamental na hora de operar os dispositivos digitais que, muitas vezes, ficam na mão daqueles que desconhecem sutilezas que a relação íntima com um instrumento acústico possibilitam. Talvez, mais do que nunca, precisamos de ouvidos sensíveis, para operar tais tecnologias e as potências que são portadoras.

O universal, tal como o aponta Pierre Levy, no contexto que pretendemos discutir, talvez seja a própria escuta, sua condição de absorver e estabelecer relações, à nossa revelia, com quaisquer sons e fluxos que se apresentem aos nossos ouvidos. Contudo, esse universal que produz diferenças, que não é totalizante, não se daria pela diversidade de várias vozes, sons, músicas, estilos e gostos, mas sim pelo fato de produzir também tantas escutas quanto possível. Deslocando essas reflexões do campo musical para o que propomos pensar como o território sonoro, talvez seja possível entender a produção de escuta hoje como um bem comum compartilhado.

Nessa perspectiva, talvez não importe tanto qual estilo ou gosto se veicula pelos dispositivos de escuta, mas sim um modo de comportamento e de consumo, de relação que estabelecemos com a escuta. Queremos aqui

⁵³ Vale visitar o artigo “Som, espaço e tempo na Arte Sonora” (2006) de Lilian Campesato, escrito em parceria com Fernando Iazzetta.

⁵⁴ Como bem apontou Pierre Schaeffer com a noção de objeto sonoro, a partir da fita magnética, para além da representação musical abstrata da partitura.

⁵⁵ “A conexão do sequenciador, do sintetizador e do sampler no novo *estúdio digital* permite reunir em uma só todas as funções musicais: composição, execução e processamento em estúdio multicanal”. (Levi, [1990] 2004, p.104)

apontar, apenas, esse jogo duplo. Não sejamos otimistas nem pessimistas em demasia. Tentemos diferenciar os pólos de um mesmo campo de forças, dentro de uma dinâmica, sem fatalismo ou deslumbramento. Não seria isso o que Pierre Levy aponta com o paradoxo de seu conceito “quanto mais universal for, menos totalizável”?

Paul Virilio, pensador italiano, é menos otimista quanto às tecnologias, quando pensa o processo de globalização da cibercultura. Se Pierre Levy acredita numa provável democracia a partir das tecnologias, Virilio, ao contrário, aponta um poder absoluto inerente à cultura digital. Seus textos soam como sirenes anti-bomba, alertando em voz alta sobre o ataque, convocando-nos a criar resistências às morais vigentes nesse processo de aceleração do tempo mundial via novas tecnologias. Ele pensa o mundo em seu estado de militarização, debruçando-se sobre a questão da velocidade propiciada pela cibercultura como violência, instauração de estados contínuos de guerra.

As tecnologias interativas propiciam-nos a aceleração, imprimem o tempo único, universal e totalizante. “O próprio da velocidade absoluta é ser também o poder absoluto, o controle absoluto, instantâneo, isto é, um poder quase divino. (...) Já nada tem a ver com democracia, é uma tirania.”⁵⁶ Na concepção de Paul Virilio, poder, velocidade e riqueza não estão separados. Ao invés de uma geopolítica, o pensador italiano propõe uma cronopolítica, política da velocidade, do tempo. Irá pensar o campo de batalha como o próprio campo de percepção do tempo.⁵⁷

Descrevendo os percursos das guerras, Virilio apresenta-nos como a velocidade de informação e ação estão relacionadas ao conhecimento necessário para se manter vivo perante o inimigo, descrevendo-nos a constituição do processo de militarização da ciência, da informação e do conhecimento. Ele fala da arte como um ato de resistência a esse processo, como ato crítico perante as rupturas que os aparatos tecnológicos produzem. Na pintura, o movimento impressionista como crítica da fotografia; no cinema, o documentário como crítica da propaganda.

O alerta de Virilio, que pode soar como um fatalismo generalizado perante as novas tecnologias, parece servir a um propósito significativo. Sua fala soa como crítica, ao mesmo tempo em que parece convocar à resistência. “Só a crítica faz progredir a cultura técnica. Não há ganhos nem perdas.(...) Se nos anos que vêm, não virmos aumentar o número dos críticos de arte, não haverá liberdade face aos *multimedia* e às tecnologias novas. Haverá uma tirania da tecnociência.”⁵⁸

⁵⁶ Virilio, 2000, p. 18.

⁵⁷ “O campo de batalha é, antes de mais nada, um campo de percepção.” (Virilio, 2000, p. 26)

⁵⁸ Virilio, 2000, p. 35.

Ao pensar a ciência como tomada pelo processo de militarização do conhecimento e do saber, Virilio aponta uma saída. O pensamento científico precisa fazer crítica, inventar divergência, fazer arte, “compete aos cientistas inventar um impressionismo, um cubismo e um documentarismo (...). Os poetas, os pintores, os cineastas foram homens da divergência. O problema é de saber se os cientistas saberão sê-lo.”⁵⁹

Biopolítica do sonoro: escuta e sociedade de controle

Pensemos o MP3 como um personagem conceitual, que cria conceitos e possibilita pensar aspectos da realidade de outra forma⁶⁰. Entendemos que esse tipo de compilação sonora tanto reinventou a escuta como a colocou em uma certa condição de arregimentação. Por um lado, o MP3 é uma descoberta sensacional que revolucionou não só o mercado, como também a maneira de produzir, consumir, vender e escutar música. No entanto, tomemos cuidado com visões apenas otimistas, pois surge também um outro modelo de operação do poder a partir da escuta.

Quando pensamos o percurso e o desenvolvimento das tecnologias, podemos constatar que elas não produziram necessariamente sociedades mais democráticas, ou seres humanos mais sensíveis à arte ou às potências do sensível que tais aparatos podem evocar. Existe embutida no conceito do MP3 uma cultura auditiva que valoriza a restrição do campo sensível, excluindo regiões inaudíveis e hierarquizando a compactação das faixas de frequência. Isso se dá em virtude de uma cultura da portabilidade, do acúmulo de arquivos, da velocidade, do desejo de consumo. Com os avanços e conquistas a partir do mundo digital, a qualidade auditiva, bem como nossa potência sensível, parece estar colocada de lado. Eis a apropriação sutil e perversa da sociedade de controle, que por um lado nos oferece tecnologias que nos permitem uma mobilidade no mundo, mas que, por outro lado, nos monitora constantemente.

O mundo digital oferece essa condição com maior ênfase. As codificações de dados e senhas revelam a duplicidade de um modo de operar o poder. Antes, na sociedade disciplinar, como apontou Foucault, a identificação do indivíduo exercia o controle dos corpos, a qualidade do sujeito – louco, esquizofrênico, estudante, doente, filho, mulher, drogado, prisioneiro etc. – era o que definia a instituição à qual pertencia. A assinatura, o número de matrícula, o prontuário, a classe e o bairro é que definiam a série. No entanto, “nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra que é a *senha*, (...) os indivíduos tornaram-se '*dividuais*', divisíveis, e as massas tornaram-se amostras.”⁶¹ O mesmo parece acontecer com nossos ouvidos reticulados⁶².

⁵⁹ Virilio, 2000, pp. 38-9.

⁶⁰ Escreve Edmund Couchot: “A noção de máquina cibernética ultrapassa em muito aquela de máquina mecânica ou elétrica. Ao mesmo tempo, alarga a noção de inteligência, que não é mais exclusividade do homem.” (Couchot, 2003, p. 97)

⁶¹ Deleuze, [1990] 1998, p. 222.

⁶² Vide definição de Couchot de “Olhar reticulado” (Couchot, 2003, pp. 84-7)

A maior quantidade de músicas no MP3 player e a maior velocidade de compartilhamento de dados não significam maior sensibilidade auditiva, muito menos que a escuta tenha redescoberto suas potências. Sob esses aspectos, vale ir além do questionamento de fidelidade do som e qualidade do MP3, sem que importe se os algoritmos e as taxas de compilação convencem os especialistas de áudio ou não. Existem outras questões implícitas, estamos numa situação de arregimentação da escuta, em uma cultura auditiva que se dissemina com a velocidade do mercado, e que cada vez mais despotencializa nossas capacidades sensíveis em virtude do consumo massivo. Lembremos Michel Foucault e os pensadores italianos que definem a biopolítica como um poder que opera massas, blocos de vidas. O MP3 não estaria servindo a essa modalidade de poder? Onde se encontram nossa capacidade de resistência e as potências da escuta?

Lembremos, virão outros equipamentos de escuta, assim como diferentes modos de operar o sonoro, outras maneiras de manipulá-lo, compilá-lo, diferentes protocolos e algoritmos. Foi assim com os instrumentos acústicos, depois com o microfone, alto-falante, rádio, fita magnética, sintetizador, fone de ouvido, *walkman*, computador, *mp3 palyer*, *laptop*, celular. Três regimes de operação do sonoro: acústico, elétrico e digital. As escalas, afinações, lutheria, ampliações acústicas, ressonadores, toca-disco mecânico; depois, a transdução, o sinal sonoro elétrico e seus diferentes sistemas *low* e *hi-fi*, estéreo, *surround*, *dolby*, *subwoofer*; por fim, o eletrônico com os protocolos MIDI, taxas de amostragem, os codex, algoritmos de compressão e compartilhamentos OCF, ASPEC, WAV, AIFF, WMA, MPEG 1-2-3-4-5-6-7 e assim por diante.

A forma como se controla e manipula o sonoro por taxas de transferências não é diferente quando pensamos a maneira como a vida é monitorada a partir do paradigma do biopoder, com manipulação de blocos, taxas de crescimento etc. A vida está sendo desapropriada das condições básicas de existência, desde as matérias orgânicas que lhe são essenciais - como água, ar, terra, alimento e território - até suas condições cognitivas, como memória, afeto, conhecimento e atenção. Pensamos que nossos ouvidos também vivem sob tais condições, de um modo de poder que se efetiva pela produção do sonoro e a criação de subjetividades, tanto quanto por fluxos econômicos num plano micropolítico. A mobilidade e a portatibilidade, modos de vidas sendo vendidos, ao mesmo tempo em que as tecnologias as criam. Compraremos algum dia silêncio, assim como compramos tocadores portáteis?

REGIME DIFUSO OU DE CONTROLE

O poder é produtivo e produz escutas, desejos de escutas, mundos sônicos. Ao mesmo tempo em que amplia os horizontes produz necessidade de segurança, proteção contra um mundo sonoro que se faz

ameaçador, seja pela idéia de silêncio e o medo da solidão, seja pela idéia de ruído e o pavor da invasão.⁶³ Existe todo um mundo ruidoso e desagradável que se impõe aos nossos ouvidos. Segurança em relação a quê? A vida está em perigo permanente, eis a condição de expropriação que se apresenta hoje, uma configuração do poder que não se pauta mais no desejo de evitá-lo, mas num desejo de produzi-lo. Não importa o que esteja ouvindo, mas que você ouça, o que não seria muito diferente de consumir sons-afetos. Todos os órgãos dos sentidos estão postos a produzir “novos modos de ver, de sentir, que pedem novas tecnologias e novas tecnologias pedem novas formas de ver e de sentir”.⁶⁴

Pensemos no caso do mp3 *player*. Antes de ser uma tecnologia de mobilidade de mundos, de possibilitar desterritorializações e fugir para outro mundo, possibilita um novo modo de operação com a escuta para criar mundos protegidos. Com o compartilhamento de músicas e o armazenamento de dados, ele consegue manter seu consumidor protegido, “plugado” em um mundo sempre desterritorializado dos sons que seu corpo presencia no espaço que ocupa. Vivemos a *esquizofonia* generalizada, que se intensifica conforme proliferam mundos paralelos, gostos, estilos, difusão e “mais valias”, excedente de códigos, em termos de desejo e em termos do próprio mercado.

Quanto mais mundos sonoros, quanto mais meios forem produzidos – entenda-se meio como cada aparelho de escuta –, mais se tem desejo-consumo. Isso é bom para o mercado, mas o que isso representa à matéria do sensível? Todos os tocadores portáteis são potenciais produtores, não mais de uma massa tal qual conceituavam os frankfurtianos, mas um mercado de desejo, de escuta, de gosto. Um estado contínuo de consumo, de homeostase da vida, perpetuação do sonoro, que ao mesmo tempo é produção de vida, de estímulo e apropriação da escuta.

O poder aqui não está na onda sonora como fenômeno físico, mas como a potência do sonoro em constituir um território próprio. Não é simplesmente pelo sonoro, mas pelo agenciamento que ele imprime. "As formas contemporâneas de produção, que chamaremos de produção biopolítica, não se limitam a fenômenos econômicos, tendendo a envolver todos os aspectos da vida social, entre eles a comunicação, o conhecimento e os afetos".⁶⁵

A escuta se pauta por uma atividade não corpórea, assim como ela modula transformações incorpóreas.

⁶³ “No telefone (ou no rádio-telefone) nós nos asseguramos da presença de nosso interlocutor por breves mensagens sem conteúdo (“alô”). Mas, com a rádio-difusão e a televisão, o ouvinte e o espectador não podem prevenir a fonte, pelo mesmo canal, de uma eventual disfunção da ligação. Decorre disso uma certa submissão do receptor, que aumenta o efeito de invasão.” (Couchot, 2003, p. 85)

⁶⁴ Negri, Lazzarato, 2001, p. 50.

⁶⁵ Negri, Hardt, 2005, p. 141.

Quando falamos de escuta, de produção de escutas, falamos em produção de subjetividade e constituição de formas de vida. Pensemos a produção de escutas como um trabalho imaterial, na acepção de Maurizio Lazzarato e Toni Negri. Essa pulsão ou desejo, bem como a capacidade de consumir, “não são mais produzidas indiretamente pelo objeto (produto), mas diretamente por dispositivos específicos que tendem a identificar-se com o processo de constituição da 'comunicação social'.”⁶⁶ A escuta como recepção já não se distingue do consumo. Escutar é um ato de criação e de produção. “A recepção é, então, deste ponto de vista, um ato criativo e parte integrante do produto.”⁶⁷ Produzir sensações a partir do estranho processo de criação passivo que a escuta, como contemplação, pode oferecer.⁶⁸

Não estamos discutindo arte, mas sim as maneiras de produzir velocidades, mundos, intensidades, entorpecentes auditivos e alucinógenos sonoros que possibilitem a contínua emergência de mundos e modos de relação para além daqueles do corpo docilizado. Nosso corpo auditivo parece insensível aos fluxos sonoros, maltratado e embrutecido, incapaz de perceber as sutilezas do sonoro. John Cage parece clamar pela potência da escuta: “Desenvolva a panoptividade da mente (Ouça).”⁶⁹ Ao mesmo tempo, quando o corpo-escuta foge, também cria outro território sonoro, uma escuta desterritorializada, nômade, que nem por isso é menos aprisionador.⁷⁰

Nossos ouvidos estão abertos aos fluxos sonoros. Talvez, por isso, a escuta seja a condição por excelência de veiculação do poder, que incute hábitos de todos os tipos, uma via de acesso fácil. A utilização de instrumentos que operam pela contemplação é uma espécie de sutileza e perversidade no modo de o poder se exercer a partir do plano sensível. “É por contemplação que se 'contraí' um hábito. É preciso ainda descobrir, sobre o ruído das ações, essas sensações criadoras interiores ou essas contemplações silenciosas, que testemunham a favor de um cérebro”.⁷¹

Quando pensamos o mp3 *player* – um *walkman* com capacidade de levar consigo maior quantidade de músicas, de portabilidade maior e de capacidade de trocas, graças ao processo de compilação de dados digitais –, surge um coletivo virtual, uma possibilidade de constituição de outras formas de convívio, mas

⁶⁶ Negri, Lazzarato, 2001, p. 46.

⁶⁷ Negri, Lazzarato, 2001, p. 51.

⁶⁸ “A sensação é contemplação pura, pois é pela conteplação que se contraí, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elemento de se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ela contempla: ela é *enjoyment*, e *self-enjoyment*. É sujeito, ou antes um *injecto*.” (Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 272)

⁶⁹ Cage, 1985, p. 13.

⁷⁰ A respeito desse tema, vale conferir um importante estudo de Fátima Carneiro dos Santos que busca traçar um histórico no plano musical dessa relação com a escuta em busca de uma poética nômade. O livro se chama *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2002.

⁷¹ Deleuze, Guattari, [1991] 2004, pp. 273-4.

que não se efetivam com a mesma velocidade que os produtos e ferramentas tecnológicas. Pensar o território sonoro é tratar a questão da perspectiva de uma biopolítica da escuta. "Não existe mais um lado de fora do capital, nem tampouco um lado de fora da lógica do biopoder, (...) não é uma coincidência, já que o capital e o biopoder funcionam intimamente juntos".⁷²

Entendemos o uso de tocadores portáteis, ou de qualquer outro dispositivo sonoro, como estratégia de criação para fugir da condição de escuta que o território sonoro nos imprime, seja ele o da cidade barulhenta, seja o do quarto silencioso. O fato é que, nessa atitude de fugir de um território sonoro, nesse movimento de desterritorialização da escuta, para servir um gosto ou retroalimentar uma opinião, ocorre uma produção, ou melhor, surge outro estado de escuta, diretamente relacionado ao desejo de ouvir outra coisa que não aquela paisagem sonora, aquela palavra de ordem. Graças a essa dinâmica, que podemos chamar de produção de escuta, o mercado pode cooptar. Não é a música que os aparelhos portáteis estão vendendo e veiculando; são modos de escuta, desejos de escapar, de construir um mundo sonoro próprio.

Entendemos que os efeitos da tecnologia têm pré-configurado nossos sentidos sem encontrar resistência.⁷³ Independentemente de o mecanismo, os aparatos estão presentes e pré-determinam uma série de relações que estabelecemos com o sonoro. Esses instrumentos de escuta operam pressupostos e certas características do sonoro que imbricam diferentes aspectos pertinentes ao poder.

No caso da disputa do mercado, isso se torna evidente com as brigas das empresas pelo domínio dos sistemas operacionais. Estamos falando dos processos judiciais apresentados pela União Européia contra a Microsoft.⁷⁴ Os ecos dessa guerra pelo mercado global soam também em nossos ouvidos, nos sistemas de controle dos algoritmos que irão reger a escuta no futuro. A escuta parece sofrer esse processo numa velocidade rápida, assim como foi com o rádio. Os tocadores de mp3 reafirmam, depois do *walkman*, um modo de escuta, tanto quanto o consumo de aparelhos e compartilhamento de arquivos de música, o que implica o comportamento de escuta individualizante. Talvez não seja apenas um modo de operar o sonoro, mas de produzir fluxos, velocidade.⁷⁵

⁷² Negri, Hardt [2004] 2005, p. 141.

⁷³ "Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência." (McLuhan, 1969, p.34)

⁷⁴ Cf. Die Welt, 23 dezembro 2005.

⁷⁵ "A questão da velocidade é uma questão central que faz parte da questão econômica. A velocidade é simultânea uma ameaça, na medida em que é capitalizada, tirana e, ao mesmo tempo, ela é a própria vida. Não se pode separar a velocidade da riqueza. Se se der uma definição filosófica da velocidade, pode-se dizer que ela não é um fenômeno mas uma relação entre fenômenos." (Virilio, 2000, p. 14)

Territórios Sonoros Seriais (TSS) e Territórios Sonoros Difusos (TSD)

A escuta, parece arregimentada em territórios sonoros serializados (TSS) por toda espécie de máquinas que soam ao nosso redor. Da geladeira ao liquidificador, do reator da lâmpada ao ar condicionado, do relógio de parede ao despertador, do motor do carro às engrenagens na fábrica, do trânsito aos camelôs na calçada, do rádio à TV da sala de espera. Todas essas situações sinalizam um território sonoro fixo delimitado onde a escuta habita espaços acusticamente bem definidos. A serialização se faz em diferentes aspectos, “o indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis”⁷⁶ e modulações.

Diferentes territórios sonoros (TS) sempre existiram. Porém, a condição da escuta dada pelas máquinas e mídias parece constituir territórios que soam ininterruptamente em circunstâncias que não necessariamente geram mudanças perceptíveis, mas sim um estado de estimulação contínua da escuta. Ou ainda, um estado hipnótico ao sensível a partir de sons imortais, que duram ininterruptamente. Pensemos no caso dos sons de máquinas alimentadas pela eletricidade, como a geladeira, o reator da lâmpada, ou mesmo dos televisores ligados que delimitam uma onipresença sonora e visual em todo tipo de estabelecimentos e residências.⁷⁷

Os territórios sonoros apresentam-se como operadores asfixiantes à audição, modos de cerceamento, muros sônicos levantados, sejam eles quais forem. Um território está carregado dessas delimitações de fluxos, configurando-se pela posse da terra, como se dá com os animais que emitem seus grunhidos para afastar outros de seu espaço e delimitá-lo. Diferenciamos dois tipos de territórios sonoros: *seriais* (TSS) e *difusos* (TSD), tendo como elemento determinante a natureza dos dispositivos neles predominantes, que podem ser mídias fixas ou móveis. Os TSS se definem como ambientes acústicos delimitados por aparatos que não se deslocam, fontes sonoras provenientes de máquinas e auto-falantes fixados que circunscrevem e confinam nossa audição em distintos espaços auditivos disciplinares. Assim como as casas, a escola, a fábrica e o hospital, os TSS se delimitam em lugares específicos e instituídos, que são facilmente reconhecíveis.

Sob um outro regime, as mídias sonoras móveis, como os telefones celulares e os tocadores portáteis, constituirão TSD que demarcam territórios maleáveis e constituem uma outra modalidade de poder-escuta, adequada à sociedade de controle. Por outro lado, os TSD tendem a exercer uma lógica inversa à da possível mobilidade que sugerem. Pelo fato de serem móveis, se fazem onipresentes. Os dispositivos que permitem instituir territórios, as mídias sonoras portáteis, permitem também que nunca se saia de um território: sempre se está em casa, no manicômio, na prisão.

⁷⁶ Deleuze, [1972-1990] 1998, p. 219.

⁷⁷ “Assim como a máquina de costura da Revolução Industrial nos desenvolveu a linha contínua nas roupas, também as fábricas, que operavam ininterruptamente noite e dia, criaram a linha contínua no som.” (Schafer, [1977], 2001, p. 116) Diríamos que a maioria dos sons naturais, não produzidos pela máquina, têm início e fim, eles nascem e morrem. Já os sons contínuo das máquinas introduzem, metaforicamente falando, a questão da onipresença dos sons, ritornelos imortais.

Tomemos uma cena que se repete na rua, na fila, no parque, no aeroporto ou em qualquer outro espaço público. De repente, alguém começa a berrar no celular ao lado, porque está negociando, brigando com a mulher ou surpreso com a ligação inesperada. O que eu tenho a ver com aquela situação? Eu não tenho nada a ver com aquilo. Sinto-me completamente invadido e preciso ficar chamando a atenção do cara. Ele olha pra mim, como se dissesse: “Não entendo o que está falando. Qual o absurdo de se falar no celular?” Imagino-me como se tivesse vindo da idade da pedra e, pela primeira vez, estivesse vendo alguém usar o celular. Como ele não tem direito de falar no celular?⁷⁸ Está em espaço aberto, não está fechado em lugar nenhum.⁷⁹

Quando falamos de Território Sonoro Difuso referimo-nos precisamente à sua possibilidade de acontecer em espaço aberto, como se dá com o celular, para o qual não há um território fixo, pois ele tomou todos de assalto. O ato desesperado de pedir silêncio à pessoa ao lado, tentando preservar um território sonoro privado, não existe mais. Existe a tentativa de se reterritorializar sobre um silêncio individual que já foi desapropriado. O que fazer? Cada um que se vire, que pegue sua maquininha de produzir território sonoro (tocador portátil) e tente criar o seu próprio muro sônico. Criar! Quer dizer, tentar se proteger com um outro cadeado sônico. Se os TS difusos se constituem hoje, é porque chegamos à falência dos espaços bem definidos dos TS seriais, que não dão conta do mundo sonoro hodierno.

As relações de poder não se estabelecem apenas nos territórios sonoros da cidade, da máquina, das mídias. A situação de desconforto e expropriação da escuta se institui também no campo da arte. Em certas experiências musicais, podemos vivenciar situações de aprisionamento. Um concerto pode se tornar um verdadeiro território sonoro serial, confinando nossos ouvidos na narrativa enfadonha de certos discursos musicais. A poltrona em uma sala de concerto pode se tornar uma cadeira de tortura, gerando grande incômodo e desconforto, bem como um desejo de fuga. Semelhantes processos se verificam em outros locais que veiculam a música, como as festas, galerias, museus, instalações sonoras e outras. Um encontro com propósitos festivos pode se tornar uma celebração fúnebre, caso o músico, a banda ou o DJ não consiga criar um estado de desterritorialização à escuta. O mesmo se dá em espaços de festas urbanas, bares, *pubs*, danceterias e casas de *shows*, entre outros, que podemos chamar de TSS, pois estabelecem, normalmente, escutas bem definidas segundo os estilos, gostos e estéticas, colocando nossos ouvidos em estados nitidamente delimitados.

⁷⁸ Lessig problematiza e contextualiza a liberdade de expressão a partir do controle tecnológico, os órgãos reguladores, o acesso a ferramentas, a arquitetura de redes (telefonia móvel e Internet) e dos sistemas de filtros de expressão (Lessig, 1999, pp.164-85).

⁷⁹ Agradeço pela cumplicidade auditiva do filósofo Peter P. Pelbart, pela angústia compartilhada nesse relato que é uma adaptação de uma fala sua em orientação no Núcleo de Subjetividade Clínica – PUC-SP, 2006.

Talvez uma experiência pessoal, novamente tematizando o telefone móvel, ajude-nos a pensar as diferenciações entre TSS e TSD. Quando atendo o celular diante de outras pessoas, percebo que automaticamente todo o meu corpo se retira do espaço coletivo e cria, da maneira que consegue, um espaço privado, da conversa íntima e particular com o outro lado da linha, buscando instituir um TSS. Faço isso de várias formas, seja me retirando, falando em tom baixo, dizendo que retornarei a ligação, virando a cabeça ou tapando a boca com a mão, com a finalidade de obter o mínimo de privacidade. Quando observo gerações mais novas, que já cresceram com o celular, o ato de instituir um território privado não parece seguir as mesmas coordenadas. Aqueles que se habituaram com o celular não se inibem diante do coletivo e nem tentam instituir um TSS, privado e restrito. Claro que isso não é exclusividade das gerações mais novas; este exemplo é somente ilustrativo.

Pensamos o telefone fixo e o celular como um mesmo dispositivo que opera de duas formas diferentes em relação à subjetivação, dois modos distintos de operar escutas. Enquanto a escuta constituída pelo telefone fixo territorializa um espaço silencioso, individualizado e privado, a do celular territorializa um modo de subjetivação que incorpora um mundo ruidoso como pré-existente. Diríamos que tendem a ser destituídas as noções de privacidade e de intimidade que necessitam de um mínimo de silêncio. O telefone móvel é um bom exemplo para entendermos o poder aberto da sociedade de controle, dos territórios sonoros difusos. Por outro lado, o dispositivo do telefone fixo preserva as características de uma escuta individualizada, fechada, como a da sociedade disciplinar, dos territórios sonoros seriais.

Os espaços sônicos não parecem se distinguir, hoje, de acordo com as divisões entre público e privado, entre coletivo e individual, pois elas não fazem sentido em relação aos TSD, que não define limites entre essas instâncias. O espaço privado foi invadido e o público esvaziado, apropriado nos mais diferentes aspectos. O mesmo parece acontecer quando pensamos a escuta, se a entendemos como um bem comum e coletivo em estado de desapropriação e tomado como um canal de produção de consumo. Um exemplo são os territórios sonoros de consumo, como *Mozzak*, sistemas internos de sonorização criados para fins ligados à venda de produtos, como as rádios de supermercados e de *shoppings* e o sistema de espera telefônica.

A escuta pelos TSD segue a mesma da lógica de subjetivação do manicômio e da prisão, mas os espaços já não estão confinados, porque as mídias sonoras portáteis rasgaram as paredes do confinamento, tornando impossíveis a prisão e o celular. Poderíamos imaginar que a portabilidade produza melhorias de condições do sensível, pois poderia permitir uma escuta fluida e nômade, não restritiva e não arregimentada em lugares fixos. Porém, o contrário também dar-se-ia, com a instituição de uma forma de poder que opera de maneira dispersa, difusa e ainda mais perversa. É claro que isso depende muito de como cada um lida

com as tecnologias, mas o que queremos apontar é que tais dispositivos tendem a pré-configurar a escuta e todo o nosso sensível. Por isso, a guerrilha sonora antecede uma idéia de localidade própria de um indivíduo ou de um coletivo. É uma questão de pensar os dispositivos que, se não estão impondo modos de escutas, os estão propondo.

Instrumento de escuta e sociedades de controle

Quando falamos em biopoder e sociedade de controle, “encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação”.⁸⁰ É com esse crivo que entendemos a atual condição da escuta. Aos pensarmos as transformações ocorridas e as recentes tecnologias de compartilhamento de dados sonoros, isso parece se tornar concreto. Se o paradigma na série disciplinar era o sonoro sob a tecnologia da eletricidade, da transdução e do transistor, agora o plano está na codificação e decodificação do digital. A velocidade de processamento do sonoro segue as rotações do *hard disk* e dos processamentos via computador. Os instrumentos de escuta também mudaram. Como diz Deleuze:

As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma revolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo. (Deleuze, [1972-1990] 1998, p.223)

A essa altura, vislumbramos outros desafios, nos seguintes termos: como criar uma outra maneira de lidar com o sonoro? Como restituir a potência da escuta? Onde está a dimensão criadora da escuta? Qual é sua biopotência? O tratamento dessas questões não é simples se não for antes encarado a dramatização em que a escuta se encontra. “Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme às exigências de uma percepção ótica e sonora pura”.⁸¹

Diríamos que pensar a escuta exige que nos debrucemos sobre o trágico papel que encena a matéria sonora, o sujeito é apenas o palco de uma guerrilha que se dá no pré-individual. Deslocar a discussão centrada no sujeito perceptível para a subjetividade. “Trata-se de tomar a relação entre o sujeito e o objeto pelo meio, e de fazer passar ao primeiro plano a instância que o exprime”.⁸²

⁸⁰ Foucault, [1979] 2004, p.147.

⁸¹ Deleuze, [1985] 2005, p.105.

⁸² Guattari, [1992] 2000, p. 35.

A dimensão extensiva do biopoder, nesse palco sonoro, é a própria condição que o sonoro pode atribuir ao corpo e à vida. Ao pensarmos as mídias sonoras em seu contexto, vale ampliar o conceito de máquina, como propõe Guattari em *Caosmose*: “é preciso afastar de uma referência única às máquinas tecnológicas, ampliar o conceito de máquina, para posicionar essa adjacência da máquina aos Universos de referências incorporais”.⁸³

Sonoridade e transformação incorpórea⁸⁴

A transformação incorpórea não tem referência, ela é auto-referencial, como aponta Maurizio Lazzarato, em *Theory of the Multitude*. Ela não precisa de preliminares, tampouco suprir necessidades naturais para produzir satisfação. Valora os objetos ao mesmo tempo em que os cria, o que se constitui num processo instantâneo e simultâneo. A imagem apresentada em *Mil Platos* é a do seqüestro de avião, que opera uma transformação instantânea nos corpos, que passam abruptamente da condição de passageiros à condição de reféns, corpo-avião para corpo-prisão instantânea e simultaneamente à fala-ato do seqüestrador: “Isso é um seqüestro”.⁸⁵

Nossos ouvidos vivem em condição semelhante face à produção sonora midiática. Vamos para a cama, ocupamo-nos, fazemos isso ou aquilo enquanto esses códigos continuam circulando insistentemente em fluxos *radiofônicos*, redes telemáticas, jornais e cibernética. Esse duplo alerta, de nosso mundo e da nossa existência, refere-se à possibilidade da ordenação, o comando e a palavra de ordem serem expressas no mesmo plano da contemplação, sedução pela sensação. Em outros termos, a transformação incorpórea, como apresentam Deleuze e Guattari, é como uma palavra de ordem que modula o corpo.

O ato de contemplar produz seus efeitos, transformações, sensações e afetos no corpo, que os quais criam em nós estados ou modos de subjetivação. Contemplar seria um tipo de criação pela sensação, criação passiva.⁸⁶ Uma espécie de transferência de subjetivação passa a acontecer, assim como no processo da arte, da música, em que a obra opera entre o autor e aquele que a escuta-contempla. É nesse sentido que falamos em criar escutas, equivalente a consumir modos de escuta e territórios sonoros. Criar e consumir estão num mesmo plano em relação à produção incorpórea e imaterial. “O 'consumidor' se torna, de algum modo, co-criador”.⁸⁷

A transformação incorpórea vem antes e mais rápida do que a transformação corpórea. Três quartos da

⁸³ Guattari, [1992] 2000, p. 45. [Caosmose]

⁸⁴ A respeito da transformação incorpórea, ver Maurizio Lazzarato (2004) e Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 2.

⁸⁵ Cf. Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 2, p. 19.

⁸⁶ “Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação”. (Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 272)

⁸⁷ Guattari, 1992, p. 25. [Caosmose]

humanidade estão excluídos a muito tempo do que o mundo do capital pode oferecer, mas tem acesso fácil ao principal formador de opinião e afetos – a televisão. O capitalismo contemporâneo não se fundamenta na fábrica, mas se sustenta com palavras, signos, sons e imagens. Hoje, essas tecnologias não precedem apenas a fábrica, mas também a máquina de guerra. Colocam-nos numa espécie de militarização do sensível, que vivemos em nosso cotidiano.⁸⁸

A compartimentação em espaços fechados é o que caracteriza um regime disciplinar: você não está mais em casa, na escola, e daí em diante. Uma serialização disciplinar, transformação corpórea bem definida pelos espaços. Foucault, quando descreveu o funcionamento dos espaços fechados da sociedade disciplinar, no fundo já apontava para o seu desaparecimento. É como se esses mecanismos de disciplinarização começassem a prescindir das instituições, que os operavam antes. Por exemplo, a família entrou em colapso; a escola e a fábrica, também. Isso para dizer apenas que estamos sempre em família. Estamos sempre na escola, sempre trabalhando – mesmo em casa –, sempre no hospital. As instituições entraram em colapso, mas aquilo que elas promovem na subjetividade se disseminou em escala absurda. Tudo em espaço aberto, ninguém mais está confinado: é a lógica da coleira eletrônica, segundo a qual o prisioneiro pode fazer tudo o que quiser, mas está monitorado constantemente.

Na sociedade de controle, não há territórios segmentados, mas há uma espécie de navegação “livre” por tudo. Porém, a sensação de liberdade dada por essa navegação imprime um regime ainda mais perverso. Enquanto na sociedade disciplinar o corpo modulava transformações corpóreas conforme o espaço físico (sala de aula, hospital, casa, fábrica etc.), agora as transformações se dão de maneira incorpórea. É um corpo volátil, portátil, incorpóreo, que o poder opera. É como se o poder se exercesse de modo imanente, guerrilha constante, criando um estado ontológico de guerra.

Se entramos agora no estado perpétuo de guerra, torna-se necessário que a guerra não seja uma ameaça à atual estrutura de poder, nem uma força desestabilizadora, e sim, pelo contrário, um mecanismo ativo que esteja constantemente criando e reforçando a atual ordem global. (Negri, 2005, p. 43)

Uma das estratégias do biopoder é antecipar e colonizar o futuro, investindo na virtualidade, no ócio do criador e na inventividade, pois desses processos pode surgir algo a ser expropriado, que gere excedente, *mais valia*. Poderíamos pensar quais são as escutas que estão sendo produzidas a partir do biopoder. Qual será o futuro da escuta?

⁸⁸ Virilio, Lotringer, [1983] 1994.

Biopotência da escuta

A cena parece assustadora. A impressão é de que nossos ouvidos habitam um labirinto incomensurável, aprisionador, sem fio de Ariadne que possa nos indicar a saída. Talvez o fio não exista realmente, e tenha de ser tecido. Quando pensamos sob a perspectiva do poder e da sociedade de controle, um pessimismo generalizado parece se constituir num primeiro momento. O futuro se apresenta como dominado e os devires, todos cooptados. No entanto, existem outras possibilidades, para além disso tudo, em que podemos apostar.

A vida, assim como o sonoro, não se estabelece apenas num regime de poder, no sentido negativo do termo, mas contém também seu lado positivo, sua potência. Lembremos que poder, para Espinosa, é o estado de potência desapropriado, ou seja, poder é des-potência, positividade destituída. Quando nos perguntamos sobre o futuro da escuta, estamos perguntando também sobre as potências do sonoro. Onde estão essas potências que têm pistas a nos oferecer, para além de uma escuta sujeitada? Qual é a biopotência da escuta, que poderá nos oferecer ferramentas para enfrentarmos os muros e cadeados sônicos que se levantam por todos os cantos? Como criar corpos-orelhas maquímicas que possam restituir nossa sensibilidade auditiva, tirando-nos do estado anestésico e de entorpecimento ao qual nossos ouvidos estão submetidos? Que tipo de dispositivos e aparatos podemos construir para pensarmos a potência do sonoro?

Politizar a escuta sem torná-la paranóica, sem moralizar ou diabolizar os sons da cidade, das máquinas, dos equipamentos eletrônicos e da mídia. Pensar a cidade contemporânea, diferentemente do filósofo da montanha exasperado com o ruído urbano, entendendo essa mutação de regimes de poder em relação ao sonoro sem nostalgia e desespero. Ao invés de apontar o que de bom está se perdendo, preocupa-nos assinalar o que surge como potência. Entendamos a duplicidade desse tema como uma via de mão dupla, como a cumplicidade dos extremos: poder e potência.

Essa cartografia teve como propósito, ao mesmo tempo, mapear os estrangulamentos e pensar os modos de resistência, fuga, saída e invenção da escuta.⁸⁹ Se não apontamos o suficiente para essas potências, foi porque nos deparamo-nos com uma profusão de fatos que tivemos necessidade de sinalizar, antes de delimitar propostas de fuga. Mais do que proposições, nossa intenção é apontar linhas e traçar estratégias de pensamento, como um primeiro passo para esse enfrentamento.

⁸⁹ Talvez os fatos aqui descritos estejam muito relacionados com a cidade de São Paulo, onde este trabalho foi escrito. Mas também pode ser que seja uma tese de qualquer grande metrópole: novaiorquina, carioca, romana, bogotiana, londrina, entre tantas outras.

CONCLUSÃO

Ao fim de um percurso, o que há para dizer? Está tudo escrito nas páginas anteriores. Se o desejo que trouxe o leitor até estas linhas finais foi o de encontrar sínteses do pensamento evocados durante todo o texto, a pista é ler os últimos itens de cada capítulo. Ali estão as sínteses, as quais preferimos não retomar a esta altura. Interessa-nos indicar algo que parece se apontar como um fio tênue aos ouvidos, um rumor quase imperceptível como um anúncio distante. Se concluir em geral significa fechar, propomos a conclusão como abertura de outros pensamentos. Para alguns, talvez seja necessário fechar a porta para saber quais sons entraram e escutá-los com mais calma. Entendemos que isso seja fundamental, mas queremos ainda abrir portas, sabendo que existem outros sons para entrar e muita coisa para escutar.

A respeito do futuro desses pensamentos, a proposta que se impõe como abertura na conclusão dessa escrita talvez seja a possibilidade de se pensarem outros modos de encarar o sonoro. Precisamos também de outros problemas, criar outras questões para a música, impor perguntas à escuta. Questionar os dispositivos tecnológicos do sonoro, as condições que criam para nossos ouvidos, duvidar dos concertos, assim como, das categorias musicais e das não musicais.

Silêncio e Ruído: entre o musical e a máquina de guerra sonora

Várias vezes apontamos a condição em que se encontra a escuta hoje para mostrá-la num jogo complexo. Nesse aspecto, entendemos que o ruído não é poluição no sentido negativo, ele também é produção positiva.¹ Sim, a vida precisa de um estado mínimo de concentração e atenção, pré-condição para conseguir gerir-se em alguns aspectos, como o pensar, o memorizar, o ler, o escrever, o dormir e o descansar. Entretanto, nos encontramos em constante afetação sonora, o que mantém nosso ser em estado de vigília permanente, quase nos privando dessas pré-condições fundamentais para o funcionamento pleno de nossas capacidades cognitivas. Precisamos do barulho mínimo, que em outros termos chamamos de silêncio, para que uma série de atividades possa ser desenvolvida. É sob esse aspecto que falamos que o poder está agindo não mais diretamente no indivíduo, mas em algo que lhe é anterior.

Ao pararmos para escutar os territórios sonoros nos quais estamos inseridos, encontraremos apelos que querem nossos ouvidos em estado de consumo, prestando escuta para produzir alguma coisa, consumir algo, obedecer a palavras de ordem. Se vislumbramos no mundo, cada vez mais, um estado de “guerra pura” no

¹ Lembremo-nos, a esse respeito, daqueles que assumem o ruído como expressão e se põem a enfrentar situações de ter de criar uma outra escuta, que não a escuta musical, um outro corpo, que não aquele que dança ao pulso das batidas regulares da música-ritual de pista. Com suas máquinas de produzir ruídos, tais músicos parecem levar o corpo a um estado de torpor, que titubeia um movimento, um gesto, seria dança? Isso quando os corpos-ouvintes não se dispersam pelo próprio incômodo que a “ausência” de ritmo gera.

cotidiano, podemos dizer que na cidade vivemos com maior intensidade, há algum tempo, esse drama no plano do audível.

Vale aqui um parêntese. Paul Virilio fala que o surgimento da “guerra pura” se desenvolveu no cotidiano da cidade após terem-se mudado as regras das estratégias de guerra com o advento da bomba atômica. Até então, o desenvolvimento tecnológico estava voltado às grandes guerras entre Estados-Nações. Com a possibilidade da destruição total, a tecnologia passou a incidir em outro campo: a vida em seu cotidiano. Entendemos a tecnologia como algo que promove acidentes na existência, e seu desenvolvimento não está isento da negatividade de que é portadora, das rupturas que gera na vida. Existem diferentes dimensões que acompanham tais dispositivos tecnológicos sob a perspectiva do poder. “Podemos intitular: o poder-mover (ou poder de promover), o poder-saber, e finalmente o poder-comover (poder de mover emocionalmente)”.² Entendemos este último aspecto, do poder-comover, como o lugar da discussão da escuta e do poder do sonoro. A capacidade dos sons de produzir afetação, e transformações incorpóreas. Nesse sentido, falamos que nossos ouvidos têm sido bombardeados e invadidos há muito tempo, que eles se encontram em estado de guerrilha no plano da matéria sensível do sonoro. Nossos tímpanos, assim como todo nosso ser, estão a escuta de um mundo que já se apropriou de nossa audição e a têm colocado para trabalhar, sem mesmo nos darmos conta.

Tal constatação tende a evocar um anseio por estados silenciosos, que possam oferecer um mínimo de segurança. Há um paradoxo nisso. Precisamos também do ruidoso para chocar o corpo anestesiado. O ruído parece evocar esse paradoxo, como aponta Deleuze em *Diferença e Repetição*. A expressão da diferença que tende a tornar distinto e indistinto, claro e obscuro.³ Ao mesmo tempo em que denunciam um estado de anestesia, os grupos que levam o ruído a sua potência máxima tendem a colocar o corpo numa espécie de terapia de choque, um certo desejo de gerar afetação pura. Não nos referimos ao ruído no sentido de som não musical, aperiódico no que lhe há de pejorativo – desconforto, poluição ou dor, por exemplo –, mas no sentido de afetação ou, quem sabe, de expressão de um corpo que vive imerso em tanta velocidade que já se anestesiou e precisa de uma dose grande de energia – quase como uma terapia de choque – para revitalizar suas potências, sair do estado terminal em que se encontra. Seria esse o propósito dos intensos “concertos

² Virilio; Lotringer, [1983] 1984, p. 58.

³ “Retornemos aos célebres textos de Leibniz sobre o murmúrio do mar; aí também são possíveis duas interpretações. Ou dizemos que a apercepção do ruído de conjunto é clara, embora confusa (não distinta), porque as pequenas percepções componentes não são elas mesmas claras, mas obscuras. Ou dizemos que as pequenas percepções são elas mesmas distintas e obscuras (não claras): distintas, porque apreendem relações diferenciais e singularidades; obscuras, por não serem ainda “distinguidas”, não serem ainda diferenciadas – e estas singularidades, condensando-se, determinam, em relação com nosso corpo, um limiar de consciência como um limiar de diferenciação, a partir do qual as pequenas percepções atualizam-se, mas atualizam-se numa apercepção que, por sua vez, é apenas clara e confusa: clara, porque distinguida ou diferenciada, e confusa, porque clara.” (Deleuze, [1968] 2006, p. 301)

de ruído”? Concertos que utilizam todo tipo de equipamentos sejam musicais ou não, para produzir sinais sonoros que não pretendem dialogar com elementos musicais tradicionais, negando ritmo, melodia e harmonia, bem como os níveis de audibilidade. Fazer musculação com a escuta, como se faz com o corpo que é colocado em uma academia de ginástica, para tonificar músculos.⁴ Seria isso restituir a potência da escuta?

Entendemos que, no ruído, não existe mais o ritmo, no sentido deleuzoguattariano, que determina as diferenças, entradas e saídas, subdivisões temporais, como na música. Isto porque o tempo nele é único, total, é velocidade pura. Porém, não é totalizante, porque existe nele uma diferenciação constante que não consegue se fazer diferenciante aos nossos sentidos. A sensação, num primeiro momento, pode ser aquela de promover uma espécie de surdez, como poderiam acreditar os que pensam a música a partir dos padrões do ritmo, harmonia e melodia.⁵

Também não pensemos que o ruído em si é o futuro de nossa escuta, ou que possa ser portador de toda a potência do sonoro. Entendemos a potência do ruído em condições que o ouvido musical, até agora, qualifica como desprezíveis e insensíveis. Existe nele uma potência de expressividade que precisa ser melhor entendida. Lembremos que silêncio e ruído são termos socialmente estabelecidos, e estão carregados de significações subjetivas. Categorizá-los, como ausência absoluta de sons e expressão plena do caos, nos parece um equívoco. Essa conceituação foi posta por terra quando John Cage se colocou na câmara anecóica – ambiente cientificamente estudado e construído para a ausência total de sons. Ali, escutou seu coração e seu sistema nervoso, e chegou à conclusão de que o silêncio, como ausência total de som, não existe. Tal silêncio seria morte absoluta, esgotamento do sensível face aos sons. Existiria apenas quando nosso corpo morre. Por isso, podemos dizer que escutar é expressão de vida, sinal de que sua existência pulsa em nós. Talvez o ruído ainda precise de um enfrentamento semelhante ao que Cage vivenciou, talvez falte ao ruído encontrar o silêncio. Tornar audíveis as potências do silêncio.

Podemos pensar silêncio e ruído como duas estratégias de enfrentamento do sonoro, a partir do crivo da velocidade, cada qual com suas potências. O silêncio opera a velocidade usando a estratégia de desacelerar o sonoro, torná-lo menos veloz. Para isso, cria uma série de dispositivos para proteger os ouvidos do caos sonoro que se apresenta. Já o ruído é o oposto: torna-se velocidade extrema, a ponto de chegar a um estado parecido ao silêncio, mas como expressões de pólos contrários. Entre silêncio e ruído é que se faz a música, como ritornelo, cristal do tempo, modulação de velocidade. Nesses termos, música seria uma arte de acelerar e desacelerar, de operar o caos sonoro, tornar audível o silêncio e inaudível o ruído. Operações

⁴ Obici, 2006, site.

⁵ “O excesso de velocidade é comparável a excesso de luz. É cegante.” (Virilio; Lotringer, [1983] 1984, p. 81)

extremamente complexas que exigem perspicácia para serem enfrentadas.

A partir da proposta de Paul Virilio de que velocidade gera poder⁶, poderíamos pensar que uma das potências do território sonoro, da música, é exatamente esta de operar o tempo, uma espécie de exercício de dromologia,⁷ de poder acelerar ou desacelerar, de silenciar ou “ruidificar”, de produzir velocidades, assim como gerar poder à escuta.⁸

Para Virilio, a velocidade fundamenta a guerra. A aceleração e a desaceleração são como estratégias de guerrilha. “Na guerra antiga, a defesa não consistia em acelerar mas em retardar.”⁹ Criavam-se muros, barreiras e obstáculos. Pensemos o estado de guerra em que vive a escuta. É possível estabelecer um pensamento do sonoro sobre a velocidade. A primeira modalidade de operar o poder pela escuta é a estratégia do *Panótico* para lidar com o silêncio como forma de desacelerar o sonoro. Ao desacelerar o sonoro, temos um estado de silêncio que se assemelha ao estado de vigília do *Panótico*. Num estado desacelerado os sons são amplificados e passíveis de percepção. O silêncio é estratégico diante do fronte de batalha, expectativa, espera de sinal do adversário, onde qualquer som pode denunciar uma posição, o próximo ataque, sobrevivência.¹⁰

A segunda modalidade, a do *Pámphónos*, é de acelerar a escuta, de produzi-la em velocidade. É nesse sentido que falamos de uma militarização da dimensão sensível do audível. Com a aceleração do sonoro, entramos numa modalidade de poder que opera pelo ruído, e não pelo silêncio, pela difusão da velocidade, e não pela desaceleração. Nesse regime, o silêncio serve não mais como estratégia para amplificar sinais, como denúncia de algo que está errado. O *Pámphónos* opera pela velocidade, pelo ruído, o que gera estados de anestesia. O corpo-ouvido, em face de tanta produção, não se move, fica estático, parado em estado de torpor. Entendemos isso com um estado de guerra para os sentidos, uma militarização de nossa matéria

⁶ Uma das trajetórias do pensamento de Virilio é pensar a importância da velocidade em diferentes aspectos: poder, política, guerra, informação, território e cidade, entre outros aspectos. Riqueza, poder e velocidade estão, para ele, relacionados. “Riqueza e velocidade estiveram sempre ligadas, sendo uma a face escondida da outra. Ora a monética traduz bem esse movimento que tornou a circulação sinônimo de dinheiro. O dinheiro não é mais nada, a circulação é tudo. (...) A velocidade de circulação suplantou o dinheiro. (Virilio, 2001, pp.112-3)

⁷ “Dromologia vem de *dromos* corrida. Portanto, é a lógica da corrida. Para mim foi a entrada no mundo do equivalente-velocidade ao equivalente-riqueza.” (Virilio; Lotringer, [1983] 1984, p.48)

⁸ Talvez fosse a isso que Deleuze se referia ao indicar o galope, ao invés do ritornelo, como pensamento de um estado sucessivo de criação de velocidades que se cristalizam em nossa subjetividade, embora sejam construídas pela sucessão efêmera do tempo: cristais de tempo. “Seja qual for a velocidade ou a lentidão, a fila, o *travelling* é uma cavalgada, uma cavalgata, um galope.” (Deleuze, [1985] 2005, p. 114) O paradigma, neste caso, é o cinema, sucessão e velocidade do olhar-tempo, espaço-tempo, que se amalgamam e cristalizam pela sucessão e sobreposição de imagens que se fazem no fluxo dos instantes.

⁹ Virilio; Lotringer, [1983] 1984, p. 16.

¹⁰ No período do entre guerras surgiram instrumentos de escuta, como *Panótico*, “espelhos sonoros” que funcionavam como radares na defesa aérea. (Museum Waalsdorp, 2006, site)

sensível.

Voltando à questão do ruído na arte, talvez os “concertos de ruídos” sejam, atualmente, não apenas a expressão da modalidade de poder do *Pámphónos*, mas também uma estratégia para lidar com o ruído.¹¹ Lembremos o papel do ruído no desenvolvimento da música e o quanto ele desterritorializou os padrões estéticos, dando-lhes potências antes desconhecidas aos ouvidos.¹² Quem sabe seja a hora de caminhar um pouco mais nessa direção, de tornar sensível o silêncio no ruído. A versão ruidosa da música levada ao extremo talvez esteja operando nesse plano. É preciso construir máquinas de guerra sonora para que possam surgir outros corpos-escutas, como estratégias de enfrentamento na condição de guerrilha em que se encontra nossa matéria sonora sensível em nosso cotidiano.

Ficção sonora: por uma escuta do por vir

Propomos então pensar a escuta no além dos tempos, como os desdobramentos dos sons que ainda estão por vir. Eles podem ser sentidos, quase tocados, os rumores anunciam a presença de algo, ventos com misteriosas pulsações soam o inaudível. Tornar legíveis as diferentes condições que os sons carregam, as escutas que são fabricadas, os muros e cadeados sônicos que surgem, e as potências e devires que estão ainda aprisionados. O pensamento a respeito da escuta precisa alcançar a velocidade da produção a que ela está submetida, a veloz troca de arquivos de áudio que a cultura digital tem possibilitado aos ouvidos consumirem por meio dos tocadores portáteis. Talvez seja necessário produzir ou inventar uma espécie de ficção sonora¹³, não apenas criando sons inexistentes que potencializem nossa matéria sensível, mas também pensamentos sobre a escuta.

Podemos pensar dimensões específicas que alguns dispositivos tecnológicos e seus modos de operar a escuta possibilitam. Por exemplo, a capacidade do som de fazer nosso corpo tremer, a partir de certos padrões de ondas graves que nossos ouvidos não conseguem perceber, pode funcionar sob esse regime. O dispositivo tecnológico que permite isso é o *subwoofer*, caixa acústica especialmente fabricada para portar as baixas frequências. Ou ainda, a pista de dança, com aparelhagens potentes, possibilita essa experiência tátil que o som é capaz de gerar. Chegaremos a comprar roupa sonora algum dia?

¹¹ No cenário da música eletrônica *pop*, existe a definição *noise music*, como expressão de um modo de produção do sonoro, que é oposto aos valores da tradição musical. Mas lembremos que essa definição de música que se opõe à *noise music* parece se pautar numa definição ultrapassada, que não valeria, por exemplo, para a produção musical, principalmente aquela posterior ao século XX, e muito menos para a música eletro-acústica.

¹² Cf. Antropologia do ruído no livro *O Som e o Sentido* (Wisnik, [1989] 1999, pp. 32-58).

¹³ “É a fábula, isto é, algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar (...). Pois o homem da fábula liberta-se do vínculo místico do silêncio transformando em encantamento.” (Agamben, [1978-2001] 2005, p. 77)

Por outro lado, temos os tocadores portáteis de mp3 apresentados por uma cultura auditiva que valoriza a baixa qualidade do som, em virtude dos algoritmos de compressão que tendem a descartar frequências inaudíveis. O próprio mp3 tem obliterado nossa capacidade de sermos afetados pelos espectros sonoros inaudíveis. Não seria restritivo esse modo-pensamento de operar o sonoro, e ao mesmo tempo autoritário? Existe uma coisa que o fone de ouvido jamais conseguiria. Colocar toda nossa pele para vibrar. Por que não pensarmos na pele como ouvido?

Compramos certas brigas de alguns pensadores do sonoro que permearam nosso percurso, mas existem outros desafios aos nossos ouvidos. As ferramentas que temos hoje, para trabalhar e processar os sons, levam-nos a pensar que talvez não faça mais sentido falar em música nos termos tradicionais. Pierre Schaeffer parecia temer isso, como descreve Rodolfo Caesar, um receio por ter contribuído para o desmantelamento da música.¹⁴

Se ouvir o futuro é abrir interrogações, é preciso não se esquivar de tais questões para que, quem sabe, consigamos criar algo suficientemente potente para que se possa enfrentar tal condição. Caso contrário, ainda teremos nossa escuta em estado aprisionado, protegida por guarda-sóis sônicos, que se ocupam de mascarar o caos sonoro, assim como de anestesiá-la a matéria sensível de nossos corpos. Quiçá mais alucinações auditivas com inventividade, fabulação, jogos e subversões, para além das escutas serenas que promovem clariaudiência e limpeza dos ouvidos.

Fica aqui a proposta de uma escuta pensante¹⁵, muito mais como ficção, ou uma escuta nômade, como propõem Sílvio Ferraz e Fátima Carneiro, ou ainda uma escuta delirante, fictícia. Quais seriam os devires da escuta? Lembremos: a escuta se cria a partir de dispositivos e de instrumentos tecnológicos, tanto quanto a produção sonora veiculada por eles, seja ela música, arte sonora, território sonoro, seja pensamento, conceito, percepto ou afeto.

Quando falamos em criar escuta, neste trabalho, queremos convocar alguns que trabalham nesse campo a viver o estado de guerrilha enfrentado por nossos ouvidos. Guerrilha entendida não apenas pelo bombardeamento e hiper-estímulo de volumes de sons, mas também pelo esvaziamento de potência, assim como a expropriação das capacidades sensíveis e de afetação.

¹⁴ A crítica incessante de Pierre Schaeffer à tecnologia, bem como o poder de sua invenção, parecem tê-lo acompanhado. “A música de todos os sons, que gerou a dúvida e estas perguntas ainda não respondidas: isto é música? O que é música? O que é a música? Se a herança da música concreta levasse a uma ruptura inexorável com a tradição, então, para ele, seu projeto não teria vingado.” Rodolfo Caesar em programa radiofônico em memória à morte de Pierre Schaeffer (Caesar, 1995, site).

¹⁵ Escuta pensante não mais na acepção apresentada por Murray Schafer no livro *O Ouvido Pensante* (1986).

Onde estaria a vibratibilidade de nossos corpos-ouvidos? A potência de afetação pelo sonoro? Suely Rolnik, ao trabalhar a noção de corpo vibrátil em Lygia Clark,¹⁶ possibilita uma reflexão próxima da dimensão de biopoder que se faz presente no corpo nos dias atuais, em uma outra forma de subjetivação. A noção de corpo vibrátil evoca a sonoridade, assim como escreve Deleuze: “O corpo é sonoro, tanto quanto visível”¹⁷. A vibratibilidade do corpo está naquilo que ele contém de potência, capacidade de afetação diante do mundo, “aquilo que o corpo *escuta* da realidade enquanto campo de forças”.¹⁸ Quando falamos na vibratibilidade do corpo-ouvido, não é à maneira de um órgão sensorial, mas como canal hipersensível às variações de forças, aos afetos de vitalidade, às finas texturas e às micropercepções¹⁹. Ativar tais capacidades seria como fazer arte, ao modo da música, no sentido de tornar sensíveis forças sonoras inaudíveis. Não poderíamos pensar em uma clínica-arte da escuta?

Por uma “clínica da escuta”

Perguntamos se a escuta não mereceria uma clínica. Não a clínica médica, ou a clínica terapêutica do consultório, do otorrinolaringologista, do fonoaudiólogo, do psicólogo ou dos musicoterapeutas, mas uma clínica que lide com o bem comum que a escuta pode ser, que pense as situações nas quais o sensível se encontra, no plano do biopoder, e que se preocupe em gerir e prover de vida o pensamento e toda a produção imaterial que sustenta nossa existência. É nesse sentido clínico e micropolítico que vislumbramos pensar a escuta. Não mais uma escuta clínica, como propôs Freud, mas uma “clínica da escuta”.²⁰

Entendemos o importante passo de Freud ao abandonar a hipnose para instaurar o método clínico da associação livre pela fala, uma escuta atenta aos fluxos que se atualizam pelos relatos do paciente. Freud parece restituir um tipo de relação pautado na cultura oral, que estabelece um vínculo diferente da cultura escrita, impessoal e fria. A escuta clínica se pauta na presença, na relação, na interação subjetiva. Mas, ao mesmo tempo, busca um sentido a tudo o que ouve.

¹⁶ O conceito de corpo vibrátil proposto por Suely Rolnik surgiu de seu encontro com o trabalho de Lygia Clark. A artista convoca o corpo e a presença viva do espectador em contato com o objeto de arte, numa tentativa de religar arte e vida, ativando a potência poética pelas sensações. Nesse sentido, vale referenciar alguns teóricos e conceitos que podem dialogar com sua produção, só para citar alguns cruzamentos: Deleuze e Guattari com o conceito de corpo sem órgãos, que vem de Antonin Artaud, e Espinosa com a noção de potência.

¹⁷ Deleuze, [1985] 2005, p. 232.

¹⁸ Rolnik, 2006, p. 14.

¹⁹ Cf. Gil, 2006, p. 66.

²⁰ Freud, em *Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise* (1912), escreve: “Ele deve simplesmente escutar e não se preocupar se está se lembrando de alguma coisa.(...) Se o médico se comportar de outro modo, estará jogando fora a maior parte da vantagem que resulta de o paciente obedecer à ‘regra fundamental da psicanálise’. A regra para o médico pode ser assim expressa: ‘Ele deve conter todas as influências conscientes da sua capacidade de prestar atenção e abandonar-se inteiramente à ‘memória inconsciente’.’ Ou, para dizê-lo puramente em termos técnicos: ‘Ele deve simplesmente escutar e não se preocupar se está se lembrando de alguma coisa.’ (Freud, [1992] 1998)

É importante considerar que talvez não seja a escuta clínica que tem em si poderes terapêuticos, mas a própria fala do paciente. Falar pode se constituir como um processo de criação de sentido. A escuta pode ser pensada da mesma forma. Não são processos separados de um ou outro órgão do sentido: boca que fala, ouvido que ouve. É a escuta clínica do terapeuta que instaura o ato criativo da fala e constitui uma relação por uma cultura oral e de relações de convívio. O divã como dispositivo produz uma postura terapêutica à escuta.

A preocupação em atribuir sentido às falas dos pacientes determinou o modo de operar a escuta analítica. Já o caráter fugidivo da escuta artística não conta com esse princípio. A pergunta que nos colocamos aqui é: não existiria uma clínica que pudesse dar conta disso a respeito do que Freud titubeava?²¹ Por que não pensar uma escuta para além da palavra ou do sentido que ela tende a assumir? Seria possível inventar um outro tipo de escuta? Isso não seria também inventar uma outra possibilidade clínica? Quem sabe criar dispositivos a partir do exercício intensivo do sensível que o som convoca, num âmbito mais generalizado.

Essa clínica não poderia estar apenas circunscrita entre quatro paredes, ou na subjetividade individualizada do paciente. Ela precisaria e poderia convocar um território sonoro ampliado, que incluísse os fluxos que nos atingem, as tecnologias que os produzem, a potência do sonoro contemporâneo. Não seria para isso que alguns músicos e pensadores da música alertam faz algum tempo? Pensemos na escuta de paisagem sonora em Murray Schafer e sua preocupação em pensar a construção de um espaço de convívio sonoro. Ou ainda a postura do pensamento em John Cage, os apontamentos de Pierre Schaeffer e o delírio do futurismo de Luigi Russolo, entre outros.

Diferentemente da clínica psicanalítica – que busca sentido em tudo o que ouve, que vive aprisionada, assim como o rei do conto de Ítalo Calvino –, poderíamos pensar numa “clínica do sensível”, que evocasse as potências do sensível sonoro. Mas isso não seria fazer arte? Algo que se aproximaria daquilo que Deleuze trata em “A vida como paradigma estético”²², ao se referir, no livro *Conversações*, à filosofia de Foucault, e também das propostas de Guattari, no livro *Caosmose: um novo paradigma estético*²³.

A escuta precisa de cuidado. Há uma modalidade de poder que tem expropriado tudo o que é fundamental à

²¹ O historiador Peter Gay atribui uma propensão mental prática a distância que Freud mantinha da música. “Ele fazia questão de proclamar sua ignorância em matéria musical, (...) como observou sucintamente sua filha Ana, “nunca ia a concertos”. (Gay, 1989, p. 166) É fato que Freud teve pouco contato com músicos e pouca experiência com esta arte. Ele chegou a consultar artistas, poucos músicos; dentre eles, podemos citar o breve encontro clínico de Mahler, conforme relato de Peter Gay (1989).

²² “É o que Nietzsche descobria como a operação artística da vontade de potência, a invenção de novas 'possibilidades de vida'.” (Deleuze, [1972-1990]1998, p. 123)

²³ V. Guattari, *Caosmose: um novo paradigma estético*, 1991, pp. 127-52.

vida. Se, um dia, a clínica encarou o indivíduo como sujeito falido de suas potencialidades, parece agora que, num regime de biopoder, algumas condições pré-individuais que sustentam minimamente o homem vêm sendo expropriadas. Não é mais o indivíduo que está posto a clamar por algo que se define como “saúde”. São as próprias pré-condições da vida, entre elas a escuta, que clamam pela potência de que são portadoras.

POSLÚDIO

Existe um mundo inteiro propondo sons, fabricando-os em velocidade tão exorbitante que parece não fazer mais sentido escutar música. Retomemos Foucault, quando pensa o poder como produção que assume características diversas, fazendo-se mutável, articulando de diferentes modos, instituindo subjetividades e tecnologias específicas. Na passagem do regime disciplinar ao de controle, os espaços instituídos foram esvaziados porque aquilo que eles operavam na subjetividade acabou pulverizado por todos os cantos. O mesmo não estaria acontecendo com a instituição Música, que parece se esvaziar pela grande produção sonora hoje? O espaço da música, entendido como lugar de potência e criação, se faz desprovido da sua capacidade de afetação por tanta produção e consumo. Talvez por ter ocupado todos os cantos em virtude das mídias sonoras que colonizaram nossos ouvidos – agora, com a compilação e transmissão de dados pela Internet, sua expropriação aumenta ainda mais sua velocidade – a música parece esvaída, agonizando, assim como o *plus* de vida que ela porta.

Talvez não seja mais uma questão da música propriamente, mas de outros problemas que atravessam a escuta. O que nos perguntamos é: onde está sua potência? Onde foram parar as forças do caos, cosmos e terra que ela evoca? Nossos ouvidos e toda a vida de que a matéria sonora é portadora parecem atingir um colapso. Porém, sem fatalismo, pensemos tais acontecimentos face ao paradoxo, pois algo está por vir. Precisamos de ouvidos finos para o futuro.

Vigiai e escutai, ó solitários! Do futuro chegam ventos com misteriosas batidas de asa; e para ouvidos finos há boa notícia.¹

Assim falou Zaratustra
Friedrich Nietzsche

¹ Nietzsche, [1883] 1996, p. 218.

BIBLIOGRAFIA

[A]

AGAMBEN, Giorgio. [1978 e 2001] **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. [1988] **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

[B]

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. **Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945**. Lisboa: Caminhos, 1990.

[C]

CAESAR, Rodolfo. **In Memoriam: Pierre Schaeffer (1910-1995)**. Programa radiofônico em homenagem a Pierre Schaeffer. São Paulo: FM Cultura, dezembro de 1995. Url: <http://acd.ufrj.br/lamut/lamut.htm>

CAESAR, Rodolfo. **A escuta como objeto de pesquisa**. Revista Eletronica ANPPOM, 2003. Url.: <http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/10escup.htm>

CAGE, John. **Silence**. United States of América: Wesleyan Paperback, 1961.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAGE, John. **Writings '67 – '72**. Wesleyan Univesity Press: Middletown, Connecticut, 1974.

CALVINO, Italo. **Um rei à escuta**. In.: Sob o sol-jaguar. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. (pp. 57-89).

CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, L. Fernando. **Som, espaço e tempo na Arte Sonora**. Brasília: ANPPOM, 2006.

CANADIAN ENCYCLOPEDIA. **R. Murray Schafer**. <http://www.thecanadianencyclopedia.com>, 2006.

CARMEL-ARTHUR, Judith. **Bauhaus**. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHATELET, François (org). **História da Filosofia**. trad. José Afonso Furtado. v.4. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

CHATELET, François (org). **A historia da filosofia: idéias, doutrinas. VIII O século XX**. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1974.

COUCHOT, Edmund. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

CREATIVE COMMONS. **"Some Rights Reserved": Building a Layer of Reasonable Copyright**.

<http://creativecommons.org>, 2006.

CRITON, Pascale. [1998] **A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984: O ritornelo e o galope.** In. _ Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed.34, 2000. (pp. 495-504)

[D]

DELEUZE, Gilles. [1972-1990] **Pourparlers 1972 – 1990.** Paris: Minuit, 1990. Ed. Bras. **Conversações .** Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

DELEUZE, Gilles. [1986] **Foucault.** Paris: Minuit, 1986. Ed. Bras. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. [1993] **Critique et clinique.** Paris: Minuit 1993. Ed. Bras. **Crítica e clínica.** Mil platôs v.4. São Paulo: Ed 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. [1968] **Différence et répétition.** Paris: Epiméthée P.U.F, 1968. Ed. Bras. **Diferença e Repetição.** Ed. 2. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. [1985] **Cinéma 2 - L'image temps.** Paris: Minuit 1985. Ed. Bras. **Cinema 2 - A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. [1978] **SPINOZA - Cours Vincennes 24/01/1978.** Trad. Francisco Traverso Fuchs. In www.webdeleuze.com. 2006. (datilo)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1972-1973] **L'Anti - Oedipe - Capitalisme et schizophrénie.** Paris: Minuit 1972 / 1973. Ed. Port. **Anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. Ed. Bras. **Anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Núcleo Subjetividade PUC-SP, 2006 (datilo).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1980] **Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2.** Paris: Minuit 1980. Ed. Bras. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol.1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1991] **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit 1991. Ed. Bras. **O que é filosofia.** São Paulo: Ed.34, 2004.

[F]

FENERICH, Alexandre. **Questões da representação na música eletroacústica.** Rio de Janeiro: Escola de Música UFRJ, 2005 (mestrado).

FERRAZ, Sílvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea.** São Paulo: EDUC, 1998.

FERRAZ, Sílvio. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]** – um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

FERRAZ, Sílvio. **Aulas.** PUC-SP, 2005.[datilo]

FOLHA DE SÃO PAULO. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica>, 23, dezembro, 2005.

FONTEERRADA, Marisa T. O. **O Lobo no Labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer**. São Paulo: UNESP, 2003.

FOUCAULT, Michel. [1979] **Microfísica do poder**. Ed. 20. Rio de Janeiro: Graal. 2004.

FOUCAULT, Michel. [1975] **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Ed.24. Petrópolis: Vozes, 2001.

FOUCAULT, Michel. [1975-1976] **Em defesa da sociedade: Curso do Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. [1976] **Historia da sexualidade I: a vontade de saber**. Ed. 16. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FRAUNHOFER, **Institut Integriert Schaltungen**. <Http://www.iis.fraunhofer.de/amm/techinf/layer3>, 2006.

FREUD, Sigmund. [1914] **O Moisés de Michelangelo**. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FREUD, Sigmund.[1912] **Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise**. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

[G]

GARCIA, Sérgio Freire. **Alto-, alter-, auto-falantes**. São Paulo: PUC, 2004. (doutorado)

GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIL, José. **Abrir o corpo**. In.: Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.(pp. 63-6) [Catálogo].

GUATTARI, Félix. [1989] **As três ecologias**. Trad. Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papirus, 2004.

GUATTARI, Félix. [1992] **Caosmose: um novo paradigma estético**. Ed.3. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUATTARI, Félix. [1979] **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Campinas: Papirus, 1988.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Ed.6. Petrópolis: Vozes, 2000.

GROVE, [1988] **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. (edição concisa)

[H]

HOUAISS, Dicionário Eletrônico. Versão 1.05. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

[I]

IAZZETTA, Fernando. **Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música**. São Paulo: PUC-SP, 1996.

IAZZETTA, Fernando. **A importância dos dedos para a música feita nas coxas**. ANNPPOM: Rio de

Janeiro, 2005.

IAZZETTA, Fernando; KON, Fabio. **A Música Efêmera da Internet**. ANNPPOM: Rio de Janeiro, 1998.

IAZZETTA, Fernando. **Tutoriais de áudio e acústica: Filtros**. <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta> 2005.

[J]

JARAMILLO, Julián Arango. **Homens, máquinas e homens-máquinas: o surgimento da música eletrônica**. Campinas, UNICAMP, 2005. (mestrado)

JUNG, Carl Gustav. [1961] **Memórias, Sonhos e Reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JUNG, Carl Gustav. [1971] **Psicologia e Religião**. Ed. 2. Petrópolis: Vozes, 1983.

JUNG, Carl Gustav. [1964] **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

JUNG, Carl Gustav. [1981] **Fundamentos de Psicologia Analítica**. Ed. 6. Petrópolis: Vozes, 1991.

[L]

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAROUSSE. **Grand Larousse encyclopédique**. v.1. Paris: Librairie Larousse, 1960.

LAROUSSE. **Larousse du XXe Siècle**. v.1. Paris: Librairie Larousse, 1928.

LAZZARATTO, Maurizio; NEGRI, Toni. **Trabalhado imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAZZARATTO, Maurizio. **From Capital-Labour to Capital-life**. In_'Ephemera: theory & politics in organization', Vol. 4, Iss. 3, Ago. 2004. (pp. 187-208) <http://www.ephemeraweb.org/journal/4-3/4-3lazzarato.pdf>

LEMOIS, André. **Podcasting: emissão sonora, futuro do rádio e cibercultura**. <Http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>, 2006.

LESSIG, Lawrence. **Code: and other laws of cyberspace**. New York: Basic Books, 1999.

LEVY, Pierre. [1999] **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LEVY, Pierre. [1990] **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LUZIO, Claudia di, **“Un re in ascolto” di Luciano Beno: una genesi travagliata** In. Settimo Colloquio di Musicologia. Itália: Bolonha, 2003. Url: <http://www.saggiatoremusicale.it>

[M]

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

MATTÉI, Jean-François. **Pitágoras e os pitagóricos**. São Paulo: Paulus, 2000.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Ed. Nacional, Edusp, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice.[1964] **O visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MUSEU TELÉGRAFO. **Museu do telégrafo**. <http://geocities.yahoo.com.br/jcc5001pt/museutelegrafo.htm>, 2005.

MUSEUM WALLSDORP. **Sound Mirrors**. <http://www.museumwaalsdorp.nl/en/angleval.html> ou <http://www.autogena.org/mirros/a.html>, 2006.

[N]

NEGRI, Toni; Micael HARDT. [2004] **Multidão**. São Paulo: Record, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. [1884-1888] **O eterno retorno**. In_ *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores)

NIETZSCHE, Friedrich. [1883] **Assim falou Zaratustra**. In_ *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores)

[O]

OBICI, Giuliano. **Hipersônica: Escutas e dispositivos coletivos multimidiáticos**. <http://www.cafetinaeletroacustica.com/expresso/paginas/hipersonica.htm>, 2006.

[P]

PALOMBINI, Carlos. **Pierre Schaeffer, 1953: towards an Experimental Music**, originalmente publicado em *Music & Letters*, v. 74, n. 4, pp. 542--57, 1993. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. 3/Outubro de 1998.

PALOMBINI, Carlos. **Schaeffer's Sonic Object: Prolegomena**. http://gsd.ime.usp.br/sbcm/1999/papers/Carlos_Palombini.pdf, 1999.

PALOMBINI, Carlos. **'Ideas for a Musicology of Electroacoustic Music: Notes to a Reading of Landy'**, *Anais do XX Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de Computação* (CD-ROM), Curitiba: Champagnat, 2000.

PALOMBINI, Carlos. **A música concreta revisada**. <http://www.rem.ufpr.br/REMr4/vol4/art-palombini.htm>, 2002.

PALOMBINI, Carlos. **A Música Concreta Revisitada**. *Revista Eletrônica de Musicologia* v.4. Url.

<http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm>, 2002.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

[R]

ROLNIK, Suely. **O corpo vibrátil de Lygia Clark**. In *Folha de São Paulo*. 30 de abril de 2000, pp14-15. (Caderno Mais!)

ROLNIK, Suely. “**Fale com ele**” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida In. *Corpo, Arte e Clínica*. Instituto de Psicologia. UFRGS. Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/2003 e in “A vida nos tempos de Cólera”. ONG Atua (rede de acompanhamento terapêutico). Itaú Cultural, São Paulo 17/05/2003.

ROLNIK, Suely. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia**. In.: Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. (pp.13-26) [Catálogo]

RUSSOLO, Luigi. [1913] **The art of noises**. New York: Prendragon Press, 1986.

[S]

SANTOS, Fátima Carneiro dos [2002]. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2004.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines**. Paris: Seuil, 1966.

SCHAEFFER, Pierre. [1966] **Tratado de los objetos musicais: ensaio interdisciplinar**. Madrid: Alianza, 1988. [versión abreviada]

SCHAFER, Murray [1977]. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHAFER, Murray [1986]. **O Ouvido Pensante**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 1991.

[V]

VIDAL, P. Cesar Salgado. **Evolução do Padrão MPEG**. <http://www.gta.ufrj.br/~vidal/mpeg/mpeg.html>, 1997.

VIELLIARD, Jacques. **A diversidade de sinais e sistemas de comunicação sonora na fauna brasileira**. In. *Anais I Seminário Música Ciência Tecnologia Acústica Musical*. São Paulo: IME-USP, 2004.(pp.145-152)

VIRILIO, Paul. **Cibermundo: a política do pior**. Trad. Francisco Marques. Lisboa: Teorema, 2000.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. [1983] **Guerra Pura: a militarização do cotidiano**. Trad. Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

[W]

WELT. **DieWelt**. www.welt.de, 23 dezembro 2005.

WSF. **The World Soundscape Project**. Url.: <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>, 2005.

WIKPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mp3> 2006.

WIKPEDIA. <http://en.wikipedia.org/wiki/Podcasting> 2006.

WISNIK, José Miguel. [1989] **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

[Z]

ZILLES, Urbano. [1996] **A fenomenologia husserliana como método radical**. In.: __. A crise da humanidade européia e a filosofia. - Edmund Husserl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

ZOURABICHVILI, François [2003]. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.