

**Soou-me aos Ouvidos como uma Lúgubre Buzina,
Sobre o Som na Criação Musical Contemporânea**

Rui Pedro Rodrigues Pereira Jorge

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação

Lisboa, Setembro de 2016

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, realizada sobre a orientação científica do Professor Doutor José A. Bragança de Miranda.

DEZEMBRO, 2015

Nota:

Esta tese foi redigida, na sua grande maioria, durante o período de vigência do anterior acordo ortográfico, daí termos optado por manter essa grafia.

Declaro que esta tese de doutoramento é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

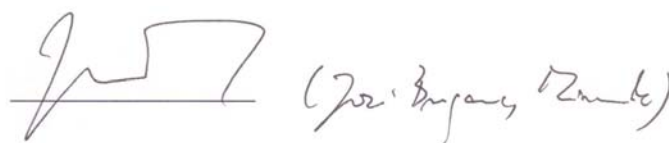
O candidato,

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, flowing letters, positioned above a horizontal line.

Lisboa, 10 de Dezembro de 2015

Declaro que esta tese de doutoramento se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, flowing letters, positioned above a horizontal line. To the right of the signature, the text "(Prof. Eng.º António)" is written in a smaller, cursive script.

Lisboa, 10 de Dezembro de 2015

Agradecimentos

Agradeço à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa por ter aceite os meus interesses e possibilitado o desenvolvimento dos mesmos.

Ao CESEM pelo acolhimento das minhas propostas de investigação e pela disponibilização de recursos de extrema utilidade na concretização desta investigação.

Ao CECL e ao MovLab/CICANT (Professor João MCS Abrantes e Filipe Costa Luz), o apoio e a disponibilidade.

A investigação aqui apresentada é fruto de uma pesquisa enriquecida por algum trabalho que tenho desenvolvido com talentosas pessoas, das quais devo referir os JANCL (Luís Alegre, Ricardo Nunes, Luís Silva Campos, Filipe Costa Luz e Pedro Loureiro).

À Rosa Nogueira pelo apoio e amizade.

À Isabel Pires pelo precioso contributo na discussão de inúmeras questões aqui tratadas.

À Ana Pamplona pela amizade e pelo incentivo ao longo do percurso.

Ao companheiro musical Carlos Costa e ao companheiro golfista – onde muitas vezes falámos destas coisas – Filipe Costa Luz, bem como ao amigo Luís Alegre.

Ao Professor Doutor José A. Bragança de Miranda pela enriquecedora orientação deste trabalho, à qual acresce a amizade ao longo dos anos.

Por último, à minha família, Frederico, Marisa e Frederica, e em especial aos meus pais, Jaime e Dulce.

Soou-me aos Ouvidos como uma Lúgubre Buzina,

Sobre o Som na Criação Musical Contemporânea

Rui Pedro Rodrigues Pereira Jorge

RESUMO

A viragem do séc. XIX para o séc. XX implicou enormes alterações na escuta e na análise do som, nomeadamente, no que diz respeito à forma de o registar, de o reproduzir, de o editar e de o arquivar. Essas mudanças tiveram como operador fundamental o desenvolvimento de inúmeros e diversificados instrumentos de registo, reprodução e manipulação, de cariz tecnológico. Como consequência dessa mudança, o som passa a desempenhar um papel diferente em muitos aspectos da vida das pessoas, uma vez que estas passam a ter uma noção cada vez mais alargada do que ele é, daquilo que pode significar, daquilo para que serve e do modo como com ele se lida.

A escuta, sofrendo essa alteração proporcionada pelo desenvolvimento tecnológico, passou a ser uma actividade mais escrutinada, à qual se passa a conferir mais atenção, por se ter percebido que ela contém um dinamismo muito grande. Nesse contexto, a música enquanto arte que vive dos sons, acolheu para si, como consequência e também por vontade própria, muitas dessas mudanças tecnológicas surgidas. É neste quadro que se constata que a música, a partir do séc. XX, passa a lidar com o som de uma maneira mais alargada, versátil e dinâmica do que tinha acontecido até aí.

Esta tese trata de ensaiar análises das implicações que teve, ao nível da criação musical, o desenvolvimento tecnológico em torno do som. Aprofundando a ideia central de que o papel do som, na música, é definido por um enquadramento que traduz aspectos filosóficos, estéticos e políticos, esta tese investiga o desenvolvimento dessa noção de enquadramento e do modo como ele, a partir do início do séc. XX, muda de tal forma, que essa mudança se constitui como radical e abrangente, a ponto de se considerar um marco fundamental na definição da composição musical contemporânea.

O quadro de exemplos sugeridos e de análises de caso segue uma determinação mais conceptual do que propriamente histórica, mostrando, assim, que a proliferação de técnicas, estéticas e metodologias de criação musical emergentes no séc. XX se entende melhor através de uma perspectiva de comparação e intersecção, ao invés de uma linear progressão histórica apenas.

PALAVRAS-CHAVE: som, escuta, música, composição, enquadramento

He Tooted in my Ears like a Mournful Horn, On Sound in Contemporary Music Creation

Rui Pedro Rodrigues Pereira Jorge

ABSTRACT

The turn of the 20th century entailed enormous changes in listening and sound analysis approach, in particular with regard to the recording, editing and archiving processes. Those changes had, as key operator, the development of numerous and diverse technology-driven tools for sound recording, playback and editing. As a result of this shift, sound started to play a different role in many aspects of people's lives, since they come to have an increasingly broad notion of what it is, what it can mean, for what it serves and how one deals with it.

Listening, assuming this change provided by technological development, has become a more scrutinized activity, getting a greater emphasis, in that it was perceived therein a great dynamism. As a result of this scenario, music as an art of sounds, hosted, by consequence and by own volition, many of those arising technological changes. In this context, it turns out that music, from the beginning of 20th century, comes to deal with sound in a broader, versatile, and dynamic way, than what happened so far.

This thesis comes to essay some analysis of the implications that had, in terms of musical creation, technological development concerning sound. Deepening the central idea that the role of sound in music is defined by a framework that reflects philosophical, aesthetic and political aspects, this thesis investigates the development of this frame question, and the way, from the beginning of 20th century, it changes in such an extent, that becomes as radical and comprehensive, as to be considered a milestone in the definition of contemporary musical composition.

The presented set of examples and case analysis follows a more conceptual exposure than a properly historical one, thus showing that the proliferation of technical, aesthetic and emerging musical creation methodologies in 20th century, better be understood from a comparison and intersection perspective, rather than just a linear historical progression.

KEYWORDS: sound, listening, music, composition, frame question

Índice

Âmbito	III
Declarações	IV
Agradecimentos	VII
Resumo	IX
<i>Abstract</i>	X
Índice	XI
Introdução	1
Capítulo 1. Escutar	11
1.1. A Escuta	13
1.1.1. Procurar ouvir	15
1.1.2. Os sons das sombras	17
1.1.3. A escuta indelicada	26
1.1.4. O túnel de Alice	32
1.2. O Som	35
1.2.1. Ondas sonoras	37
1.2.2. O som como evento	41
1.2.3. Som – puro evento ou objecto secundário?	47
1.3. Guardar o som	53
1.3.1. A primeira parte do 7 e a segunda do 26	64
1.3.2. Original e gravação - o som e o seu duplo	70
1.3.3. Gravação como representação	81
1.4. Som, ruído e controle	85
1.5. Jogar	95
Capítulo 2. Enquadrar	103
2.1. Composição	105
2.1.1. Quebrar o silêncio	105

2.1.2. O que é compor?	111
2.2. Questões de matéria e de forma	118
2.2.1. Questões de matéria	122
2.2.2. Questões de forma	128
2.3. Teoria das esferas	137
2.3.1. Esfera e forma	140
2.4. Uma música imperceptível	146
2.4.1. Xenakis e o inaudito	150
2.5. Interpretar e criar	155
2.6. Onde entra a técnica	159
2.7. (Ainda bem que) as máquinas avariam	173
2.8. Especificidade da composição musical – organização	188
2.9. Escolha, determinação e aleatoriedade	201
2.10. Enquadramento	211
2.10.1. Génese da noção de enquadramento	216
2.10.2. Enquadramento e limitação – Krauss	221
2.10.3. Enquadramento como matriz da composição	228
2.10.4. Enquadramento: mais cato do que rosa	246
Capítulo 3. Compor	267
3.1. Práticas de composição	269
3.2. Estética da repetição.....	276
3.2.1. Repetir	276
3.2.2. Minimalismo	280
3.2.3. Papel de parede	285
3.2.4. O tempo da fita	289
3.2.5. Esperanto minimal repetitivo	292
3.3. Estética da aceleração	302
3.3.1. Os <i>tempos</i> do tempo	304
3.3.2. O pêndulo de Reich	309
3.3.3. Motores e aceleradores	313
3.3.4. Gramáticas do corpo	316
3.4. Estética da saturação	324

3.4.1. Excesso revelador	326
3.4.2. Mais, mais, mais – o potenciômetro do volume é uma arma	335
3.4.3. Edifícios em decomposição – música em construção	342
3.5. Estética da decomposição	353
3.5.1. Espectros	353
3.5.2. Microtonal	359
3.5.3. Ampliação – grãos de som	362
3.5.4. Montar e desmontar – ... para lá do manual de instruções	365
3.5.5. <i>Glitch</i> – o encanto da máquina avariada	377
3.5.6. <i>Mashup</i> : do velho nasce o novo	385
3.5.7. <i>Pop Will Eat Itself</i> ?	393
Conclusão	397
Bibliografia	403
Filmografia	424
Glossário	425
Anexos	434

INTRODUÇÃO

“Sou todo ouvidos” é uma expressão que se usa na língua portuguesa, mas não só, e que manifesta disponibilidade para a audição face ao interlocutor. Não apenas a promessa de atenção que se vai dispensar, mas também a entrega da totalidade do corpo para essa audição. Na escuta a perseverança é fundamental. Não se ouve tudo à primeira, não se percebe a totalidade no imediato. É preciso insistir, prestando o máximo de atenção ao detalhe. O que significa que a escuta, embora de início possa parecer estritamente imediata, na verdade, é com o tempo e através de atenção ao pormenor, que se desenrola. Tanto na música, em que de cada vez que se ouve, se descobre qualquer coisa de novo, como nos outros sons que nos envolvem a toda a hora e de que nunca nos afastamos. E dos quais não nos poderíamos afastar mesmo que desejássemos. A audição é um sentido que não desligamos totalmente, mesmo no sono. É figura de estilo dizer que as pessoas podem ficar em silêncio. Um corpo produz som, mesmo que ele não se aperceba do som que está a produzir. Lembremos a descrição que John Cage fez da sua visita a uma câmara anecóica, local onde, através de uma construção técnica específica, seria suposto alguém poder perceber – deixemos aqui a palavra ouvir – a ausência de som. Cage teve aí a percepção clara que tiveram todos os que passaram por semelhante situação: a total inexistência de som é ficção; há sempre algo a produzi-lo, quanto mais não seja, o nosso corpo, por exemplo, os pulmões e o coração, indispensáveis para que nos mantenhamos vivos. Num simples gesto fechamos os olhos e deixamos temporariamente de ver. Na audição não é assim.

Os sons que nos circundam, aqueles que conhecemos, outros que são novidade e outros ainda que, sendo conhecidos, nos conseguem surpreender, são a prova de que a audição é um campo aberto, inesgotável e fascinante. A diversidade dos sons é factor de interesse e descoberta; é ela que, em última instância, legitima a criação. A composição musical ficaria empobrecida se estivesse reduzida apenas a um leque delimitado de sons, acerca dos quais, tudo (frequência, amplitude, origem, duração, timbre, etc.) se soubesse. Por isso, a audição reveste-se de extrema importância: é ela que permite a revelação dos sons, das relações que se estabelecem entre si, das transformações a que são submetidos e de tudo o que possam significar, apontar ou invocar. Essa abrangência do som, manifestada pela sua presença, a toda a hora e em todo o lugar, é factor relevante para a

definição do seu lugar na vida dos humanos, desde as suas necessidades mais básicas e instintivas, até às projecções mais imaginativas e arrojadas. Em todos os aspectos em que ele – o som – acontece, a abertura é apanágio: o som é sempre mais do que aquilo que parece. As artes que dele se servem, e a música especificamente, são um desses campos onde toda a expressividade do mundo sonoro se manifesta. No início está a escuta e é por aí que a música começa; mas não se esgota aí. O compositor exprime-a e o ouvinte torna-a a sua, com tudo o que de criativo tem essa posse. A escuta é uma primeira etapa, capaz de criar as condições para outras demandas que se sigam, nas quais o ouvinte, por si, livre e independente, faz o que quer, pode e deseja com aquilo que ouve, tantas vezes tão longe daquilo que o compositor disponibilizou, outras tão perto, depois muitas voltas dadas. Esta disponibilidade de escuta é fundamental para todo o trabalho criativo que envolva o som, concretamente, a música de que aqui iremos tratar, como campo por excelência dessa manifestação.

Esta dissertação tem como tema central uma pesquisa acerca da natureza do som na criação musical contemporânea. Partindo dessa abertura do que é a escuta, procura-se analisar a natureza, o lugar e as implicações que o som e as suas mutações recentes, têm vindo a assumir na composição. Centramos a nossa análise na composição musical contemporânea, situando-a desde a viragem do séc. XIX para o XX, até aos nossos dias. Neste caso, é importante considerar esse momento histórico, não porque para trás nada de significativo e historicamente marcante tenha acontecido, mas porque é a partir dessa data que se manifestam alterações radicais no modo como a música passa a lidar com o som. Embora seja difícil sistematizar em poucas palavras o que há de novo – e de genuinamente diferente – na utilização do som, pela música, a partir desse momento, é legítimo associarmos a música contemporânea a uma clara alteração de aspectos que são da ordem intrínseca do som, com consequências directas na criação musical. Há uma multiplicidade de géneros, autores, escolas e teorias que apontam para caminhos diversos, umas vezes convergentes, outras totalmente antagónicas, que se vão desenvolvendo ao longo do séc. XX. A actividade musicológica, daí em diante, tem-se debatido com isso e a profusão de resultados diversos para os quais tem apontado, confirma essa ideia de multiplicidade. Importa traçar o papel que o som desempenha nessa complexa equação, situada no cruzamento das estéticas musicais da contemporaneidade. Se a investigação de raiz eminentemente musicológica é um campo aberto, no qual essa multiplicidade, mais do que complicar ou diluir categorias, o que vem é provar a riqueza e a diversidade da criação musical contemporânea, no que ao som diz respeito há traços que podemos identificar

como sendo transversais às várias práticas musicais emergentes a partir do séc. XX: a impressão de que a variedade de sons usados na música é cada vez maior, a percepção de que a manipulação, bem como o “embrulho” do som, enquanto fenómeno de audição, é múltipla e a noção de que cada som, pelo modo como se expressa, pelo choque que suscita, ou pela surpresa que causa, remete para a possibilidade permanente de mudança, cruzamento e hibridação. A não uniformidade, a heterogeneidade e a diversidade, percebidas na sonoridade da música contemporânea, nos mais variados estilos, géneros ou momentos precisos, é sinal de que, a montante de todas as considerações musicológicas, há uma questão que é fundamental para a sua compreensão: a investigação acerca do som. Nunca como antes o som da música tinha sido tão surpreendente, enigmático e revelador como hoje. Esta investigação procura percorrer caminhos que permitam detectar o que é que há de novo, diferente e determinante nesse som da música contemporânea.

Há uma razão que podemos avançar como fundamental para essa diversidade e inovação, percebidas actualmente no som: o impacto que o desenvolvimento tecnológico, emergente na viragem do séc. XIX para o XX, teve nas mais diversas manifestações artísticas que usam o som. O enorme legado de permutas e afectações que música e tecnologia tiveram daí até hoje, é o campo onde situamos a nossa investigação. Por mais geral que seja o âmbito que atribuímos a uma classificação generalista e aberta como a de música contemporânea, não deixa, ainda assim, de ser possível defini-la como um território vasto e preenchido por manifestações simultaneamente antagónicas e incompatíveis, ou próximas e concomitantes. O nosso propósito não será tanto fazermos enumeração histórica, mas antes a projecção de um traçado que passe por momentos assumidos como determinantes para a caracterização dessas mutações sonoras no contexto musical. Percurso onde os géneros musicais, os factos históricos, os autores relevantes, as práticas musicais específicas e as correntes estéticas e musicológicas, serão consideradas com a flexibilidade suficiente para nos permitirmos definir esse caminho, de modo a que ele não se reduza e cristalize em nenhum ponto em concreto, ensaiando antes uma reflexão acerca do tema, orientada por factores que tenham o som e as suas mutações contemporâneas como denominador. E onde as manifestações musicais concretas sujam em função dessa clarificação e não apenas para dar seguimento a uma classificação histórica, estética, musicológica ou outra. Os sons possuem a capacidade de revelar mais do que a si próprios. Em rigor, um som é sempre uma saída: para aquilo que o originou, para o que ele significa, para o que sugere, para o que o antecede... Por isso mesmo, podemos dizer que há uma dimensão de incompletude nos sons: eles completam-se com a remissão para qualquer

coisa que está fora deles. Esse trabalho cabe também ao ouvinte – completar o ciclo que começa no som produzido, ciclo que não se fecha e cuja remissão para o que lhe é exterior é permanente. Daí a importância do investimento na escuta como factor de constituição da pesquisa em torno do som, na criação musical contemporânea. Foi por esse motivo que começámos por falar no carácter particular da escuta: é por aí que tudo começa, embora não seja aí que tudo se esgote. A riqueza sonora do mundo é muito mais perceptível se não nos limitarmos apenas a ouvir e formos mais além: à escuta na qual também se cria a partir do que se ouve.

Se o que se extrai do impacto da tecnologia no som (e consequentemente na música), ao longo do séc. XX, pode ser apontado como tema central da investigação, há um elemento preciso que devemos necessariamente referir, por permitir uma focalização adicional ao modo como essa relação entre som e tecnologia é equacionada: a afirmação da existência daquilo a que chamaríamos um enquadramento, relativamente ao som e sua maneira de ser musicalmente integrado. Queremos com isto afirmar que a noção de enquadramento, por nós desenvolvida, começando como ferramenta de sistematização para a investigação a fazer, assume-se, dada a sua incisiva presença, como categoria fundamental da análise de aspectos particulares do som na música contemporânea. De tal modo que, no enquadramento se vislumbra uma categoria charneira da própria compreensão da criação musical. A perspectiva do enquadramento é, no fundo, o factor no qual podemos subsumir todo o conjunto de mudanças, implicações e considerações, que o som vai ter a partir do início do séc. XX. O que poderíamos, por agora, resumir da seguinte maneira: a consideração do som musical é historicamente enformada por uma perspectiva de enquadramento, sendo isso, no fundo, o que orienta todo o trabalho de investigação, análise e classificação do que se considera som musical. Essa janela, moldura, perspectiva – enquadramento – de classificação do som na música, é substancialmente diversificada a partir do início do séc. XX, provavelmente como nunca antes tinha sido, em toda a história da música. A radicalidade do novo enquadramento, a partir do qual o som passa a ser equacionado no séc. XX, deve-se, em grande medida, à tecnologia: foi o encontro da tecnologia com o som, no séc. XX, que esteve na origem dessa mudança de enquadramento, tão abrangente a ponto de implicar a alteração de perspectiva, como atrás referimos.

Isto remete para uma série de questões pelas quais a investigação terá que passar. O que é o som? O que é compor? Terá a contemporaneidade algo de particular e único face a

toda a outra composição anterior? Que possui um som que se utilize para fazer música, de diferente face aos outros sons? Servem estas questões para indicar que a investigação terá que indagar acerca de aspectos, mais laterais ou mais centrais relativamente à criação musical, para permitir esclarecimentos ao problema. O que é o som musical – e por oposição lógica aquilo que seria o som não musical – é algo que não está claramente definido, sendo antes fruto de uma conceptualização, sustentada num enquadramento, que se tem mostrado bastante dinâmica e flexível. Mas de forma expressa na contemporaneidade, devido a uma série de factores que investigaremos, dos quais a presença tecnológica surge à cabeça. Nessa linha de reflexão, esta investigação procura analisar o que é que o som musical da contemporaneidade possui de particular e que o torna diferente nesse período histórico. Nunca anteriormente tinha sido dada tanta importância à consideração da natureza do som na música, como a partir do séc. XX se deu. De tal modo que alguns compositores – Cage, por exemplo – fazem dessa simples interrogação, um dos pilares do desenvolvimento do trabalho de composição.

Sendo o questionamento do som e suas implicações, um tema premente dos nossos dias expresso na quantidade e variedade de trabalhos que têm surgido sobre ele, referimos, ainda assim, que muito trabalho está por fazer. No que diz respeito a uma intersecção de perspectivas acerca do som, essa lacuna parece-nos evidente: falta ainda investigar o que se pode extrair de uma demanda que supere o âmbito estanque dos vários saberes que tratam a música e o som, para que com essa perspectiva mais alargada e abrangente se possam percorrer proveitosos caminhos de investigação. O desenvolvimento e a consolidação de áreas do saber sobre o som e a música, como a musicologia, a engenharia, a estética, a história ou a comunicação, por exemplo, têm que investir no que possa surgir com a superação que cada uma desses conhecimentos faça de si próprio. Acreditamos que é por esse âmbito de transversalidade que o saber se desenvolverá. Uma transversalidade rigorosa na qual o recurso a áreas diversas seja uma fundamentação assertiva e não uma mistura de generalizações várias, que pouco de relevante tenha para mostrar.

Com o objectivo de esclarecer o quadro conceptual deste trabalho, impõe-se que se avancem algumas ideias acerca da metodologia desenvolvida. Esta investigação não é sobre a natureza física do som, embora tome em consideração todo o arsenal de técnicas contemporâneas existentes para a manipulação do mesmo. Também não se trata de uma investigação estritamente musicológica porque, embora o quadro da musicologia esteja presente, o que se pretende é ir um pouco além – ou ao lado – da musicologia, não por

insuficiência desta, mas porque outra abordagem que transcenda a musicologia mais restrita, permite uma dinâmica de investigação mais alargada. Concretamente, esta investigação conta com a filosofia – filosofia da música e até do som – como o eixo central a partir do qual a pesquisa se concretiza. Muito do que está em causa nessa mudança de enquadramento do som musical, situa-se ao nível do filosófico e não apenas do propriamente musical. Não se tratando de uma obra exclusivamente filosófica, no sentido mais literal e magno do termo, é a metodologia filosófica de investigar, experimentar e criar a partir de conceitos, que aqui se pretende. Diríamos, no sentido que Deleuze define como criação conceptual: aquele lugar e aquele momento em que o pensamento, pela experimentação conceptual, esclarece, inova, produz ou sistematiza.

Trata-se de uma investigação que procura, na confluência de vários saberes sobre o som e a música, tomar a abordagem filosófica como denominador do trabalho desenvolvido: o eixo que agrupa aquilo que se tende a separar. Daí o facto de muita da terminologia utilizada ser eminentemente filosófica. Com todas as vantagens que isto possui – e são muitas: desde Platão que filosofia e música são referidas de par em par, por uma série de razões das quais queremos aqui destacar uma por ser a mais sintomática deste trabalho: a ideia de que a filosofia e os seus conceitos enquanto operadores determinantes, permitem um esclarecimento, uma ajuda e uma gratificação para a análise da música, que outras áreas como a engenharia de som, a musicologia, a acústica ou a análise musical, por si, não podem fornecer. Reforçando obviamente que não se trata de uma insuficiência de cada uma delas, porque todas têm evoluído – e muito – de par em par com a música, mas porque não esgotam tudo o que do som e da música se pode permitir. Platão chamou à filosofia a mais alta forma de música, séculos atrás. Filosofia e música seguiram os respectivos caminhos, muitas vezes separados, outras vezes juntando-se um pouco mais, na verdade, sempre muito próximas uma da outra.

Música, compositores, fabricantes de instrumentos, musicólogos, técnicos de som, todos eles têm referido o som, mas sempre na perspectiva do seu *métier*. E no entanto esse som musical nunca foi o mesmo, sempre a mudar, com os instrumentos, com os músicos, com as épocas, com os estilos. Foi preciso o século XX implantar uma proliferação tecnológica, manifestada nos mais variados aspectos, para que esse som musical começasse a ser questionado como até aí ainda não tinha sido. A gravação, primeiro analógica e depois digital, com a manipulação do registo gravado, primeiro analógico e depois digital, com a proliferação de formas de sintetizar, de criar o som que está para lá das notas, harmonia e

ritmo, são o campo de acontecimentos onde essa caracterização multifacetada do som na música se tem revelado. De frequência e decibéis já se sabe muito, de propagação no espaço também, de técnicas de gravação e edição de estúdio, o mesmo, mas do som que resta, que fica para lá disto tudo, em que ponto estamos? Com este trabalho pretendemos dar um contributo a essa situação, uma reflexão filosófica acerca da natureza do som na contemporaneidade.

Um dos aspectos metodológicos pelo qual optámos consiste em superar géneros, escolas e os âmbitos mais restritos dos compositores relevantes. Não queremos propor uma espécie de estudo cruzado que tudo envolva e que implique que se fale de quase tudo. Pretendemos ser mais precisos: o que afirmamos é que questões relativas ao som, sua escuta e utilização musical, têm tanto de pertinente na música electroacústica de dimensão académica e erudita como a de Stockhausen, como na electrónica de Aphex Twin, por exemplo. Provavelmente, é mais o que os une, face ao que os separa, quando situamos o problema no plano profundo da composição musical, capaz de superar alguma superficialidade da audição. Por isso, esta investigação, não negando a existência de géneros, estilos, escolas de composição, metodologias e funções diferentes para a música, avança numa linha de confluência de vários aspectos aparentemente mais distantes. Uma das coisas que a tecnologia permitiu, foi também aproximar âmbitos e desígnios que outrora estiveram apartados. Há muito a separar uma canção popular do séc. XVIII, de uma sinfonia erudita da mesma época, como há também algo a aproximá-las, mas é interessante constatar como, nos nossos dias, a metodologia, a instrumentação ou a sala de espectáculos, por exemplo, onde toca uma banda de rock electrónico pode ser a mesma em que um compositor de música electroacústica apresenta o seu trabalho. A partir deste caso pontual, apenas queremos apontar essa diluição de fronteiras, tão perceptível actualmente, como elemento revelador de que a música, para lá de considerações sectoriais, implica também perspectivas alargadas, daquelas que se alimentam precisamente por essa disponibilidade de olhar para o lado. Reafirmamos que não se trata de uma ambição desmesurada que pretenda uma espécie de sistematização total. Trata-se antes de afirmar que muitas separações, ora mais, ora menos consolidadas, têm uma base de sustentação fraca e o facto de se inter-relacionarem constitui, assumidamente, um aspecto positivo. Ainda assim, cabe neste momento fazer um novo esclarecimento metodológico, desta vez acerca do objecto de estudo. Também para evitar as armadilhas dessa pretensa sistematização total, esta investigação toma como campo de análise a chamada música ocidental, a música de tradição europeia e americana. Cientes de que o trabalho

etnomusicológico mostra uma vitalidade enorme noutros quadrantes musicais, acima de tudo para a obtenção de uma investigação mais rigorosa, definimos a música ocidental, conscientes de que as questões por ela lançadas e as possibilidades apresentadas são suficientes para a um estudo proveitoso do assunto.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, começamos por tratar da escuta, aspecto determinante no contexto musical, embora muitas vezes um pouco negligenciado. Invocando a dimensão histórica e apontando para aquilo que possa ser a escuta, por si, e como ela é determinante para a própria compreensão musical. Começa-se com um esclarecimento dessa noção, tomando em linha de conta a necessidade de ela ser criativa, com tudo o que isso acarreta, para uma mais consistente percepção musical. A escuta é construção, esforçada e passível de ser surpreendentemente inovadora e criativa. De seguida, tratamos da natureza do som, suportados nas asserções mais técnicas e científicas, e desenvolvendo também noções filosóficas acerca dele. Associamos a questão tecnológica porque, no seguimento de uma pesquisa acerca do som, nos parece vital incorporar todo o plano tecnológico a ele ligado, plano esse que, por permitir as mais diversas investidas sobre ele – da gravação à reprodução, passando pela sua manipulação – desempenha um papel fundamental na crítica e análise à natureza do som que se pretenda sólida. Fechamos este capítulo com uma referência à questão do ruído e a todo o papel que ele desempenha na consideração do som, como uma espécie de duplo multifacetado, inseparáveis um do outro.

No segundo capítulo clarificamos a noção de composição enquanto construção, enquanto criação, não tanto nos aspectos mais técnicos e metodológicos, todos eles invariavelmente colados a um género ou época, mas numa dimensão mais conceptual do que seja compor – a composição musical como uma prática específica de organização. Referimos as noções de forma e de matéria, porque elas são centrais no que diz respeito à equação do som no âmbito da criação musical, enquanto actividade muito particular de organização. A tecnologia surgirá também aqui: considerar com rigor o papel de técnica e da tecnologia, é um alicerce fundamental para a pesquisa do som no âmbito da criação musical. Fechamos este capítulo com a consideração do enquadramento enquanto categoria chave para a análise da dimensão musical do som. O enquadramento como o alicerce fundamental que vem a legitimar toda a posição que o som assume, nas suas mais variadas características e particularidades, na criação musical contemporânea. A desmontagem de certas qualificações feitas acerca da natureza do que será um som musical, passa pela

compreensão da categoria de enquadramento como muito mais do que um operador do processo de composição, ou como uma determinação musicológica associada a uma corrente estética ou outra. O enquadramento como aquilo que se coloca na raiz do processo de efectivação da criação musical e a partir do qual todo o resultado concreto derive.

O terceiro capítulo é onde se pretende uma materialização dos dados previamente apontados. Trata-se de perceber, através dos casos concretos de várias realizações musicais, como é que as indicações previamente avançadas se manifestam. Serve a utilidade dos exemplos para uma análise deste tipo, mas este capítulo não se pretende limitar a uma exemplificação linear do que anteriormente tinha sido avançado num plano mais teórico. A divisão deste capítulo em quatro categorias fundamentais – repetição, aceleração, saturação e decomposição – pretende exemplificar, como referimos, mas ambiciona também ir um pouco mais além de uma simples classificação, nomeadamente através desta divisão em categorias, cujo fundamento da divisão, o tipo de investida e manipulação que se pode fazer ao som, tem um carácter eminentemente filosófico. Não se pretende associar um conjunto de correntes musicais a outras já existentes, pretende-se subsumir nessas quatro categorias exemplos musicais que têm em comum o facto de revelarem aspectos vitais acerca da noção de som na criação musical contemporânea, tão dependente do factor tecnológico. Diríamos que o enquadramento passa por um *corpus* que envolve a música, os músicos, os compositores, os ouvintes, os investigadores de todas as áreas de conhecimento que com ela se cruzem, mas é também um *locus*, na medida em que o que acontece de concreto como os concertos, os públicos, os instrumentos musicais, as comunidades de apoio, os estúdios, as editoras, as outras artes como o cinema, entre outros, que a ele se referem, devem ser considerados na sua acepção concreta. Não se pretende fazer uma história ou uma análise de toda a música do séc. XX, pretende-se antes referir os casos concretos mais evidentes, de modo a demonstrar o que no capítulo II tinha sido referido. Daí não ser uma classificação definitiva, uma vez que possui uma abrangência suficiente para poder incluir mais elementos e não é fechada porque o que aí se trata pode também estar a ser tratado numa outra categoria. Apontamos referências, tanto a músicas de cariz mais académico ou erudito, como também a práticas de natureza mais popular.

Uma clarificação acerca do título: *Soou-me aos Ouvidos como uma Lúgubre Buzina, Sobre o Som na Criação Musical Contemporânea*. Uma investigação deste tipo tem que radicar no próprio autor, nas dúvidas, preferências, rejeições e afinidades, que se foram manifestando

ao longo da vida e não apenas no momento da investigação. Longe de saber o que é uma lúgubre buzina, ou pelo menos, longe de abarcar a plenitude conceptual que Nietzsche lhe atribuiu nessa frase da obra *Assim Falava Zaratustra*, de uma coisa tenho a certeza: o fascínio pelo som de buzinas e sirenes, quando o ouço, contém muitas das razões que estimulam o interesse e dedicação à música que me interessa e aos sons com que ela se faz. Fascínio situado na fronteira entre o claro e o escuro, o definido e o indefinido, o interessante e o desinteressante. Há em Nietzsche uma urgência em causar impacto com a expressão, porque se trata de uma buzina, instrumento que associamos invariavelmente a estridência, alerta e alteração. Mas uma buzina lúgubre, quando o que se espera de uma buzina é que ela seja, se calhar, tudo menos lúgubre. Por isso, este verso é bonito, na sua estranheza de juntar a ideia de lúgubre com o som de uma buzina. Soar, ouvido, buzina, lúgubre, é disso que aqui falaremos: do som na criação musical contemporânea, e que pode soar como lúgubres buzinas.

O autor desta dissertação, desde sempre se fascinou pelo som das buzinas. O timbre, a maneira de ser produzido, o impacto, o significado, a aspereza, por vezes perturbadora, do som de sirenes e buzinas, é qualquer coisa que me acompanha e que ainda hoje me seduz e intriga. As dos bombeiros em urgência, as da polícia na sua ferocidade, as de diversão na sua exaltação: esse é um som que me desperta desde criança – um despertar feito de estranheza e de simpatia, de gosto e de repulsa, de atenção e de incómodo. Nunca de indiferença; por isso guardo um desses sons como das minhas memórias auditivas de maior impacto: a da buzina de fole da primeira bicicleta, que tanto me divertia e que me conferia respeitabilidade na estrada. Som que ainda hoje me espanta, e o espanto, sabemo-lo desde os gregos, é muito mais ponto de partida do que ponto de chegada. Invoco a frase do filósofo Kierkegaard, que nela subsume muito desse fascínio, como define também o mote para o que aqui iremos tratar: a maleabilidade, plasticidade, vida que o som das buzinas e sirenes contém. A capacidade de ser único, mesmo parecendo o mesmo, diferente quando parece igual:

“Viva a corneta do carteiro! É o meu instrumento, principalmente porque ninguém a toca duas vezes da mesma maneira.”

“The ear is the most spiritually qualified sense.”

Søren Kierkegaard

Capítulo 1. Escutar

1.1. A escuta

É ainda no ventre materno que o humano experimenta pela primeira vez a audição. A ciência certifica, de forma cada vez mais assertiva, que na barriga da mãe, a relação que se estabelece, radica em grande medida no som.

Peter Sloterdijk, ao enunciar o que se veio a estabelecer como a sua Teoria das Esferas¹, demonstra que uma das primeiras esferas nas quais o humano se integra é a que se estabelece no ventre materno, onde o som vai começar por ser, mais do que apenas um elo de ligação, um elo de constituição dessa mesma esfera. As esferas constroem-se e é a voz materna que, numa espécie de convite primordial, assume essa constituição. “The irreplaceable voice utters an immediately self-fulfilling prophecy: “you are welcome” or “you are not welcome.” Thus the mothers vocal frequency becomes a Last Judgement shifted back to the beginning of life.” (Sloterdijk, 2011: 508-509) Muito cedo começa o humano a ouvir. E muito cedo também começa a formar, ainda que de forma incipiente, o que poderíamos designar como uma técnica de audição. Técnica porque nela o bebé avança já para algum grau de destreza, poderíamos mesmo dizer de selecção, face ao que lhe é dado ouvir: ele privilegia, aponta uma vontade. “By listening closely, the incipient subject opens up and moves toward a particular mood in which it can perceive what is its own with wonderful clarity. Naturally such listening can only apply to what is welcome. For the subject-to-be, only those sounds which tell it that is being welcomed are themselves welcome.” (Sloterdijk, 2011: 503) Possa (ou ainda não) ser isso fundamento para detectar a expressão de uma vontade, o que releva de particularmente interessante é a ideia de que, ainda no ventre, a audição é um acto de alguma maestria e destreza, entendendo por

¹ Peter Sloterdijk (Alemanha, 1947) no primeiro tomo da trilogia *Spheres*, começa por apresentar o que classifica como uma Teoria ds Esferas. Pretendendo um alcance abrangente, aponta para a ideia central de que o humano, mais do que adaptar-se ao meio que o envolve, o que faz é criar o seu próprio envolvimento com esse meio através de esferas, entendendo aqui a esfera como o que se constitui, por solidariedade, entre o humano e o que o rodeia. “What recent philosophers referred to as “being-in-the-world” first of all, and in most cases, means being-in-spheres” (Sloterdijk, 2011: 46) E é sempre no contexto dessas esferas que o humano cresce e faz crescer no mundo que habita. “The theory of spheres is a morphological tool that allows us to grasp the exodus of the human being from the primitive symbiosis to world-historical action in empires and global systems, as an almost coherent history of extraversion.” (Sloterdijk, 2011: 67)

destreza o desenvolvimento de uma competência que não radica apenas numa passividade de aceitação perante o que lhe chega. Queremos mostrar, por exemplo, o erro em que consiste a afirmação de que a visão é activa e a audição passiva. Avançaremos nas próximas páginas argumentos que demonstrem não ser possível traçar uma separação assim tão simplista. Por agora, resta-nos reforçar, como ponto de partida propositado, que essa actividade da audição começa bem cedo.² E por isso avançamos outra referência de Sloterdijk a este propósito: a ideia de que a constituição dessas esferas que o humano irá construir, partilhar, habitar, disponibilizar ao longo da sua vida, começam ainda de forma embrionária, no ventre materno e precisamente através do som. “In the wall-less house of sounds, humans became the animals that come together by listening. Whatever else they might be, they are sonospheric communards” (Sloterdijk, 2011: 520)

Uma comunidade de audição, parece-nos pertinente o simbolismo da expressão. O humano desde sempre esteve ligado: ligado a outros humanos, ao que o rodeia, aos sítios por onde passa. O humano desligado, nem na mais premeditada abstracção o conseguimos imaginar. Estabelecer ligações, primeiro que tudo com o corpo, ainda na barriga da mãe, depois com outros corpos e com tudo aquilo que faz parte do seu mundo. E os sentidos certamente desempenham um papel primordial nessa ligação; é pelos sentidos que ele começa por se ligar, embora não seja só pelos sentidos que ele se liga. “Hearing is a model of understanding.” (Serres, 1995: 7) Michel Serres³, autor que ofereceu pertinentes desenvolvimentos à questão da audição e sua relevância para a percepção do humano face aos outros e àquilo que o rodeia, também partilha da ideia de que o som se situa no que há de mais fundo e inicial na relação do homem com o mundo. Porque aos nascermos estamos logo no som. A audição como um sentido que nunca desliga, significando isto que a audição é feita num contínuo que perpassa pelas mais variadas circunstâncias da vida. Mesmo quando estamos a fazer outra coisa qualquer, também estamos a ouvir. Isto poderá ser dito de outros sentidos, mas no caso da audição pode ser assumido com uma veemência ainda maior porque dificilmente imaginamos uma situação em que estejamos a fazer alguma coisa sem estarmos a ouvir. A ouvir esse contínuo sónico – vamos-lhe chamar ruído, por agora, na certeza de que mais à frente faremos um esclarecimento detalhado do

² Sloterdijk sustenta estas suas afirmações nos avanços científicos do médico e investigador francês Alfred Tomatis, que se tem dedicado à pesquisa em torno da audição no processo de gestação. Tomatis afirma que ao quarto mês de gestação o ouvido está completamente desenvolvido e, por outro lado, que a audição no período de gestação é determinante para o desenvolvimento cerebral pré e pós parto. A sua obra *The Conscious Ear: My Life of Transformation Through Listening* (1992) tornou-se referência no âmbito dos estudos de psico-acústica.

³ Michel Serres (1930), filósofo francês. Nos seus textos tem devotado particular atenção à questão do som. Os vários volumes da obra *Hermès* são dos seus trabalhos mais significativos.

conceito de ruído e suas implicações – que nos envolve porque nele estamos sempre imersos. “No life without heat, no matter, neither; no warmth without air, no logos without noise, either. Noise is the basic element of the software of all our logic, or it is to the logos what matter used to be to form. Noise is the background of information, the material of that form.” (Serres, 1995: 7) Neste contínuo em que estamos inseridos – o do ruído que nos rodeia – importa prestarmos atenção ao processo e audição em si. Parece incontornável esta clarificação acerca do que é a audição, como se processa, como se aprende, como se integra no contexto da experiência, o que ela afinal significa. “Écouter, c’est entrer dans cette spatialité par laquelle, en même temps, je suis pénétré: car elle s’ouvre en moi tout autant qu’autour de moi, et de moi tout autant que vers moi: elle m’ouvre en moi autant qu’ au dehors, et c’est par une telle double, quadruple ou sextuple ouverture qu’un “soi” peut avoir lieu.” (Nancy, 2002: 33)

1.1.1. Procurar ouvir

Em muitas ocasiões, não só no contexto da investigação filosófica mas também no âmbito de outras disciplinas que se podem interessar pelo som, a comparação, seja em que termos for, entre o som e os outros sentidos acaba por se apresentar como uma inevitabilidade. Não assumindo a posição radical de seguir um caminho que dispense qualquer referência aos outros sentidos, seu funcionamento, suas implicações ao nível da significação, sua ligação à memória e à razão, por exemplo, importa também vincar que a audição tem determinadas particularidades, únicas e não comparáveis, que a definem de forma idiossincrática. É esse o caminho que pretendemos iniciar: se o som, no contexto dos outros sentidos, possui maneiras de se integrar em função dos outros, também é certo que a audição, por si só, merece o tipo de atenção que é dada àquilo que ela possui de particular, único e irrepetível.

Para a definição das particularidades da audição podemos começar por referir o tempo. A audição tem um tempo (uma forma de se situar no tempo e de existir ao longo dele) que é extremamente peculiar. O tempo da audição é um tempo que se estende para lá de si. Se ao ouvirmos, o som começa a desaparecer logo no momento em que nasce, deixando sempre um rasto de fuga atrás, que a memória e a razão vão tentar compensar, esse tempo de fuga não significa literalmente um desaparecimento total. Quando se ouve, o

presente do que se está a ouvir não é, confirma-o Nancy (2002), um momento fugaz de desaparecimento e esquecimento, na medida em que o presente do som não é o instante do tempo filosófico ou científico, inserido na ideia de sucessão da qual derivam três estados possíveis: passado, presente e futuro. O tempo da audição é um tempo de abertura, na medida em que em qualquer momento da audição há uma saída da audição, ela própria. Há uma remissão para a alteridade, há uma superação do que é estritamente ouvido. Quem ouve, está sempre a sair daquilo que vai ouvindo, mesmo sem dar por isso; está sempre a ligar, a juntar, a implicar o que ouve com aquilo que está para lá do que se ouve. É nessa medida que o momento da audição é um momento que se espalha, que faz com que o som transborde de si para o que lhe está fora. “C’est un présent en vague sur un flot, non en point sur une ligne, c’est un temps qui s’ouvre, qui se creuse et qui se ramifie, qui enveloppe et qui separe, qui met ou qui se met en boucle, qui s’étire ou se contracte.” (Nancy, 2002: 32) Se pretendermos identificar uma característica seminal da audição, com vista à sua clarificação enquanto processo, a sua presença omnidimensional afigura-se-nos como um bom item de partida. Em momentos ulteriores deste percurso, explicitaremos mais detalhadamente vários aspectos da noção de escuta, esclarecendo o que significa a possibilidade de existência de várias escutas distintas. Por ora, assumimos uma noção mais geral da escuta, avançando com a ideia de que ela é necessariamente uma abertura ao que está para lá do que se ouve por si só. Mostrando como isso é muito característico da audição, e que, só na audição, pode ser compreendido. Por abertura da escuta aponta-se para a ideia de que, ao escutarmos, nos situamos sempre dentro e fora daquilo que escutamos, dentro porque somos afectados, fisicamente e não só, pelo que ouvimos; e fora, porque ao escutarmos estamos sempre em remissão para o que está fora da escuta.⁴ Isso é ouvir, aquilo que nos acontece todos os dias, a toda a hora, não só quando nos dedicamos a uma escuta atenta e precisa – quando ouvimos uma música com um relativo grau de atenção da nossa parte – ou quando ouvimos o que nos rodeia sem prestar essa atenção dedicada. Em ambos os casos, nunca é apenas no som que ouvimos que nos situamos, é sempre em saída e retorno que ouvimos e é isso que é a audição: estar em permanente trânsito de, para e sobre aquilo que se ouve. “Écoutant, je note, je griffonne des mots, des

⁴ Numa obra em que aborda a questão da audição, sobretudo no contexto da *sound art*, Kim-Cohen (2009: XXIII) refere-se a esta noção de remissão ao fora-do-som em termos esclarecedores: “Where lines intersect, meaning emerges. But even this is a simplification. The game of meaning is not played in two dimensions, but in the layer-upon-layer overlap of semantic fabrics. Lines intersect horizontally, vertically, diagonally, up, down, and across.”

minutages, des numéros de plage ou de mesure, des sténogrammes: je ne cesse de marquer mes repères, de cataloguer, d’indexer mes emprunts d’auditeur.” (Szendy, 2001: 38)

1.1.2. Os sons das sombras

Numa antiga e muito citada alegoria da cultura ocidental - a Alegoria da Caverna que Platão deu a conhecer na República - são muitos os aspectos despoletados a partir da sua interpretação. A questão epistemológica em torno da natureza do conhecimento dos homens face aos objectos tem sido um dos eixos centrais na interpretação do texto e um dos que mais teorização tem suscitado. Mas a Alegoria da Caverna, em termos epistemológicos, não se limita à conjectura acerca da possibilidade de uma relação entre o mundo das ideias e o mundo dos objectos. Sendo uma alegoria, no mais puro sentido da palavra, trata-se de um texto que envolve naturalmente a possibilidade de múltiplas interpretações e variadas perspectivas sobre as intenções do autor. Tratando-se de um texto de natureza filosófica, isso legitima ainda mais essa abertura. Sendo o ponto de partida a questão da realidade e da aparência, esse denominador do texto acaba por ser apenas a indicação de início para o alcance de outras questões, para lá da epistemológica, que estão ali presentes, como a política e a estética, por exemplo.⁵

Façamos uma sinopse da história para a situarmos no contexto do que pretendemos apurar a partir dela: a importância que o som vai ter no conhecimento que se consegue obter acerca das coisas. Numa caverna há um conjunto de homens que estão presos e condicionados a olhar em frente desde a nascença, vendo apenas uma parede e não podendo sequer olhar uns para os outros. Por trás deles há um caminho por onde passam pessoas acompanhadas dos mais variados objectos. Ainda por trás desse caminho, há uma fogueira permanente que faz com que se projectem na única parede para onde os prisioneiros podem olhar, as sombras das pessoas e objectos que vão passando nesse caminho atrás deles. De modo que a única informação visual a que os prisioneiros têm

⁵ Roger Huard (2007), publicou um ensaio sobre a Alegoria da Caverna onde começa por esclarecer que o mais produtivo não será tanto a interpretação da motivação íntima do autor “Questions about what an author “really means” are inherently unanswerable and in the case of Plato’s mythical story this is certainly the case” (Huard, 2007: 1) Mas antes a sua leitura como alegoria, narrativa que nos apela desde logo a essa tarefa interpretativa: “I would also add another observation that is certainly pertinent to Plato’s Cave myth. The significance of the appearance-reality distinction rests with the existential ambiguities that define it and with the way we understand and handle those ambiguities both as individuals and as groups. In other words the key issue is not to determine definitively “what is appearance” and “what is reality” (perhaps ultimately a futile task), but to understand how human beings, both individually and collectively, draw and handle the distinctions they make (or fail to make) between things as they appear and things as they really are.” (Huard, 2007: 3)

acesso, são essas sombras originadas por tudo o que passa nesse caminho. E também os sons produzidos pelas pessoas que passam com os objectos. Tudo o que os prisioneiros têm são sombras e sons. Aqueles homens vêem muito pouco (sombras apenas), mas ouvem. E usam a audição relacionando-a com os poucos elementos da visão que têm disponíveis. Platão, neste texto que é um dos mais importantes alicerces da investigação filosófica acerca da questão do conhecimento, coloca também a questão do som. Recorremos a essa inclusão do som acima de tudo para mostrar dois aspectos: a) que o que vemos, lemos, interpretamos de uma imagem é condicionado pelo som que de alguma forma lhe associamos, como estes prisioneiros nos mostram, e, por outro lado, b) que a audição é um sentido cujo uso mais eficiente implica actividade, determinação, esforço até, não sendo apenas meramente passiva. Aqueles prisioneiros tiveram que se tornar exímios ouvintes porque o som era uma das poucas ferramentas de que dispunham. “Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava?” (Platão, 1990: 515b) Tal como um invisual desenvolve e aperfeiçoa as suas capacidades de audição como forma de compensar a falta do sentido da visão, fazendo com que ganhe uma destreza auditiva, chamemos-lhe assim, útil para a sua ligação com o que o rodeia.

De toda a compreensão que aqueles homens possam alcançar naquelas circunstâncias, o som desempenha um papel determinante. Há também naquele texto uma antecipação daquilo que mais tarde se viria a mostrar como uma querela, ainda em aberto, na experiência do conhecimento no humano: a relação dos sentidos entre si, a subalternização de uns face a outros, a limitação de uns em favor de outros. Questão essa que atravessaria séculos e séculos até aos nossos dias e que ganharia até um estatuto de problema incontornável no seio da nossa cultura: a questão do centrismo e primazia da visão face aos outros sentidos. O texto de Platão aponta para a possibilidade de aquisição de conhecimento pela relação dos sentidos entre si. Dizer que a visão é o sentido dos sentidos, o mais importante e decisivo, ontem como hoje, só mostra que a questão não deve ser assim colocada, não só porque muito do valor da nossa experiência sensorial nasce da intersecção que se dá entre os vários sentidos, ou de alguns deles, como também se foi tornando cada vez mais claro que essa sobre dimensão da visão enquanto sentido-rei, pecava por excesso. Qualquer investigação mais detalhada mostra que os outros sentidos, entre os quais a audição, são muito mais decisivos do que aquilo que à partida possa parecer, ou pelo menos, por aquilo que uma certa tradição ocidental nos quis fazer querer. Limitamo-nos a dar indicações de como essa sobrevalorização da visão se deveu não só a

aspectos da própria natureza da experiência sensorial, como as limitações e particularidades intrínsecas de cada um dos sentidos, mas também por razões de carácter cultural, onde vemos essencialmente aspectos de ordem religiosa, política e social a desempenharem um papel determinante.

Uma interessante interpretação da importância da imagem (visão) face a outros sentidos é a de Nancy (2005) ao afirmar que essa preponderância histórica, posição de domínio até, que a imagem assumiu ao longo dos tempos, com mais ou menos força consoante os vários momentos, se deve ao facto de a imagem ter o poder de englobar, no sentido de traduzir, os outros sentidos, como nenhum outro é capaz. “The image throws in my face an intimacy that reaches me in the midst of intimacy—through sight, through hearing, or through the very meaning of words. Indeed, the image is not only visual: it is also musical, poetic, even tactile, olfactory or gustatory, kinesthetic, and so on.” (Nancy, 2005: 4)

A preponderância da visão tem sido tema recorrente mas e ainda em aberto. Para a investigação que nos importa prosseguir aqui, será consensual assumirmos que a visão tem tido um lugar de destaque, digamos assim de forma abrangente, no conhecimento a vários níveis, do mais básico senso comum aos mais elaborados filosófico e científico. Manifestando-se essa abrangência das mais diversas maneiras: a visão parece dominar enquanto sentido, querendo aqui significar este domínio uma valorização, uma crença, uma sobrevalorização face a outros sentidos. Um recuo histórico até à origem desta, agora, evidência, vai-nos levar aos gregos, como Martin Jay mostra de forma pertinente em *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (1993): “But nowhere has the visual seemed so dominant as in that remarkable Greek invention called philosophy. Here the contemplation of the visible heavens, praised by Anaxagoras as the means to human fulfillment, was extended to become the philosophical wonder at all that was on view. Truth, it was assumed, could be as “naked” as the undraped body.” (Jay, 1993: 24) Efectivamente radical: a associação desse domínio da visão ao advento da filosofia é no fundo apontar para uma identificação entre a razão e a preponderância da imagem, marcando como simultâneo o nascimento das duas. Sendo uma questão ainda em aberto, o que nos importa aqui não é tanto uma tentativa de desmontar essa perspectiva – mesmo que o quiséssemos fazer – mas antes prosseguir uma indagação que tente perceber como é que, apesar dessa perspectiva, poderemos explorar o valor, posicionamento, interesse dos outros sentidos – neste caso o da audição – acreditando que acerca deles há também muito

que ainda está em aberto. Ou seja, essa posição de domínio da visão, não tem que implicar uma desistência face à possibilidade de saber um pouco mais acerca dos outros sentidos. A posição de Houlgate acerca dessa mesma questão dá o mote para essa não desistência. “Vision, accordingly, gives the observer a sense of security or certainty which derives from the conviction that what is seen is laid bare and so harbors no secrets which might surprise or disorient us the conviction, that is, that what is seen can be surveyed at a distance, anticipated, and so mastered by being taken hold of and grasped.” (Houlgate, 1993: 96) É precisamente essa ideia de que a visão “não guarda segredos”, que Houlgate refere, que nos importa aqui retomar. Porque a escuta de que aqui falamos é uma escuta que guarda segredos, que não se revela de imediato, que implica esforço. Uma escuta que, no sentido de Houlgate, nos oferece margem para que se vá à procura do escondido, do não óbvio. Poderá ser uma perspectiva simplista, ou melhor, demasiado auto-confiante, esta, a de Houlgate, seja como for, para nós é um rastilho, a noção de que a audição possa esconder mais segredos do que a visão. Razão para persistir na sua procura.

Voltemos à caverna, ou à posição do seus prisioneiros. Eles faziam uso da audição de modo a obterem algum progresso no conhecimento que conseguiam obter. Ouviam sons, palavras, que iam associando a determinadas sombras, daí conseguirem uma perspectiva de causalidade que, fundamentada na repetição das ocorrências, lhes permitia perceber uma certa regularidade entre sons e sombras que passavam. Esses prisioneiros tinham a possibilidade de escutar. Também neste sentido o texto platónico é inaugural: mostra-nos como o sentido da audição pode ser utilizado de formas distintas, nomeadamente, como ele pode ser utilizado para ouvir ou para escutar, por exemplo. Audição e escuta, tema versado por várias disciplinas e teorias ao longo dos tempos, teve na Alegoria da Caverna uma das suas primeiras manifestações, onde conhecemos uns homens que não se limitavam a ouvir, mas que também eram capazes de uma forma mais elaborada, consistente e produtiva de utilizar o sentido da audição: a escuta. E fizeram-no de tal maneira, que foram dos primeiros a marcar na filosofia a diferença entre ouvir e escutar, diferença determinante em toda a história da cultura ocidental, em todos os aspectos que a audição nos pode revelar.

É certo que a clarificação da diferença entre ouvir e escutar não pode ser feita de forma taxativa e final; várias nuances acerca do significado desses dois actos podem ser legitimamente acrescentados. O que não significa sequer uma qualquer menorização face a cada uma delas. São diferentes, processam-se de forma diferente e, acreditamos, levam a

resultados diferentes. Nesta investigação, é da escuta que falamos, porque é de procura pelo que não está imediatamente dado naquilo que se ouve, que pretendemos prosseguir. Acreditamos que a criação musical tem que passar inevitavelmente por aí: por uma procura do som, antes ou depois até, de procurar o que é mais do âmbito da própria “gramática” musical, entendendo aqui por gramática todo o corpo de conhecimentos e técnicas consolidadas e que existem para certificar o modo como a música se faz, nas suas mais variadas épocas, formas e tendências. Eric Clarke em *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (2005), concedendo a importância que essa gramática, considerada de forma abstracta, poderá ter enquanto sistema de representação que permita o desenvolvimento e certificação técnica, reforça também a ideia de que em termos de som, como é o caso da música, esses sistemas de representação não são suficientes, longe disso, para a constituição efectiva desse conhecimento, acentuando a ideia de que tem que se passar pela própria audição dos materiais em causa – ele chama-lhe *affordances*⁶ – para um conhecimento efectivo do que está em causa. “We live in a world permeated by representational systems, but it would be wrong to conclude that all of human experience therefore consists of symbolic cognition.” (Clarke, 2005: 43) No fundo, trata-se de uma recondução ao som ele-próprio e àquilo que ele possa ser, independentemente do sistema representacional instituído. Esclareça-se que não é uma espécie de redução fenomenológica que está aqui em causa, é antes a ideia de sabermos até que ponto é que a representação é suficientemente indicativa, no caso do som e da música. “Je tenterai de capter ce que la musique donne à entendre de leur écoute: à savoir, de leur action ou passion d’écouter, mais aussi de leur place ou de leur poste dans l’œuvre quand ils sont aux écoutes.” (Szendy, 2007: 29) Vejamos o seguinte caso: que grau de conhecimento posso obter acerca de um som apenas pela sua descrição? Poderei imaginar, comparar, mas dificilmente chegarei perto sequer daquilo que é o som ouvido. “Ideologies and discourses, however powerful or persuasive they may seem to be, cannot simply impose themselves arbitrarily on the perceptual sensitivities of human beings, which are rooted in (though not defined by) the common ground of immediate experience.” (Clarke, 2005: 43) Porque, quando assimilamos alguma informação através de representação conceptual não é essa dimensão conceptual por si apenas que nos confere o conhecimento, é antes a nossa capacidade de reflexão, memória, associação, etc. que nos conduza a algum significado. A escuta parece-nos ser o processo fundamental dessa procura que temos que fazer pelo som. E a música um campo de investigação privilegiado. Porque implica esforço,

⁶ *To afford* – providenciar, disponibilizar.

atenção, conhecimento, ousadia, no fundo, aquilo que supomos existir sempre que se cria. “Listening emancipated from the expectation to enhance does something else. It produces, it invents, it generates. It demands that the heard be more than a ghost of the visual, a flimsy figment of the imagination, soon dispelled.” (Voegelin, 2010: 13)

O que pode significar esta questão de uma audição activa: a escuta? Tudo começa pela nossa disponibilidade para os sons. O facto de habermos o mesmo espaço no qual eles existem faz com que estejamos numa inevitável proximidade que acabará por implicar uma afectação entre os dois, e no caso, uma afectação dos sons em nós próprios. “Unlike visual experience, auditory experience does not represent empty places – it does not represent places as unoccupied. That means that auditory experience only represents spatial relations between the locations where we experience the sources of sounds to be, and between those places and us.” (Nudds, 2009: 89) É a possibilidade de os sons não se limitarem a uma relação que se faça apenas no domínio do aparelho auditivo, isto é, numa linear afectação das vibrações produzidas por um qualquer objecto, transmitindo-se através das moléculas de ar, afectando o nosso tímpano e, a partir daí, despoletarem uma reacção em nós, reacção essa perante a qual dizemos que estamos a ouvir. O facto de os sons possuírem a capacidade de ir para lá dessa mesma dimensão estritamente auditiva e serem capazes de afectar até o resto do corpo constitui mais um aspecto de definição da escuta. Francis Bacon⁷, um pintor que, curiosamente, trouxe para a sua pintura a questão do som, nomeadamente através da expressão de múltiplos personagens em situações de grito, de sons mais incisivos. A propósito dessa mesma figuração de pessoas no momento do grito, referiu que lhe interessava com isso abrir “as válvulas da sensação”, fazendo desse modo que todo o corpo fosse afectado e não se ficasse apenas ao nível da audição no seu sentido mais linear. A respeito das considerações de Bacon sobre os seus personagens no momento do grito, David Toop avança com a ideia de que o que está em causa é mostrar como a questão da sensação, partindo, neste caso, da audição, se pode colocar num plano mais abrangente: o de uma sensação que envolva outros sentidos e o corpo como um todo: chama a isto, Toop, audição profunda.⁸ “This is what deep listening means: to go beyond a shielded, inattentive state; to allow sensation to enter and flood the body; to relinquish the manufacture of sound, if only momentarily; to hear the details of inaudibility.” (Toop,

⁷ Francis Bacon (1909-1992), pintor irlandês cuja obra se destaca, entre outros aspectos, pelos retratos muito particulares e por uma abordagem temática que levou a que fosse considerado um pintor existencialista, dada a atenção prestada a aspectos da experiência humana de presença menos comum na pintura.

⁸ *deep listening* no original.

2010: 195) Estamos, não apenas consignados a uma audição daquilo que nos chega, mas também a uma escuta do que também está em nós. A escuta é um movimento que se faz de fora para dentro. Com aquilo que me chega de fora de mim, oriento-me para o que está em mim, não em sentido linear e único mas múltiplo e plural, ou seja, de fora para dentro e de novo para fora e de novo para dentro, sendo que essas viagens me vão deixando mais, me vão suscitando mais e me vão preenchendo com mais do que aquilo com que eu ficaria se me limitasse a essa audição simples, ou melhor, simplista, por ser uma audição em sentido único. “Je tiendrais au moins que l’écoute, en tant qu’elle a une histoire, en tant qu’elle se réfléchit et s’adresse, a toujours été plastique.” (Szendy, 2001: 27) A escuta é, afinal de contas, a constituição de um evento que se dá entre mim, o espaço em que me encontro, os objectos que me rodeiam, mas também a minha memória daquilo que ouço, aquilo que sei ou não sei e com o qual relaciono o que ouço e aquele rasto que nesse processo, o que ouço vai deixando em mim. “L’écoute formerait ainsi la singularité sensible qui porterait sur le mode le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (*aïsthétique*) comme telle: le partage d’un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagin.” (Nancy, 2002: 33) Diríamos que aqui a escuta musical é o melhor exemplo para clarificar esta noção, não só pelas razões próprias desta investigação que passam sobretudo por uma dimensão mais musical do som, como também pelo facto de a escuta musical ser única, tão particular, que não há outro tipo de escuta que se lhe possa comparar.

Como definir então a escuta musical? Sabendo nós que cada um escuta de maneira diferente e que não poderemos nunca alcançar o que acontece na escuta do outro, ainda assim podemos avançar com algumas ideias, fundamentadas nos postulados de alguns pensadores que se debruçaram sobre o assunto. Aqui encontramos um outro elemento de valorização da escuta: o facto de ela possuir uma identidade, um estatuto, uma autonomia até. Não só a minha escuta não é a mesma de quem está ao meu lado a ouvir como eu estou, como cada uma delas é igualmente válida, legítima e significativa para quem a ela procede. Isto confere uma importância que deve ser sublinhada: o resultado da escuta não é da ordem do indiferenciado porque igual ao resto; é da ordem do único porque pessoal e construído. “Ce que nous voulons, simplement, c’est que l’on reconnaisse à nos écoutes, même les plus naïves, même les moins “savantes”, un statut.” (Szendy, 2001: 38) Nunca perdendo essa noção de que a escuta é única, há elementos comuns que podemos identificar. Num dos extremos opostos da enunciação do que poderia ser uma teoria da escuta musical, está

Theodor Adorno⁹ e a sua proposta de uma escuta instruída, dedicada e comprometida. Para Adorno, a escuta musical mais competente e legítima será aquela na qual quem ouve está plenamente consciente e conhecedor do que lhe é dado ouvir, um entendido. Szendy caracteriza-a da seguinte forma: “*Écoute structurelle*: l’expression a fait fortune. Elle désigne ici, on le voit, une forme de *plénitude* qui n’admet aucun vide, aucune distraction, aucun *flottement* dans l’écoute, autre que celui des brefs allers-retours de la mémoire entre passé, présent et futur. C’est une écoute *fonctionnelle* (elle est *fonction de l’œuvre*);” (Szendy, 2001: 127) A radical perspectiva de Adorno pode conduzir a uma situação de alguma intransigência: o que entende é aquele que entende tudo, ao passo que quem não for capaz desse entendimento, acaba por ficar numa posição de inferioridade face à obra. Mas, na posição de Adorno, devemos sublinhar o empenho do espectador como central no processo. Vieira de Carvalho (2014) caracteriza-a da seguinte maneira: “Note-se que Adorno não coloca o consumidor / espectador / ouvinte numa posição passiva, mas sim numa posição activa. Este apropria-se do objecto para nele ver reflectido o eco de si próprio.” (Carvalho, 2014: 179) Muitas foram e são ainda as relutâncias à posição do filósofo alemão. Invocamos aquela a que procede o próprio Szendy, por englobar vários dos aspectos mais criticáveis nessa posição de Adorno. A validade e interesse de uma escuta que não seja essa escuta informada, absoluta, para a qual nos remete Adorno é, afinal, não só legítima, como até interessante, não apenas na perspectiva de quem ouve, como até para a própria obra. O filósofo francês Peter Szendy apresenta, por oposição a essa escuta estrutural de Adorno, uma outra a que poderíamos chamar de escuta lacunar. Sendo que o lacunar, aqui, expressa a ideia de lacuna que deve estar presente nessa escuta: trata-se de uma escuta que aponta para um certo carácter de incompletude - a que se oporia à escuta estrutural de Adorno – incompletude essa que seria útil e até fundamental à própria escuta. “(...) la distraction, l’écoute lacunaire, soit aussi un moyen, une attitude faisant surgir du sens à l’œuvre; qu’une certaine inattention, qu’un certain flottement de l’écoute soit aussi un rapport valide et fécond dans l’interprétation auditive à l’œuvre.” (Szendy, 2001: 128) Não é nossa intenção, com a referência a esta oposição, optar por qual será a melhor escuta, marcando uma delas como sendo a certa, quer em geral ou no caso concreto da música. A referência feita a Adorno é porque ele assume efectivamente a mais extrema das posições acerca do tema. Quanto à referência à posição de Szendy, ela nem chega bem a ser uma posição alternativa, mas antes a identificação de um conjunto de aspectos que se podem verificar noutras

⁹ Theodor Adorno (1903-1969), filósofo, sociólogo e musicólogo alemão, foi um dos mais destacados pensadores da Escola de Frankfurt. Em termos musicais interessou-se bastante pelas concepções associadas ao dodecafonismo e destacava a música de Schoenberg como sendo determinante para a compreensão das mudanças ocorridas na música no início do séc. XX.

escutas e que nós aqui referimos por parecerem determinantes. Mais do que tomar posição, com vista a uma teoria da escuta, importa avançar com a ideia de que a falha, a incompletude, a desatenção e outros predicados que se poderiam considerar negativos face àquilo que deveria ser uma escuta plena (como aquela para a qual Adorno nos remete), são afinal aspectos decisivos para o resultado dessa mesma escuta. É nesse pressuposto que avançamos: uma escuta que falha, que mistura, que se distrai, que se confunde, ao mesmo tempo que faz o contrário disso, é uma escuta real, é a escuta das pessoas, aquelas para quem, afinal, a música é feita. Acreditamos que no gozo da escuta está esse jogo de quem procura porque não vislumbra logo de imediato. Está a dúvida momentânea face ao que lhe é dado ouvir, está a preferência por uns momentos face a outros, está a distração face a uns elementos, conferindo mais atenção a outros. Está a incapacidade de aprender tudo de uma só vez. Uma escuta lacunar, que tem falhas, é essa que tomamos por determinante nesta investigação por ser ela a que oferece mais possibilidades de permitir o acesso a uma investigação profunda acerca do som musical. “Une certaine distraction n’est-elle pas une condition toute aussi nécessaire à une écoute active que l’attention totale, structurelle et fonctionnelle?” (Szendy, 2001: 153)

Invocamos agora o conceito de *critical listening*, apresentado por Adam Harper (Harper, 2011: 151), como complemento ao esclarecimento dessa escuta essa onde se jogam os elementos importantes da escuta empenhada de que temos vindo a falar. É importante vincar a presença de uma reciprocidade na audição musical; reciprocidade estabelecida entre quem ouve e aquilo que é ouvido. Ao ouvirmos, estamos obviamente a ser afectados por aquilo que ouvimos, o processo começa por aí. Mas num sentido inverso, também colocamos algo de nosso naquilo que estamos a ouvir: a direcção inversa. E nessa troca se estabelece a escuta musical. Não necessariamente em quantidade, mas mais no sentido de qualidade, entendendo aqui por qualidade o valor que possa ter aquilo que ouvimos para a obtenção do que possamos considerar uma escuta que nos realize, que nos preencha enquanto ouvintes. “Et je suis même convaincu qu’il n’y a de l’écoute musicale qu’à la mesure de ce désir et de cette conviction; autrement dit, que l’écoute – et non l’audition ou la perception – commence avec ce désir légitime d’être signée et adressée. À d’autres.” (Szendy, 2001: 19) A escuta empenhada pode até revelar mais simplicidade do que uma escuta mais passageira, o que mostra que não se mede pela quantidade. “This is not to say that critical listening is necessarily more complex or detailed listening. It can in fact be the opposite.” (Harper, 2011: 152) Quem se entrega a esta escuta empenhada tem que se posicionar como estando mais do que simplesmente a receber; a audição não se faz

só por recepção, faz-se sobretudo na partilha (*feedback*) que se dá nos dois sentidos. No fundo, esta audição (*critical listening*) o que tem de diferente é apenas a noção de assumir desde logo que é no empenho, na atenção, na partilha que se define a escuta. “It applies to both composers and listeners equally – when we listen to music, we progressively specify it across time according to affordance (both the music’s capacities and ours, affordance is a two-way process), gathering more and more information until we’ve got what we need, or we become distracted, or the musical performance comes to an end.” (Harper, 2011: 151) Escuta empenhada, intrusiva até, esta escuta vai até onde puder porque sabe que é nessa dinâmica do empenho na procura que reside a possibilidade de sucesso. Eventualmente indelicada até, como veremos no ponto seguinte.

1.1.3. A escuta indelicada

Nicolaes Maes¹⁰, produziu uma série de seis quadros, ainda no seu período de juventude, aos quais chamou *The Eavesdropper*.¹¹ Nesse quadros, Maes retrata momentos precisos da vida quotidiana, vincando a ideia de que há ali uma acção mais extensa a desenrolar-se, mas que ele cingiu à captura de um momento exacto, estratégia também bastante utilizada por Vermeer, por exemplo, bem como outros pintores holandeses daquele período. Geralmente essas situações retratadas nessa prática pictórica eram as do quotidiano das pessoas, não se caracterizando propriamente pela estranheza ou pelo carácter extraordinário da acção: a rapariga que despeja leite numa vasilha, a mulher que cose, por exemplo, sendo que, o mais enigmático na escolha do motivo, era a banalidade e recorrência desse gesto, do que propriamente a sua diferença ou o carácter de extraordinário. O que não significa que não pudéssemos extrapolar leituras e interpretações mais complexas e elaboradas, facto que tem tem sido recorrente relativamente a esse período da pintura holandesa. Porém, percebemos que esse foco num momento preciso, ao invés de o separar do fluxo temporal, o que faz é o oposto: situa-o num contexto, ou seja, num antes e num depois; insere-o numa história, atribui-lhe uma duração, uma vez que esses momentos “soltos” do quotidiano são aqueles em cuja sucessão percebemos que eles se inserem.¹² Voltando à pintura de Maes, um aspecto que é, esse sim, pouco comum na

¹⁰ Nicolaes Maes (1634-1693), pintor holandês, foi discípulo e trabalhou em grande proximidade com Rembrandt. A sua obra caracteriza-se pela atenção dada aos retratos e a cenas de carácter doméstico.

¹¹ Trata-se de uma série de seis telas, pintadas entre 1655 e 1657, nas quais são apresentadas situações em que alguém está a escutar, indevidamente, sem que os escutados saibam disso.

¹² E. H. Gombrich numa importante obra acerca da percepção da imagem- *The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (1982) – esclarece da seguinte maneira a inserção do momento na

abordagem temática dos pares de Maes, é aquele a que ele procede nessa série: o facto de se referir claramente para a questão do som, mais concretamente, para a questão da escuta, mais precisamente ainda, para a questão de uma escuta intrusiva, dissimulada, desconhecida de quem é escutado, aquilo a que se chama *eavesdropping*.¹³ Nesta investigação optámos por referir a versão de 1657 (cf. Anexo I) na medida em que ela reflecte de forma clara os aspectos fundamentais aqui em causa. O que é deveras enigmático é a precisão com que Maes compõem a cena de modo a orientá-la no sentido de nos mostrar que é o som que ali determina a acção e até a abordagem que o espectador faz à tela. É a escuta dissimulada que ali está a acontecer. É incontornável o facto de, ao olharmos para o quadro, nos remetermos quase de imediato para a posição da senhora que está a escutar indevidamente, vestindo nós esse personagem como se estivéssemos ali escondidos a fazer um esforço para ouvirmos o que as pessoas, um pouco mais ao longe, num espaço contíguo, estariam a dizer. Com a *eavesdropper* que Maes representa, este faz de nós *eavesdroppers* também: os que tentam perceber, fazendo um esforço para entender e daí retirarem algum significado. E a estranheza ganha contornos ainda mais evidentes quando damos por nós à procura de um som... numa pintura, objecto que temos como sendo silencioso. Como atesta David Toop numa referência a essa obra: “He is almost unique in meditating so explicitly on the contradiction of using a visual medium to represent the ineffability of one moment of hearing, though His fascination with sound as an implicit means of articulating complex spaces is a trope familiar from other works of the early modern period painted in the Netherlands.” (Toop, 2010: 75) Lança-se aqui uma questão importante: que podemos ouvir a partir deste silêncio? Valerá a pena fazer esse esforço para que consigamos, a partir dessa representação, ouvir algo? Leve onde levar, uma coisa é certa: esse silêncio é momentâneo. Num antes e num depois, estamos imersos em som, o que nos leva a concluir que, no

continuidade: “For whatever the validity of these individual devices and however subjective the effect of movement one or the other may produce in some observers, one thing is certain: if perception both of the visible world and of images were not a process in time, and a rather slow and complex process at that, static images could not arouse in us the memories and anticipations of movement.” (Gombrich, 1982: 61)

¹³ Não é clara a tradução de *eavesdropper* para a língua portuguesa; desde o simples “ouvir às escondidas”, até ao mais popular “espiolar”, passando também pelo “intrometer-se” ou até pelo “vigiar”, todas as expressões apontam para essa ideia de uma escuta intrusiva, não autorizada, sem conhecimento por parte dos que estão a ser ouvidos. Porém, o que mais importa aqui é a ideia de *eavesdropping* como intromissão num contexto no qual não deveríamos fazer parte, porque para isso não estamos autorizados, e que, Locke (2010), numa investigação sobre *eavesdropping* sumariza da seguinte maneira: “It was eavesdropping, a term that I will use in its conventional sense to mean surreptitious observation as a technique for sampling the intimate experiences of others — whether the surveillant is peeking through a keyhole or just feigning inattention to ambient activity. But I also use the term metaphorically to represent the lifelong quest of all humans to know what is going on in the personal and private lives of others.” (Locke, 2010: 6) Sendo que é da audição que vem a origem da palavra *eavesdropping*: “The English term “eavesdropping” derives from the practice of standing under the eavesdrop —the place where rain water falls from the roof to the ground—in order to hear conversations occurring within the home.” (Locke, 2010: 17)

silêncio dessa tela, há som, muito som, som diverso, o que significa que dificilmente será no silêncio que restamos, quando somos confrontados com esse quadro. “Silence would be irrelevant. Yet the hearing of this stilled moment is, in reality, non-existent, and the viewer’s point in this extended space is also non-existent. The viewer oscillates between being and not-being: a noisy silence.” (Toop, 2010: 76)

Um outro aspecto caracteriza estes personagens da tela que tomam a atitude abusiva de ouvir o que não era suposto estarem a ouvir e que, como consequência directa desse facto, nos colocam a nós, espectadores do quadro, na posição de quem também está a ouvir o que não lhe pertence. É que tanto eles como nós, estamos a fazer um esforço, tanto eles como nós nos entregamos a essa tarefa, por momentânea que seja. Tanto eles como nós, nos deixamos absorver e somos transportados para dentro da cena, onde estaremos noutro tipo de silêncio, já não o silêncio de um quadro, mas o silêncio que se exige para escutar o que, à partida, parece difícil de ser escutado e que, por isso, implica a nossa atenção plena. Chegado esse momento, cada um ouvirá o que ouvir, cada um fará a sua história a partir do que escutou. Onde não falta o pormenor da personagem que está à escuta dando a indicação – com o dedo indicador apontado em frente à cara –, com esse gesto, de que devemos fazer silêncio: o silêncio indispensável à escuta. Suspenda-se todo o resto; agora é só isto que importa. Somos feitos espões porque pretendemos, a partir de um pouco que nos seja dado, alcançar algo mais. Não somos passivos nessa actividade; do nosso empenho é que há-de surgir algo que nos interesse. “N’y aurait-il pas au fond, depuis toujours, une affinité structurelle entre l’écoute et l’espionnage? Et si, au-delà des effets de l’actualité, tout auditeur est peut-être d’abord et avant tout un espion, n’est-ce pas là, dans cette sorte d’immémoriale collusion, qu’il faut chercher les pouvoirs de l’écoute face au pouvoir, ou a ses côtés?” (Szendy, 2007: 18)

Somos todos *eavesdroppers*, em todas as circunstâncias da vida, mesmo sem nos apercebermos disso. Não tivéssemos nós um pouco de *eavesdroppers* e o que ouviríamos seria necessariamente mais pobre. E podemos estender essa atitude do *eavesdropper* para outras situações. Será redutor pensarmos que essa escuta indelicada só pode existir quando nos referimos ao que ouvimos e não seria suposto estarmos a ouvir. E porque não sermos *eavesdroppers* mesmo naquilo que temos para ouvir com toda a legitimidade? Porque não nos entregarmos a procurar naquilo que, por ser tão banal nos poderá levar um pouco mais longe, como um simples passeio pela rua? E porque não aplicarmos essa atitude do *eavesdropper* à música, actividade que ao longo dos anos foi estabelecendo processos mais ou

menos consolidados de audição e análise mas à qual nada impede que experimentemos novas formas de audição.¹⁴ Sejam os *eavesdroppers* a ouvir música: um programa aparentemente simples e certamente enriquecedor. “The socially embedded eavesdropper is in the presence of others. He must be visible if they are to be audible. Merely by tuning in, the embedded eavesdropper can gain access to material that is unintended for his consumption.” (Locke, 2010: 25-26)

É determinante nessa escuta a implicação de um esforço, de uma vontade, de uma estratégia, de uma dedicação. Um esforço, porque nada do que ali possamos ouvir nos chegará através de uma audição meramente passiva e displicente. Uma estratégia, porque reflectimos sobre o assunto, juntamos pormenores, tentamos ilações com vista a podermos cruzar os elementos dispersos de modo a que façam sentido. Uma dedicação, porque esta escuta implica entrega, tempo, posicionamento estratégico, tal como na escuta musical. Pelo menos na escuta musical sobre a qual nos detalharemos nesta investigação. Nesta procura do som, da sua natureza, para percebermos o sentido que ele possa fazer no contexto musical, temos que ser *eavesdroppers* também. Temos que fazer esse esforço de escuta que é ouvir até o que não era suposto ouvir e da maneira que não era suposto ouvir. Não devemos ouvir só o que é suposto ouvir, os instrumentos musicais tradicionais, por exemplo, como objectos técnicos que consumam a categorização do som musical, na medida em que produzem sons musicais e produzir sons musicais significa produzir sons que estão desde logo assumidos como fazendo parte de um sistema, de uma codificação, diríamos mesmo de uma gramática, nos quais eles se inserem de maneira taxativa, excluindo dessa forma toda uma panóplia de outros sons. A pesquisa intrrometida do *eavesdropper* é a pesquisa que aqui temos que fazer: um esforço pela procura do som que não está dado enquanto tal, do som que é resto, resquício, extra, parasita, etc. No fundo, do som ao qual não chamamos som porque para isso temos o conceito de ruído, como sendo o que significa o outro, o desnecessário, o perturbador, o destabilizador. Nesta pesquisa que encetamos, poderemos ser os *eavesdroppers* de Maes, que param, que escutam, perdem tempo e não dão como adquirido aquilo que lhes é permitido, ou não, ouvir. “The information that is snatched, from unwilling — and unwitting — sources, is usually a higher grade than the material that is on offer. Eavesdroppers catch people with their guards down — sitting, as they like to sit, dressed in a way that feels comfortable, behaving

¹⁴ Afirma Guillot acerca das implicações de parte da produção musical contemporânea na audição: “Reposant avant tout sur l’écoute, et replacée dans le contexte idéal de la toute première audition, cette démarche souhaiterait souligner combien l’originalité de telles compositions va bousculer et faire éclater autant les habitudes de l’auditeur que ses connaissances générales du musical.” (Guillot, 2006: 105)

in ways that feel natural. Donations, by contrast, are contrived to please, or to meet a standard.” (Locke, 2010: 24)

Por outro lado, se nos detivermos sobre o que pode ser o valor daquilo que o *eavesdropper* ouve, somos conduzidos a uma valorização do ilícito face ao lícito. Ou seja, a ideia de que aquilo que nos é dado ouvir de forma legítima, será menos interessante, menos valioso, menos esclarecedor do que aquilo a que acedemos por intromissão. É também dessa escuta que estamos aqui a falar; de uma escuta que não se deixa ficar por aquilo que é oferecido, mas antes de uma escuta que vai transgredir. Procurar até onde não era suposto ir. A este respeito podemos ter uma escuta limitada por um conjunto de circunstâncias, como podemos ter uma escuta que não se deixa moldar, formatar por um enquadramento previamente estabelecido. “L’écoute est *configurante* par elle-même, sans être principalement assujettie à un flux rhétoriquement articulé qui la commande et la structure depuis l’”intérieur” de l’œuvre musicale.” (Szendy, 2001: 27)

O *eavesdropper*, com o seu esforço, empenho e capacidade que está para lá da simples audição passiva, é capaz de construir, de pegar nesses fragmentos e uni-los. Ele é um construtor de narrativas “Thus, eavesdroppers process discrete facts into narrative. Eavesdropping provokes narrative; listening to one story begets additional telling and retelling.” (Gaylin, 2004: 9) E o que há de comum entre o *eavesdropper* e a escuta musical de que aqui falamos não é apenas essa capacidade de construir a partir de fragmentos, de retalhos. O que o *eavesdropper* partilha com essa escuta, é também a necessidade de criar, de atingir pontos que estão já para lá dos fragmentos que se foram juntando. Falamos aqui de uma escuta que é criativa: nessa procura, nesse desafio, alcança aspectos que já estão bem para lá daquilo que havia sido dado à partida. O que aqui se apresenta é a ideia de que a escuta musical, ou a escuta de alguma música, ou a escuta musical apenas nalgumas circunstâncias, seja como for, é um acto criativo, na medida em que suscita o ouvinte a construir a partir do que lhe foi disponibilizado. O ouvinte cria quando está a ouvir. Este ponto é particularmente interessante e é por causa dele que invocamos o *eavesdropping*. O modo de escutarmos os sons que aqui se trata configura uma escuta que procura esse lado criativo da audição dos sons, não apenas da parte de quem os produziu, ordenou, difundiu, mas também da parte de quem os ouve, porque também a esse cabe um papel criativo no processo. Esta referência de uma obra publicada por Ann Gaylin sobre o processo de *eavesdropping* na literatura a partir do séc. XIX, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust* (2004) reforça precisamente esse lado criativo: “Eavesdropping is an act of interpretation.

It dramatizes our sense-making urge: the human craving for meaning. As discrete, unrelated facts, information must be assimilated into knowledge. Understanding implies the integration of data into a context in which events, people, and things are meaningful. This interpretative context assumes narrative form.” (Gaylin, 2004: 9)

O que esta escuta indelicada nos mostra é, não apenas, que a escuta consiste num processo de determinação por parte de quem a ele se dedica, determinação esta que se evidencia no trabalho e no empenho que são colocados por quem ouve e não apenas por quem produz o que os outros ouvem. Mas, também é de realçar a importância que tem essa viagem permanente entre a actividade e a passividade; algures no meio desse fluxo que se realiza, está a escuta: o momento em que atribuímos sentidos, ideias, memórias, relações àquilo que ouvimos. A escuta, não se limita a ser passiva, como não é um processo estático e unidireccional. Afirmo Mourey numa análise da percepção da pintura e da música: “La richesse de l’expérience esthétique résulte de ses différents niveaux sensitifs, réflexifs. Elle est passive et active à la fois. Selon les œuvres, selon les spectateurs l’une ou l’autre voie sera privilégiée.” (Mourey, 2000: 90) Só aparentemente se pode julgar como errático e disperso este carácter multi-facetado da escuta. Fosse ela um processo mais linear, no sentido em que falamos de um percurso que vá de um ponto a outro sem grandes desvios, e seria provavelmente menos interessante e enriquecedora. Estamos perante uma capacidade que o ser humano possui, cuja riqueza está mais nas entrelinhas do que no que está claro e patente, cuja virtude está mais no processo, na deslocação e no movimento que se estabelece de um lado para o outro, do que propriamente nos pontos fixos da equação. “L’audition est faite de ces ramifications et de ces ruptures, qui enrichissent sa substance. En vérité, c’est elles que nous écoutons croître et rompre comme dans l’arbre du temps symbolique qui seul nous importe parce qu’il est aussi celui qui nous porte.” (Doumet, 1997: 145) É interessante esta referência de Doumet à ideia da constituição de um tempo que é o da obra no momento da escuta, tempo esse no qual nos situamos e cujas coordenadas nos regem. Esta possibilidade de nos transportarmos para um outro tempo remete mais para a capacidade de envolvimento dos nossos sentidos com a nossa razão, do que propriamente para um domínio de ficção. E por isso dizemos que a escuta tem um tempo próprio, que não é aquele em nos enquadrarmos cronologicamente, mas sim um tempo que se constitui na escuta ela própria. Acerca dessa constituição de um tempo próprio, muitas fábulas, alegorias e parábolas poderíamos invocar para ajudar ao esclarecimento. Aproveitando também uma noção – a de descida, de submersão – que trataremos no ponto seguinte, referimos aqui a viagem encetada por Alice na obra de Lewis Carroll publicada em

1865,¹⁵ ao entrar no misterioso túnel onde, entre outros factores de estranhamento, o tempo cronológico também é suspenso. Isto, porque a escuta tem também muito de entrada, descida, salto que se dá com o objectivo de suspensão/superação da realidade.

1.1.4. O túnel de Alice

Se queremos escutar temos que fazer um esforço; temos que, tal como antes Maes nos tinha proposto, entrar num nível que nos conduza à escuta do outro, à escuta do que queremos descobrir, à escuta daquilo que ainda não conhecemos bem, mas supomos existir. Esta passagem, que alegoricamente poderíamos comparar à entrada de Alice no túnel, é que nos permitirá aceder a um plano onde a escuta do que ainda não ouvimos seja possível. Brandon Labelle, numa obra (2010) em que analisa precisamente a questão dos territórios acústicos e a possibilidade de migração ente eles, ou a possibilidade de intersecção entre eles, qualifica como descida subterrânea esta entrada de Alice no túnel. “The underground is a space of such hyperbolic sounding – an acoustics that brings together the inherent potentiality of sound to echo, expand, and desorient while being interwoven with forces of struggle, hope, and resistance.” (LaBelle, 2010: 4) No domínio da cultura áudio e musical, a expressão subterrâneo sempre se revestiu de significações particulares e geralmente conotadas com práticas que remetam mais para as margens e periferias do que para os centros. A simples qualificação de se chamar *underground* a um músico, banda, movimento musical, quer na língua inglesa, quer na portuguesa, é disso um exemplo. Por *underground* aponta-se sobretudo para práticas musicais que impliquem caminhos mais alternativos às mais comuns e generalizadas. Trata-se de abordagens musicais, e também sociais e políticas, decorrentes dessa dimensão estética, que se direccionem no sentido de caminhos de pesquisa e experimentação, do que propriamente metodologias mais regulares e estruturadas a partir de modelos consolidados. Sabemos que muitas vezes esse estatuto se envolve de uma aura que, a nível estético, pode até nem ser tão substancial quanto isso, mas, por mais indiferente à questão da música contemporânea que se seja, a qualificação de *underground* irá sempre remeter para esse território sombrio, menos frequentado, não tão conhecido e com terreno ainda por desbravar. “Yet by following the movements that lie below, I might also suggest that going underground remains the passage through which to imagine transgressing the constraints of the visible, the established, the norm.” (LaBelle, 2010: 31)

¹⁵ Carroll, Lewis (2009) – *Alice no País das Maravilhas*, Lisboa: Leya.

Ao falarmos de escuta, ainda sem uma clarificação mais detalhada, podemos estar a referir múltiplas escutas distintas. Uma delas é a escuta musical. Posto simples: a que acontece quando alguém ouve música. Embora com muito em comum com outros tipos de escuta, a escuta musical tem algumas particularidades que a tornam única. No seguimento da ideia de escuta como um processo activo que temos vindo a desenvolver, também na música poderemos convocar esse pressuposto. Isso consubstancia-se na ideia de que a escuta musical implica um tipo de actividade e determinação por parte de quem ouve, pelo menos nalguma escuta musical, ou melhor, na escuta de algum tipo de música. Sobre esta questão, Peter Sloterdijk, num ensaio sobre a criação musical (2008), começa por apresentar quatro tipos de música que implicam também eles quatro tipos diferentes de audição ou escuta. Começa por referir a noção de música nova, aquela em que um dos pressupostos fundamentais é a questão da inventividade no processo de concepção, tende a ser uma música eventualmente distante e nada preocupada com a adesão por parte do público. Música para especialistas, teóricos, académicos, onde no meio pode haver também outras pessoas. Depois refere a música performance, aquela na qual o gesto, a atitude, a encenação em torno dela, quando até já vai para lá de aspectos propriamente musicais, é fundamental. Indica Sloterdijk alguma música pop rock, algum jazz mais experimental e alguma da chamada música clássica, como exemplos. Como terceiro tipo, temos a música ligeira, música de distracção ou música sedativa, uma música que se caracteriza por fazer tudo para confortar o ouvinte – ao contrário do primeiro tipo que parece fazer tudo para o confrontar, mesmo tratando-se de um confronto positivo no sentido de querer valorizar de alguma maneira quem ouve – esta música de distracção é previsível, enquadrada, pretendendo uma comunhão isenta de surpresas. Por fim, temos a música funcional que se caracteriza por ter como vector determinante o facto de existir em função de qualquer coisa que esteja para lá da própria música, seja a música para publicidade, seja o *muzak* para distrair, seja música para processos hipnótico-terapêuticos, etc. Trata-se de música onde o domínio do musical, se assim podemos dizer, pouco importa e os efeitos da relação que ela estabelece com as pessoas é que contam.

Sloterdijk, depois desta breve classificação, eventualmente redutora por deixar de fora muitos aspectos significativos da prática musical, evidencia que os dois primeiros géneros musicais, a nova e a performance, implicam atitudes de audição muito diferentes das outras duas, a ligeira e a funcional. Enquanto a nova e a performance se caracterizam por implicarem actividade, interesse, dedicação, acção, as outras duas, nada mais pedem ao

ouvinte do que uma moderada passividade, porque o que elas têm para apresentar pouco mais exige do que essa ligeira passividade (ou indiferença).

Fazemos aqui esta referência a Sloterdijk pela clareza com que ele refere o que está em causa na audição dos dois primeiros tipos apresentados na sua classificação. Trata-se de músicas que implicam uma escuta dedicada – como a dos prisioneiros da caverna de Platão ou a de quem escuta no quadro de Maes. Músicas que requerem um empenho, uma dedicação no processo de audição. Que implicam movimento. Um movimento de saída de si por parte de quem está a ouvir. Um movimento que vai ao encontro de qualquer coisa que não se sabe muito bem o que é, sabendo-se apenas que tem que se ir, ou que se quer ir. No fundo, como a entrada no túnel de Alice. “Então, onde estamos quando ouvimos música? A indicação do local permanece vaga; apenas é certo que nunca se pode estar completamente no mundo quando se está a ouvir música. Porque ouvir, no sentido musical, quer sempre dizer ou ir ao encontro do mundo ou fugir dele.” (Sloterdijk, 2008: 179) Este “ir ao encontro do mundo ou fugir dele” é revelador desta escuta activa: seja para encontrar o que se procura, seja para largar o que se tem, seja para dar um passo no desconhecido, seja para fugir do que se quer evitar, há na escuta musical a implicação de um movimento a ser feito por parte do ouvinte que remete para uma saída de si, pelo menos, para uma saída do seu estado de tranquila passividade: escutar música é largar essa zona de conforto – acreditando ou não que essa saída possa trazer algo de bom – encetando uma actividade viva, esforçada e dedicada. Saída esta que não deve ser necessariamente entendida como abstracção, êxtase ou qualquer outro processo de alteração de consciência, por exemplo. Embora isso possa acontecer suscitado pela música.¹⁶ Do que aqui estamos a falar é de uma entrada no túnel que não tem nada de alucinante, onírico ou ficcional, pelo menos no sentido de alteração de um estado razão ao qual esse tipo de comportamentos são geralmente associados. A entrada no túnel é uma descida ao subterrâneo que não tem que implicar perda ou ganho de consciência, razão, orientação. Neste movimento de descida, que quem está de fora eventualmente vê como abstracção, perda da percepção e consequentemente também perda de audição, o que está a acontecer é, pelo contrário, um ganho. Nesse movimento de aparente fechamento que é o do ouvinte que se entrega à escuta, o que acontece não é redução, é abertura ao audível, a um audível não tão evidente, não tão directo, mas eventualmente mais proveitoso e satisfatório. Sloterdijk refere-se à figura de quem escuta personalizando-o na figura do

¹⁶ Desde práticas de carácter tendencialmente terapêutico a situações mais do âmbito da diversão, como um festival de música *trance*, por exemplo, são vários os casos em que a música é utilizada como factor preponderante desses processos de alienação, seja qual a for a forma de que se revestem.

filósofo: “Se o filósofo está retirado numa esfera que não parece aos comuns mortais ser deste mundo, a sua imersão num estado sem ouvido exterior ganha um profundo sentido acústico relevante.” (Sloterdijk, 2008: 174) Sem contradição: o filósofo que parece que não ouve afinal está a ouvir. A descida ao *underground* não significa surdez, significa escuta, significa som, muitos sons.

Mais do que um programa, trata-se de um caminho a percorrer. Esta investigação irá detalhar este salto, nos capítulos II e III onde esta questão da norma, do estabelecido e do que fica fora da norma e do estabelecido, em matéria de som e suas possibilidades, irá ser abordada. Por agora fiquemos apenas com a ideia de que, se o túnel nos aparecer, vai valer a pena entrar, a descida ao subterrâneo não é para lá ficar e não há razão nenhuma para entendermos que o que existe no subterrâneo não tenha interesse. Façamo-lo com a invocação da letra de uma canção que em tempos nos marcou, e com a qual, uns anos mais tarde nos cruzamos e verificamos que, após todo este tempo decorrido, não perdeu a sua luz. Apesar de nos falar de uma descida ao subterrâneo, local que supomos ser escuro, como uma ironia particular. “And the public wants what the public gets//But I don’t get what this society wants// I’m going underground, (going underground)//Well the brass bands play and the feet start to pound//Going underground, (going underground)// Let the boys all sing and the boys all shout for tomorrow”¹⁷

1.2. O som

Numa abordagem à natureza do som, é frequente que a questão da visão seja convocada, não só como termo de comparação, mas como bitola de toda a explicação que se venha a fazer. Há várias razões que sustentam essa proximidade entre a audição e a visão, enquanto formas de percepção. De um ponto de vista eminentemente científico é, em última instância, à frequência enquanto medida que remontamos para sistematizar essa percepção, quer se trate de visão, quer se trate de audição. Mas não é só nessa abordagem mais técnica que a visão e a audição se misturam. De um ponto de vista filosófico, visão e audição sempre andaram próximas. E provavelmente a origem de muitos mal entendidos e enunciações erradas, foi a tendência de se incluir indiferenciadamente a visão e a audição na categoria das percepções sensoriais – que na verdade são – esquecendo que uma análise mais atenta nos mostra que as percepções fundamentadas nos cinco sentidos, podem ter

¹⁷ The Jam - *Going Underground*, 1978.

mais características a separá-las entre si, do que propriamente a uni-las. Ou seja, audição, visão, paladar, olfacto e tacto são de facto os cinco sentidos que temos como origem de percepções sensoriais, havendo obviamente algo em comum entre as cinco. Porém, o que se verifica assim que vamos um pouco mais além, é que, para lá desses aspectos comuns, há muito a separá-los, embora esses aspectos que os separam tenham sido até, durante muito tempo, secundarizados, em detrimento daquilo que os une. A tradição filosófica assumiu desde cedo que as percepções sensoriais eram portadores de determinado tipo de informação que seria posteriormente organizada pela razão, tendo caído num certo descuido de não aprofundar mais em rigor a natureza intrínseca dessa informação proveniente de cada um dos sentidos. Há uma enormidade de questões que surgem cada vez que mudamos de sentido, se assim quisermos começar por colocar a questão. O que eu posso concluir acerca da visão e do seu funcionamento e impacto enquanto percepção, tem as suas particularidades fundamentalmente aplicáveis à visão. Se me detiver num mesmo tipo de análise a um outro sentido, facilmente constarei que os problemas que se colocam são inevitavelmente diferentes. O que se pode dizer do modo como percebemos um objecto quando o vemos não é o mesmo que podemos dizer quando o cheiramos, ou quando ouvimos o som que ele, de alguma forma, possa provocar. Durante muito tempo, a filosofia, com maior ou menor grau de excepção, assumiu aquilo que poderíamos chamar como visão clássica da percepção, tendente a considerar o som como uma qualidade secundária.¹⁸ E durante vários séculos, com maior ou menor diferenciação da abordagem por parte dos autores que a ela se dedicaram, era sempre a esse reduto das qualidades secundárias que o som ia parar. Não se trata aqui, por nossa vontade, de estabelecer qualquer grau de hierarquia ou privilégio como forma de contornar o assunto: não é problema considerar os sons como qualidades secundárias face a qualidades de outro tipo, trazendo isso qualquer tipo de inferiorização. O problema aqui é que essa colocação do som na categoria das qualidades secundárias tem bastante de redutor para a abordagem do próprio som e, desse modo, uma ultrapassagem dessa qualificação, será algo de útil para a consideração do lugar do som no processo de audição de que falamos, nomeadamente a musical.

É uma expressão corrente naquilo que de uma forma mais lata poderíamos designar como estudos culturais, a ideia de que a visão tem sido ao longo da história o sentido prevalecente, aquele a que mais importância atribuímos quando queremos conhecer o que

¹⁸ É sobretudo na filosofia de tradição empírica que se usa esta distinção entre qualidades primárias (volume, forma, peso, por exemplo) e qualidades secundárias (som, cheiro, por exemplo).

nos é exterior, aquele ao qual conferimos mais credibilidade numa suposta tentativa de lhe captar a sua natureza, a sua verdade. Decorrente deste facto, generaliza-se a ideia de que a civilização ocidental é uma civilização eminentemente visual. Estas questões, embora prevaleçam em abordagens filosóficas e não só, revelam aspectos interessantes mas não encerram em si toda a verdade. Não nos cabe aqui discutir a primazia desse imperialismo visual, se assim lhe podemos chamar. Cabe-nos antes de mais, tentar perceber o que isso significa, porque é que acontece e que consequências tem ao nível do conhecimento, sobretudo na perspectiva da posição do som. Há os aspectos religiosos e toda a importância que é dada à visão enquanto acto primordial e fundador e tudo o que daí decorre, nomeadamente ao nível da linguagem que utilizamos e que está, toda ela, bastante contaminada pela dimensão visual. O que se traduz no facto de muitas expressões do âmbito da visão serem utilizadas como forma de abordar experiências que nem têm propriamente a ver com o lado visual: “ver esse assunto” para dizer que se vai tratar dele; “fazer luz sobre” como metáfora para o esclarecimento de uma questão, etc.

Mas o que nos importa aqui não é tanto desfazer esse discurso ocularcêntrico. Queremos indagar o que é que particulariza cada um dos sentidos enquanto forma de acesso a objectos, experiências, informações, enfim enquanto forma de conhecimento. Com especial detalhe para o caso do som. Tem sido demasiado evidente que a comparação linear entre sentidos, como forma de os esclarecer melhor, não tem dado os frutos desejados para o desenvolvimento desse conhecimento e que é a análise das particularidades de cada um que nos pode trazer um pouco mais de esclarecimento. Investiguemos o som naquilo que ele tem de particular, único e incomparável.

1.2.1. Ondas sonoras

Uma abordagem à natureza do som, tentando perceber o que ele é, pode implicar diferentes ângulos. Mais do que modos alternativos de envolvimento com a questão, interessa-nos aqui a complementaridade entre eles, com vista à obtenção de uma clarificação mais esclarecedora. A abordagem do som de um ponto de vista estritamente científico, querendo aqui significar uma análise sustentada nos postulados da física e seus método de análise, é uma forma de atacar a questão mas não a única, na medida em que o som, como veremos, é muito mais do que o conjunto dessas conclusões universalmente aceites e comprovadas pela física. Mas, se o som não se esgota na física, é aí que ele começa

e nessa medida o seu esclarecimento será importante. Vejamos o que é então o som e o modo como se decompõe nas suas três características fundamentais: frequência, amplitude e timbre. Por vezes costuma também ser indicada a duração como uma característica do som. Consideraremos num próximo ponto a questão da duração do som, optando por nos centrarmos aqui nestas três características apenas, na medida em que elas apontam de forma directa para propriedades do próprio som, mais ou menos independentes da sua execução em particular, como é o caso da duração. “Or, le son désigne simultanément un phénomène physique et une sensation auditive. Ainsi, la problématique de la réflexion sur l’essence du son doit être centrée sur cette double nature à la fois physique et perceptive.” (Pires, 2007: 37)

Em termos físicos o som consiste numa ocorrência que se sustenta no fenómeno da vibração. Melhor dizendo, o som tem sempre na sua génese, na sua transmissão e na sua recepção a vibração enquanto fundamento. É a partir deste pressuposto que se generalizou a ideia, correcta mas incompleta, de que o som são ondas que se transmitem. De facto, o som propaga-se através de ondas, ondas essas que são verificáveis no meio que serve de transmissão do som – ar, por exemplo. Voltando à vibração, todo o som nasce de um movimento, esse movimento produzirá então uma alteração num meio condutor, fá-lo vibrar. Acontece que essa vibração de um objecto não se esgota nesse mesmo objecto, ela vai-se transmitir a outros elementos que a rodeiem. Ou seja, se eu fizer vibrar uma chapa de metal, vou ouvir um som porque o movimento da chapa produziu uma vibração nessa chapa, que se propagou ao ar que está entre essa chapa e os meus ouvidos: essas vibrações da chapa transmitiram-se para as moléculas de ar e pelas moléculas de ar continuaram até aos meus ouvidos. Porquê ondas? Porque foi através de ondas, de movimentos cíclicos nos quais podemos identificar uma frequência, que essa vibração se propagou até chegar a mim. O ar é o meio de transmissão de som ao qual mais estamos habituados, mas não é o único, na água, por exemplo, também se transmite som, embora a velocidades e com características diferentes, como adiante veremos. Se não existisse ar ou água entre o objecto que vibra e quem ouve, enfim, se não existisse nenhum meio condutor, a propagação não se faria e, simplesmente, não seria possível ouvirmos. Estas ondas são movimento cíclico do meio de transmissão, neste caso o ar, que actualmente podem ser verificados e mensurados. A medida que usamos para essa sistematização é a frequência, definida em Hertz (Hz). O Hz mede ciclos por segundo, ou seja, aquilo que tiver um comportamento cíclico, como a propagação do som, pode ser medido em Hz (não só os sons). Deste modo, quanto maior for a ocorrência de ciclos por segundo mais alta será a frequência,

quanto menor, mais baixa. Esta abordagem mais técnica revela-se de interesse na medida em que ela estará na base da natureza do som que aqui iremos analisar. É a frequência que vai determinar a altura do som, isto é, o facto de os sons serem mais graves ou agudos. Sendo que o som é tanto mais agudo quanto mais alta for a frequência e tanto mais grave quanto mais baixa for. Todo o movimento produz vibração (com uma frequência, pelo menos) e toda a vibração é ouvida? Não. Nós, os humanos, tal como qualquer animal que possua o sentido da audição, tem um leque de sons / frequências que ouve, melhor dizendo, possui um espectro de audição. O dos humanos varia, em geral, entre cerca de 20Hz e os 20000Hz, o que significa que só ouvimos sons cuja frequência se situe dentro deste espectro.¹⁹ 10 Hz será um som? Nós não o ouvimos por ser abaixo do nosso espectro de audição e nessa medida qualificamo-lo como infra-som, do mesmo modo que não ouvimos um de 30000Hz e o qualificamos como ultra-som.

Esta é a razão pela qual uns sons são mais graves e outro mais agudos e, no fundo a razão de ser de um elemento importante que são as notas musicais enquanto forma de sistematização da altura, uma vez que é na frequência que radica o fundamento da nota musical. Toda a nota musical tem uma frequência e é a partir daí que se faz a hierarquização que, em linguagem musical, se qualifica de afinação, tomando como base a referência de o Lá (A) central ter uma frequência de 440 Hz.²⁰

Um aspecto que de imediato nos ocorre quando falamos do modo como ouvimos, é o facto de a multiplicidade de sons que permanentemente ouvimos não nos chegar com o mesmo volume. Isso é verdade na medida em que os sons não possuem todos a mesma amplitude. Voltando outra vez à física, os sons possuem diferentes amplitudes porque são produzidos com diferentes intensidades ou níveis de pressão. Os vários movimentos que estão na origem dos sons não têm todos a mesma intensidade e por isso produzem vibrações, ondas, com amplitudes diferentes, o que na prática significa ondas com volume diferente e com capacidade diferente de atingirem determinadas posições no espaço. Quanto maior a intensidade, com mais volume o som se ouve e mais distante ele chega. Isto porque o ar, tal como transmite o som, também tem capacidade de resistência e, como

¹⁹ Referimos aqui uma generalização: o espectro de audição varia de pessoa para pessoa e vai-se reduzindo com a idade, sobretudo através da perda na zona aguda, uma vez que a audição na zona grave mantém-se mais estável.

²⁰ “Também é com base na frequência fundamental que os músicos atribuem as notas aos diversos sons. Se um som tiver uma frequência fundamental de 440 Hz, então será um “Lá/A”. Um “Lá/A” tocado uma oitava acima terá o dobro do valor (880Hz), e uma oitava abaixo terá metade do valor (220 Hz). No entanto, pode haver sons que não apresentem propriamente uma frequência fundamental, ou seja, em que não existe uma frequência que se destaque. Neste caso, o som não poderá ser identificado musicalmente como uma nota.” (Fonseca, 2007: 8)

tal, de atenuar essa mesma intensidade, o que significa que o som acabará sempre por desaparecer quando a energia das ondas sonoras se dissipar totalmente. Esta é a razão pela qual os sons morrem e não perduram. Esta é a segunda característica, a amplitude e que se traduz no volume e no alcance que os sons poderão ter num determinado meio condutor. A amplitude mede-se em decibéis, cujo símbolo é o dB e a referência é o 0 dB como a total ausência de som, o repouso absoluto das moléculas do meio transmissor e como tal, a ausência de som. “Le seuil d’audibilité (niveau d’intensité de 0 dB) correspond à l’intensité sonore la plus faible que l’oreille puisse percevoir.” (Fortier & Ernould, 1996: 19) Na relação entre frequência e amplitude verifica-se também que a audição não é igual na variação de frequência: o ouvido humano é menos sensível a sons muito graves e muito agudos, tendo mais facilidade em ouvir sons com frequências situadas na gama média. “L’oreille perçoit en effet plus difficilement les fréquences situées aux deux extrémités du spectre sonore (extrême grave, extrême aigu) lorsque le niveau sonore est faible.” (Fortier & Ernould, 1996: 19)

Por fim, como terceira característica, temos o timbre. O timbre é a característica mais difícil de classificar, sobretudo porque não tem uma forma objectiva de ser medida, como a frequência possui o hertz e a amplitude o decibel. O timbre tem a ver com as particularidades do som para lá dessas duas características anteriores. Isto é, eu posso ouvir dois sons com a mesma frequência, vamos supor, um lá de 440 Hz, tocado por dois instrumentos musicais diferentes, um piano e uma guitarra. Posso tentar tocar as notas com a mesma intensidade produzindo um som com o mesmo volume e, ainda assim, terei sons completamente diferentes (apesar da mesma frequência e amplitude), isto porque têm timbres diferentes. E têm timbres diferentes porque são produzidos de forma diferente, mais concretamente, são produzidos por materiais diferentes, em condições diferentes, sendo isso que contribui também para a particularidade do timbre.²¹ Há um aspecto acerca do timbre que, embora sendo abundantemente tratado nesta investigação nos capítulos II e III, uma vez que a questão da mudança de enquadramento – a partir do séc. XX, acerca do que seja um timbre musical – é central, ainda assim devemos avançar aqui. Das três características do som, o timbre é aquele que tem sido mais susceptível às investidas

²¹ Há uma razão determinante para a noção de timbre: o harmónico. Na execução de uma nota num piano, vamos supor o lá (A) de 440 Hz, não se ouve apenas essa frequência – a fundamental – ouvem-se outras, parciais – os harmónicos – como 880 Hz ou 1760 Hz. Ou até mesmo vibrações que não se expressem em proporções de números inteiros (harmónicas) mas sim proporções fraccionárias (inarmónicas). É dessa junção de múltiplas vibrações que um som se identifica por timbre. Por exemplo, um som mais suave como o de uma flauta consiste num espectro pobre em harmónicos. Já um som mais estridente como o de uma guitarra eléctrica contém um espectro rico em parciais (harmónicos e até inarmónicos).

estéticas, musicológicas, religiosas e políticas até, ao longo da história da música, fazendo da sua consideração campo de acordo e desacordo. As radicais mudanças no contexto musical, a partir do início do séc. XX, não foram alheias a isso e elegeram também a questão do timbre como um dos campos a explorar na marcação da sua identidade. Tal originou a ideia, por nós referida, da consideração do timbre como elemento fundamental na análise da música contemporânea. Como Nancy assim refere: “Le timbre nous arrive aujourd’hui – en vertu de l’histoire de la mutation contemporaine de la musique – comme la matière sonore, et la matière sonore est précisément celle qui, tout en restant matière (volumineuse et impénétrable: dans le cas présent, plutôt fortement pénétrant), s’espace en elle-même et retentit dans (ou de) son propre espacement.” (Nancy, 2002: 76-77)

Muitas vezes a duração do som, o tempo que ele demora a existir surge indexada como característica desse mesmo som, como se de uma quarta característica se tratasse. Optamos por deixar a duração de fora na medida em que esta, sendo importante para o som enquanto tal, tem particularidades que a diferenciam das outras três características e fazem com que ela deva ser abordada à parte. A duração tem que ver com a existência real do som num determinado contexto como o ponto que se segue irá esclarecer, e por isso trata-se antes de uma particularidade da existência do som num determinado tempo e espaço e não do som em si considerado.

1.2.2. O som como evento

Como acima referimos, a tradição filosófica postulou durante vários séculos, com maior ou menor variação, que os sons eram qualidades secundárias. Vejamos alguns dos aspectos centrais desta deriva histórica, por eles nos parecerem de superior importância para a qualificação dos sons como eventos que, de seguida traçaremos. No âmbito da filosofia, não foi só aos autores, de uma forma ou de outra associados a correntes de pensamento mais empirista, que a questão da percepção interessou. Mas foram sem dúvida estes que mais se detiveram nessa análise e que sobre ela mais desenvolveram. Com isto, afirmamos que numa hipotética divisão entre empirismo e racionalismo, não é só ao empirismo que cabe o exclusivo da investigação relevante acerca da percepção. Mas é no empirismo que encontramos as raízes históricas para os mais importantes desenvolvimentos acerca dessa questão.

Que o conhecimento se inicia por informação sensorial é de alargado consenso. O que já não é tão unânime, é o grau de importância que os sentidos implicam no processo de conhecimento. Se todo o conhecimento começa pelos sentidos, nem todo o conhecimento se esgota nos sentidos. Apesar disso, a importância que foi dada ao lado sensorial conduziu a que se ensaiasse uma qualificação do tipo de informação (experiência) que nos era permitido obter através dos sentidos. Foi nessa medida que se desenvolveu a ideia de que os objectos que nos rodeiam possuem qualidades primárias, bem como qualidades secundárias, nas quais durante muito tempo se considerou suficiente incluir o som. Só mais recentemente, estamos a falar do sé. XX, é que se voltou de novo à questão da natureza da percepção do som, de modo a colocar em causa algumas dessas premissas outrora disseminadas. As investigações mais recentes, de natureza diversa e muitas vezes contraditória, como a seguir veremos, num aspecto mostraram-se de acordo: a ideia de qualificar o som como qualidade secundária é insuficiente, redutora e incompleta, se considerarmos o que é hoje possível saber acerca do som: da sua produção, da sua propagação e da sua audição. Foi nessa medida que a filosofia, muitas vezes secundada em conhecimentos de carácter não propriamente filosófico, como as investigações de Helmholtz²², por exemplo, chegou à conclusão de que outra abordagem deveria ser atribuída ao som. A premissa que aqui iremos usar é a de que qualificar o som como qualidade secundária, mais do que incorrecto, é insuficiente para o propósito de uma investigação detalhada acerca da natureza do mesmo. É nessa medida que apontamos o conceito de evento, que recentemente adquiriu capital importância no contexto da investigação filosófica, como possibilidade alternativa de qualificação do som: muitos dos autores que têm tratado este assunto, têm concluído que o som é um evento e que é enquanto evento que melhor o poderemos perceber e analisar, sobretudo no que diz respeito às suas implicações de carácter conceptual. Com esse pressuposto, de seguida, traçaremos uma ontologia do som sustentada nessa noção chave de evento.

Invocamos o conjunto de investigações que Casey O'Callaghan²³ tem feito e que se tornaram referência no campo da filosofia, para nos situarmos acerca da natureza do som, não esquecendo também um enquadramento histórico. Segundo O'Callaghan, há

²² Hermann von Helmholtz (1821-1894), físico e investigador alemão que em 1863 publicou um tratado determinante – *On the Sensations of Tone* – no qual demonstrava a importância da dimensão física das ondas na sistematização da linguagem musical, esclarecendo com bastante rigor a questão da afinação, dos harmónicos e da natureza das ondas sonoras.

²³ Casey O'Callaghan, filósofo dos EUA que se tem dedicado à investigação de questões filosóficas em torno da percepção, nomeadamente a questão do som. A sua obra *Sounds: A Philosophical Theory* (2007) constitui uma significativa investigação sobre o tema.

fundamentalmente três perspectivas diversas para analisar a questão do som. Essas três perspectivas têm referências históricas e visam explicar o que poderá ser uma interpretação filosófica da natureza do mesmo. A saber: perspectiva da onda, perspectiva da propriedade e perspectiva do evento.

Começemos pela perspectiva da onda, provavelmente a mais antiga e aquela que se instalou durante mais tempo no corpo teórico da filosofia, assumindo até uma posição monopolista. Esta visão tem as suas raízes em Aristóteles²⁴. Não são muitas as referências que o autor grego fez ao som propriamente dito, sendo que muitas delas surgem ligadas mais directamente à questão da música. A perspectiva de Aristóteles é a de que o som tem a sua génese no movimento, sempre que um objecto através de um movimento produz uma alteração qualquer num meio condutor, como o ar. Ainda assim, Aristóteles é profundo a ponto de não limitar o som a esse movimento de choque e consequente vibração. Para ele, o som não é o movimento, mas o acto de uma coisa fazer mover outra coisa. “For sound is the movement of which can be moved in the way in which things rebound from smooth surfaces when someone strikes them.” (Aristotle, 1987: 420 a20). Nessa linha de pensamento, Aristóteles considera dois tipos de qualidades atribuíveis aos objectos: as primárias, aquelas que são mesmo pertença do objecto, como a forma, o tamanho e o volume; e as secundárias, aquelas que, embora associadas ao objecto, não lhes assiste o mesmo grau de pertença que as primárias, como a cor, o cheiro e o som. Quando tomamos contacto com um objecto, através dos sentidos, retiramos um conjunto de informações que manifestam algum significado e que, à medida que esse contacto se vai aprofundando, vão ganhando contornos cada vez mais claros. Mas esse conjunto de informações que apreendemos a partir do objecto são informações de carácter completamente distinto. Estou a olhar para uma cadeira e vejo-lhe várias formas numa forma global: pernas cilíndricas, um assento plano e um encosto também plano. Percebo também que há cores diferentes, nas pernas, no assento, etc. Quando lhe toco vejo que a solidez também é diferente: as pernas são sólidas e robustas, o assento nem por isso e as costas são maleáveis. Quando me aproximo dela e a cheiro noto que há um cheiro específico que emana dessa cadeira. E quando a arrasto para me sentar ouço uma série de sons que esse gesto originou. Para ponto de partida da nossa análise, a questão é esta: todas essas informações, igualmente úteis, válidas e verdadeiras, são importantes para o meu acto de observar, manusear e utilizar a cadeira. Mas a questão que se coloca aqui é a seguinte:

²⁴ Aristóteles, filósofo grego que viveu de 384 a.C. a 322 a.C., dedicou também alguma atenção à questão da percepção dos sons, entre outras obras, no tratado *De Anima*.

essas mesmas informações, tão diferentes entre si, são por si só tão dispersas e autónomas que se sente uma necessidade de conferir alguma ordem ao conjunto. O que é de particular interesse reforçar aqui é a constatação já expressa por Aristóteles no *De Anima* de que o som não é propriamente o movimento da onda, mas sim algo que nasce desse movimento e que se propaga sob a forma de onda. “Aristotle, however, understands ‘movement’ as active. Which yields a view that differs in important respects from the view that the sound is the motion of the air.” (O’Callaghan, 2007:60) Foi nessa medida que autores como Galileu²⁵ e Descartes²⁶, no seguimento dos postulados aristotélicos acerca da percepção, começaram por tentar uma sistematização, ensaiando perceber o que havia de comum e de diverso nessas informações que o objecto proporciona ao sujeito que com ele se confronta. É também por aí que passa a distinção clássica no seio da filosofia: a separação entre qualidades primárias e secundárias. Sendo que as qualidades primárias de um objecto seriam todas aquelas que estariam intrinsecamente ligadas ao objecto, não dependendo de modo algum do sujeito que as percebia e, nessa medida, também chamadas de qualidades objectivas: estamos a referir a forma, o tamanho, a estrutura do objecto, por exemplo. Por outro lado, a cor, o cheiro e o som, proporcionados pelo objecto, seriam qualidades secundárias, também chamadas de qualidades subjectivas. Dado o mote por esses dois autores atrás referidos, seguiram-se autores mais conotados com o empirismo que sistematizaram ainda mais esta classificação, como Locke²⁷ ou Hume.²⁸ Mais diferença, menos diferença, esta separação entre qualidades primárias e secundárias perpetuou-se ao longo de vários séculos.²⁹ E assim até ao séc. XX a noção se manteve, sendo ainda hoje deveras difundida como clara e suficiente para a compreensão do problema. Mas, mais recentemente, não só devido a ataques de correntes opostas às formulações mais empiristas, mas também no seio do próprio empirismo, esta qualificação começou a ser colocada em causa, nem tanto por se mostrar errada, mas mais por se revelar insuficiente. Insuficiente na medida em que não coloca o problema nos seus verdadeiros termos, não facilita a compreensão da questão colocada e não ajuda a obtenção de um conhecimento

²⁵ Galileu Galilei, (Itália, 1564-1642), cientista, matemático e filósofo. Típico intelectual da renascença, vários foram os domínios do seu interesse. Na sua proposta de método empírico para o conhecimento encontram-se muitas referências à questão dos sentidos e da percepção.

²⁶ René Descartes, (França, 1596-1650), filósofo instigador daquilo que seria o racionalismo moderno, tratou também da questão da percepção no sentido não apenas científico, mas também filosófico.

²⁷ John Locke (Inglaterra, 1632-1704), filósofo conotado com o empirismo, defendia que o conhecimento tem origem na experiência, negando também a existência de ideias inatas.

²⁸ David Hume (Escócia, 1711-1776), filósofo conotado com o empirismo, escreveu sobre vários temas para lá da filosofia como economia, história e política.

²⁹ Vejamos a formulação de Locke no *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, obra editada em 1690: “... daquelas a que eu chamo qualidades secundárias, que falsamente se consideram inerentes aos corpos e que não são senão potências de diversas combinações daquelas qualidades primárias, quando actuam sem que as percebamos separada e distintamente.” (Locke, 1999: 164)

mais sólido e sustentado sobre ela. O contributo e avanço de outras disciplinas como a psicologia, por exemplo, também foi seguramente um factor a ter em consideração para o surgimento destes novos desenvolvimentos. A teoria da onda sustenta-se, afinal, na ideia de que é na própria onda que reside o som, fazendo uma identificação redutora entre o som que ouvimos e o seu processo de transmissão através, precisamente, de ondas. Redutora na medida em que omite toda a dimensão de localização e a especificidade da transmissão do som, na medida em que reduz a espacialização, por exemplo, apenas à localização da fonte. Ao considerar o som como qualidade secundária está-se a colocar de fora da equação toda uma dimensão, diríamos real, que é a que reside na existência do som quando considerada de forma independente face àquilo que o produz.

Uma objecção imediata que se pode apontar a esta perspectiva de encarar o som é a de que a teoria da onda, omite a questão da localização dos sons, tão importante para a sua compreensão, como de seguida veremos. O'Callaghan, apontando essa mesma falha sintetiza essa perspectiva da onda da seguinte maneira. "Sounds are waves; waves have sources; sounds are heard to be generated by their sources, but not themselves to have locations; only sources are perceived to have locations." (O'Callaghan, 2009: 31) Ora, esta não consideração da localização dos sons é claramente um limite para esta teoria de percepção. A teoria da onda, deste modo, passa ao lado da sua localização e do seu modo de acontecer nessa localização. "For the Wave theorist, the basic audible qualities are qualities of sounds and sounds are waves. Thus, waves have the audible qualities. But we cannot *hear* just non-located audible qualities and located objects, *full stop*." (O'Callaghan, 2009: 31)

Uma outra perspectiva de análise da percepção do som é a teoria da propriedade. Esta afirma que os sons são propriedade dos objectos que os produzem, suscitando assim uma identificação extrema entre o objecto e o som produzido. Esta teoria aponta para uma espécie de idealismo que consideraria a possibilidade de haver som independentemente das circunstâncias concretas em que ele ocorre. Ou seja, seria possível considerarmos o som independentemente do meio no qual ele é produzido e se propaga, o que conduziria à possibilidade da existência do som no vácuo, por exemplo. Encontramos enormes objecções a apontar a esta teoria da propriedade, nomeadamente, o facto de conduzir à ideia contraditória da possibilidade de existência de som no vácuo. "The bell struck in a vacuum has no sound because it has none of the qualities necessary for the existence of a sound." (O'Callaghan, 2009: 34) A teoria da propriedade esquece o meio de transmissão,

esquece a importância que ele tem naquilo que é o próprio som que se ouve. Vejamos a situação em que colocamos um objecto como um sino, por exemplo, no vácuo e lhe tocamos com um outro objecto de forma a produzirmos - ou tentarmos produzir - som. O que se verifica é que não se ouviria nada, na medida em que a audição do som de um sino implicará um meio condutor que transmita esse som, como é sabido. Se o som é propriedade de um objecto, então o que temos aqui é uma situação contraditória na medida em que o objecto perdeu o som que seria expectável. Este idealismo de se conceber a existência do som fora do meio em que ocorre e no qual se vai propagar, é extremamente redutor na medida em que não considera aquilo que é parte fundamental de um som: aquilo que é do som mas depende do meio e das condicionantes nos quais esse som ocorre. Esse som abstracto não é o som que aqui nos interessa, porque simplesmente não é o som que se ouve. O som de que falamos é aquele que existe num espaço e num tempo precisos, e cuja existência nessas coordenadas é vital para o seu estatuto ontológico, como de seguida veremos na terceira perspectiva aqui apontada: a do som enquanto evento. “If there is no ideal or normatively significant medium in which to hear the true sound of an object, and if the qualities of a sound depend upon the medium in which it is generated, then it is doubtful whether the object vibrating in a vacuum has a pitch, timbre, or loudness” (O’Callaghan, 2009: 35)

Por fim temos a terceira perspectiva: a do som como evento. Esta perspectiva do evento é hoje, de forma abrangente, considerada como a mais válida pela maioria dos autores que investigam o tema. Ainda assim, cabe referir que dentro desta perspectiva há diferenças relativamente a alguns aspectos. Por nos parecerem as mais sustentadas e sustentáveis, e as que teoricamente possuem uma capacidade de esclarecimento mais efectivo, avançamos com a perspectiva de Roger Scruton³⁰ e de seguida a de Casey O’Callaghan, reforçando a ideia de que não se trata de reformular a epistemologia do tema no seu todo, atirando para trás a distinção primária / secundária. Trata-se antes de superar essa distinção, apontando conclusões inovadoras que, com segurança, possamos admitir como válidas para uma investigação da noção de som musical.

³⁰ Roger Scruton (Inglaterra, 1944), filósofo que tem trabalhado sobretudo na área da estética, tem também investigado na área da história e da filosofia política. Compositor e musicólogo, tem dedicado particular atenção à investigação sobre música e a aspectos que se lhe associam mais directamente como a questão da natureza do som.

1.2.3. Som – puro evento ou objecto secundário?

A perspectiva de Scruton está bastante marcada pela questão musical, à qual não é alheio o facto de Scruton ser também um conhecedor profundo da história da música e compositor. Começamos com um conceito: o de evento. Para Scruton, o som é um evento e não uma qualidade secundária. Logo de começo, a ideia de que o som como evento ganha uma autonomia face àquilo que ele seria se apenas fosse considerado qualidade secundária. Enquanto evento, o som adquire um estatuto ontológico distinto, que o reforça. Enquanto qualidade secundária, o som seria apenas uma propriedade do objecto, percebida pelo sujeito mediante determinadas circunstâncias. Como evento, o som ganha autonomia, já não seria algo que pertencesse a um objecto terceiro, seria antes algo que possui uma natureza própria, fazendo com que não seja apenas uma característica, um pertence, de outra coisa qualquer. “Because sounds are pure events we can detach them, in thought and experience, from their causes, and impose upon them, an order that is quite independent of any physical order in the world.” (Scruton, 2009: 5) Como evento, o som ocorre, tem uma existência ligada à temporalidade de uma maneira particular: existe, por si e independente, mas essa sua existência caracteriza-se por uma efemeridade. É característica do som o facto de existir para morrer: a sua existência cessa no momento imediato da sua nascença. Ao contrário de uma cor, por exemplo, que, pelo menos enquanto estivermos a olhar para o objecto, permanece, conferindo-nos a impressão de que, mesmo que voltemos costas, ela lá continuará e assim que voltarmos a olhar para o objecto a poderemos ver de novo. O som não. O som do arrastar de uma cadeira, existe no momento em que arrasto a cadeira e a ouço a ser arrastada. A partir daí o som morreu, não me restando mais do que uma memória que dele poderei ter, necessariamente incompleta e subjectiva. De certeza que o arrastar de uma cadeira, ouvido por duas pessoas diferentes, perdurará em cada um delas, enquanto memória, de maneira diferente. Mas o que se verifica também é que o som, enquanto evento, possui uma especificidade que faz com que se torne distinto das (outro) suas parceiras qualidades secundárias: o que está em causa no cheiro e na cor, por exemplo, do ponto de vista epistemológico, é bastante distinto do que está em causa no som, contribuindo isso para a ideia de que agrupá-lo na categoria das qualidades secundárias, seria menorizar o seu potencial, o seu e o das outras qualidades secundárias que referimos. Isto porque a persistência de um objecto (como uma cadeira) não é da mesma ordem da de um evento (como o som). “This fact about the way that objects appear to persist does not apply to events and other time-taking particulars, which intuitively have parts that exist and take place at different times.” (O’Callaghan, 2007: 27)

Regressemos à questão da duração. Tínhamos afirmado no ponto 1.2. que faria sentido considerarmos a duração do som como não sendo, em termos de caracterização, da mesma ordem do timbre, da amplitude ou da frequência. Isto porque a duração se situa mais no domínio da performance, i.e., no domínio da produção concreta de um som em determinadas circunstâncias. Embora ela contribua para aquilo que possamos considerar a natureza do som, o que se constata é que a duração é um factor externo ao próprio som, estando mais na esfera de quem o produz e do modo como o produz. O que significa que a duração é um elemento também determinante para o som enquanto evento, que de seguida trataremos. Mas ainda assim, o seu âmbito é diferente do timbre, frequência e amplitude, todos eles muito mais ligados ao objecto que origine o som.

Scruton concebe os sons como objectos secundários ou eventos puros – é esta a formulação que lhes confere. Sendo esta classificação marcada por conhecimentos, invocados por Scruton, da área da acústica que se vieram a revelar importantes para as conclusões a que chegou. Ao identificar os sons com a alteração física que é causada no objecto que os produz e no meio condutor que os propaga, a perspectiva fisicalista³¹ está a ser redutora ao limitar o som à sua produção e propagação. A primeira objecção que Scruton coloca é a de que os sons, que ele considera audibilia, são objectos de audição. E nessa medida, é na própria audição que se estabelece parte fundamental daquilo que eles são. A identificação linear entre o som e a sua produção é redutora. Scruton entende que aquilo que as pessoas ouvem é muito mais do que a produção do som propriamente dita. Quando se ouve um carro a passar, o que estamos a referir é o som do carro a passar e não algo pertença do carro ele mesmo. Scruton considera então que o som de um carro a passar é um evento por si só e não um evento no carro ou uma mudança sugerida pela passagem do carro. O que está aqui em causa é uma autonomização do som face aos objectos que o produzem, afirmando-se que, em termos de estatuto, o som de um carro a passar é um evento independente do carro, daquilo que lhe acontece e das mudanças que ele proporciona. Um terceiro aspecto que Scruton acha de relevo é a ideia de que a informação inerente à audição de um som é muito mais do que informação acerca de vibrações e respectiva propagação. Neste caso, refere-se aqui que esta noção fisicalista, não sendo totalmente incorrecta, é incompleta. Tudo o que a física consegue saber acerca do som, da sua natureza, propagação e recepção está correcto e é útil a outras áreas do conhecimento, como a música, por exemplo. A questão para Scruton é que essa informação da física, por mais detalhada e rigorosa que possa ser – e hoje, devido ao desenvolvimento tecnológico é-

³¹ Teoria da onda, atrás referida.

o cada vez mais – não encerra em si todo o potencial de conhecimento e informação que um som possui. Por fim, num quarto item, Scruton refere que o som pode ser completamente separado da sua fonte. É o caso da audição de uma gravação completamente separada das condições da sua fonte. É a experiência acusmática, aquela em que ouvimos sem a presença da fonte que produz o som que ouvimos. E, nesta experiência acusmática, garante Scruton, o som não perde nenhuma das suas características pelo facto de estar a ser ouvido separadamente do objecto que o produz. “For pure events contain within themselves the principles whereby they can be ordered – principles of aggregation and disaggregation whereby events can be decomposed into smaller events, joined up into larger ones, and accorded precise relations in time, all without stepping into the order of things.” (Scruton, 2009: 64-65) O que se extrai destas indicações é a ideia de que os sons ganham uma autonomia que vai para lá dos objectos que os produzem e, assim sendo, qualquer perspectiva mais fisicalista vacilará, na medida em que essas abordagens, cedo ou tarde, acabam por implicar a consideração do próprio processo de produção do som de uma forma activa. Com isto, Scruton sumariza a sua concepção conferindo aos sons o estatuto de objectos secundários. Sublinhemos: não são meramente qualidades, são objectos, o que ontologicamente lhes confere um estatuto distinto daquilo que teriam se fossem apenas qualidades, ou seja, pertença de uma outra coisa qualquer. Aqui não, aqui os sons são mesmo objectos, com toda a implicação que isso acarreta. “It seems to me that what we hear, both when we hear sounds in our day-to-day environment and when we listen to sounds acousmatically, is not merely a subjective impression but a real part of the the objective world. That is what I mean by describing sounds as secondary objects.” (Scruton, 2009: 58) A nuance, a especificidade do som enquanto objecto e não apenas qualidade, é introduzida com a invocação da categoria de objecto secundário. Enquanto as qualidades secundárias são sempre identificáveis e dependentes de um objecto-outro, os objectos secundários são eles próprios objectos, independentes de outros enquanto objectos. Scruton invoca a ideia de serem secundários porque eles, tal como as qualidades secundárias, não são identificáveis com nenhuma propriedade física ou objecto. “Sounds, I argue, are secondary objects, which is to say objects whose nature and properties are determined by how they appear to the person of normal hearing.” (Scruton, 2011: 5) Como ajuda à clarificação, apontam-se outros dois exemplos de objectos secundários: os arco-íris e os cheiros. Também estes têm uma autonomia face ao processo físico que os origina. Um arco-íris é autónomo face ao fenómeno físico que está na sua origem, tal como um cheiro também o é face aquilo que o proporciona. Porém, eles partilham com o som, essa não

existência objectual como aquela que têm outros objectos – objectos primários – como as mesas, as pessoas, os instrumentos musicais, etc. E é nessa medida que surge a classificação de secundário. “They [sounds] are produced by physical disturbances, but are not identical with those disturbances, and can be understood without reference to their physical causes.” (Scruton, 2011: 5)

Como consequência da existência de objectos secundários, sendo o som um deles, Scruton avança com uma classificação adicional para reforçar o estatuto ontológico do som: a de evento puro. Por evento puro entende-se o evento que acontece por si só, que não depende para a sua existência de nenhum outro. Este será provavelmente o maior motivo de discórdia de Scruton face a teorias de carácter mais fisicalista. Scruton considera a existência do som enquanto evento, na medida em que ele pode ser percebido sem ter que ser percebido o motivo que lhe está na origem e do qual ele é consequência e é com base nesse pressuposto que se afirma que a sua existência é independente da existência de algo que lhe seja exterior. Esta perspectiva de Scruton encontra outro fundamento na ideia de que o processo de audição é eminentemente activo. Isto é: os nossos ouvidos estão submetidos a um conjunto diverso de sons, vindo de diferentes zonas e com as mais diversas características. Somos capazes de dar um sentido de organização aos sons que nos rodeiam, sem termos que remontar ao que está na origem desses sons. E é nessa medida em que Scruton reforça esta posição do evento puro como estando na génese da própria escuta musical. A música vive, ganha estatuto, precisamente por ser capaz de assumir essa autonomia face àquilo que a produz. Ou seja, sabemos bem o que é música mesmo quando a equacionamos sem estarmos nesse momento ouvi-la a ser produzida por instrumentos, ou o que quer que a dê a ouvir. “Sounds can be identified without referring to any object which participates in them, and it is precisely this feature that is seized upon by music, and made into the template on which the art of music is built.” (Scruton, 2011: 5) E isso só acontece porque os sons são eventos puros: podem ser considerados por si independentemente daquilo que os origina. “For pure events contain within themselves the principles whereby they can be ordered – principles of aggregation and disaggregation, whereby events can be decomposed into smaller events, joined up into larger ones, and accorded precise relations in time, all by reference to the events themselves, and independently of any physical objects involved in producing them.” (Scruton, 2011: 28)

É de extrema importância o reforço desta implicação de uma actividade determinada no processo de escuta. De novo, é sempre ultrapassando essa imaginária linha

que será a passividade da audição, que se dá o salto para a escuta. O que quer que se entenda por atitude passiva da audição – isso dependerá sempre dos sujeitos e das circunstâncias da audição – uma escuta que se queira proveitosa, interessada e interessante, é sempre uma escuta à qual o sujeito terá que se entregar. Mas é sempre nessa determinação, nessa entrega que reside a escuta.

Casey O’Callaghan, tendo em comum com Scruton a ideia do som como evento, introduz na sua concepção várias diferenças que importa considerar. Nomeadamente a questão do tempo e do espaço. Começemos pelo tempo. O’Callaghan reforça a ideia de que os sons são eventos mas de uma natureza muito particular, marcada pelo facto de possuírem um carácter temporal, o que significa que a sua existência tem uma duração limitada e muito precisa durante um determinado tempo. “(...) sounds simply are not candidates for being entirely present at a given moment. Sounds, instead, are things that occur over time.” (O’Callaghan, 2007: 29) O som existe mas com uma duração inevitavelmente limitada, uma vez que o som não pode durar sempre, como qualquer coisa que depois de construída possa permanecer para lá do processo de construção, como o instrumento musical que lhe dá origem, por exemplo. Um som existe apenas no momento em que está a ser reproduzido, propagado... e ouvido. E essa presença no tempo é determinante para a percepção desse mesmo som enquanto tal. No fundo, subjaz aqui a ideia de que um som é um evento, concreto, situado, e todo o sentido que faça e toda a significação que possua, deve ser extraída a partir dessa mesma ocorrência no preciso momento em que acontece. “Sounds are essentially extended in time – each sound has a beginning, a middle, and an end. Sounds are not wholly present at each moment at each they exist.” (O’Callaghan, 2009: 45) É importante acentuarmos esta ideia porque ela aponta para algo de bastante significativo que pretendemos introduzir mais à frente: a ideia de um som, como evento concreto e situado em determinadas circunstâncias, é algo cujo sentido, significado, importância e relevância tem que ser considerado nesse contexto, quase como se quiséssemos dizer que não existem sons em abstracto, apenas sons em concreto e em contexto. Consideramos a importância de todos os factores que intervêm na existência do som, seja ele qual for e em que circunstância for. O conceito de evento encerra precisamente essa particularidade de existir, acontecer, durar, mas de uma forma sempre confinada ao momento da ocorrência. O que é característico de um evento é saber-se de antemão que ele tem um início, se desenvolve e tem um fim. Fim esse que é um dado adquirido. É da natureza do som nem sequer ter essa pretensão de estar disponível, acessível a qualquer momento. “What is clear is that sounds are in important respects

different from ordinary objects in their ways of extending through time.” (O’Callaghan, 2007: 27) Segundo O’Callaghan há três aspectos que sustentam esta ideia do som enquanto evento. Primeiro, a ideia de que os sons não são idênticos às vibrações que os produzem, essas são outra coisa distinta. Em segundo lugar, os sons podem resultar de eventos que envolvam mais do que um objecto, como colisões e afectações, que é o que geralmente acontece, estando vários objectos de tipo diferente na origem dos sons. Em terceiro lugar, os sons implicam a existência de um meio condutor, o que significa que numa situação de vácuo, por exemplo, o som não existiria. A relevância da perspectiva de O’Callaghan acresce porque com a sua tese do som enquanto evento, consideram-se dois aspectos de suma importância para a natureza do som: a questão do tempo e a do espaço. Do tempo já avançamos a ideia de que o som tem essa particularidade de ter uma duração precisa, intimamente dependente das circunstâncias da sua produção, propagação e recepção. Em termos de espaço, O’Callaghan invoca um aspecto menos considerado, ou até ausente, na maioria das considerações de outros autores sobre a filosofia do som: a importância da dimensão espacial no estatuto do próprio som; a ideia de que o espaço é um elemento interveniente na constituição do som. Estamos a falar de espaço enquanto local onde ocorrem os sons que ouvimos. Isto reforça uma ideia importante: a de que os sons ganham particularidades nos determinados espaços em que são ouvidos, particularidades essas que se inserem até na própria natureza do som. Um som nunca é um som abstracto, é sempre um som ouvido num determinado local, em determinadas condições acústicas, condições essas que vão ser parte integrante desse mesmo som que se ouve. Um fenómeno que O’Callaghan invoca para demonstrar isto é o eco. Um eco é uma repetição que se ouve de um som que tenhamos ouvido anteriormente e que tenha estado na origem desse eco. Mas há que notar aqui que essa repetição, verificada apenas sob determinadas condicionantes acústicas, não significa ouvir o mesmo som duas vezes. A audição que temos do eco é diferente daquela que tivemos do som-primeiro que o originou. Nesta medida, um eco não é o mesmo som em repetição exactamente igual como se viajássemos no tempo para o podermos ouvir tal como o tínhamos ouvido da primeira vez. O eco é uma nova percepção que ocorre porque o som se propagou sob determinadas particularidades, percepção essa que é necessariamente diferente do som ouvido da primeira vez. O que se trata de fazer aqui é conferir uma identidade ao eco, não o apontando como simples cópia repetida, nem como elemento completamente distinto que faça dele algo de absolutamente novo. Trata-se de considerar o eco como qualquer coisa que acontece como consequência da especificidade do espaço no qual ele ocorre. “So, if we happen to perceive the very same

particular event over again, it should seem like a distinct event. Since echo phenomenology arises when we hear the very same sound event over again at a later time and different place, precisely what we should expect is the apparent distinctness of echo from primary sound.” (O’Callaghan, 2009: 47)

Importa-nos também esta consideração da questão do eco na medida em que ela antecipa alguns dos problemas que se colocam no registo e reprodução de som com recurso a suportes técnicos. Tal como no eco, parece haver uma separação entre o original e aquilo que ele origina e que lhe sucede. Optamos deliberadamente por não referir a tradicional dicotomia original / cópia, porque o que está em causa no eco, como vimos, não é da ordem da relação original / cópia. E no caso do som gravado e reproduzido, embora com nuances bem diferentes das do eco, também se colocam um conjunto de questões para a compreensão do som e do seu estatuto que vão claramente para lá do âmbito da questão original e cópia. Por se tratar de uma situação de tal modo única e incomparável, detalharemos no ponto seguinte a gravação e a reprodução, no contexto de análise ao estatuto do som a que estamos a proceder.

1.3. Guardar o som

A experiência que temos da reprodução de um som gravado é suficiente para captarmos o original, do mesmo modo que é também suficiente para percebermos a diferença entre essa mesma gravação e o original. Isto assim colocado, em termos simples, parece claro a quem alguma vez tenha ouvido um som gravado, tendo já tido contacto com o original desse mesmo som. Mas há uma série de questões que se colocam e que nascem precisamente das particularidades e do próprio processo de audição de sons gravados. Importa que nos demoremos um pouco mais nesta aspecto, de modo a clarificarmos mais um item que, se por um lado complica, por outro ajuda a esclarecer o que é a própria natureza do som: estamos a falar do processo de gravação / reprodução de som.

O’Callaghan, na já referida obra *Sounds* (2009), reserva um capítulo para a questão da gravação, por considerar que ela, não só lança novos dados sobre o problema, como apresenta características próprias, ou seja, há algo na análise do som e que só no seu processo de registo e reprodução se percebe, que poderíamos sintetizar na seguinte questão que o autor coloca: “What factor could make the difference between perceiving in the real-time auditory scenario and not perceiving in an otherwise comparable visible scenario?”

(O'Callaghan, 2007: 149) Porque percebemos, na grande maioria das circunstâncias uma proximidade, uma ligação, entre aquilo que ouvimos gravado e o original que esteve na sua origem. Porém, é precisamente essa proximidade que levanta problemas. De que grau é a proximidade? Quando é que ela deixa de estar presente e já não achamos relação entre original e reprodução? Alguma vez poderemos considerar uma gravação exactamente igual ao original?

O'Callaghan assume aquilo que diríamos ser uma perspectiva pragmática sobre a questão da identificação e proximidade entre um som e a respectiva gravação. Considera que a questão da percepção, seja de que prisma for que estejamos a falar, é uma questão de grau. “perceiving is a matter of degree” (O'Callaghan, 2007: 157) É possível termos a percepção de um som através de uma gravação, uma percepção mediada, portanto. Sendo mediada, trata-se de uma experiência necessariamente empobrecida de algum do conteúdo. Seria utópico considerarmos que a mediação nos permitiria ter acesso ao mesmo a que teríamos numa experiência não mediada, até porque na própria natureza da experiência já está a importância da mediação. Refere Wurtzler num ensaio sobre o impacto da tecnologia no desenvolvimento dos media modernos: “Technologically mediated sounds took on an increased importance, a new pervasiveness, as they fulfilled new social functions and embodied new and exacerbated preexisting social anxieties.” (Wurtzler, 2007: 1) Mas esse empobrecimento da mediação nunca é total. Pelo contrário, na mediação, o que nos resta, é suficiente para obtermos algo do conteúdo de origem, pelo menos, na grande maioria das situações, o que por agora basta para avançarmos na nossa análise. “Perception with the aid of radio and television is possible, but such perception is mediated and illusory.” (O'Callaghan, 2007: 157) O que significa aqui ilusório? Significa uma percepção na qual o conteúdo verídico, de uma forma qualquer, falha, tornando essa percepção limitada. Falamos, por exemplo, do mal-entendido acerca do tamanho ou da cor de um objecto para o qual tenhamos olhado e que mais tarde viremos a verificar que essa informação inicial era ilusória. A ilusão contém falhas, lapsos, deficiências, mas não informações completamente erradas face ao original. É nessa medida que o autor distingue a ilusão da alucinação. A ilusão é uma falha, um mal-entendido, uma insuficiência. Ao passo que a alucinação é um erro, na medida em que se trata de informação que não corresponde, de todo, à percepção real. A audição do registo de som é uma experiência do campo da ilusão e não da alucinação, uma vez que não nos disponibiliza informação que seja, de natureza, completamente distinta do original, implicando portanto uma ilusão. “Illusion is misperception, but hallucination is a failure to perceive. Seeing with mirrors and hearing

echoes and refracted sounds demonstrates that perspectival content might be illusory without experience collapsing to hallucination.” (O’Callaghan, 2007: 156)

A gravação é um acesso mediado ao som, estando dependente do aparato técnico com o qual se consubstancia. Esse aparato tem tido uma evolução que não deve ser esquecida no processo: nem sempre se gravou com a mesma qualidade e daí há que retirar algumas consequências, não só técnicas como ao nível da percepção, acrescentado ainda que o próprio entendimento deste assunto não se colocou assim logo no momento inicial, sendo algo que ganhou mais proeminência à medida que a investigação do tema se desenvolveu. “Our contemporary experience of the intermedial might be productively informed by an understanding of a previous moment when the distinctions between media forms were not as clear as media-specific historical scholarship might suggest.” (Wurtzler, 2007: 11)

A gravação introduz ainda um outro factor que pode alterar a leitura que possamos fazer: a ideia de que a gravação desloca o som do seu tempo original, isto é, de ser capaz de o transferir para um tempo que não é o seu e que é o nosso, daqueles que ouvem a gravação. Porque a gravação permite isso mesmo: trazer o passado para o presente ou, pelo menos, levar o passado para um outro tempo que não aquele em que ocorreu. “Hearing a recorded sound thus is a way of listening into the past. You hear the sounds and events that occurred at the time of the recording, but the experience presents those sounds and events as taking place during the time of listening.” (O’Callaghan, 2007: 159) Ao ouvir a gravação de Neil Armstrong pisando solo lunar, em momento algum eu creio estar em 1969. Sei sempre o tempo em que estou, nunca deixando de perceber que aquilo é o que foi dito naquele momento, o passado ao qual fui dirigido pela reprodução desse som gravado. Ou seja, a gravação como a disponibilização de um passado audível (ao nosso dispor). Sobre esta questão do passado audível será pertinente avançarmos com conclusões de alguns investigadores acerca do registo do som, nomeadamente Jonathan Sterne, cuja obra mais representativa acerca do tema se chama, não por acaso, *The Audible Past* (2006).

Afirmar a proeminência do visual sobre o áudio, sendo comum, acaba por conduzir a operações simplistas, uma vez que esconde muito do que mais recentemente tem sido investigado acerca da especificidade da percepção do som. E de extrema relevância é a ideia de que um decalque, seja ele mais ou menos elaborado, das condições específicas de análise da percepção visual aplicado ao som, peca por insuficiente, embora durante muito tempo tenha sido essa a ideia base, tendo, desse modo, criado raízes profundas que ainda hoje se

percebem quando damos conta da linguagem maioritariamente de cariz visual, mesmo quando se fala de percepções como a audição ou o paladar, por exemplo. “The case of sounds and audition demonstrates that attention to modalities other than vision enriches our understanding of perception and its role in situating oneself, forming beliefs, and acting upon the environment.” (O’Callaghan, 2007: 3) Análise essa que, mais do que contradizer, pretendemos superar: por ser insuficiente face à especificidade das questões colocadas pelo modo particular de a percepção auditiva acontecer.

É ingénuo pensarmos que no fim do séc. XIX, quase num ápice, a humanidade passou a telefonar, a registar e a reproduzir som, a ouvir som transmitido a longas distâncias, via rádio, como se de apenas um conjunto de inventos, enquanto tal, se tratasse. Digamos que, até aí chegarmos, o terreno já vinha sendo preparado através da criação das possibilidades de uma cultura do som. Na obra de *The Audible Past*, Sterne aponta um aspecto inaugural muito importante, um pouco contraditório eventualmente, com a corrente de estudos que afirma que o lado visual foi quase o único a ser solidamente investigado na cultura ocidental. Sterne faz remontar ao Iluminismo aquilo que poderíamos designar como uma cultura do som. Uma cultura do som ainda por vir, porque à época não era isso que estava em causa. Mas, pelo menos, a ideia de que o som, sob várias formas, começou a ser pensado por essa altura, é um aspecto que deve ser registado para a compreensão futura do assunto. Como se manifestou essa inauguração de uma espécie de cultura do som? Não sendo um avanço sistemático, estamos confinados à consideração de pontos dispersos a conectar entre si. A acústica, que não teve as suas origens no Iluminismo, longe disso, começa a incorporar preocupações com a escuta e não apenas com a propagação. A medicina contribui com avanços enormes para a compreensão do processo de audição, algo do qual até aí se sabia muito pouco. A evolução musical, com o desenvolvimento de novos instrumentos e introdução de práticas cada vez mais sistemáticas, sobretudo ao nível do fabrico e da execução dos instrumentos musicais, também contribuiu para esse aprofundamento. “During the Enlightenment and afterward, the sense of hearing became an object of contemplation. It was measured, objectified, isolated, and simulated. Techniques of audition developed by doctors and telegraphers were constitutive characteristics of scientific medicine and early versions of modern bureaucracy. Sound was commodified; it became something that became that can be bought and sold.” (Sterne, 2006: 3)

No propósito desta investigação está a questão do som e sua utilização no contexto musical. Fazemos aqui a abordagem a aspectos mais gerais de uma história do som (do seu registo e consequente implicações) e de uma cultura do som, porque eles se revelam estruturantes para a compreensão do papel que o som passa a ter na música, quando ele próprio, é abordado de outra forma a partir do Iluminismo. Todos estes passos que foram sendo dados nos últimos 300 anos, com vista à constituição de uma história do som e à definição daquilo que possa ser um campo de investigação para uma cultura do som, que é o que vem sendo feito, são importantes para a questão musical na medida em que o som não se limita a uma consideração empírica mais restrita que se reduza à audição não musical, por exemplo. A investigação sobre o som poderá ser um ponto de partida para outras direcções nas quais a sua presença seja mais ou menos evidente. Sendo que a música é a que vai nortear as pesquisa lançadas. “The challenge, then, is to imagine sound as a problem that moves beyond its immediate empirical context. The history of sound is already connected to the larger projects of the human sciences; it is up to us to flesh out the connections.” (Sterne, 2006: 5)

No caso concreto que aqui tratamos, o som e seu papel no contexto da música com o advento de tecnologias pós-electricidade, o ponto de charneira para o início da abordagem da história do som é o advento da gravação. Não descurando tudo o que está para trás, é com o início da gravação / reprodução, lançada por Edison³², bem como de invenções laterais não menos importantes, como a comunicação telefónica lançada por Bell³³ e a transmissão radiofónica desenvolvida por Marconi³⁴, que nos deparamos com aquilo que poderíamos determinar como momento inaugural do que será a história do som contemporâneo, querendo aqui significar por contemporâneo a ideia de que o som que temos hoje, o que dele sabemos, o que com ele fazemos, o modo como o tratamos e como o ouvimos, apesar de muitas alterações e desenvolvimentos, faz parte de uma noção de som que tem início nesse período do final do séc. XIX. Estamos longe dos telefones de Bell, das grafonolas de Edison e a nossa rádio é muito deferente da de Marconi. Mas o que temos nesta matéria, hoje em dia, remonta numa linha muito directa ao que surgiu nesse

³² Thomas Edison (1847-1931), inventor e industrial nascido nos EUA, fica para a história como um dos mais importantes e dinâmicos inventores da viragem do séc. XIX para o XX. Electricidade, lâmpada, registo de som, registo de imagem em movimento, centrais eléctricas são algumas das invenções às quais esteve directa ou indirectamente associado. O seu interesse pelo som foi notório desde cedo, sendo o seu registo e reprodução uma invenção à qual se dedicou bastante.

³³ Alexander Bell (1847-1922), engenheiro inventor nascido nos EUA, a ele se deve a patente do telefone em 1876. Com interesses noutras áreas como a física e a aeronáutica, é nas comunicações que o seu contributo mais se destaca: pelo telefone e por contributos ao nível do registo de som.

³⁴ Guglielmo Marconi (1874-1937), inventor nascido em Itália foi o responsável pela transmissão de telegrafia sem fios (TSF) em 1896, que viria a dar origem à rádio tal como ficou conhecida.

período de ouro para a história dos estudos sobre o som. “A focus on sound-reproduction technology has an added advantage for the historian of sound: during their early years, Technologies leave huge papertrails, thus making them especially rich resources for historical research. In early writings about the telephone, phonograph, and radio, we find a rich archive of reflections on the nature and meaning of sound, hearing, and listening.” (Sterne, 2006: 6) Sterne apresenta-nos a sua perspectiva sobre o que poderemos definir como uma história do som. É aquilo que poderíamos considerar de perspectiva global. Global no sentido em que o autor vê a história do som, mais concretamente, a modernidade dessa história do som, iniciada com a gravação e reprodução, como resultado de uma confluência de aspectos de ordem variada, uma vez que estas tecnologias se moldaram a partir do humano, incluindo necessariamente outras dimensões mais sociais, culturais e económicas, por exemplo. O que se traduz no facto dessa relação não poder ser desenraizada do seu contexto histórico mais abrangente. “Even the most basic mechanical workings of sound-reproduction technologies are historically shaped.” (Sterne, 2006: 7)

É nessa amálgama, não necessariamente desorganizada, que nasce o som moderno. O som que se torna problema precisamente porque passa a ser considerado, ouvido, escutado como até aí nunca tinha sido. Esta frase é bastante sintomática. “In modern life, sound becomes a problem: an object to be contemplated, reconstructed, and manipulated, something that can be fragmented, industrialized, and bought and sold.” (Sterne, 2006: 9) No contexto desta investigação, é esse o prisma pelo qual nos interessa investigar uma história do som. Porque com a gravação inaugura-se aquilo que poderíamos chamar de um novo som. Esse novo som, que aí nasce, interessa-nos porque nele reside um vector fundamental desta investigação: o modo como o som passou a ser algo sobre o qual podemos ter intervenção, podemos exercer actividade, ao contrário do que seria um som passivo, que apenas pudéssemos ouvir e nada mais. Estamos hoje numa situação em que, perante o som, não nos limitamos a ouvir, podemos alterar, interferir, mudar, guardar, reutilizar. E o impacto que isso teve na criação musical foi enorme. Quando é que isso se inicia? No momento da gravação e é por isso que nos detemos aqui sobre esse momento. Não tenhamos dúvidas: a passagem de um som meramente físico que se ouvia numa intransponível efemeridade para a passagem de um som que é gravado, manipulado, objecto de estudo, de conservação e de análise de vária ordem é um ponto fundamental no processo de constituição de uma cultura do som. E com enormes repercussões na área musical. “With the ability to manipulate sound through such technology, musicians have been able to transcend time, space, and human limitations, and in the process have created

wholly new sounds, works, genres, and performance traditions.” (Katz, 2004: 41) E se Katz, na interessante obra, *Capturing Sound, How Technology has Changed Music* (2004) parte da questão musical para um detalhe dessa noção de som moderno, o que se constata é que não é só no caso concreto da música que a gravação permite a emergência daquilo que se chamar de um novo som. Afinal, o que está em causa para o músico também importa a quem ouve a música: esse fascínio pela descoberta de uma dimensão do som, até aí, por revelar. Que se manifesta no modo como o incorporamos em nós enquanto ouvintes e também na relação que temos com os outros e na qual o som faça parte. É uma nova cultura áudio que emerge com a gravação; cultura no sentido abrangente. Uma cultura na qual o som não é essa efemeridade volátil condenada ao desaparecimento ou apenas ao resquício da memória. Uma nova cultura, aquela em que o som, continuando efêmero como sempre foi, nos envolve, nos afecta e connosco interfere de uma maneira até aí impossível. A gravação revela-nos um som que aparenta ser, cada vez mais, nosso, ao nosso dispor e capaz de se deixar afectar por nós. “Recording thus not only affects the practice of music, it shapes the very way in which we think about music: what is, can, and should be.” (Katz, 2004: 47)

Considerar a importância das tecnologias do som, implica situá-las num contexto histórico e, antes de mais avanços, definir um início, um ponto a partir do qual possamos dizer que é ali que começa e que é a partir dali que se desenvolve. Para isso teremos que definir o que entendemos por tecnologias do som, porque a expressão envolve ainda alguma ambiguidade.

No contexto desta investigação consideramos a ideia de que as tecnologias do som se iniciam com o registo, reprodução e transmissão do mesmo. Para facilitarmos até a tarefa de esclarecer o conceito, podemos invocar uma crítica que imediatamente poderia ser feita: a de que pode ser redutor colocar a partir desse momento o nascimento das tecnologias do som, uma vez que muito antes de Bell, Edison e Marconi, alguns processos foram desenvolvidos com vista a melhorar, em geral, a relação do humano com o som e a sua audição. Estamos a falar da utilização de cornetas com base em cornos de animais para amplificar o som, estamos a falar de mecanismos rudimentares que se acoplavam aos ouvidos, permitindo a amplificação do som para pessoas com dificuldades auditivas terem a audição facilitada. E poderíamos, entrando na questão da organologia, constatar que a invenção e o aperfeiçoamento dos instrumentos musicais teria elementos de extrema relevância a fornecer a esta questão. Sem rejeitar isso, o que se trata aqui é de estabelecer

um critério, uma referência que permita daqui em diante afirmar que quando falamos de tecnologias do som é disso que estamos a tratar. O critério que vamos introduzir assenta num conceito importante nesta investigação: transdução. Por transdução entende-se o modo de transformar um determinado tipo de informação num tipo de informação distinto. “The term [transduction] denotes a process, be it physical, biological, mental or social, in which an activity gradually sets itself in motion propagating in a given domain, by basing this propagation on a structuration carried out in different zones of the domain, each region of the constituted structure.” (Simondon, 1995: 30-31)³⁵ Ora, o que caracteriza as tecnologias de som é o facto de elas envolverem processo ou processos vários de transdução. Os telefones que convertem a voz (vibração) num sinal eléctrico; o gravador que converte o sinal eléctrico vindo do microfone num registo específico no rolo de cera ou, mais tarde no vinil; a transmissão radiofónica usando as ondas hertzianas para transmitir o som; o registo em fita magnética que consiste em converter o som (sinal eléctrico) num determinado alinhamento dos componentes metálicos da fita, etc. E o mesmo continua a ocorrer com a introdução de procedimentos digitais em substituição e/ou colaboração com os analógicos. “Two decades of engineering have overcome many of the problems that plagued early CD recording and playback, but the primary complaint among digital’s detractors remains that CDs lack a certain pace, cohesion, integrity, musicality, wholeness.” (Evens, 2005: 10) Mantenhamos em mente a reversibilidade destes processos de transdução: o telefone converte em sinal eléctrico, mas depois volta a converter em vibração, para que se ouça o que é dito; o disco de vinil cujas inscrições nas estrias vão provocar certa vibração na agulha para que ela converta isso em sinal eléctrico que depois virá a ser convertido em vibração do ar novamente. Ou seja, pela transdução afirma-se a ideia de uma continuidade sempre presente ao longo de todas essas alterações que vão sendo feitas. Continuidade essa que, no fundo, é o fundamento último para que possamos dizer que ouvimos, transmitimos, gravamos, telefonamos, determinado som. “The recording must be played back – its variations allowed to modulate a loudspeaker thus producing an air pressure wave – to translate the variation in space on the recording medium back into a variation (of air pressure) over time.” (Evens, 2005: 11)

Murray Schafer³⁶ identifica o advento das tecnologias do som com o termo acusmático: o som passava a ser de carácter tecnológico quando se tornava acusmático, isto

³⁵ Tradução de Adrian Mackenzie in *Transductions, Bodies and Machines at Speed* (2002).

³⁶ R. Murray Schaffer (1933), compositor e musicólogo canadiano que em 1977 publicou *Our Sonic Environment and The Soundscape, The Tuning of the World*, onde introduz o conceito de *soundscape* e desenvolve noção como *ecologia sonora* e *schizophonia*.

é, separado da fonte que o produziu. Schaffer e o seu parceiro de investigação Barry Truax³⁷ definem o início do som tecnológico com a ideia de schizofonia³⁸: a ideia de que a tecnologia do som se inicia com a separação entre o som original e a respectiva reprodução técnica. “Since the invention of electroacoustical equipment for the transmission and storage of sound, any sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world, or packaged or record for the generations of the future. We have split sound from the maker of the sound.” (Schaffer, 1977: 90) Uma recondução ao conceito de acusmático legado por Pitágoras: alguém fala escondido para os que o ouvem se concentrarem naquilo que é dito, e não na aparência, nas atitudes e na expressão do orador. A *schizofonia*, como libertação do som face ao que o produziu, é uma manifestação do acusmático, neste caso potenciada pelas alargadas possibilidades do processo de registo e sua divulgação. *Schizofonia* na qual Schaffer vê também perigos – sobretudo o perigo sempre presente quando se liberta a criatura do seu criador – a *schizofonia*, para lá desse perigo associado a um descontrole, é também uma força que nos remete a uma escuta necessariamente diferente: uma escuta onde a omissão da fonte nos leva a considerar o que ouvimos de modo mais rico e profundo. Outros autores costumam identificar a génese das tecnologias do som com o surgimento e a aplicação do potencial da electricidade nos equipamentos de som, em geral. Como se a tecnologia do som consistisse numa electrificação daquilo que anteriormente estaria limitado apenas a processos acústicos ou de outro género, sem qualquer inclusão da electricidade. Mas o que acontece é que essa electrificação é sempre muito mais do que simples amplificação, por exemplo. Introduzindo técnicas que dela estejam dependentes, inaugura-se aquilo que poderíamos designar de um outro som. Porque, assim que o aparato tecnológico entra no processo ele deixa marcas profundas no contexto em que está a interferir. “Every component alters the signal somehow: amplifiers amplify the signal; turntables and speakers transduce the signal, changing its form; preamplifiers route and attenuate the signal; cables take a signal in one place and transport it to another.” (Evens, 2005: 9)

No processo de gravação há transdução envolvida. Importa agora ir um pouco mais além e tentar perceber a caracterização que pode ser feita da gravação na sua relação com o original, pois é aí que o esclarecimento do conceito de fidelidade se apresenta relevante. A

³⁷ Barry Truax (1947), compositor e investigador canadiano, interveniente na questão da ecologia acústica desenvolvida pelo grupo de Murray Schaffer. Tem desenvolvido um largo trabalho de compositor no campo da música electroacústica.

³⁸ Termo sugerido por Murray Schaffer para descrever a separação que se verifica entre o som original e a sua reprodução por meios técnicos, sejam de que ordem forem.

fidelidade aparece associada à questão da gravação / reprodução do som sob várias formas, não só de dimensão técnica, mas também de dimensão mais publicitária ou propagandística, digamos assim, na medida em que se trata de um conceito que remete também para uma construção, para uma efabulação desenvolvida em torno de determinado processo. Em muitas ocasiões vemos o conceito de fidelidade a ser utilizado como comparativo num contexto de publicidade a diferentes equipamentos com a mesma função.

Num dos primeiros estudos relevantes acerca da cultura do som, obra onde se reflecte detalhadamente sobre a questão da gravação, Friedrich Kittler³⁹ faz uma análise do significado do som gravado, para lá da simples dimensão de fascínio que se suscita pelo facto de se poder armazenar algo como o som. Kittler começa por afirmar que o fonógrafo de Edison, confluência de vários inventos – ao contrário do que disse l’Isle Adam ⁴⁰ – enquanto máquina que ouve para que possa gravar, é muito mais do que o que está na audição efectiva das pessoas. Começa pelo facto de a máquina, pela razão de não julgar nem discernir conteúdos, regista tudo o que lhe ocorre. Ao contrário de um ser humano que é capaz de, num conjunto diverso de sons, filtrar aqueles que mais lhe interessam e daí ouvi-los melhor, porque a sua atenção é direccionada para eles. Tal como o humano também filtra mesmo inconscientemente: quando não faz ideia de que o processo de audição humana envolve, por razões físicas e do próprio processo de percepção, uma filtragem face à suposta totalidade. Veja-se o que acontece quando estamos a ouvir alguém cujo conteúdo do que está a dizer nos interessa, num ambiente que envolva muito ruído à volta. Pelo facto de a nossa atenção se focar nessa voz, vamos ouvi-la muito melhor do que muitos desses sons que estão à volta, mesmo se esses sons / ruídos que estão à volta estão com um volume mais alto do que o som de quem fala e que pretendemos ouvir. E nem é só pelo facto de a voz ter um significado que procuramos identificar. Se estivermos a ouvir uma música instrumental vai acontecer o mesmo: somos capazes de seleccionar sons, instrumentos, o que for, em detrimento de outros que façam parte desse conjunto. Os nossos ouvidos filtram, ao contrário do gravador que não filtra. “Phonographs do not think, thereof they are possible.” (Kittler, 2012: 242) É nessa medida que o fonógrafo não é capaz de reproduzir uma voz humana em toda a sua potência e completude. Outra vez aqui

³⁹ Friedrich Kittler (1943-2011), professor e investigador dos media alemão, com bastante interesse pelo som e pela música, publicou em 1986 *Gramophone, Film, Typewriter*, obra que se tornou determinante nos estudos de media onde o som seja considerado.

⁴⁰ Auguste Villiers de l’Isle Adam (1838-1889), poeta e escritor francês, publicou em 1886 *l’Ève Future* onde ficciona a vida de Thomas Edison e o efeito que a possibilidade de gravação de som passou a ter a partir de certa altura da história.

a questão da escuta activa. Porque o fonógrafo não tem memória. Não tem a memória de saber o que é uma voz, como ela soa e o que é que de uma voz interessa para a percepção daquilo que ela está a dizer. Se ele tivesse memória seria capaz de, ao registar, recordar a voz, ou o que duma voz interessa para saber o que valorizar ou desvalorizar. Essa reprodução mecânica tem fiabilidade, a fiabilidade de ser capaz de recolher muita informação acerca de um som, para o registar. Mas não tem memória dos sons, sabendo como é que eles se produzem, transmitem e ouvem. E isto é importante, porque em nós humanos, essa memória que temos, condiciona sempre o que ouvimos, situa, prende. “Audiophiles unknowingly undermine fidelity by attacking the objectivism that buoys it and insisting that human ears are the only acceptable judges of the best sound reproduction.” (Evens, 2005: 11) Desse modo a nossa audição não é a audição de um microfone. Porque o microfone regista tudo o que as suas características técnicas lhe permitem, do conjunto de sons que se lhe colocam à frente. Ao passo que o ouvido humano favorece e enquadra o que lhe disponibilizam. Isto parece apontar para uma incapacidade: a ideia de que o som gravado pela máquina é um som incompleto porque lhe faltaria essa dimensão de memória, o enquadramento no qual ele ganha significado, o que pode ser encarado numa perspectiva positiva. É que o fonógrafo ao registar tudo aquilo que é capaz face ao que lhe é permitido, vai registar muita informação, se assim quisermos chamar, que de outro modo seria perdida. Ouvimos uma pessoa falar à nossa frente e ficámos com uma ideia do que ela nos disse, de como era o seu timbre, do volume a que falava, sotaque, etc. Mas quando vamos ouvir a gravação que foi feita a essa mesma pessoa que esteve a falar à nossa frente, percebemos uma série de sons por trás, ou mesmo na própria voz, que nos tinham escapado. O que significa que somos conduzidos a ter que fazer uma aprendizagem – podemos também chamar-lhe adaptação – ao modo como o mecanismo funciona. Ou seja, a actividade que é requerida à nossa escuta activa passa também por saber organizar o conjunto de informação que, neste caso, a máquina nos disponibiliza. “The ear, as a mechanism, became a way of organizing a whole set of sounds and sonic functions; it was an informal principle by which the mechanics of sound reproduction were arranged.” (Sterne, 2006: 83) Constatção de que não ouvimos uma pessoa à nossa frente da mesma maneira que ouvimos uma gravação dessa pessoa. Não por nossa deficiência auditiva, mas por uma característica que no fundo é uma vantagem para o nosso dia-a-dia, o facto de estarmos constantemente a filtrar, a enquadrar, a favorecer, a negligenciar, face ao que nos chega aos ouvidos. A gravação que fizemos vai então conter informação, eventualmente diferente, mas nem é essa a questão central. A gravação vai conter um outro som que não

aquele que tínhamos ouvido. E um som, num certo aspecto, mais completo. Vejamos em quê. “In a similar manner, the phonograph is incapable of reproducing the human voice in all its strength and warmth. The voice of the apparatus will remain still and cold; it has something imperfect and abstract about it that sets it apart.” (Kittler, 2012: 240)

1.3.1. A primeira parte do 7 e a segunda do 26

O fonógrafo tem a capacidade de obter mais do que o ouvido humano. Não só pelo facto de a evolução tecnológica ter permitido a captação, via microfone, de um espectro de frequências superior à generalidade do humano (que varia entre os 20Hz e os 20.000Hz), como também pelo facto de o microfone, no contexto do aparato de registo, ter uma audição inconsciente, diferente da audição habitual nos seres humanos que é consciente, direccionada. O fonógrafo regista a multiplicidade de eventos sonoros que a todo o momento estão sempre aí disponíveis para serem ouvidos. “Rather than hearing the random acoustic events forcing their way...” (Kittler, 2012: 242) Quase como se se tratasse de uma máquina capaz de proceder a uma espécie de fenomenologia husserliana, na hora, inscrevendo tudo o que alcança independentemente do sentido que possa fazer. *Unheard-of*: aquilo que está lá mas que não se ouvia e que foram as idiossincrasias técnicas da máquina que o permitiram. A audição natural humana é direccionada, no fundo, selectiva, em todas as circunstâncias, mas variando em cada uma delas. “*L’attention sélective* implique donc des processus mentaux de focalisation qui, dans un environnement complexe où se présentent plusieurs stimulus sensoriels simultanément, permet au sujet de concentrer son attention dans certains des stimulus en préjudice d’autres considérés non pertinents.” (Pires, 2007: 68) Para cada uma das situações do dia a dia em que necessitamos de ouvir, seja para entendermos o que nos dizem, seja para ouvirmos música, seja quando ouvimos os sons do dia a dia que nos surgem a todo o momento, o que nós montamos é uma espécie de modo de audição, modo esse que significa desde logo um direccionamento da nossa atenção face ao conjunto em bruto de sons que nos chegam. “Listening is a directed, learned activity: its a definite cultural practice.” (Sterne, 2006: 19) Quando ouvimos notícias na rádio, pouco nos preocupa o timbre ou o sotaque do locutor, uma vez que estamos direccionados para o conjunto de sons que nos permita chegar ao conteúdo. Do mesmo modo que quando ouvimos um cantor jazz a improvisar em *scatt*, indiferentes ao conteúdo (que pode nem existir), para apontarmos antes à dimensão musical. Nestes dois modos de ouvir vozes – a do locutor e a do cantor – o que se passa é que está também a ser constituída uma selecção,

através da atenção àquilo que ouvimos: em cada contexto ouvimos o que queremos, mas o que podemos. “Our specific standards and practices of listening are always a function of particular contextual and often institutional demands and often appropriate only to those demands, hence no single context or set of evaluative criteria can – without elaborate justification – provide a reference point for theorizing all others.” (Lastra, 2000: 132)

Somos activos sempre que ouvimos, ao contrário do microfone e do gravador que são passivos sempre que registam? Sim, embora essa passividade do microfone e do gravador face ao conteúdo, ao contrário dos seres humanos que direccionam a atenção, não signifique ausência de processos de selecção. Os microfones e os gravadores não são todos iguais em termos técnicos, o que implica diferentes resultados de operação. Diferença essa que se traduzirá inevitavelmente no que se regista e se vai ouvir. Mas por agora interessa reforçar a ideia de que a actividade intelectual que os humanos operam ao ouvir condiciona seguramente o resultado, ao contrário do gravador que não possui essas idiosincrasias.

Essa passividade do gravador perante o que se lhe apresenta, aparentemente uma falha, vai afinal ter um carácter decisivo. O de permitir que o fonógrafo seja também uma máquina de composição. Máquina de composição porque, a partir de certo tipo de manipulações, poderá permitir a produção de outro tipo de sons. Veja-se o exemplo dos gravadores – no caso dos primeiros por limitação técnica – e as implicações relativamente à velocidade de reprodução, que alterariam o som reproduzido em dois aspectos: tempo (acelerando ou retardando) e altura (tornando mais grave ou mais agudo). Sugerindo, com base nesse simples procedimento, voluntário ou não, uma real manipulação da fonte a ponto de a distanciar bastante do original, mas mantendo sempre alguma coisa dele. O que é curioso é que são os próprios fabricantes que usaram isso em seu favor. Uma publicidade da Columbia Phonograph Company de 1890 chegava mesmo a afirmar que o facto de se poder reproduzir de trás para a frente era uma vantagem porque assim se teria a possibilidade de ter uma música nova de cada vez, como cita Kittler: “A musician could get one popular melody every day by experiment in that way.” (Kittler, 2012: 243). A Columbia considerava o gravador como uma máquina de composição na acepção mais comum da ideia de composição musical: a tarefa de criar, de ser original e apresentar o que ainda não foi feito, através de vários recursos onde se incluem os instrumentos musicais e, neste caso, o gravador a funcionar como instrumento musical. “The history of sound reproduction provides a uniquely powerful entry into the history of sound precisely because it is a history

of attempts to manipulate, transform, and shape sound.” (Sterne, 2006: 28) O escritor de origem alemã W. G. Sebald tem uma passagem da sua obra *Austerlitz* (2012) onde refere um curiosa mudança que ocorre de uma *polka* para uma marcha fúnebre, devido à reprodução desacelerada de uma gravação.

“Mas o mais perturbador, disse Austerlitz, era a transformação dos ruídos nesta versão em câmara lenta. Numa curta sequência do início que mostra o trabalho sobre o ferro ao rubro e a ferração de um boi de tiro na forja de um ferrador, a alegre polca de um qualquer compositor vienense de operetas que se ouve na banda sonora da cópia de Berlim torna-se uma marcha fúnebre que se arrasta de um modo quase grotesco e as outras peças musicais que acompanham o filme, de que somente consegui identificar o canção de *La Vie Parisienne* e o scherzo de *Sonho de uma Noite de Verão*, de Mendelssohn, evoluem num mundo que podia dizer-se subterrâneo, das profundezas tenebrosas onde nunca voz humana desceu” (Sebald, 2012: 223)

Curiosa esta associação entre a desaceleração e consequente mudança de tonalidade para mais grave, associando a marcha fúnebre e as profundezas tenebrosas. O estúdio e as suas emergentes possibilidades constituem-se, a par de uma forma de registo, uma possibilidade de revelação, de desmontar a aparência do som. Como se o som oferecesse a possibilidade de mostrar, de revelar aquilo que ele contem encoberto, a partir do conjunto de possibilidades técnicas. O que justificou alguma polémica: de repente, alguns procedimentos (eventualmente não previstos até) aplicados a um conjunto de máquinas, revelam facetas escondidas, lados sombrios do som, provando que a audição é um processo inesgotável e que o som pode revelar mais do que à partida possa parecer. “Time axis manipulation, however, affects the raw material of poetry, where manipulation had hitherto been impossible.” (Kittler, 2012: 243) Manipulações que, supondo-se inéditas e alternativas, de seguida perdem esse carácter de novidade. O uso de uma máquina por parte de quem a usa, cedo é adulterado e modificado, assim satisfaça as necessidades de quem a use. As funções supostamente ocultas, segredos de uns quantos, deixam de ser segredos num instante. Quem usa a máquina é sempre mais rápido a perverte-la do que quem a construiu supõe. “The manual manipulation of form is almost always generalizable: what one hand can do another can soon learn, primarily because the hand operates almost entirely through its form, and we all share this same form. Alignment is thus given as part

of the hand, so that the hand, by its nature, already directs us toward the abstraction of counting.” (Evens, 2005: 75)

A questão da manipulação do som é capital nesta investigação. Por dois motivos: porque mostra que a composição começou por utilizar aquilo que não era suposto ser ferramenta prioritariamente dedicada para compor: à partida ninguém pensou o gravador para tal, embora este mais tarde viesse a tornar-se determinante nesse propósito, como Pierre Schaeffer⁴¹ o demonstrou. E porque se mostra que a manipulação – experimentação no sentido de explorar várias possibilidades do equipamento, mesmo as que não eram supostas pelo fabricante – constitui um procedimento, técnica e esteticamente, criativo de se utilizar esse material registado. Como uma criança que tira muito mais partido de um brinquedo quando não segue as instruções que lhe vinham associadas. O compositor tira mais partido, de um instrumento ou ferramenta, quando faz o que entende, por esta ou aquela razão, e não quando procede de acordo com o que vem indicado no manual de instruções. No capítulo II iremos avançar com uma análise mais detalhada da prática de composição no que concerne à atitude do compositor no contexto da criação musical. Por agora interessa-nos clarificar esta ideia da gravação de som como muito mais do que simples registo e armazenamento. A gravação enquanto possibilidade criativa. Não de reprodução apenas, mas de produção mesmo. “But there would be further controversy, when the editing of magnetic recorded tape opened up a route not only to recording conventional music in a new way, but to make a previously unheard type of music. The unwinding spools of tape were a path into a new music that seemed so strange that many people refused to accept it as music at all.” (Brend, 2005: 49) Mesmo que o gravador, aos músicos, servisse apenas para ouvir o que se gravava, já seria uma grande vantagem para a música o aparecimento da gravação. Porém, desde o início, o gravador é muito mais do que simples reproduzidor passivo, até porque nem é possível sermos assertivos acerca do que seria essa simples passividade de reprodução. O gravador é instrumento musical, é ferramenta de músicos e compositores. E desde muito cedo na sua história de existência. “Until the arrival of the magnetic tape recorder, electronic music had only been a live

⁴¹ Pierre Schaeffer (1910-1995), engenheiro de som e compositor francês. Engenheiro de formação, interessou-se desde cedo pela utilização e pesquisa de equipamentos de manipulação de som, não tendo sido alheio a essa motivação o facto de possuir formação musical e de, desde jovem, ter manifestado bastante interesse pela música. Essas pesquisas iniciadas a partir da década de 40 levaram-no a fundar em 1951 o *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC) que viria a estar na origem do ainda hoje existente *Groupe de Recherches Musicales* (GRM). O resultado dessas suas pesquisas materializou-se na constituição de um género musical – a música concreta – que se caracteriza pela utilização de sons gravados e manipulados em estúdio, sons estes que não deveriam ter como origem instrumentos musicais. Daí o termo concreto: sons das mais variadas proveniências utilizados pelas sua sua especificidade e validade enquanto sons. A música concreta bem como seu legado serão posteriormente desenvolvidos no capítulo III desta investigação.

performance medium. It was stage music, recital music, requiring a social event with an audience. It employed exotic instruments, but there was little that could be called avant-garde about the majority of works written for these instruments.” (Holmes, 2002: 77)

Michael Katz invoca na obra atrás referida (2004: 41) uma já célebre história ocorrida nos estúdios Abbey Road⁴² durante uma das sessões de mistura do tema *Strawberry Fields Forever* que os Beatles aí gravaram em 1967. Insatisfeito com a sua prestação vocal nos mais de 20 *takes*⁴³ gravados, John Lennon⁴⁴ insiste que a sua preferência vai para a primeira parte do *take* 7 e para a segunda parte do 26, uma vez que nenhum *take* integral o satisfazia. Pensar na junção dos dois *takes*⁴⁵ seria, à época, possível mas difícil, tratando-se de um registo feito em fita analógica. George Martin,⁴⁶ produtor do disco, refere essa possibilidade de junção mas aponta para dois problemas de carácter mais musical, do que propriamente técnico: problema rítmico, uma vez que os dois *takes* estavam registados em tempos diferentes e problema harmónico, uma vez que esses *takes* estavam também em escalas diferentes (o 7 em Lá e o 26 em Dó).⁴⁷ No entanto, as dificuldades superaram-se e esta música acabou por ficar para a história como uma composição a partir de dois trechos originalmente diferentes em ritmo e escala. E a solução para a sua concretização acabou até por ser mais simples: Martin procedeu ao atraso de um *take* e à aceleração do outro, do modo a fazer com que passassem a estar certos no tempo e também na tonalidade. O atraso da fita, que tanto fascínio sugeriu a Austerlitz na descrição que Sebald nos faz, foi mais uma vez um recurso eficazmente explorado do ponto de vista criativo. “Thus, with an

⁴² Complexo de estúdios situado em Londres (UK) na rua que lhes deu nome. Iniciaram actividade em 1931 e foram até muito recentemente pertença do grupo de edição musical EMI. Da enorme lista de artistas que lá gravaram, provavelmente os The Beatles são aqueles que de imediato se associam ao estúdio, também por terem dado o nome de *Abbey Road* ao seu álbum editado em 1969, cuja capa consiste na emblemática imagem dos quatro músicos a atravessarem uma passadeira dessa mesma rua.

⁴³ Optamos por manter a palavra inglesa, utilizada geralmente para indicar a vez em que um músico, ou conjunto de músicos, gravam determinada parte de uma música, para que mais tarde na fase de edição e misturas se possa fazer a selecção definitiva.

⁴⁴ John Lennon (1940-1980), músico e compositor nascido em Liverpool (UK). Um dos fundadores dos *The Beatles* em 1960, constitui com Paul McCartney (1942), também de Liverpool, uma das mais bem sucedidas duplas de compositores da história da música pop/rock.

⁴⁵ cf. *Compiling* glossário

⁴⁶ George Martin nasceu em Inglaterra em 1926. Músico, compositor e maestro, ficou sobretudo conhecido pela sua parceria com os The Beatles, assumindo a função de produtor. Importa também destacar a sua inventividade e pioneirismo na utilização dos vários equipamentos de estúdio, o que levou a que tivesse sido um dos pioneiros e mais criativos produtores, dando um contributo enorme para a consolidação da função de produtor, assim como das possibilidades criativas do estúdio.

⁴⁷ Sobre a importância de certas funções técnicas para lá da execução e composição musicais, em sentido estrito, Katz considera que a elas também deve ser creditada uma dimensão de criatividade no contexto da colaboração: “It is important to realize that sound is manipulated in the studio not (or not typically) by performers, but by a variety of sound engineers and producers, sometimes referred to collectively as recordists. Recordists fall outside (or perhaps in between) the traditional triad of composer, performer, and listener. They might be thought of as sound shapers, artists in their own right who collaborate with performers and composers.” (Katz, 2004: 44)

arrangement that includes backward tape effects, altered tape speed, a false fade in the coda, and a crucial splice that joins two conceptions in a single gesture, *Strawberry Fields Forever* brings together head arrangement, script, and studio manipulation in a multifaceted collection of compositional modes.” (Zak, 2001: 36) A manipulação da fita, com um simples atraso e aceleração, a resolver um problema técnico e a fazer funcionar a gramática musical (ritmo e harmonia, neste caso), tão complexa mas que aqui se contornou de forma aparentemente simples.⁴⁸

1.3.2. Original e gravação - o som e o seu duplo

“These modern gramophones are a remarkable invention” (Doyle, 1921: 296) afirma entusiasmado o célebre detective Sherlock Holmes, depois de ter colocado um disco a tocar, de modo a fazer crer a uns intrusos que pretendiam assaltar uma casa, de que se tratava de alguém que estaria num compartimento ao lado a tocar violino. Na história de Conan Doyle destaca-se o engenho do detective, em mais uma das suas eficientes estratégias de conseguir os seus propósitos. Nós referimos aqui essa passagem, embora de ficção, por ela poder perfeitamente ter acontecido. O início do séc. XX é uma época de descoberta das múltiplas possibilidades das invenções que iam surgindo. Desta vez com o subtil detective a construir uma mentira com base na questão do original (aqui falamos do músico a tocar) e da cópia, (o disco editado com essa gravação) lança-se o problema do original e da cópia. 15 anos depois de Conan Doyle se mostrar atento aos desenvolvimentos da época, importando isso para a sua ficção, Walter Benjamin publicava um dos mais emblemáticos textos sobre o tema do original e da cópia. Precisamente: *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*.

À ideia de reprodução costuma estar ligado o conceito de fidelidade. Se no início tomamos por boa a associação da fidelidade a conceitos como qualidade, potência, limpidez e consistência, por outro lado, o conceito de fidelidade pode também ser redutor. E é no momento da gravação que se pode começar a falar pela primeira vez desse carácter redutor da fidelidade. Claro que preferimos equipamentos potentes, duráveis e estáveis que

⁴⁸ Como veremos no capítulo IV, o jungle / drum’n’bass é um género musical surgido a partir de 1990 no contexto da música electrónica mais voltada para as pistas de dança, cuja marca de identidade radica precisamente na possibilidade de aceleração extrema de determinadas sequencias rítmicas. Digamos que foi a utilização técnica do instrumento sampler de uma forma muito precisa que constitui o género musical, que a partir daí se desenvolver tendo sempre esse pressuposto da aceleração exagerada em consideração.

nos permitam gravar e reproduzir o som da melhor maneira possível. Não se está aqui a fazer uma apologia do *low-fi*, embora por vários momentos ela tenha sido feita, e com razões até, que no Capítulo III iremos detalhar. O que aqui avançamos é a ideia de como a procura do bom, do infalível, enfim da qualidade, da fidelidade, pode encerrar aspectos negativos, nomeadamente porque a fidelidade é um conceito de difíceis contornos quando aplicada ao registo e reprodução de som, e também porque esses contornos são variáveis de sujeito para sujeito. Mais ainda, porque associada à ideia de fidelidade está uma delimitação desses contornos que envolve bastante de perda, destruição, encobrimento, obliteração face ao som original. Lastra caracteriza nestes termos a noção de fidelidade. “The “fidelity” approach assumes that all aspects of the sound event are inherently significant, including long or short reverberation times, ratios of direct to reflected sound, or even certain peculiarities of performance or space.” (Lastra, 2012: 248) Nesta perspectiva está subjacente ao conceito de fidelidade da gravação a presença nessa gravação do maior número de informação e particularidades dos som no momento em que foi registado. Para esclarecimento desta perspectiva de fidelidade, Lastra avança com uma outra noção: a perspectiva telefónica, aquela em que o que conta numa gravação é uma ordem de prioridades definida a maioria das vezes pelo sentido do que é gravado. Ou seja, o que importa aqui não é tanto a diversidade e a qualidade da informação registada mas antes o sentido, o reconhecimento que se estabelece a partir do que é ouvido. “The “thelephonic” approach, not literally limited to telephones and voices, assumes that sound possesses an intrinsic hierarchy that renders some aspects essential and others not.” (Lastra, 2012: 248)

Se no exemplo da fidelidade somos confrontados com a importância do registo, da sua densidade, da sua qualidade e da quantidade de informação a ouvir aí presente, na perspectiva telefónica somos antes remetidos para a inteligibilidade do que se ouve. Esta tem sido a perspectiva mais simplista de abordagem à questão dos estudos de som: mais preocupação com o que possa significar o que se ouve, do que em prestar valor ao conjunto de sons que se ouvem numa perspectiva mais de escuta. Recentemente, o que estudos teóricos na área do som têm postulado é uma inversão de sentido, vincando a importância dessa mesma dimensão do som que se escuta e não apenas do sentido daquilo que é dito, como no caso do funcionamento do telefone. Isto é: não basta que se “perceba” o que se ouve, pois isso irá direccionar a nossa atenção, deixando de lado informação relevante. É importante ouvir tudo o que lá está, mesmo que nos pareça indiferente à percepção do sentido disso que se ouve.

Um dos eixos centrais da análise da questão da fidelidade é o problema da cópia e do original, ancestral na história da filosofia e insistentemente presente desde o advento das tecnologias de gravação e reprodução. Walter Benjamin apresentou uma tese, na obra atrás referida, que irrompeu na história do pensamento e ainda hoje deixa rasto significativo. A perspectiva aí apresentada foi fulcral para a formulação do problema, contando já com o desenvolvimento técnico emergente no início do séc. XX, o que não é de menosprezar porque, desde Platão, esta é seguramente uma das mais consistentes investigações sobre a questão do original e da cópia.⁴⁹ Benjamin refere o conceito de autenticidade como sendo chave para a percepção desta questão cópia/original. Para ele, o que falta na cópia é a autenticidade. A reprodução tecnológica, cada vez mais perfeita (mesmo para os padrões da época em que o texto foi publicado - 1936) é capaz de resultados consistentes a ponto de, numa primeira abordagem, o espectador sentir incapacidade para discernir a diferença. Porém, nenhuma sofisticação tecnológica no processo de reprodução poderá conter essa autenticidade. “In even the most perfect reproduction, one thing is lacking: the here and now of the work of art – its unique existence in a particular place. It is this unique existence – and nothing else – that bears the mark of the history to which the work has been subject.” (Benjamin, 2008: 21) É nessa autenticidade que radica o suplemento, o acrescento que faz com que o original tenha mais do que a cópia: a aura, como a classifica Benjamin. A aura é o que Benjamin entende como o aqui e agora no qual está essa supletividade à obra de arte. “The here and now of the original underlies the concept of its authenticity, and on the latter in turn is founded the idea of a tradition which has passed the object down as the same, identical thing to the present day.” (Benjamin, 2008: 21) E essa aura é completamente destituída a partir do momento em que a reproduzibilidade se torna possível a ponto de ser cada vez mais difícil de discernir. “Aura, being that which attaches itself to the traditional artwork as a composite of originality, uniqueness and singularity, is eroded through the reproducibility inherent in new media technologies such as film and photography, for Benjamin.” (Thompson, 2010: 60)

No contexto das tecnologias de reprodução de som, o problema apresentado por Benjamin, se sofreu desenvolvimentos recentes, não deixa de estar actual e é um bom ponto de partida para a análise da questão da fidelidade. Muitas ideias subsequentes surgiram e, por se enquadrar bem no contexto da questão da cópia do som, referimos a teoria de Eric Rothenbuhler e John Peters que constitui um avanço face ao legado de Benjamin. Estes dois autores, num ensaio intitulado “Defining Phonography: An

⁴⁹ “The advent of recording has been a Platonic dream come true, for with a disk one can have the pleasure of the sound without the troubling reminder of the bodies producing it.” (McClary, 2006 b: 23)

Experiment in 'Theory', publicado em 1997, marcam uma diferença substancial com o advento do digital, assumindo que a não existência de um princípio de continuidade no digital, como o que existe no analógico, implica uma diferente concepção da natureza da cópia digital face à analógica. Para estes dois autores, o facto de na gravação digital o som ser convertido numa linguagem numérica, implica com o próprio estatuto ontológico da gravação. Consideram os autores que na gravação analógica, o princípio de continuidade que a sustenta permite uma relação “autêntica” entre o original e a gravação, conferindo-lhe assim um estatuto ontológico diferente do que possui uma gravação digital: a relação causal presente na gravação analógica como atestado dessa diferença ontológica.

Mas o que se nos apresenta como relevante, nesse texto, é uma consideração muito anterior à passagem do analógico ao digital: devemos remontar ao início, à própria gravação, até nos processos mais básicos com que ela se começou a fazer. O eixo central da noção de fidelidade de som, tal como ela é geralmente entendida, consiste na assumpção clara de uma diferença entre o som na sua origem e aquilo que restará no processo de reprodução. A questão da fidelidade centra-se nesta dicotomia na medida em que ela se vai constituir como o inspector do processo, se assim podemos dizer: é ela que vai determinar, classificar, homologar essa transição do som original que é produzido, seja pelo que for, à reprodução que por meios tecnológicos venha a ser feita, seja de que forma for. A questão está assim colocada desde o início. A publicidade da editora Victor, uma das pioneiras e mais bem sucedidas empresas de gravação, edição e distribuição de fonogramas, no período de advento da gravação, é um bom exemplo de como a questão era colocada nesses termos, nomeadamente o caso do cachorro que supostamente reconhece o seu dono na grafonola. (cf. Anexo II) Mas qualquer outra publicidade, disputa intelectual, artigo de opinião, referência jornalística da época, acerca da questão da fidelidade considerava-a em termos de comparação entre o som original ao ser produzido, e esse som ao ser reproduzido (como pudemos ver nesta publicidade). Trata-se de insistir perante o potencial consumidor na existência de uma indiscernibilidade entre o original e a reprodução, querendo isto significar uma validação da reprodução. Não estava aqui em causa colocar em cheque o original, estava aqui em causa fazer crer que a cópia era tão consistente quanto o original. Porque de antemão se sabia que não se poderia ter acesso ilimitado ao original: com a cópia podia-se ouvir a gravação um número de vezes e numa multiplicidade de situações em que o original não estivesse acessível. Esta dicotomia/comparação fez escola: o padrão da fidelidade era estabelecido a partir das várias premissas, maioritariamente técnicas, que se podiam estabelecer para essa mesma comparação. O som

possuía fidelidade quando numa comparação com o original ele não ficava a perder, no conjunto de perspectivas a considerar: o espectro de frequências, a dinâmica de volumes, as particularidades tímbricas, a percepção de alguma localização do som através da detecção do eco e da reverberação, etc. E toda a ideia de fidelidade do som, ao longo do séc. XX, é marcada por esta comparação constante, desembocando num conceito posterior daí decorrente, surgido já no séc. XX que foi o conceito de *hi-fi*, que se tornou até uma categoria com alguma uniformização técnica, sobretudo em termos publicitários⁵⁰, mas cuja sustentação era muito mais comercial do que técnica, muito mais publicitária do que artística. O que temos aqui é uma espécie de estabelecimento de uma bitola; a referencia a partir da qual vamos julgar acerca da fidelidade. O problema é que a bitola, é apenas isso: uma referência pontual que não pode servir de critério para o julgamento de tudo aquilo que possa ser gravado. Evens coloca claramente o problema: “So, the standard is generalized: by attending (to) concerts of live music, one learns what live music sounds like in general, and this is the standard against which to compare recordings. Clearly, this standard privileges a particular kind of music, namely, unamplified acoustic music.” (Evens, 2005: 7) O que significa que a noção de fidelidade que se foi generalizando, no caso da música, é assente numa comparação com o modo como os instrumentos, fundamentalmente acústicos, soam numa situação comum de concerto. Cria-se a partir daí uma bitola que se dissemina; acontece que essa situação, mesmo na música, não é única, o que leva à paradoxal situação de estarmos a julgar algo pelos critérios inadequados. Não se trata de qualificar cada uma das gravações por si. Trata-se antes de alertar para a necessidade de nem todas as gravações, mesmo tratando-se de música, não deverem ser julgadas pela bitola orquestra sinfónica, em sala acusticamente tratada, com maestro atento às particularidades do espaço, e com músicos ensaiados para produzirem uma determinada sonoridade. É certo que todos preferimos ouvir na melhor qualidade possível, a melhor gravação possível. O problema é que uma gravação nessas circunstâncias é uma gravação apenas – uma entre muitas outras possíveis – o que aponta para essa subjectividade da hipotética bitola. E aqui importa-nos reforçar que a gravação, enquanto possibilidade entre outras, é parcelar, é focada, é situada. E, como Evens refere, ao assumir-se uma bitola dessas estamos a criar condições para que toda uma outra dimensão sonora seja esquecida,

⁵⁰ Alguns fabricantes de equipamento áudio passaram, a partir de 1960, a utilizar o termo *hi-fi* nos artigos produzidos de modo a mostrar que se tratava de equipamentos conformes à norma DIN (Deutsches Institut für Normung) 45500. Esta norma pressupõe determinadas características para ser atribuída como o facto de ser em estéreo, cobrir a totalidade do espectro de audição e não implicar ruído de fundo. Apesar dos esforços, a atribuição do termo *hi-fi* revestiu-se de alguma arbitrariedade que originou enormes desigualdades nas características de reprodução do som.

eliminada ou escondida. “At issue is not whether the hierarchies have any merit but which other worthy experiences are excluded as a result of these hierarchies.” (Evens, 2005: 7)

A perspectiva centrada na dicotomia original / cópia, não é a única, longe disso, nem é a mais proveitosa do ponto de vista da análise da questão. O conceito de fidelidade, em termos de original e cópia é simplista, redutor e oblitera parte fundamental do problema, sobretudo porque não acede à sua raiz que passa por questionar o próprio estatuto do original e da cópia enquanto tal. Trata-se de mais uma dicotomia que surge na linha de outras idênticas. “Recorded music versus live music; art versus life; signal versus noise; high art versus popular forms; isolation versus context. Add to this list at least one more binary: original versus copy.” (Evens, 2005: 8) Jonathan Sterne, um dos autores que mais tem analisado a questão do som na sua vertente mais cultural, histórica e filosófica, nunca descurando a presença do factor técnico e do factor musical, invariavelmente presentes sempre que a investigação do som surge, começa por afirmar que a questão não deve ser colocada em termos de original / cópia, não só porque isso passa ao lado de aspectos centrais, como também pelo facto de a colocação da questão nesses termos apanhar o comboio já em andamento, querendo isto significar que o problema deve necessariamente ser colocado antes da dicotomia entre original e cópia. Para Sterne, a separação entre original e cópia não é, nesta fase, determinante porque original e cópia têm afinal uma natureza comum, que passa pela ideia de que o som original está tão intimamente ligado e dependente do processo de mediação como está a cópia, sobretudo porque não definimos previamente o que confere a originalidade ao original, antes de podermos vir a confrontá-lo com a cópia. E nessa medida, devemos voltar ao original e ao seu estatuto, antes de o querermos equacionar num hipotético confronto com a cópia. ““Original” sounds are as much a product of the medium as are copies – reproduced sounds are not simply mediated versions of unmediated original sounds.” (Sterne, 2006: 219)

Qualificar o conceito de fidelidade como um conceito operativo, seja no domínio da técnica, da publicidade, até mesmo da estética, transfere a questão da fidelidade para um outro terreno: o da dimensão social, cultural, local, dos sons. Os sons e aquilo que eles são num dado momento e num dado sítio. Não se vê aqui a implicação de uma ambiguidade propositada, vê-se a vantagem que é o facto de o som ser considerado num determinado enquadramento, ao invés de ser considerado de uma forma abstracta, face a todos os outros sons e respectivas situações de ocorrência. “We should consider sound events in terms of

their own social and cultural location, rather than beginning our analysis of reproduced sounds by treating each as a contender for the right to reign over the domain of *all* sounds.” (Sterne, 2006: 221) Também é particularmente interessante aqui o modo como Sterne se refere não a *sounds*, mas a *sound events*, após o que foi visto no ponto anterior. Assumindo todos os desenvolvimentos ao longo do séc. XX, o que se verifica é que o termo fidelidade foi cada vez mais conotado com a querela original/cópia, tendo o problema sido resumido de forma simplista a uma identificação entre a fidelidade e um hipotético desaparecimento da mediação, entendido aqui como algo derivado do facto de a cópia atingir padrões de suposta “qualidade” cada vez mais altos, que a isso poderiam conduzir. De uma forma simples: entender por fidelidade aquela gravação que está próximo daquilo que se idealiza como original, sendo que desse modo, a mediação se disfarça, torna-se neutra, esconde-se. “The progress narrative is ultimately untenable: the transformation of practices and technologies stands in for a narrative of vanishing mediation, where sources and copies move ever closer together until they are identical.” (Sterne, 2006: 222) E se esta construção narrativa, assente na comparação entre original e cópia e ocultação do processo de mediação imperou, foi em grande medida devido aos propósitos comerciais envolvidos desde o início. Não podemos esquecer que o que estava em causa, desde o princípio, era conseguir uma necessária sustentabilidade económica para todo este processo de gravação, reprodução – e poderemos acrescentar aqui também a comercialização. A consideração geral acerca do que teria sido toda a história da tecnologia de gravação se não tivesse sido associada desde o início a fortes propósitos comerciais, revela-nos que as coisas poderiam sido bem diferentes. Mas se a questão comercial permitia a necessária garantia de financiamento e a consequente divulgação social e artística, também é verdade que a partir daí se construiu uma narrativa um pouco distante da realidade: a consideração desta questão apenas pela perspectiva comercial esquece parte fundamental da dimensão histórica do processo: esquece que aquilo que temos como original já é, em certa medida, uma construção, implicando a ideia de que a sua originalidade, enquanto tal, terá que ser questionada. Que Evens, classifica de modo curioso, como um momento mítico. “For the audiophile, the recording is always an approach to an ideal, a copy that strives to mimic the original, an attempt to revisit that mythical moment when the performance was present.” (Evens, 2005: 8) Mítico porque o que esse momento do original constitui é afinal uma justificação, uma explicação para toda a sucessão que se construa em cadeia e vá desde o “mítico” original até à mais distanciada das cópias. Só que esta justificação, envolvendo aspectos tão diversos de ordem técnica, cultural, social, estética,

auditiva, é uma justificação que perde força legitimadora como certificado da tal fidelidade. A reprodução de som passa sempre por um conjunto de equipamentos técnicos que estão presentes desde o início do processo e sem os quais ela não existiria. Mas não são apenas questões técnicas que estão em causa. Há outras de carácter social, cultural, estético, por exemplo. Ouvimos o cantor a cantar através de um conjunto de equipamentos com os quais operamos. Mas essa audição é apenas um ponto numa cadeia que envolveu muitos outros equipamentos e intervenções de modo a permitir essa mediação: a escuta. Para lá dos equipamentos utilizados há outros pontos relevantes, o sítio onde se grava, as condições acústicas em que se gravou, o sítio onde se ouve, as condições acústicas em que se ouve, o contexto familiar, social, em que se ouve, etc. “In short, this picture uses the technology of radio as a placeholder for a recurring relation among people, practices, institutions, and machines.” (Sterne, 2006: 225-6) Portanto, o mediador, sendo parte integrante do processo, não pode ser considerado como elemento estranho a esse processo, ele faz parte do processo, processo sem o qual a audição nem existiria. Tentar abstrair deste facto é encetar uma ilusão pouco proveitosa: de pouco nos vale a relação entre o cantor e o ouvinte apenas, a partir do momento em que verificamos que essa relação não é entre o cantor e o ouvinte e que, se não fossem todos os elementos de mediação que intervêm, essa mesma relação nem existiria. É com a existência dessa mediação que devemos enfrentar o problema. “The singer sings to the microphone, *to the network*, not to the woman listening at the other end.” (Sterne, 2006: 226) Sendo que os sons produzidos pelo e para o medium, não podem ser considerados para lá da existência desse medium, fora dessa rede na qual o processo se verifica. O médium é cristalização, momento, parcela. Perspectivá-lo, seja em que grau for, como sendo da dimensão da totalidade e do absoluto é incorrecto. “Recorded music is sterilized, frozen in place, turned into a medium that stands between self and world instead of an experience of the world. Isolated on a museum wall or on an audiophile turntable, the artwork reflects only its audience.” (Evens, 2005: 8)

Outra questão deve ser aqui levantada: em que consiste a gravação, ou melhor, basta a um cantor, por exemplo, que cante em estúdio do mesmo modo que canta em palco com uma audiência à sua frente? A resposta é negativa. Importa perceber que desde o início, o processo de gravação foi entendido como uma arte, uma arte na qual todos os procedimentos, eminentemente técnicos, dos mais básicos aos mais complexos, eram parte desse processo. O que nos leva a afirmar que, numa gravação, artista tanto será o que cantou como aquele que tratou de todas as decisões e estratégias relativamente aos equipamentos para os quais o cantor cantou e sem os quais a sua gravação não teria

existido. “This is the salient point for all reproduction: it is not just eavesdropping on live performance; it is a studio art.” (Sterne, 2006: 237) O estúdio, como uma das fases do processo de mediação, é parte determinante nele tal como o é o cantor. Portanto, o estúdio é um lugar da encenação, da construção, montagem, para utilizar um termo mais próximo da linguagem da edição de som. “Contemporary recording techniques allow us to pick up a very wide band of sounds, and we can manipulate these sounds at an almost microscopic level. Essentially, any layer of sound, no matter how thin or momentary, can be removed or enhanced.” (Judkins, 2011: 17) E assim se corrobora a ideia de que o estúdio, enquanto mediador, tem uma presença activa, na medida em que ele é parte integrante daquilo que se irá ouvir, tal como o cantor no momento em que canta, por exemplo. Este é mais um aspecto que nos leva a postular a questão da cópia e do original de outra forma. Uma execução feita para ser gravada e reproduzida tem uma dimensão muito particular de originalidade. Se colocarmos a questão: nesta gravação está a voz do cantor tal como ela é? O que poderemos responder é que na gravação o cantor utilizou a sua voz de modo a que, no confronto com o aparato tecnológico, determinados resultados fossem obtidos. E dessa forma esvai-se a questão do original. Que importa saber se a cópia é ou não o original a partir do momento que sabemos que esse original – a gravação – é resultado de uma encenação, de uma construção que se fez a partir de uma base da voz, se calhar, muito diferente daquilo que ela é quando o cantor está a cantar ao vivo perante uma determinada audiência? Lembremo-nos da ideia de Lennon referida anteriormente, ao querer juntar o *take 7* e o *26*, dando origem ao célebre “original” *Strawberry Fields Forever*. Como comparar a cópia com o original se o original não existe? Isto é, se o original é ele próprio uma construção, uma manipulação bastante diferente do que idealizamos como interpretação original (próxima daquela que temos quando assistimos à performance ao vivo) “The original requires as much artifice as the copy. Philosophies of sound reproduction that reference a prior authenticity that is neither reproduced nor reproducible are untenable since their point of reference – an authentic original untainted by reproduction – is at best a false idol.” (Sterne, 2006: 241)

Confrontados com a origem do problema, o que verificamos é que a fidelidade, a falta dela ou do que ela possa ser, é de natureza ontológica. Que estatuto conferimos à gravação de um determinado evento? Verificamos que a comparação é um pressuposto que distorce a pesquisa que queiramos fazer. Se assumimos que ao conceito de fidelidade chegamos pela comparação com um suposto evento primordial, encontramos-nos mais cedo ou mais tarde numa situação de clausura, entre outras razões porque não sabemos o

que é esse evento primordial, uma vez que ele nos chega sempre mediado por uma sucessão de processos e técnicas. A questão é ontológica na medida em que devemos definir o estatuto que conferimos a uma gravação, por si, sem a comparação ou sem remissão para qualquer coisa que lhe seja externa. Muito mais útil e esclarecedor será assumirmos à partida, que uma gravação é apenas... uma gravação. E que o seu estatuto tem a plenitude, a auto-suficiência, a utilidade e a validade precisamente enquanto gravação, e não como cópia de outra coisa qualquer. “However, many such recordings are not limited to the function of simulating a performance. Since the 1960s it has been common for popular music recordings to employ studio techniques that create sonic events with electronic effects that cannot be reproduced in real-time performances.” (Kania & Gracyk, 2011: 86) Ou seja, a uma gravação, assentará muito melhor a ideia de que se trata de uma produção ao invés de uma reprodução, na medida em que cada gravação, necessariamente conterá uma série de particularidades, idiossincrasias e características únicas e irrepetíveis, que lhe conferem esse estatuto de objecto único, valendo por si, não se sentindo limitado porque não estabelecendo nenhuma comparação que aponte para essa limitação.⁵¹

Para a consideração do conceito de fidelidade é necessário invocarmos as etapas do processo. Isto porque ouvir a reprodução de uma gravação previamente feita implica várias fases, com actividades distintas, nos quais o ouvinte toma parte mas apenas em certos momentos e de uma forma muito específica. Quer isto dizer que não devemos colocar a questão da fidelidade apenas naquilo que poderíamos classificar como emissor: o conjunto de equipamentos dispostos para emitirem som? Na análise da fidelidade desempenha uma parte fundamental o receptor, neste caso, as pessoas que ouvem. Isto porque desde muito cedo, não só devido a limitações técnicas mas também devido à própria natureza do processo, foi colocado sobre os ouvidos um poder relevante, querendo com isto dizer que a reprodução não funciona para receptores passivos, que simplesmente se disponham a estar a ouvir, mas, pela ideia de que uma audição deste tipo é um processo extremamente activo – uma escuta – da parte do receptor, uma vez que se lhe exigem competências e recursos sem os quais o próprio processo pode estar em causa. “La perception auditive est toujours en instance de trahir: le corps n’ échappe pas facilement à la musique, mais l’oreille n’y accède pas aisément. La musique est plutôt un milieu qu’ un objet, elle est toujours en

⁵¹ “The goal in reproducing live events was not reproducing reality but producing a particular kind of listening experience. Early sound reproduction – whether live or wholly contrived – sliced up reality in order to fashion a new aesthetic realism. The point was never to capture the event in its positivity but rather to create a new form of sonic realism appropriate to the events being represented and to the listeners auditing them.” (Sterne, 2006: 246)

danger de se devenir “musique d’ambiance”. Lui redonner sa vigueur, son âpreté, c’est l’écouter hors de toute ambiance, l’écouter dans la seule “ambiance” (mais ce mot ne convient plus) qu’elle produit elle-même. L’écouter non comme on entend, mais comme on regarde.” (Sève, 2002: 81) Nesta frase Sève orienta-nos de novo para a atitude do *eavesdropper* de que atrás falámos: a atitude de atenção, procura e dedicação permanente. Porque a música (ou até mesmo outro conteúdo em forma de som, mesmo que não musical) está sempre a esquivar-se, a fugir. Até mesmo a esconder-se. Aos ouvintes exigia-se que se concentrassem nuns sons em detrimento de outros, do conjunto do que lhes era dado ouvir: a ideia de que numa voz, por exemplo, o ouvinte se deveria concentrar nela e não no conjunto de sons à volta dessa voz, fossem eles ruídos, reverberações ou qualquer outro tipo de elementos que parasitassem o que seria o som essencial: a voz e o sentido a extrair do que ela dizia. E isto não foi conseguido sem esforço: ao ouvinte requeria-se prática e motivação, traduzidos na ideia de que ouvir seria um acto que implicaria um esforço, uma vontade, e não apenas uma atitude mais passiva do ouvinte. “In practice, however, this would require listeners to separate foreground and background sounds, to treat the apparatus of sound reproductions as merely incidental to the sounds thereby perceived. In other words, listeners were helping the machines reproduce sound “perfectly””. (Sterne, 2006: 256)

Então de que se fala quando se fala de fidelidade? Dos sons ou dos equipamentos que os servem? É também dos equipamentos. Considerar a fidelidade em termos de comparação original/cópia é um projecto utópico. Pressuporia uma mediação que permitisse uma perfeita simetria entre o original e a cópia, tendo inevitavelmente que desaparecer enquanto mediador, para isso acontecer. Mas isso sabemos nós ser impossível: porque está na própria natureza da reprodução de som a existência de uma mediação. “Sound fidelity ultimately became shifting standard for judging reproduction – but it had little to do with correspondences between reproduced sounds and sounds that existed outside networks of reproduction.” (Sterne, 2006: 282) A possibilidade da reprodução de som implica uma rede, o estabelecimento de conexões entre os pontos dessa rede e implica também que quem faça parte dela, saiba como desempenhar aí o seu papel. Nessa rede há interesses e vontades por parte de quem lá actua.⁵² Falar de reprodução de som, afinal,

⁵² “Musical works have their own inner goals, but we have no external goals in listening to them, which is why our interest in them is not exhausted after several hearings (when such goals would be achieved). Grasping these inner goals, like grasping form and experiencing expressive qualities in a piece, are all part of understanding it, and so we must describe in more detail what these types of experience amount to.” (Goldman, 2011: 158)

implica que haja uma crença nessa possibilidade porque, a crua análise dos equipamentos e seu funcionamento não é suficiente: é na prática que se percebe o que fazem, no fundo, aquilo que são. Todo o criticismo que surgiu à medida que estas invenções iam sendo avançadas, a partir do início do séc. XX, traduz bem a ideia de que não há posição neutra face a esta situação. “Sound fidelity was, ultimately, about faith and investment in these configurations of practices, people, and technologies. It posited the technology to reproduce sound as a vanishing mediator – a means that would obliterate itself in achieving its end.” (Sterne, 2006: 283)

1.3.3. Gravação como representação

James Lastra, num estudo (2000) centrado nas questões relativas à utilização das tecnologias de registo de som no contexto do cinema americano, procede a uma análise da importância da tecnologia no contexto da gravação, invocando a ideia determinante de que por ferramentas técnicas não devemos tomar apenas utensílios tais como microfones, gravadores e demais equipamentos de registo e manipulação de som, mas uma prática, uma metodologia, que desembocam naquilo que poderíamos designar de forma mais lata como uma estética. Começa por apresentar o exemplo da fotografia, referindo que esta não diz respeito apenas à máquina e ao que é fotografado. A fotografia é antes uma estrutura da qual fazem parte os equipamentos, quem os utiliza, aquilo que eles fotografam e o resultado a ser visto por quem a ele acede. Nessa medida, a fotografia é uma forma institucionalizada de conferir uma legibilidade.⁵³ Prestemos atenção ao conceito de representação porque a sua importância é indicativa do modo como contextualizamos o papel da tecnologia no processo de registo de som. A analogia de Lastra é a seguinte: tal como na fotografia, também na gravação de som o que faz sentido é falarmos de representação em vez de reprodução. Isto porque, tal como na fotografia, há no processo de gravação e reprodução de som o envolvimento de um conjunto de aparatos técnicos que nos levam a entender a gravação como um acto misto, envolvendo determinados equipamentos e práticas consolidadas em torno do seu uso e não apenas uma inscrição de determinado tipo de informação num suporte. Essa possibilidade de observarmos a gravação como simples inscrição, querendo aqui o termo simples significar directo, sem intervenção de qualquer elemento que possa ser lateral a este processo, seria sempre

⁵³ “Thus understood, “photography” refers not simply to a device but to an entire network of attitude and practices determining the use of that device with the goal of producing images that render the world familiar and explicable through structure of representation” (Lastra, 2000: 136)

dominada por uma ingenuidade perante a tecnologia que a qualquer momento da cadeia tropeçaria, deixando em aberto um conjunto vasto de questões técnicas e conceptuais. Por mais simples que possa parecer o propósito, uma gravação, por exemplo, é sempre consequência de um conjunto de decisões e de uma apurada técnica que permite obtê-la. Nessa técnica envolve-se uma quantidade enorme de factores, muitos deles bem para lá da própria dimensão técnica. E a tendência de dissimulação da técnica, leva a que esse facto não seja tido na devida consideração. “That these strategies of sonic manipulation escape “critical analysis”, despite the fact that they are every bit as “transformative” as recording, is simply a function of their transparency within the horizon of a particular social practice of sound and musical performance.” (Lastra, 2000: 134) Por esta razão, Lastra acaba por indicar a importância dos desenvolvimentos técnicos e das práticas deles decorrentes como sendo determinantes ao longo do processo. Referindo-se à questão do som no cinema, mas de tal maneira que o que afirma é válido para qualquer forma e propósito de gravação e reprodução de som, Lastra aponta para a importância do domínio técnico no resultado final. “I propose, therefore, to look more carefully at the group of cultural professionals – sound engineers – who had the most power over the conceptualization, development, and implementation of sound recording and reproducing technologies.” (Lastra, 2000: 137)

Há que considerar, a partir da análise de Lastra sobre a questão do som no cinema, que num processo de gravação, mais do que uma reprodução, está em causa uma representação. Logo, à partida, os moldes em que se define a questão qualitativa devem ser definidos: há numa representação o envolvimento de uma série de processos que levam a que a representação assuma um estatuto de maior relevo do que uma reprodução que, neste caso, se limitaria antes a ser uma forma mais simples, diríamos mesmo simplista, de registo. O que se afirma é que considerar a presença da tecnologia neste processo, através de uma marca estável e consolidada, conduzindo invariavelmente a um resultado que seja independente das circunstâncias que o produzem, é uma visão redutora, uma vez que o processo de gravação e reprodução, feito nas mais básicas e limitadas condições ou nas mais sofisticadas e planeadas, permite sempre obter díspares resultados na medida em que não existe uma generalização de práticas que conduzam à consequente uniformização de resultados. Evens é mesmo da opinião de que a tarefa de estabelecer um julgamento unânime estará votada ao fracasso e ele invoca uma razão interessante que nos importa aqui sublinhar: a importância da expressão. “To the extent that something moves in music, something that makes it more than a measurable aggregation of continuous sounds, but

brings it together, relates it to its outside, to that extent, music is expressive. It is the expression in sound which cannot be measured, the expressive dimension which operates in conjunction with a person, a listener who also brings something to the sound.” (Evens, 2005: 10) Porque por expressão se quer significar precisamente aquilo que somos levados a considerar como sendo o mais relevante de uma gravação: o que acontece no envio / reenvio que se verifica entre quem emite e quem escuta. Relação particular, única e pessoal porque intransmissível. Estamos a falar de percepções, de afectos, daquilo que identifica e torna única a escuta. Poderemos partilhar experiências com o auxílio da linguagem. Mas a transcrição exacta do que acontece aí é impossível. Essa presença de quem escuta e a sua importância no processo, não deve ser reforçada também como valorização do próprio objecto a ser escutado. Trate-se de uma música ou de qualquer outro tipo de gravação, aquilo que quem ouve lá coloca, é uma vantagem do processo. Essa versatilidade confere valor à fonte: ao som que se ouve. “Furthermore, even if recordings do mislead some listeners, they provide many compensatory advantages, such as ease of access to multiple interpretations of the same composition.” (Kania & Gracyk, 2011: 87)

Regressando à questão da representação, se alguma forma de representação existir, será sempre um processo envolvido numa dimensão de abertura que permita a obtenção de resultados distintos, resultados perante os quais a qualificação de bom e mau ou certo e errado, tombam, não só por não serem esclarecedoras, como pela principal razão de que o estabelecimento de critérios que nos permitam avançar com essas classificações, simplesmente não é possível. Exemplificando: se considerarmos a gravação de uma orquestra, por exemplo, há um conjunto de factores, se calhar despidiendos para quem nunca se tenha confrontado na prática com eles, que determinam qualquer resultado que se venha a obter. Vejamos: em que sala é que a orquestra toca? Está cheia ou vazia? Com que microfones se gravou? Como será o posicionamento dos microfones face aos músicos? Como será feita a mistura das várias pistas gravadas? Que sons privilegiar na mistura? Que alterações dinâmicas incluir? Enfim, uma série de questões que nos levam a afirmar que uma mesma peça, tocada pela mesma orquestra, se traduziria em resultados absolutamente distintos para quem viesse a ouvir essa gravação. “Every act of representaion, by selecting only certain objects or objects in a certain form, or from a certain point of view, *pre-structures* its objects *for the device*.” (Lastra, 2000: 137)

O som original é uma teorização dogmática assente numa série de pressupostos que determinam os resultados a ouvir. É, no fundo, uma construção. Construção que passa

por muitas mãos e muitos ouvidos para lá dos do compositor ou do músico. “The very idea of authorship has become parlous in relation to contemporary studio production, where techniques of recording and digital sound transformation place as much creative scope in the sound engineer’s and producer’s hands as the so-called artist’s. (Many writers on music badly underestimate the contribution to the final product of sound engineers and producers.)” (Cook, 1998: 41) Será mais fácil lidarmos com a questão se desde cedo tomarmos consciência disso, em vez de darmos lugar à crença ingénua de que o original é qualquer coisa que se pode estabelecer, sistematizar e delinear o contorno. Como Cook afirma, constitui problema o facto de muita gente que trabalha sobre o tema desconhecer este tipo de incidências. “Ultimately, the original sound can only stand as a theoretical absolute by dogmatically asserting that one socially sanctioned production of sound (the most ritualized), one experience of the sound (the “best seat in the house”), and one understanding of recording (simulated phenomenal presence) are somehow logically the essential nature of all sound representation.” (Lastra, 2000: 135)

Por detrás de cada gravação, de cada conjunto de gravações de uma determinada época, percebe-se sempre essa teia de circunstâncias históricas, disponibilidades técnicas, intenções teóricas e objectivos pretendidos que dão forma a esse resultado final que é o que se ouve, a gravação como uma representação que traduz esse conjunto de condicionantes que marcam o resultado final. “Our specific standards and practices of listening are always a function of particular contextual and often institutional demands and often appropriate only to those demands, hence no *single* context or set of evaluative criteria can – without elaborate justification – provide a reference point for theorizing all others.” (Lastra, 2000: 132) Inevitavelmente, esse leque de condicionantes vai funcionar como um mecanismo de separação. Qualquer que seja a opção tomada, pelo facto de haver uma opção a tomar, já impele a ter que favorecer, privilegiar, determinado resultado. É nessa medida que podemos falar aqui de uma ordem. Jacques Attali em *Noise* (1999) procede a uma análise detalhada sobre, entre outros aspectos, esta questão avançada por Lastra: a de sabermos em que consiste essa rede, essa conceptualização, esse leque de modelos que caracterizam os procedimentos de escuta e aceitação da gravação e da reprodução. Na seguinte citação, embora remetendo mais para a questão do sentido na música (ou para a sua ausência), Attali desbrava o caminho sugerido por essa interpretação de Lastra, conduzindo-nos à questão do controle, aquilo que poderíamos apontar, de forma ainda generalista, como uma questão de poder: “In fact, the signification of music is far more complex. Although the value of a sound, like that of a phoneme, is determined by its relations with other sounds, it

is, more than that, relation embedded in a specific culture; the “meaning” of the musical message is expressed in a global fashion, in its operationality, and not in the juxtaposed signification of each sound element.” (Attali, 1999: 25) Assumida essa teia de determinações fundamentais na audição, seja em que circunstâncias for, é-nos sugerida a importância de detalhar um pouco melhor que mecanismos, que estruturas, que meta-informação existe para a definição de um território de audição. Questão que poderemos sintetizar como tratando-se de um mecanismo de poder e, conseqüentemente, de controle: o aspecto ao qual Attali confere extrema importância.

1.4. Som, ruído e controle

Jacques Attali⁵⁴ na obra *Bruits, Essai sur l'Economie Politique de la Musique*⁵⁵ (1977), uma investigação que visa apurar a relação entre música e som. Invocando ideias da economia, da filosofia e da musicologia, Attali desenvolve uma teoria sobre o impacto cultural da música que não se centra apenas em aspectos de ordem musical, *strictu sensu*, tornando assim o estudo mais rico. Um dos aspectos mais marcantes da obra é o detalhe e abrangência com que Attali clarifica o conceito de ruído: um dos ensaios contemporâneos que melhor aborda o conceito de ruído nas suas múltiplas vertentes: estéticas, sócias, políticas. Nomeadamente a importância de se delimitar com precisão o conceito de ruído, as várias acepções do seu uso e os vários enquadramentos conceptuais e históricos implicados. Surgiu nos tempos mais recentes um conjunto de investigações acerca do conceito de ruído, muitas delas solidamente fundamentadas e com a capacidade de irem além de uma perspectiva mais linear do conceito de ruído, a do ruído como mera perturbação da eficiência de um qualquer processo. Essas investigações colocam este conceito no centro de muitas análises no campo da musicologia, dos estudos de cultura, da sociologia, entre outras áreas do conhecimento que perceberam que o ruído não é meramente um problema técnico, entendendo aqui por problema técnico um problema da ordem da utilização prática de equipamentos ou de situações técnicas similares, nem é apenas um conceito de aplicação – umas vezes mais outras vezes menos – metafórica para situações em que haja algum grau de perturbação de um processo de comunicação.

⁵⁴ Jacques Attali (1943) é um economista e filósofo francês que se tem dedicado sobretudo às questões da economia. Publicou, na sua primeira versão em 1977, um estudo sobre a música, o som e o ruído, ainda hoje um trabalho pioneiro e determinante no contexto dos estudos de cultura do som.

⁵⁵ *Bruits, Essai sur l'Economie Politique de la Musique*, na versão francesa de 1977 e *Noise, The Political Economy of Music* em inglês, pela primeira vez publicada em 1985.

Importa reforçar a ideia de que o ruído, como uma espécie de outro face ao som, um outro que seria fundamentalmente seu parasita e o perturbaria, é uma perspectiva que parece incorrecta: uma certa ingenuidade conceptual que tendia a atender o ruído como parasita, identificável e, com esforço e determinação, eliminável, está hoje desacreditada por ser cada vez mais evidente que o ruído é um conceito complexo, que se manifesta de maneiras muito diferentes e cuja presença no contexto do som ou da música, está muito para lá dessa perspectiva mais simplista. Razão fundamental para isto: o facto de o que separa o som do não-som (como o ruído) não ser da ordem da vibração, da física, dos materiais e seus comportamentos. Como Sterne refere, é na audição que a questão se coloca. “The boundary between vibration that is sound and vibration that is not-sound is not derived from any quality of the vibration in itself or the air that conveys the vibration. Rather, the boundary between sound and not-sound is based on the understood possibilities of the faculty of hearing – whether we are talking about a person or a squirrel. Therefore, as people and squirrels change, so too will sound – by definition. Species have histories.” (Sterne, 2006: 12) Destacamos a última frase da citação: as espécies têm histórias. Ouvir é sempre algo mais do que um fenómeno físico de corpos que vibram e transmitem essas vibrações. Nos humanos, mais do que em qualquer outra espécie, a escuta dá-se no contexto dessas histórias. Os corpos vibram e o ruído poderá interferir, ou não. Seja como for, é sempre no contexto dessa história ou histórias em que os humanos se situam, que a escuta deve ser colocada. A escuta do som e, já agora, a do ruído.

O ruído desde sempre esteve associado ao som. A maior parte das vezes como sendo aquilo que englobava o que o som queria evitar, de que o som queria fugir. O ruído como perturbação. Perspectivado na sua forma mais comum, aponta invariavelmente para a noção de falha. A perturbação de um sinal, o impedimento de uma comunicação, o incómodo associado ao cansaço físico e psicológico, enfim, múltiplas acepções que não costumam atribuir ao ruído nada de significativamente positivo. “Noise appeared to be a type of garbage-bin technical property much as chaos and fuzz first appeared to earlier audiences of scientists and engineers.” (Kosko, 2006: XVII) Mais recentemente, o ruído enquanto categoria, começou a ser tratado por alguns investigadores, sobretudo na área da música, da comunicação e da filosofia, lançando abordagens sobre o tema, com resultados distintos e pertinentes. Resultados que têm tido o interesse de superarem essa perspectiva mais negativa tradicionalmente associada ao ruído, permitindo dessa forma que se possa avançar a investigação por caminhos até aí vedados ou esquecidos, como o da utilidade do ruído na comunicação ou o da importância criativa do ruído na música, como veremos

alguns exemplos do Capítulo III. Uma premissa podemos desde já avançar e ela será importante no decurso desta investigação: o ruído é muito mais do que aquilo que acima se apontou (perturbação, acidente, etc.), o ruído tem muito mais do que essa conotação negativa de impedimento e obstrução. O ruído não é sempre e necessariamente um elemento perturbador. O ruído pode também desempenhar uma série de funções às quais associamos uma dimensão positiva. O ruído não é só destruidor, pode ser criador. Nem sempre deve ser evitado, há quem o procure. Nem sempre é vazio, pode ter utilidade. “With noise is born disorder and its opposite: the world. With music is born power and its opposite: subversion. In noise can be read the codes of life, the relations among men.” (Attali, 1999: 6)

Comecemos por uma abordagem mais técnica ao conceito de ruído, uma vez que aí já encontraremos alguns dados que apontam para outras leituras que possam dele ser feitas. Verificamos que o ruído nasce do excesso e da sobreposição, sobreposição essa que leva a uma indistinção daquilo a que se pretende aceder. Tomando o conceito de ruído branco, por exemplo, este consiste na sobreposição de todas as frequências do espectro, sendo que essa sobreposição implica consequentemente que nenhuma dessas frequências possa vir a ser entendida individualmente; situação de excesso, de perturbação, de confusão, de impossibilidade de conseguir informação útil.⁵⁶ Se a sobreposição de todas as frequências do espectro dá origem ao ruído branco, há ruído mesmo quando não temos essa totalidade de sobreposição de frequências. Ou seja, há ruído sempre que há uma perturbação num processo de transmissão de sinal. “Noise signals are the bad signals. They are the unwanted signals that mask or corrupt our preferred signals. They not only interfere but they tend to interfere at random.” (Kosko, 2006: 5)

Na área da comunicação, as múltiplas referências que tem o conceito de ruído, observando-as mais detalhadamente, começam por radicar nesta ideia de perturbação. Num processo de comunicação é ruído tudo aquilo que perturba, das mais variadas formas, a transmissão de uma mensagem, de informação. O ruído é um estorvo, qualquer coisa que impede, mas cuja presença não é fácil de eliminar e nessa medida aparece muitas vezes como um estorvo incontornável. “Noise is the hiss and pop of the static we hear when we listen to a radio station or a walkie-talkie or an old vinyl record album. It is the flickering

⁵⁶ No domínio da engenharia de som, a questão da medição aparece invariavelmente associada ao ruído, uma vez que é atribuído ao ruído o facto de este escapar à mensurabilidade. No fundo, esta aversão do ruído à possibilidade de ser medido significa que é ao controle, à sistematização que ele é avesso. “Sound pressure, sound intensity, sound transmission can all be measured. Noise is unwanted sound. It is much more difficult to measure and quantify the extent to which any given sound annoys any given individual.” (Ballou, 2002: 43)

snow that mars a cable TV image when someone bumps the cable or when the cable company scrambles the pay-per-view boxing match. It is the grainy streaks that flash across the screen when we watch an old print of a film. Noise is the background chatter of people in a restaurant when we ask the server to tell us about the dinner special. Noise is the Internet or telephone signal that interferes with our own. Noise is the red rose that grows in a cornfield. It is a signal that does not belong there.” (Kosko, 2006: 3) Do ruído da TV, à rosa que cresce onde não queremos, o ruído é invariavelmente algo de indesejável, de nefasto e contra o qual estamos até dispostos a lutar, a investir com vista à sua eliminação. O ruído é o que não pertence; como aquilo que não faça parte desse filme.

Donde veio e como começou? No meio de muitas incertezas uma coisa é hoje consensual: está connosco desde sempre. Se considerarmos a teoria do Big Bang como origem do universo, então o ruído esteve mesmo no momento inicial porque a essa enorme explosão se associa inevitavelmente um ruído correspondente em grandiosidade. “And the Big Bang has a sound – it is the final static that can never quite be removed – so the universe itself (the universe anyway) can be imagined as noise, as residue, unexpected by-product, and the last sound will always be the first.” (Hegarty, 2008: 4) Como, por exemplo, nas narrativas de carácter religioso, a presença do ruído ser comum e ocorrer sempre associada a momentos importantes dessas mesmas narrativas, como é o caso do dilúvio bíblico no Génesis em que as referências a ruídos são constantes e elementos chave da descrição. Ou o episódio da queda das fortificações na batalha de Jericó onde a força da narrativa é deveras sugerida pela descrição dos sons fortes, altos, assustadores, de elevado volume e penetrantes, que se ouviam.

Não é certa a origem exacta da palavra ruído. George Prochnik refere aquela que é a explicação geralmente aceite. “The word “noise”, as we know by now, derives from the Latin root *nause*. How did that notion transfer to sound as such? The neutral usage crops up in late Middle English in England – around 1400. It would seem plausible that the switch occurred in the acoustical equivalent of a population explosion: too many disparate sounds heard together make for an experience of noise.” (Prochnik, 2010: 106-107) O que aponta para esse carácter de excesso: só se começou a sentir o ruído enquanto tal, quando se deparou como uma situação de excesso, desse excesso nascendo o incómodo e, acima de tudo, a perturbação e o impedimento. Foi quando se aperceberam que tinham dificuldade em ouvir e em perceber aquilo que estavam a ouvir, que os homens classificaram de ruído - como sendo o obstáculo que impossibilitava que a audição se processasse de forma

satisfatória – esse tal elemento que parecia não fazer parte do contexto embora estivesse lá desde sempre. Se é na idade média que se dá conta da palavra enquanto tal, tudo aponta para que o ruído já se manifestasse mesmo quando ainda não havia um conceito que o situasse e o classificasse enquanto categoria. “But we must never underestimate all the noise our ancestors would have experienced. Caves and Neolithic chambers probably reverberated with chanting and drumming; ancient cities such as Ur and Rome were crowded, uproarious and busy twenty-four hours a day; medieval monasteries resounded with bells; the ears of indigenous peoples were assaulted by drums, trumpets, bells and gunfire unleashed by European colonists; war has always been deafening for those right in the thick of it; many workers in the mills and factories of the Industrial Revolution had their hearing permanently damaged.” (Hendy, 2013: 325) O que a idade média introduziu foi um nome para algo que, acreditamos, já vinha de trás. Desde quando? Provavelmente há ruído desde que há presença do humano e das actividades que lhe estão associadas. Por curiosidade, por necessidade, por obrigação, o homem nunca pôde ficar indiferente ao mundo que o rodeava e isso implicou que tivesse que interagir com ele. Nessa interacção nasceu o ruído. O silêncio foi quebrado por essa interacção porque, qualquer movimento é o que está na origem do som. “Though it is often the case that signal overwhelms noise, it is noise that binds the signal, that serves as a medium, a baseline, a plane of relief against which signal stands out.” (Evens, 2005: 15) O ruído surgiu precisamente quando surgiu o som, sendo o ruído uma outra forma de manifestação do som, pelo excesso, pela diferença, pela incompreensão. O ruído tem a sua natureza intrínseca sedimentada na existência do próprio som que para o humano existe desde sempre. “Noise is the uncontracted, the depth from which these contractions of perception are drawn, and, though sense-less and insensible, it makes sense or gives sense to sound by providing sound with its direction and by focusing it to a point of clarity.” (Evens, 2005: 15) Aprofundemos um pouco mais a natureza do ruído questionando a sua fonte: aquilo que o produz e porque é que se produz. O que verificamos é que é essa interacção do homem com o que o rodeia que dá origem ao ruído. Falamos aqui da questão da técnica, da mais incipiente, primária e básica, à mais desenvolvida, funcional e contemporânea. A técnica está intimamente ligada ao ruído na medida em que é ela que cria as condições para que o ruído surja. Nas suas várias manifestações, a técnica desenvolve-se, entre outros factores, com vista a alcançar objectivos. E essa caminhada com vista a esses objectivos tem inevitavelmente muitos obstáculos no percurso. Nesses obstáculos radica também o ruído. Mas não é só nos obstáculos. E isso poderemos constatar com a observação de que, nos primórdios, é

precisamente com o desenvolvimento de determinadas técnicas que percebemos a presença do ruído. Poderemos apresentar a fala na base da comunicação, e como aí aparece o ruído a impedir o prosseguimento desejado do processo. Poderemos falar da invenção de utensílios, objectos para a satisfação de necessidades e o modo como essa produção implica a produção de ruído. Poderemos apontar tudo aquilo que se desenvolveu para o bem estar da humanidade, desde que se deu a sedimentação até à proliferação dos *gadgets* mais tecnológicos dos nossos dias. A esse desejo de bem estar está associado o ruído. Só o homem sedentarizado tem vizinhos que façam ruído que o incomode. Só o homem que use determinados equipamentos com vista a determinados resultados vê esses equipamentos serem afectados por toda uma série de ruídos que implicam o seu não funcionamento da forma mais desejada. Se numa visão eventualmente ingénua, mas que ainda assim não perde aqui o seu valor, temos da técnica a ideia geral de que ela serve na medida em que funciona, isto é, que nos permite alcançar determinado objectivo, também é verdade que, à técnica a ideia da falha está sempre associada, nomeadamente no seu aparecimento: toda a técnica surge como resposta a uma falha. A técnica é a hipótese que propomos, que desenvolvemos para a resolução de um problema e dos problemas que se sucedem. Claro que o estatuto desses problemas difere: muitos são mesmo problemas a necessitar de resolução, outros são problemas engendrados, outros são problemas herdados de outros problemas. Seja de que modo for, a técnica começa por ser uma resposta a uma lacuna, mesmo que esteja longe de aí se esgotar. E nessa tentativa de resposta a essa falha, a técnica percorre caminhos que implicam outras falhas, numa sucessão em cadeia que aponta para a constituição de uma teia que, não só legitima, como institucionaliza e ensina a lidar com ela. “La présence de l’homme aux machines est une invention perpétuée. Ce qui réside dans les machines, c’est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent.” (Simondon, 1989: 12) Ora, no meio dessa teia, o ruído está sempre presente. Ou seja, a uma técnica está sempre associada uma presença de ruído. Porque o ruído não é, nem nunca foi, um outro que surja apenas como consequência. O ruído é um mesmo que está aí desde sempre, embora muitas vezes não se revele de imediato, dado ter como característica o facto de parasitar outros elementos para se vir revelar.

O que mostra mais um aspecto da questão a ser aqui considerada: a inevitabilidade do ruído. Numa enunciação mais radical, diríamos mesmo que eliminar o ruído, eliminar o seu rasto, só seria possível com uma eliminação da técnica, algo que é impossível. Então,

esta inevitabilidade do ruído, compreendida desde muito cedo⁵⁷ faz com que seja mais produtivo encará-lo em vez de escondê-lo. O encobrimento é temporário, não apaga: é sempre um varrimento para debaixo de um sofá, que um dia será arrastado, destapando assim tudo o que escondia. O ruído não se apaga porque não se pode apagar. Se colocarmos a questão: teríamos mesmo interesse em apagá-lo? Não só não o conseguiríamos como se, caso o conseguíssemos, não teríamos nada a ganhar com isso. Porque o ruído é uma manifestação do humano. E sabemos o suficiente para percebermos as consequências nefastas das tentativas de eliminação ou encobrimento de facetas do humano. Judkins coloca a questão de sabermos, no caso da música, o que é o ruído que interessa por oposição ao que não interessa. “It can be difficult to draw lines between musical noise (noise resulting from the process of music-making) and regular noise, or less-musical noise and more-musical noise, or even between body and instrument.” (Judkins, 2011: 15) Essa fronteira entre o ruído que interessa e o que não interessa, entre o que serve e o que não serve, entre o que impede e o que não impede, é uma fronteira impossível de traçar. E, se por alguma razão, o tentarmos fazer, recorrendo a equipamento que permita uma decomposição efectiva do som, o que nos resta são apenas duas possibilidades: a) fazê-lo assumindo a total subjectividade da intervenção, justificada por propósitos estéticos ou outros, ou b) supor a inexistência dessa subjectividade e acabar por reduzir ao silêncio total, depois de tudo termos eliminado.

Por mais que tentemos remontar à fonte de um ruído, para a partir daí o eliminarmos, acabaremos por perceber essa tarefa como infrutífera, na medida em que atrás de um ruído vem outro e eles ouvem-se fundidos uns nos outros, dependendo uns dos outros. O ruído é um território no qual habitamos, no sentido em que habitamos sempre em algum território porque não pudemos viver em suspensão: numa coordenada temos sempre que estar. Nesse território onde nos situamos está o ruído, ou melhor, um conjunto vasto de ruídos em inter-relação: cruzando-se, misturando-se, diferenciando-se, qualquer que seja a relação que os ruídos tenham entre si, aquilo que eles são para nós é muito mais uma estabilidade do que uma instabilidade; é muito mais o comum do que o accidental. Apontemos para a constatação de Cage quando se colocou dentro de uma câmara anecóica e deu por si a ouvir-se a si próprio – o seu corpo, os seus órgãos no que há de mais visceral (coração, pulmões, circulação sanguínea, etc.) – com um misto de fascínio (porque estava a

⁵⁷ “Though we have a tendency to romanticize the silence of the past, throughout history many cities have been incredible loud. Not only were there traffic noises of carriages, coaches, and chambers on rough paving stones, as well as disparate animal sounds and all the commotion of fixed and itinerant vendors, there were also industrial workshops intermingled with private residences.” (Prochnick, 2010: 282)

ouvir algo que nunca tinha ouvido) e estranheza (porque lhe faltava o som do ambiente no qual ele estava situado).⁵⁸ O que prova que, se o ruído nos pode ser estranho – e por vezes é – não é pelo facto de ser inédito, inaudito, novo. A estranheza do ruído há-de vir de outro lado. No ruído é onde nós estamos desde sempre e não será fácil vivermos em permanente desconfiança daquilo onde estamos desde sempre. “Noise is not a sudden incidence of disruption, but the constancy through which events of high value – a silence, for example, or breath heard against the slow flowing of water – are highlighted” (Toop, 2010: 61)

Havendo uma ordem estabelecida – e por ordem podemos aqui entender um plano mais ou menos estável onde possamos existir – o ruído fará necessariamente parte dessa ordem. E nessa medida ele deve ser visto como o comum e não como o estranho. Estamos sempre no ruído e, inclusivamente, é do ruído – um suposto perturbador de sentido – que nascem os sentidos que alcançamos. “Noise is the reservoir of sense, the depth in which sounds connect to each other, the difference whose modulation is signal.” (Evens, 2005: 15) Situação aparentemente paradoxal: extrairmos o sentido desse campo onde impera o não-sentido. Sublinhámos no início deste ponto a afirmação de Sterne acerca do facto decisivo de termos histórias, de fazermos parte de histórias. Essas histórias de que fazemos parte estão cheias de ruído e ainda bem que assim é porque só assim elas se tornam significativas para nós. Fossem elas de uma limpidez e clareza absolutas – sem ruído – e o humano seria deveras mais pobre. Como naquele episódio que se terá passado com John Peel⁵⁹, um dos mais significativos divulgadores musicais das últimas décadas. Dizia ele que alguém o tinha tentado convencer de que o CD era preferível ao disco de vinil porque o CD não tinha ruído de fundo. Ao que Peel terá respondido: “... e que me interessa isso se a vida é cheia de ruído de fundo?”

Refira-se agora a associação que Attali estabelece entre o ruído e a música, nomeadamente, definindo um paralelo presente nestas duas categorias ao longo da história, desde os mais ancestrais momentos em que se percebe a presença de cada uma delas. Segundo Attali, a música, desde o início, e nas suas mais variadas formas, tem sido utilizada

⁵⁸ “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 heard 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 one was my blood in circulation. Until I die there will be sounds.” (Cage, 1973: 8)

⁵⁹ John Peel, (1939-2004), radialista e jornalista musical inglês, ficou para a história como um dos mais importantes divulgadores musicais dos vários géneros em torno da música pop / rock. A sua pesquisa permanente e o acolhimento que dava às propostas mais inovadoras, tornaram-no um ícone no contexto da própria música e um símbolo do jornalismo musical enquanto procura e dinamização estética.

como instrumento para o exercício de poder, de controlo, de disciplina. Também aqui o conceito de ruído assume uma dimensão que vai para lá da visão mais tradicional que possamos ter dele (como perturbação, interferência, mistura, etc.) Attali apresenta-nos o conceito de ruído como estruturante da música e de toda e qualquer actividade na qual o som esteja presente, uma vez que o ruído e o som devem antes ser pensados como binómio de pontos inseparáveis para a constituição de algo, e não como pólos absolutamente opostos que se negam, que se evitam e que se combatem apenas.

De início Attali debruça-se sobre a questão da escuta, sobretudo apontando para o papel que a música desempenha em termos colectivos. Caracteriza-a como sendo simultaneamente um espelho assim como profética. Um espelho porque a organização interna das estruturas musicais espelha a forma como as sociedades se estruturam. Neste aspecto a música reflecte sempre com bastante acuidade a dimensão da época em que acontece. “(...) music runs parallel to human society, is structured like it, and changes when it does.” (Attali, 1996: 10) E tem um carácter profético porque no contexto das várias manifestações de ordem cultural, em sentido lato, a música é a que mais capacidade tem de progredir, de superar as circunstâncias de um determinado tempo e avançar rumo ao futuro, entendendo-se aqui por avanço a capacidade de explorar novas possibilidades, de apontar para outras direcções, de recusar a situação e propor alterações ao que existe. Está, nessa medida, sempre orientada para ao futuro e não apenas envolvida com o presente. “The noises of a society are in advance of its images and material conflicts. Our music foretells our future. Let us lend it an ear.” (Attali, 1996: 11) Attali esclarece o conceito de ruído na música sem esquecer a significância que ele tem na comunicação em geral. “A noise is a resonance that interferes with the audition of a message in the process of emission.” (Attali, 1996: 26) Enquanto a música é sempre uma tentativa de estabelecer uma ordem, de conferir um determinado ordenamento que a torne aceitável e produtiva, o ruído surge como qualquer coisa que se dirige a ela de forma a perturbá-la, a impedi-la de se processar sem afectação. Nesta medida, o ruído não existe por si só, existe sempre em função de qualquer coisa – a música, neste caso – que pretende perturbar, interferir, impedir, confundir. Mas, se assim vemos o ruído numa dimensão mais negativa, como qualquer coisa que pretende perturbar o outro, o ruído não tem só essa faceta negativa. Tem também uma dimensão positiva, na medida em que essa afectação que o ruído produz, ao interferir com a música, possui um carácter construtivo, estimulando-a a mudar, a defender-se, a reinventar-se, a inovar e, nessa medida, o ruído está a dar um contributo a uma das facetas mais emblemáticas da música, a de ser profética, a de querer mudar, a de

querer superar sempre a situação presente. O ruído é parte fundamental nesse processo e é por isso que Attali não acusa a sua presença no contexto da música como sendo algo apenas negativo, destrutivo. “What is noise to the old order is harmony to the new: Monteverdi and Bach created noise for the polyphonic order. Webern for the tonal order. La Monte Young for the serial order.” (Attali, 1996: 35) O que devemos retirar daqui é a importância criativa desse elemento aparentemente perturbador – o ruído – e que na verdade não é obstáculo, na medida em que é um elemento que, dadas as particularidades atrás referidas, tem a capacidade de estimular, de gerar. Isto porque a criação musical avança por superação, ou seja, a criatividade na composição musical consiste em modificar – seja por acréscimo, seja por diferença, seja até por recuo – aquilo que já existe. “There is no order that does not contain disorder in itself, and undoubtedly there is no disorder incapable of creating order. This covers the dynamic of codes.” (Attali, 1996: 34) E o compositor, como aquele que tem o fito de inovar em música, para o fazer, terá que ser capaz de navegar nessas águas por vezes agitadas que são o som e o ruído e as múltiplas relações que vão estabelecendo entre si. Da música temos ideia de possuir uma ordem, por mais desordenada que seja, uma vez que a própria constituição da obra enquanto tal a isso implica. “Car, avec la notion d’œuvre, c’est déjà toute une foule de critères que s’infiltrée dans nos oreilles, pour s’y effacer comme allant de soi: écoutant une œuvre, c’est-à-dire aussi son auteur, mon oreille est déjà, peu ou prou, réglée par une idée de “structure”, elle cherche à saisir un tout que s’articule en parties...” (Szendy, 2001: 32) Mas também é verdade que essa ordem, ou aparente ordem, anda sempre de par em par com a desordem e o caos – o ruído – onde ela vai colher muita da energia que a sustenta. Perceber ordem num invólucro que nos é apresentado, não significa deixar de supor e aceitar a força da desordem que se encontra por detrás e que é indispensável para que a obra faça sentido. “Music, then, constitutes communication with this primordial, threatening noise – *prayer*. In addition, it has the explicit function of *reassuring*: the whole of traditional musicology analyzes music as the organization of controlled panic, the transformation of anxiety into joy, and of dissonance into harmony.” (Attali, 1996: 27) Apresentado o ruído como um factor que cumpre um papel ambíguo: se, por um lado, é elemento obstrutivo da escuta, por outro é o plano onde se situam todos esses elementos que vão estar na origem da escuta. Ele impede mas é a partir dele que o som, a escuta acontece. Como Evens refere na seguinte citação, o som, enquanto elemento que nos interessa perceber na escuta, é algo que acontece sempre por diferenciação face ao plano no qual se encontra e esse plano é o plano do ruído. “Only the explicated is specific, clear. Only the explicated can be distinct,

set apart from its background and neighbors: a specific rhythm, a specific pitch, a specific volume. The implicated is obscure by its nature, it withdraws from scrutiny. It provides the sense of sound by being itself unhearable, the imperceptible of sound.” (Evens, 2005: 15)

LaBelle (2010) recorre a uma associação particularmente interessante que consiste em associar o ruído (em geral, no contexto social, mas que facilmente podemos transpor para o domínio musical) com um dinamismo da ordem da produção. Ao invés de todas as tentativas de silenciamento e controle desse ruído que seriam da natureza da limitação e da sua negação. O que para nós é distintivo é o facto de a integração assumida do ruído, na criação musical, estar efectivamente ligada a uma vontade de criação e de superação de limitações existentes. Vejamos o caso de propostas pioneiras como as de Russolo e Varèse que, embora com manifestas diferenças entre si, apontavam claramente para um desejo de alargamento e enriquecimento da paleta sónica à disposição do compositor. E que não se limitou à efervescência própria desse período histórico de muitas alterações, como o prova o facto de, a partir daí, o ruído, sob várias capas e vários envolvimento, ter ganho uma efectividade na música do séc. XX em diante. Quanto mais não seja, pela consideração da sua existência e inevitabilidade da sua presença. “While noise rises up as an index of movements and bodies, as a register of unlicensed behavior, silence may form an index for the limits of particular social climates.” (LaBelle, 2010: 47) O ruído, multifacetado e abrangente, constitui-se como um plano no qual se vislumbram possibilidades e expectativas: ele é fonte, mais até do que fim. Pluralidade em vez de limitação.

1.5. Jogar

Coloquemos a seguinte questão: o que faço quando ouço música? Ou melhor, quando ouço música, o que faço, para lá de ouvir música? Peter Kivy na obra *Introduction to a Philosophy of Music* (2002) aponta para duas ideias interessantes que nos podem avançar algo acerca do que será essa dedicação à escuta musical. O que quer que venha a constituir essa perspectiva filosófica sobre a escuta – veremos de seguida – uma coisa é certa: estamos para lá da dimensão meramente física da propagação e recepção do som. Embora o processo comece por aí, está muito longe de se ficar por aí. Também não é nossa intenção seguirmos o caminho de um psicologismo extremo, dominado pela procura das emoções e sensações sugeridas pela música. Aqui a questão é a de querer saber o que é que, ao escutar música, se retira daí no que ao som, sobretudo, diz respeito. Que trabalhos estão

envolvidos numa actividade aparentemente tão passiva e que, afinal, para que dela retiremos proveito, de passivo tem tão pouco. É nesse rasto que seguimos algumas hipóteses do âmbito da filosofia da música que Kivy apresenta como jogo.

As duas possibilidades que Kivy nos mostra nessa linha traçada são as seguintes: a) jogo de hipóteses, b) jogo do esconde e mostra. Ainda antes disso, vejamos porque é que Kivy emprega a palavra jogo numa actividade como a audição: porque, por muito diferente que seja entre os pares, há sempre algo da dimensão do lúdico, concretamente, uma tarefa que se desenvolve, supostamente, com gozo e na qual se procura atingir algum objectivo. Jogo, porque como vimos no processo de escuta que temos analisado desde o início, essa é uma actividade que implica alguma vontade, que implica intervenção de quem ouve, que implica decisões de quem ouve. A escuta não é uma disponibilidade apenas (para ouvir o que chega aos ouvidos e ver no que dá). Ela implica esforço e investimento da parte de quem ouve, significando aqui investimento a noção de que quem ouve também tem que dar alguma coisa, não apenas ficar à espera de receber. A música proporciona estímulos e aponta direcções nas quais, cada um por si, possa colocar algo de dimensão pessoal: confrontar crenças, invocar memórias ou forjar destinos. Isso é feito, não de modo aleatório, mas ainda assim com margem de liberdade suficiente para que cada um se sinta com confiança para testar e experimentar. “Even if music has its own structural coherence, it was understood as fair game in the bricoleur’s search for experiences to facilitate self-definition, to help make sense of life, and to understand what is essential for survival.” (Pasler, 2006: 171) Agawu tem uma maneira interessante de considerar esta pesquisa de dimensão similar ao lúdico, ao apontar para a ideia de ficção, sugerindo que esse processo é comparável ao que acontece quando alguém, imerso numa narrativa, navega pelos vários elementos que a constituem em busca de construir uma análise que se torne sustentável e consistente. Acrescentamos nós: com uma forte componente de jogo. “Music analysis is centrally concerned with such fictional procedures. As analysts, we trade in fictions. The better the fictional narrative, the more successful is the analysis. The more musical the rules, the better is the analysis; the more musically plausible the generative bases, the better is the analysis.” (Agawu, 2009: 125)

Regressando à classificação de Kivy, ela é devedora, na sua elaboração, das considerações a que Leonard B. Meyer procede na sua obra *Emotion and Meaning in Music* (1957). Meyer convoca noções do que na área da matemática e outras ciências exactas é tido como teoria da informação. Considera que a transmissão de informação não pode ser

toda avaliada da mesma maneira. Ou seja, há aquilo que podemos classificar como graus de informação. Para lá de saber se a informação é verdadeira ou falsa, a teoria da informação cuida também de saber se a informação é pertinente, é útil, sendo esse um dos critérios para a sua validade científica. Se alguém disser que amanhã o sol vai nascer estará a transmitir uma informação, mas uma informação com um grau de pertinência reduzidíssimo dada a sua enorme previsibilidade. Já se alguém perceber que, por um fenómeno natural qualquer, o sol amanhã não irá nascer, estará a transmitir uma informação com grande pertinência e consequentemente com um grau de utilidade bem maior. A teoria da informação afirma que o que acontece situa-se num *continuum* que vai do totalmente previsível ao totalmente imprevisível. E que quanto mais esperado esse evento, menos informativo ele é, ao passo que quanto mais inesperado esse evento for, mais informativo ele será. Mayer faz então uma transposição desta teoria e seus pressupostos para a música. Afirmando que numa audição musical o grau de surpresa e de imprevisibilidade do que se ouve é determinante para essa mesma música que ouço. Ou seja, quando se ouve uma peça, e nessa peça facilmente se consegue adivinhar, perceber, inferir o que se segue, ela será pouco informativa. Na sucessão de eventos musicais que é a obra musical, quanto mais inesperado, mais portador de informação relevante será. E o contrário também é verdade. Por eventos musicais aqui entendemos um vasto leque de aspectos que são da ordem da música enquanto linguagem, enquanto actividade, enquanto prática. Vão desde os timbres usados, às notas que se sucedem, às mudanças rítmicas ou interferências de carácter harmónico, até aspectos mais englobantes como o tipo de obra apresentada (sinfonia, sonata, canção pop ou outra qualquer). Ao ouvirmos isso que nos é disponibilizado entramos inevitavelmente num plano de expectativas. Ora essas expectativas podem nem ser confirmadas. É a própria música, ao desenrolar-se que as confirma ou não. O compositor, o intérprete, contam com elas e desenvolvem um trabalho que consiste em não ser completamente previsível, e também não ser completamente imprevisível. Como descreve Kivy: “A musical work, then, is, among other things, a structure of sound events, running the gamut from expected to a very high degree to unexpected to a very high degree: in terms of information theory, from a low to a high degree of information. And, according to Meyer, satisfying music, ‘good music’, if you like, must cut a path midway between the expected and the the unexpected, or at least stay far enough away from the one or the other not to become totally either.” (Kivy, 2002: 74)

Ora o jogo da hipótese consistirá então em fazer da audição uma tentativa de estabelecimento de hipóteses no processo de audição. Aquele que ouve neste tipo de

escuta, aquilo a que procede é ao jogo de situar as suas expectativas face que lhe vai sendo dado ouvir. E é um jogo porque umas vezes acerta outras não. Uma vezes conseguirá prever e situar-se, outras não conseguirá e ficará perdido. Processo que se faz tanto consciente como inconscientemente. “He or she is thinking about the musical events taking place, is framing hypotheses about what is going to happen, and is sometimes surprised, sometimes confirmed, in his or her expectations.” (Kivy, 2002: 75) Isto não se faz só na audição do inédito: numa música que já tenhamos ouvido antes, este processo pode e deve continuar a existir; está no valor intrínseco de uma obra essa capacidade de não se esgotar. Tal como um jogo não se esgota da primeira vez que o joguemos. “Nevertheless, it is the general experience of serious listeners that the Great Works in the repertory provide a lifetime of normal listening. Thus, the ‘problem’ of rehearing music does not make implausible, by any means, the information theory of musical appreciation.” (Kivy, 2002: 77)

O outro tipo de jogo em causa na escuta é o do esconde e mostra. Que poderemos clarificar da seguinte forma: ao ouvinte cabe a tarefa de descobrir aquilo que, de certa forma, o compositor lá colocou, mas escondido. Cabe a quem escuta essa descoberta de algo que nem sempre está lá da forma mais visível. “In the familiar forms that Western art music has taken, in the modern era, the fugue, sonata form, rondo, theme and variation, and soon, the formal principle involved has been one kind or another in which the listener’s task is to find, to recognize the principal melody or melodies out of which the musical structure is constituted.” (Kivy, 2002: 78) O que tem seguramente uma dimensão lúdica também, porque se trata de uma tarefa em que quem ouve tem que colocar algo de si no processo. E colocando algo de si está a entregar-se a uma actividade que é oposta à passividade com que alguns, de forma ingénua, podem considerar que se trata a escuta musical, a qualquer nível. “It is the composer’s task to vary these melodies, hide them, alter them, dismember them, and generally give the listener’s puzzles to solve.” (Kivy, 2002: 78) O que se traduz mais uma vez no reforço da posição do ouvinte nessa cadeia. Insistimos neste aspecto por considerarmos que o papel do ouvinte nesse jogo, digamo-lo, embora nem sempre subvalorizado ao longo dos séculos, parece ter atingido na música contemporânea um lugar cada vez mais destacado. Lugar onde ao ouvinte é conferida uma legitimidade no seu modo de jogar esse jogo como provavelmente nunca antes tinha tido. “We should all be creators together, and in this way transform the limited social practice of music making into something universal and collective.” (Toynbee, 2003: 111) É apanágio da música interessante, seja ela de que género for e de que época for, poder permitir este

jogo a quem a escuta. Porque ele dá prazer, estético ou mesmo outro que se descubra de outro tipo qualquer. A audição dedicada e activa faz-se não por obrigação ou obtenção de qualquer recompensa, mas – e antes de tudo – porque se trata de uma actividade que dá prazer: o prazer da audição reside também no jogo enquanto se joga.

Convém esclarecer aqui dois aspectos, sendo que um acaba por ser consequência do outro. Primeiro a crítica que eventualmente possa ser feita a uma espécie de intelectualização extrema da actividade de ouvir música que geralmente é associada a práticas ditas mais “sérias” ou técnicas, por oposição a outras mais de descontração, festivas ou de divertimento. Essa eventual intelectualização não é necessariamente negativa ou impedimento para o propósito último da música que é o de ser desfrutada por quem a ouve. Esse processo, de maior ou menor intelectualização pode – e é – ele próprio uma actividade que dá prazer. Não sendo assim uma espécie de estado avançado da audição musical a que se dedica uma categoria de iniciados munidos de conhecimentos que lhes permitam dedicar-se a essa tarefa. Claro que o conhecimento do modo como a música se faz, do seu contexto, da sua posição ao longo da história são dados preciosos para a sua audição. Mas tal não conduz a que fechemos a audição musical numa categoria de especialidade a que só alguns acedem com rigor e da qual só alguns tiram proveito. Teoricamente, é um processo que se aprende e ao alcance de qualquer um. Mais fácil até do que se possa pensar, porque muitas das vezes feito mesmo sem darmos conta de que o estamos a fazer. “We are trying to understand what goes on when someone, whether or not a musically trained someone, listens to music seriously, attentively, the way a serious composer intends and hopes.” (Kivy, 2002: 81)

Mais até do que essa faceta lúdica que concede ao ouvinte um estatuto no qual ele se permita uma posição activa no contexto da obra, o que nos importa aqui reforçar é a importância e a necessidade do ouvinte ao longo do processo. Necessidade, neste caso, lógica, uma vez que esse mesmo processo só se completa com o desempenho do papel do ouvinte. Como algumas teorias consideram que a música necessita de ser escrita para ganhar estatuto de obra, enquanto outras advogam que ela o alcança no momento em que é tocada, por exemplo, Aqui o que estamos a apontar é a possibilidade de o ciclo da existência da obra musical só se completar quando o ouvinte tem a sua intervenção, enquanto ouvinte, cumprindo a obra no seu todo, algo que, antes da entrada em cena desse mesmo ouvinte ainda não tinha acontecido. “Of course, music is also “made” by the

listener being an active participant in the whole process, for it is only at the moment of hearing that music truly exists.” (Benson, 2011: 586)

Dibben apresenta uma tese a este respeito que consiste em reportar uma espécie de esquecimento desse mesmo papel do ouvinte em grande parte da história da música. Não entrando numa discussão mais específica acerca do papel do ouvinte musical em termos históricos, referimos aqui esta ideia porque ela vai também no sentido de apontar para uma mudança significativa a partir do séc. XX: mudança no sentido de considerar um papel cada vez mais activo e preponderante ao ouvinte. Dibben parte de uma hipotética separação entre o campo da musicologia e da teoria crítica e o da percepção e da fruição. Refere o autor que, historicamente, estas duas dimensões se têm situado em extremos até bastante opostos, por vezes. E que a análise à música, em geral, se tem caracterizado por um privilégio da dimensão crítica face ao da perceptiva. Como tal, a história da música acabaria por privilegiar modelos de composição, de execução e escuta musical que se centram no plano da teoria crítica e de tudo o que se lhe pode extrair. O que se tem tornado um elemento de conflito. “Taken at face value, this is a problematic distinction. On the one hand, it seems to suggest that the cultural and social meanings identified by theory and criticism are not related in any way to historically situated musical materials heard by an individual, and that, on the other hand, there is a level of musical experience that is unmediated and to which a sociologically informed hermeneutics is subsequently applied.” (Dibben, 2003: 194) Como afirmávamos, o aspecto essencial desta contenda que se define aqui, é o de que a contemporaneidade volta a considerar o papel dessa dimensão perceptiva, “dos materiais musicais ouvidos por cada um”. E essa consideração, não sendo o simples acrescento de mais um elemento à equação, o que faz é sugerir uma nova leitura do impacto da escuta e do que nela acontece, e não apenas do corpo crítico envolvido, ou seja, o que a partir dela acontece. Portanto, o que acontece a alguém que escuta música, por esse acto da escuta, é também da ordem do musical.

Lévi-Strauss considera existir uma diferença substancial entre o público do séc. XVIII e o do séc. XX: o primeiro era muito mais informado, nos meandros técnicos da música, do que o segundo. “A competência musical estava, então, na moda como o atestam o número, a extensão e riqueza dos artigos que se lhe referem na Enciclopédia.” (Lévi-Strauss, 1995: 42) No seguimento dessa afirmação, Lévi-Strauss aponta para a ideia de que esse grau geral de informação técnica acerca da música, pelo menos de um certo tipo de música – a música / arte que o público escutava nas salas de espectáculo – dirigia a atenção

do ouvinte para certos aspectos (os técnicos, elaborados e sofisticados) em detrimento de outros, nomeadamente, os da percepção do som e da sua relação entre si, no momento da execução da obra. Uma mudança que se opera na contemporaneidade é um generalizado desconhecimento desse lado mais elaborado e conhecedor da música. Que não se revestiu de um desinteresse por ela, mas sim numa nova direcção para a escuta musical: menos informado dos problemas técnicos e musicológicos mais elaborados, o espectador canaliza o seu interesse noutra direcção. Precisamente a da audição e do impacto que a música, o conjunto de sons a ouvir enquanto material da obra, tem no ouvinte. Isto fez com que se passasse a prestar mais atenção a essa faceta até aí um pouco subvalorizada por um excesso de conhecimento técnico envolvido na escuta. O ouvinte aproveitou a sua “ignorância” para ir em busca de outros aspectos que um conhecimento mais detalhado não o motivaria. O ouvinte acabou por se tornar atento a uma série de elementos até aí não tão cuidados. “Aujourd’hui, l’auditeur, plongé dans un environnement de plus en plus virtuel, éprouve le besoin de retrouver un contact direct avec les phénomènes et leur cause, et de s’impliquer dans une relation sensori-motrice avec un environnement matériel réel.” (Heinrich, 2003: 248-249) Do que a autora desta citação está a falar é de uma espécie de recondução contemporânea ao material, uma vez que a desatenção pela estrutura é cada vez mais notória. Se quiséssemos ser taxativos, embora um pouco simplistas, resumiríamos que o ouvinte contemporâneo ouve mais timbres, sobreposições de sons, do que propriamente formatações e respectivas teorizações. Por isso vincamos o facto de toda a questão em torno do timbre do som passar a ser central na música contemporânea, não que ele não existisse antes, mas porque agora ganha um outro estatuto no corpo da obra. Não necessariamente destituindo outros factores como o harmónico ou o melódico, mas reforçando que esses não serão a quase totalidade da percepção musical, afirmando um campo de possibilidades alargado pelo facto de existir uma nova direcção face ao som. O espectador menos “conhecedor” dos meandros em que se desenvolve essa arte a que se dedica, encontra-se numa situação de buscar o que lhe é permitido com as ferramentas que lhe estão disponíveis. Um espectador que, sabendo menos de harmonia e contraponto, por exemplo, se vê tentado a procurar mais acerca de timbres e o efeito que suas inesperadas combinações lhe suscitam. Consequentemente, quem faz a música leva isso em linha de conta: o compositor sabe hoje que o seu público, eventualmente menos perspicaz em harmonia, por exemplo, é capaz de ser conhecedor de uma mais vasta paleta de sonoridades, abstractamente consideradas, por via da audição que a sua vida implica.

Na verdade, não cremos que haja melhores ou piores públicos para a música. Há os públicos que há, fruto de circunstâncias históricas que ultrapassam, e muito, o próprio domínio musical. Esses públicos não são os mesmos ao longo dos tempos e aos públicos contemporâneos, se há característica que lhes podemos apontar, seja em que género, escola ou movimento for, é a sua disponibilidade alargada para uma paleta sónica (musical) muito mais alargada do que alguma vez foi.

“Se eu me calasse, não deixaria de ouvir fosse o que fosse. Mas se eu me calasse voltariam os outros ruídos, os ruídos que as palavras não me deixam ouvir, ou que deixaram realmente de se ouvir.”

Samuel Beckett

Capítulo II. Enquadrar

2.1. Composição

2.1.1. Quebrar o silêncio

Attali avança com uma identificação interessante do que poderão ser as etapas chave do desenvolvimento musical ao longo da história. Não se trata propriamente de uma análise de fundamentação apenas estética ou de carácter musicológico. Trata-se de uma constatação a que o autor chega por via de análises centradas na área social e económica. Porém, relegar esta investigação para uma zona estritamente económico-social será redutor, uma vez que o autor toma em linha de conta aspectos que são intrinsecamente da praxis e da teoria musical, o que nos leva a tomar algumas das suas conclusões como bastante substantivas para o caso de uma investigação em torno dos processos de composição musical. Essas três etapas, diríamos assim, do desenvolvimento musical, sobretudo nas sociedades ocidentais, serão as seguintes: sacrificar, representar e repetir. Uma quarta fase será a da composição. Essa será analisada de seguida: não só Attali a coloca fora do encadeamento das outras três, bem como ela será o mote para o desenvolvimento de algumas ideias deste capítulo e, nessa medida procederemos a uma observação à parte.

Façamos uma breve resenha de cada uma dessas etapas antes de chegarmos àquela que será capital nesta nossa investigação: a última, a da composição. Começemos pelas duas primeiras. Por dimensão sacrificial da música Attali entende a possibilidade que esta tem de enquadrar a ordem e a desordem. A música tanto é capaz de lançar o medo, como é capaz de sugerir a estabilidade e a ordem. Há uma dimensão sacrificial na música na medida em que ela tem essa capacidade de indicar um caminho, impor um rumo, conferir um sentido. No fundo, traduzir a ideia de que, ao mais puro caos, a música é capaz de conferir uma ordem que dê sentido, não só a ela própria como até a outras dimensões da vida humana, sendo a política e a religiosa as primeiras que surgem ao considerarmos esta questão. “Music responds to the terror of noise, recreating differences between sounds and repressing the tragic dimension of lasting dissonance – just as a sacrifice responds to the the terror of violence.” (Attali, 1999: 28) É, no fundo, a ordem o elemento que Attali

valoriza nesta dimensão sacrificial da música: ela torna-se, com essa sua capacidade de imposição, sugestão de ordem, um óbvio instrumento de carácter político, religioso e social. O que aponta para uma dimensão “positiva” da música, considerando aqui o positivo no sentido edificante, construtivo, salvador até. Attali, numa afirmação deveras entusiasta, sugere mesmo a música como uma forma de nos mostrar, como mito, a possibilidade de existência e manutenção de uma sociedade. “To my way of thinking, music appears in myth as an affirmation that society is possible. That is essential thing. It’s order simulates the social order, and its dissonances express marginalities.” (Attali, 1999: 29) Embora Attali situe esta dimensão em sociedades mais ancestrais e primitivas, não é por acaso que ainda hoje a podemos constatar, embora de forma mais complexa e eventualmente não tão directa, entre práticas musicais e comportamentos sociais como a marginalidade e a ordem social, dois conceitos referidos aqui pelo autor. Do mesmo modo que há um capacidade de enquadrar também haverá a de desenquadrar. Tal como pode incluir, também pode excluir. E é, também por este motivo, que muitos fenómenos de inovação musical inicialmente excluídos e propositadamente desalinhados, encontram na ideia de desordem uma motivação, um instrumento eficiente de manifestação e certificação dessa mesma procura da inovação, diferença, da novidade.⁶⁰ De seguida trataremos a questão do modernismo na composição musical. Não propriamente o modernismo mais restrito aos acontecimentos estéticos situados no início do séc. XX, mas ao modernismo enquanto atitude de insubmissão e experimentação que se verifica a partir dessa época que Stubbs caracteriza do seguinte modo: “There are never again a new century dawn with such gathering turbulence, such an impending promise and threat, such a strong, electric inkling of collapse and rebirth in the offing, so palpable a sense that the doors of perception were hanging off their hinges, as the beginning of the 20th.” (Stubbs, 2009: 18)

De seguida temos a dimensão representativa da música. “Representation against fear, repetition against harmony, composition against normality.” (Attali, 1999: 20) Na etapa da representação o que está em causa é a inserção da música naquilo que poderíamos qualificar de um “sistema”, entendendo aqui por sistema a possibilidade de estabelecer um conjunto de relações com um carácter mais ou menos estável entre os elementos que o compõem. Sistema no qual a música ganha um valor, o que facilita a compreensão do seu papel no contexto social e artístico, bem como o papel daqueles que a ela estão mais directamente ligados como os músicos, os compositores ou os mecenas, por exemplo.

⁶⁰ Trataremos com mais detalhe esta questão da inovação musical como superação de ordens instituídas neste mesmo capítulo bem como no Capítulo III, neste último apontando exemplos.

Attali situa esta fase com início a partir do séc. XVIII e vislumbra nela o advento daquele que virá a ser mais tarde o papel charneira da dimensão comercial da música. “Representation was able to make people believe, for two centuries, that it was meaningful to have a measure for value, that exchange and usage existed and came together in value. Music announced this mystification, made it potentially legible: in representation, music is exchanged for what it is not and is used as a simulacrum of itself.” (Attali, 1999: 59) O que acaba por estar em causa na etapa da representação é a ideia de que a música estabelece um sistema, uma teia de relações e dependências que extrapolam claramente a própria dimensão estritamente musical: da criação, execução e audição. Na fase da representação o que está em jogo, partindo da própria música é a possibilidade de modelos de negócio a partir dela. O advento de sistemas de direitos de autor. A generalização da figura do músico como “estrela”. O surgimento de várias actividades associadas à música, como o agente, o crítico, o divulgador. Fenómenos que Attali conecta com esta etapa e detalha com pormenor na sua obra (1999: 68 a 86). “The nineteenth century created the technical conditions for this process: the star and copyrights. In the twentieth century, the phonograph record would complete the process and disrupt the network of music.” (Attali, 1999: 68)

Surge de seguida a terceira dimensão, a da repetição. Attali identifica-a com o advento da possibilidade de registo e reprodução de som, a partir de 1877. Repetição porque no fundo, o que esse avanço técnico que é o fonógrafo e seus sucedâneos permitiram foi uma nova relação com a audição musical, relação essa caracterizada precisamente por essa noção de repetição, não apenas pela possibilidade de repetir as audições de forma mais simples, barata e eficaz do que antes era possível quando a repetição passava necessariamente pela execução presencial. Mas também porque o registo de som vai instituir aquilo que poderíamos chamar de uma indústria da reprodução: a possibilidade de se copiar o registo para que cada vez mais gente, em mais sítios distintos, tenha acesso a ele. Attali vê nesta etapa da repetição, uma tradução de muitos aspectos que serão claramente identificáveis com as sociedades de modelo ocidental, capitalista, nas suas mais variadas acepções e sem considerar apenas a vertente de carácter mais estético. Estamos a falar da possibilidade de partilha, troca, estabelecimento de uma economia, bem como de um consumo mais individualizado que permitirá uma outra abordagem auditiva, abordagem que trará consequências importantes para a própria dimensão musicológica: estabelecimento de uma crítica, de um mercado da música, de classificações – umas vezes mais, outras vezes menos – subjectivas como *tops*, listas de vendas, coleccionismo e outros

aspectos possíveis a partir do surgimento do registo. “The third network, that of repetition, appears at the end of the nineteenth century with the advent of recording. In this network, each spectator has a solitary relation with a material object; the consumption of music is individualized, a suimulacrum of ritual sacrifice, a blind spectacle. The network is a form of sociality, an opportunity for spectators to meet and communicate, but rather a tool making the individualized stockpiling of music possible on a huge scale.” (Attali, 1999: 32)

Quase como se se tratasse de uma fase de maturidade da divulgação musical, fase essa da qual ainda hoje retemos muitos vestígios, apesar de enormes mudanças a este respeito que se verificaram ao longo do séc. XX. O surgimento de aparatos técnicos a permitirem gravar e reproduzir, cada vez com mais qualidade e mais fiabilidade técnica, vai implicar mudanças substanciais numa arte como a música que, existindo há muitos séculos, quase de um momento para o outro vê ao seu dispor um auxiliar precioso – o registo e a reprodução – que iria implicar enormes alterações no próprio modo como a música iria evoluir: constatação visível do séc. XX em diante, o período onde o desenvolvimento da gravação, reprodução e difusão musicais vai mudar por completo. “The phonograph, then, is part of a radically new social and cultural space demolishing the earlier economic constructions of representation. With the introduction of the record, the classical space of discourses collapses.” (Attali, 1999: 95) Seja em que perspectiva for que se observe a questão, depois da gravação a música não voltaria a ser o que tinha sido até aí. “Sound was now flexible, elastic. That is the legacy of the electrical era.” (Milner, 2009: 58)

Por fim temos a etapa que Attali qualifica como sendo a fase da composição. Façamos uma clarificação do conceito começando por dizer aquilo que ele não é. Attali não se está a referir à composição enquanto técnica de composição musical propriamente, embora a técnica vá interferir na sua ideia de composição como a seguir veremos. Ou seja, não se está a referir aos procedimentos técnicos da ordem da criação musical em sentido restrito, fundamentalmente técnico. Não está também a falar da composição enquanto disciplina que se aprende, suportada numa determinada técnica que depois permita ao compositor manifestar as suas capacidades. Disciplina essa que ao longo dos tempos se foi desenvolvendo, dando origem a uma quantidade enorme de escolas, modelos, regras, investigações, etc. acerca da composição enquanto disciplina musical. Attali refere-se antes à ideia de composição como um modelo que sustenta, subterraneamente, o desenvolvimento da música. Falar-se em época da composição não quer dizer sequer que se tenha uma nova perspectiva do acto de compor fazendo desse mesmo acto algo

completamente diferente do que tinha sido até aí. Antes já se compunha e continuaria a compor-se. O que Attali sugere é que nesta nova fase de desenvolvimento é a noção de composição enquanto atitude, enquanto envolvimento daquilo que a vários níveis vai acontecendo, que está presente e a determinar de forma incisiva o desenvolvimento musical tradicional. Sendo que com isso a composição musical ganha a possibilidade de se assumir como uma construção que se suporta em instrumentos, a partir do séc. XX cada vez mais sofisticados, de modo a incluir cada vez mais aspectos laterais à linguagem musical. A música manifesta uma capacidade enorme de incluir até aquilo que lhe seria estranho, de um modo que outras manifestações artísticas não souberam – ou não foram capazes – de fazer. “Only music includes, as part of its discursive vocabulary, a term for the foreign matter threatening always to infect it: the extramusical. Even at the height of modernism, painters did not have a name for extrapainterly elements; filmmakers do not worry about the extracinematic.” (Kim-Cohen, 2009: 39) E é também esse extramusical – mas no fundo tão musical – que Attali enquadra na fase de composição referida.⁶¹

Attali propõe para o compositor a quebra do silêncio. “Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie.” (Pascal, 1977: § 187) Como? Produzindo. “D’une sphère à l’autre la seule voie interprétative est la production de Figures, de compositions: expressions sensibles des forces à et dans l’œuvre” (Pinhas, 2001: 71) E o que é aqui produzir? Produzir é compor neste aspecto particular do conceito de composição: compor é libertar-se. De quê? De padrões instituídos, de normas, de expectativas, de regras. É nisso que consiste a fase da composição. Será que podemos afirmar que esse desejo de libertação não é afinal nada de novo e que sempre esteve presente no trabalho de criação musical? A questão consiste analisar o que está em causa neste compositor, neste novo compositor de que Attali nos fala. E o que é decisivo nesta contenda é que o compositor é aquele que é capaz de criar por criar, dito de forma simples. “In composition, to produce is first of all to take pleasure in the production of differences.” (Attali, 1999: 142) Aquele que se pode dar ao luxo de um egoísmo estético - será que este egoísmo estético não existiu sempre? – que lhe permite fazer o que acha que tem que fazer sem nenhuma implicação externa a si próprio. O compositor é aquele que compõe só para si. Mas neste acto de compor só para si está muito mais do que compor apenas com a preocupação de se satisfazer e de gostar do que

⁶¹ Éric Dufour, numa obra intitulada precisamente *Qu’est-ce que la Musique* (2011) detalha com profundidade este aspecto. “Le discours sur le sens extra musical d’une œuvre musicale possède une légitimité au sens où le discours sur les représentations que cette œuvre suscite en moi, ou bien le discours sur le auteur de l’œuvre et sa vie, ou bien encore celui qui met en rapport cette œuvre avec l’histoire, en possédant une.” (Dufour, 2011: 77)

faz. Neste compor para si, o que está em causa é que ele está a compor para a música. Uma vez que é a motivação musical que o faz trabalhar. Ou seja, quebra-se aqui uma operacionalização daquilo que está a fazer, tomando a operacionalização como o acto de fazer em função de uma outra coisa qualquer. O compositor é o que nega isso ou, pelo menos, deve ser motivado a tentar. O compositor é aquele que supera os constrangimentos da representação e as implicações da repetição. O compositor é aquele que retorna à música. “Inventing new codes, inventing the message at the same time as the language.” (Attali, 1999: 134)

Attali vê no compositor o criador livre, o que faz a música pela música sem qualquer determinação que não seja a sua vontade nesse acto de composição. Podemos considerar demasiado optimista, crente até, esta posição de Attali. Podemos considerar que ela se reveste de traços de neo-romantismo que o levariam a apontar para a noção da arte pela arte. Embora aqui não esteja em causa a arte pela arte, ou melhor a música pela música, uma vez que a música pela música já cria as condições para que se defina um programa, uma rede na qual a música se vai enquadrar. O que Attali fala é de uma música eventualmente pouco preocupada com pré-determinações em abstracto e que se centre mais no compositor e naquilo que ele entende que deve fazer no momento, perante determinadas circunstâncias. O compositor é o que faz o que pretende mesmo que isso possa vir a ser difícil de enquadrar na música, numa gramática que lhe seja externa, seja essa gramática qual for. O compositor é o que tem a função de não se acomodar ao que existe; aquele que deve saltar o muro mesmo não sabendo muito bem o que está do outro lado. “A music produced by each individual himself, for pleasure outside of meaning, usage and exchange.” (Attali, 1999: 137) Afinal de contas sempre se compôs. A música existe, foi composta por alguém: alguma dela sabemos de quem é a autoria, outra, o trabalho mais detalhado de alguma etnomusicologia, ou investigações em torno de várias práticas musicais anteriores ao barroco (séc. XVI), por exemplo, têm provado que esse suposto anonimato tem múltiplas razões, mas sendo ainda assim impossível identificarmos um autor a quem possamos atribuir uma autoria directa. O que se pretende nesta ideia de composição não passa por ser propriamente a definição de uma nova música, mas sim uma nova forma de se fazer música. Porque se trata de uma prática musical que radica a sua essência no próprio acto de compor, entendendo aqui o acto de compor como todo o conjunto de definições, técnicas e estratégias de materialização em som de uma obra. “Playing for one’s own pleasure, which alone can create conditions for new communication.” (Attali, 1999: 134)

2.1.2. O que é compor?

No som, material fundamental para a composição, também se verifica uma alteração substancial no modo como pode ser encarado nesta fase da composição. A época da composição caracteriza-se por uma relação com o som, na qual se quebram determinados pressupostos globalmente assumidos. Remetendo ao início, é também o modo como o som é produzido que vai ser equacionado. Tradicionalmente identificado o instrumento musical como aparato desenvolvido para de uma forma ágil e instituída se produzir aquilo que poderíamos denominar como uma gama de sons musicais, esse modelo de instrumento musical é também, ele próprio, colocado em cheque nesta fase da composição. O que se traduz numa radical reflexão acerca da natureza do instrumento musical enquanto tal. Como veremos mais adiante, embora a evolução organológica seja uma constante, há claramente momentos na história da música nos quais essa evolução da construção e invenção de instrumentos musicais é mais determinante.⁶²

O que faz o compositor de Attali perante o instrumento musical? Vai também colocá-lo em causa. O compositor sugerido por Attali é aquele que em vez de se preocupar maioritariamente com notas para estabelecer melodias, enquadradas em harmonias e sustentadas por ritmos, procura o que é anterior a essa mesma, digamos assim, gramática: uma indagação acerca do som no qual tudo isso vai ser feito. “Composition – a labor on sounds, without a grammar, without a directing thought, a pretext for festival, in search of thoughts – is no longer a central network, an unavoidable monologue, becoming instead a real potential for relationship.” (Attali, 1999: 143) O compositor procura sons, que envolve em texturas, nas quais se percebem dinâmicas e variações. O compositor é cada vez menos um compositor para instrumentos musicais, mesmo que a sua parafernália, a parafernália que usa para produzir música possa até ser mais completa e complexa do que o conjunto de instrumentos que noutras práticas musicais tradicionalmente se usavam. Mas, apesar dessa maior disponibilidade de meios, o compositor não se deixa ser apenas aquele que usa o instrumento musical não o colocando permanentemente em cheque: o compositor

⁶² Embora a afirmação de Attali “A very significant fact: the production and invention of instruments, nearly interrupted for three centuries, is noticeable increasing” (Attali, 1999: 141) peque por alguma ligeireza no seu rigor, uma vez que nesses tais três séculos a aparente pouca evolução dos instrumentos musicais é apenas isso: aparente; os estudos mais recentes de organologia mostram que esse período é fértil em mudanças, evoluções e melhoramentos ao nível dos instrumentos musicais. Ainda assim, dizíamos, não é completamente deslocada a referência de Attali: por uma série de razões, muitas delas extra musicais, o séc. XX é um período de enorme desenvolvimento e inovação ao nível da invenção e modificação de instrumentos musicais. “*L'instrument de musique n'a jamais constitué pour la musique qu'un outil. Mais de tous les vestiges pouvant nous renseigner sur un art qui tend à s'évanouir, et cela dès l'instant même où il jaillit faute d'écriture capable d'en sauvegarder la totalité, l'instrument est encore ce dont nous avons conservé le plus de témoignages certains à travers les temps.*” (Shaeffer, 1966: 352)

compõe com ele mas também contra ele. “This music is creating a new practice of musical production, a day-to-day and subversive practice.” (Attali, 1999: 141)

O que é compor? O que é esta nova composição? Falando dos estilhaçamentos na composição musical que aconteceram, tenham eles a época que tiverem, o que está aqui em causa nem é que esta composição sugerida por Attali não seja historicamente situada de modo a poder ser identificada com determinado movimento ou época numa abordagem simplesmente progressiva. “Music no longer recounts a mastered, reasoned history. It is inscribed in a labyrinth, a time graph.” (Attali, 1999: 146) Mas se quisermos ver em concreto uma associação entre práticas musicais e a composição em causa, então podemos pegar em muitas referências, desde o dodecafonismo de Schönberg no início do séc. XX, o ruído de Russolo⁶³ um pouco antes, a electrónica e a música concreta pós II guerra, o serialismo integral também por aí situado e o minimalismo a partir da década de 60, a spectral nos 70 ou a *sound art*, o rock e as electrónicas mais marginais da segunda metade do séc. XX. Todas elas, embora com naturais idiosincrasias, nos revelam o que subjaz a essa atitude de composição: uma subversão que pretende ser funda. Funda porque aponta sempre que possível para os fundamentos mais interiorizados e estabelecidos de determinada época e contexto musical, como veremos mais ao pormenor no Capítulo III desta investigação.

Por outro lado há determinações filosóficas e estéticas que não devem ser esquecidas. “While composers and artists can use any styles, materials, tools, and methods they choose, every choice — including the choice to compose in traditional styles — reflects the reality that it could have been otherwise. Decisions not to follow certain directions or use certain techniques can be just as strongly marked as decisions to do so.” (Auner, 2013: 7) Onde começa esta prática da composição? Attali invoca um conceito e fala de dois momentos chave da história da música. O conceito é o de ruído, da sua presença na música que podemos remontar a Russolo mas que seguramente não se esgota aí. Os dois momentos chave da história da música que podem ser invocados como exemplos são as ideias, as publicações e a música de Cage, bem como algumas práticas de composição do free jazz. E é em torno destes três polos que poderemos constatar este nascimento de uma

⁶³ Luigi Russolo (1885-1947), pintor e compositor italiano, associado ao movimento futurista e esteticamente próximo de Marinetti, teve um impacto enorme no contexto musical sobretudo após a publicação em 1913 do manifesto *L'Arte dei Rumori* (A Arte do Ruído), onde fazia a apologia de uma música que soubesse integrar o ruído na composição musical. Para isso Russolo propunha a construção de novos instrumentos musicais que permitissem essa exploração, ao invés de instrumentos musicais enquadrados numa lógica melódica e harmónica mais tradicional. O efeito das suas ideias foi enorme nas várias gerações e práticas musicais que se seguiram.

música-composição, que depois se disseminou em muitas direcções. Porque qualquer um deles apontou para um estilhaçamento da ordem instituída, não só numa perspectiva de mudança, como também tentando que o resultado dessa mudança se estendesse a mais do que o próprio compositor ou obra que estavam em causa. Russolo, quis mais do que produzir uma obra *sui generis*; quis mudar a própria forma de fazer música. Mais do que ser um compositor de reconhecido mérito na exploração de novos timbres, Cage quis que a música passasse a abarcar muitos mais sons do que até aí se usavam. E o free jazz quis mais do que desconstruir a linguagem do jazz, que se ia tornando cada vez mais institucionalizado; quis apontar um novo modo de compor com forte recurso à improvisação, e que se pudesse estender para lá do próprio jazz.

Nesta prática de composição não é despicienda a questão da organologia, como vimos atrás: os instrumentos com que compomos são personagens principais deste enredo. Também a este respeito podemos invocar factos importantes que contribuem para a existência desta nova música: nomeadamente a proliferação da invenção de instrumentos. Não é por acaso que a sua invenção, anteriormente pouco dinamizada, ganha um rejuvenescimento enorme no séc. XX e acaba por ser sempre presença determinante nestes movimentos da música como composição referida por Attali. (Attali, 1999: 144) Não só o desenvolvimento tecnológico mais geral, na viragem do séc. XIX para o XX passa a permitir encarar a questão do instrumento musical de outra forma, uma vez que esse mesmo progresso permitiu a inclusão de novas técnicas de desenvolvimento e produção de instrumentos musicais, como por outro lado o espírito dos tempos, o envolvimento social e cultural do panorama artístico mais geral era propício a experimentações cada vez mais ousadas que também neste campo tiveram implicações. “This characterization of the situation leads only into a need for the composer’s art to progress by drawing on new instruments and developing structures of an emancipated or enlarged world of sounds.” (Durant, 1984: 85)

Podemos falar aqui de uma disseminação cada vez maior do gosto, das opções e das práticas musicais? Attali avança nesse sentido, afirmando que esta música-composição implica um certo grau de liberdade e autonomia sem o qual seria impossível a sua existência. A música-composição implica uma transformação ao nível da sucessão temporal das ideias musicais. Em vez de uma sequenciação de encadeamentos, temos uma cristalização de práticas na qual as mais diversas abordagens acabam por se complementar, sem grande dificuldade, facto que é completamente diferente da evolução musical mais

tradicional na qual o aparecimento de alguns conceitos implica necessariamente a eliminação de outros já existentes. Cristalização essa que é frágil mas ainda bem que assim é: nessa fragilidade abrem-se as brechas nas quais se pode criar, na verdade, compor, inovar, ter o prazer de fazer o novo. Afinal nada de novo: a arte sempre soube reinar nos períodos de maior confusão, desordem e insegurança. Porque sempre soube encontrar aí, entre outras coisas, a sugestão de que necessitava para a sua vontade intrínseca de inovação. E que este período musical tão bem nos mostra.

Na composição o que está em causa é também o prazer de compor. O momento da nascença e existência da música é o momento chave, e não apenas a possibilidade de arquivo para disseminação ou memorização. Compor deve ser de novo um prazer. Importa que seja também referida uma dimensão crítica na actividade da composição. Poderíamos supor que a composição, sendo uma actividade inerentemente criativa, deveria pressupor uma parcela suficiente dessa dimensão crítica. “Critique is an act of thinking that approaches objects with examinatory intent; it analyses them and distinguishes between a positive and a negative value.” (Mahnkopf, 2006: 76) Mas nem sempre assim acontece. Muita música é composta, muita arte é criada sem que sejamos, em muitos casos, capazes de lhe detectar essa dimensão crítica profunda. A composição de que aqui falamos, aquela que Attali nos lança como espécie de paradigma e desafio, é uma composição arrojada. E como Mahnkopf avança num artigo que versa precisamente a noção de composição crítica, essa dimensão crítica está para lá do acto simples de compor, uma vez que envolve o âmbito mais alargado da criação, artística neste caso. “Critical composers are mostly critical artists, also in the sense that their critical activity goes beyond the strictly musical profession. Someone who insists merely on the critique of compositional practices is hardly likely to succeed as a critical composer.” (Mahnkopf, 2006: 77) Trata-se aqui desta composição mais alargada em que o compositor testa de forma crítica as suas intenções e motivações, tentando com essa atitude superar escolas, movimentos, alinhamentos nos quais poderá deixar-se envolver, mesmo não tendo total consciência disso. Porque é também no contexto dessa actividade crítica que o compositor poderá reforçar a sua liberdade criativa: indo ao ponto mais directo – questionando-se a si próprio. À qual não basta invocar apenas um certo grau de reflexão e tematização da obra. “(...) the critical activity must be characterized by more than reflection and awareness; it must rather constitute a form of examination with clear yes/no options. Secondly, it must redefine the criteria for such options, the aspects under examination and the examination’s degree of intensity with every new historical location.” (Mahnkopf, 2006: 82) Esta noção de crítica

deve ser aqui referida na esteira do modelo de composição de Attali: ele nunca está adquirido, a todo o momento tem que se construir (ou reconstruir) pois só assim poderá ser assumida essa ideia de composição e da procura limite que ela encerra. “Le compositeur “sensible”, une fois caché sous l’oreiller de ses campagnes affectives, calcule, écrit et élabore des stratégies de marché aussi complexes que celles d’hier. Tout n’est qu’une histoire de recul; une théorie de la relativité revisitée selon le modèle de la création musicale.” (Ledoux, 1999: 53) É uma tarefa permanente na qual o dado adquirido deve ser pouco valorizado: o compositor será aquele que estará em permanência mais a deitar fora do que a juntar. Refere-se aqui uma proximidade entre as ideias de Attali e a noção de composição crítica, desta vez num texto (2006) de Nonnenmann precisamente sobre a dimensão histórica da composição crítica. “Critical composition can never be reduced completely and conclusively to specific materials, techniques or styles. It cannot be standardized or fixed as a dogma, but must rather constantly acquire its direction and legitimation anew in a coherent relation to the ever-changing intra- and extra-musical conditions.” (Nonnenmann, 2006: 108) Porque esta composição crítica acaba por se derramar para lá da própria música. O compositor que a pratica tem as antenas apontadas para vários sítios, não necessariamente exclusivamente musicais. “We will see many examples of the complex relationship between compositional developments and ideas with both constructive and destructive implications outside of the concert hall, conservatory, and classroom.” (Auner, 2013: 8)

Peter Sloterdijk apresenta também uma classificação daquilo que serão várias práticas musicais distintas. Práticas essas de natureza fundamentalmente ocidental e que podem ser enquadradas em determinados momentos históricos, sem prejuízo de com eles estabelecerem uma exclusividade. Apresentamos aqui essa classificação porque ela inscreve-se numa linha de definição do que poderá ser a de uma perspectiva filosófica do que é o acto de compor música. Existem pontos coincidentes entre as ideias de Attali e as de Sloterdijk, embora estes dois autores partam de premissas diferentes e tenham também, propósitos diversos. Também Sloterdijk reforça a importância da noção de composição, não tanto pela via mais musicológica ou estética, mas pelo entendimento desta ideia de composição enquanto algo muito mais abrangente no plano daquilo que poderíamos definir como criação artística. Sloterdijk faz uma separação (Sloterdijk, 2008) entre quatro áreas, diríamos, propósitos, no que concerne à prática actual musical. Partindo da constatação de uma espécie de desagregação da unidade conceptual em torno da música – “(...) os bons velhos tempos de uma música integral na qual o agora desagregado e

diferenciado se encontrava ainda junto.” (Sloterdijk, 2008: 177) – Sloterdijk aponta para a ideia de que essa unidade não será mais real, mas apenas algo do foro mais académico, uma vez que a música existente, para o autor, poderá ser enquadrada em quatro âmbitos distintos aos quais corresponde também uma atitude de escuta distinta. Sloterdijk aponta para a existência de uma música nova, uma música-performance, uma música ligeira e uma música funcional.

Começemos pelas três últimas, deixando para o fim a primeira, uma vez que é a partir desta que faremos a ponte para as indicações de Attali. A música-performance será aquela que está fortemente motivada para causar um impacto no público, impacto este sustentado pela sua execução. Trata-se de uma música-performance porque é uma música que não só tem a sua vitalidade plena no espectáculo ao vivo, como se trata de uma música cujas particularidades desse mesmo espectáculo ao vivo contribuem para a sua própria identidade: uma música em que o registo será outra coisa distinta (como qualquer música) e cujo impacto será definitivamente diferente. “Enquanto música com qualidades circenses, dá primazia à irrupção dos gestos tonais e ao destacamento dos músicos.” (Sloterdijk, 2008: 177) Segue-se a música ligeira que Sloterdijk caracteriza como música de distração ou música sedativa: tem o objectivo de não surpreender o ouvinte e caracteriza-se por um enorme grau de previsibilidade para quem ouve. “(...) a música como um médium do mais antigo conservadorismo que promete harmonia e repetição em sínteses sempre previsíveis.” (Sloterdijk, 2008: 178) A música funcional será aquela cuja utilização tem um propósito extra-musical claro e definido: com origem nas músicas de embalar ou nas músicas de marchas de índole militar, nasce daí uma música asséptica e incarácterística na qual as especificidades musicais pouco contam. Falamos daquelas músicas ouvidas em lojas, elevadores, naquelas colectâneas em cuja capa surgem expressões como “meditação” ou “alívio do stress”. Sloterdijk, num sentido irónico e não menos corrosivo refere que “Nestas práticas de ingresso harmónico, os oásis pacíficos do profundo relaxamento com o suporte musical encontram-se muito próximos das imagens sonoras do totalitarismo sorridente.” (Sloterdijk, 2008: 178)

Por fim temos a música nova. Para Sloterdijk trata-se de uma música que não segue as motivações de nenhuma das outras três e se caracteriza por se entregar a uma pesquisa, a uma demanda eventualmente indiferente ao gosto mais comum dos ouvintes. Sloterdijk é crítico de algumas abordagens mais radicais nascidas neste âmbito da música nova por considerar que ela se afasta dos ouvintes para se entregar a “desenvolvimentos solitários”

(Sloterdijk, 2008: 177) que a tornam uma música muito hermética. Mas para lá desse hermetismo e eventual distanciamento face ao público, Sloterdijk aponta conceitos anteriormente referidos por Attali como a preponderância do papel do compositor na busca persistente de sonoridades novas e inauditas. “(...) não se trata de canções e interpretações no sentido da tradicional musicalidade ingênua, mas da exploração do meio de produção de som e do processo compositor.” (Sloterdijk, 2008: 177) Trata-se afinal de uma música muito centrada em processos de experimentação extrema por parte dos compositores bem como da procura de ambientes sonoros bastante diferentes dos tradicionais. Uma música na qual o processo de construção, de montagem, afinal, de composição, é elemento chave da própria música, bem como a procura e investigação em torno do timbre também é elemento fundamental. “A libido musical está ligada à aventura da partitura ou ao estímulo das novas técnicas de produção – a sua irradiação no local da apresentação e da audição permanece, por regra, débil.” (Sloterdijk, 2008: 177) Eventualmente condicionada pelo facto de se desembocar numa música muito fechada sobre si própria, uma vez que fundamentalmente indiferente a tudo o que não seja o compositor no contexto do seu labor construtivo, esta música não deixa de nos oferecer uma perspectiva interessante sobre o domínio da experimentação e da pesquisa mais avançada em termos de composição musical.

Por outro lado, essa música nova de que nos fala Sloterdijk, tal como a composição que refere Attali, encerram em si uma questão particularmente interessante que importa clarificar um pouco mais no âmbito desta investigação: a questão da matéria e da forma. Porque se aponta claramente aqui para uma música na qual matéria e forma estão separadas no que à importância de composição diz respeito. Trata-se de práticas nas quais o legado composicional da tradição, onde estava bem definido o que era do âmbito da matéria e da forma, de modo estereotipado, permitindo pouca variação, é superado. Esta música nova (Sloterdijk) de composição (Attali) é uma música na qual, matéria e forma assumem um estatuto de relevo se consideradas cada uma delas como podendo ser objecto da mais profunda investigação, variação e dinâmica. O que aqui nos interessa de modo particular é esta desconstrução decorrente das ideias apontadas por Attali e por Sloterdijk. Desconstrução porque se trata de apontar para uma composição musical na qual não são só premissas musicais, ou mesmo musicológicas, que se vêem abaladas. Nesta nova composição é a própria concepção musical subjacente que é alterada. E nessa medida interessa-nos porque as consequências, embora musicais porque é de música que se trata, acabam por se estender para lá do âmbito da linguagem musical mais técnica. A

composição musical daqui decorrente é mais do que um género ou estilo novo. O que está em causa é mesmo uma nova composição, implicando com os alicerces musicais mais consolidados e historicamente consistentes.

2.2. Questões de matéria e de forma

Um entendimento do acto de compor que tenha em consideração a ideia de construção, levará inevitavelmente a certos conceitos operatórios daí decorrentes como o de matéria, o de forma, o de ferramenta ou o de utilidade, por exemplo. Considerando em abstracto a ideia de composição, é a essas noções que somos conduzidos: compomos a partir de quê? De uma matéria. Fazemos o quê a essa matéria? Conferimos-lhe uma forma, mesmo que aqui o conceito de forma possa tornar-se escorregadio, como veremos de seguida, uma vez que muitos elaboram a composição sem essa implicação mais óbvia da forma enquanto determinação rígida que aponte para um certo fechamento até. “Que l’œuvre, plastique ou musicale, forme un tout en s’exposant ne sera pas contesté: l’accrochage ou l’exécution – la lecture et le regard – arrêtent l’ensemble, même à titre provisoire; mais il ne va nullement de soi que cette totalisation se confonde avec l’unité.” (Ropars-Wuilleumier, 1998: 88) A leitura simplista da forma como envelope, embrulho que fecha e delimita será de evitar, seja qual for a perspectiva, mas será de evitar tratando-se da obra de arte que, por si própria, já aponta para esse carácter denso e difuso, avesso a delimitações e classificações taxativas e pretensamente definitivas. Não porque seja incorrecta, mas sobretudo porque é incompleta. O que pode parecer paradoxal na medida em que se estamos na demanda de uma limitação, de uma circunscrição inerente à noção de forma, é com dificuldades acrescidas que dirigimos essa pesquisa para uma dimensão que vá para lá da sensorial: quase como se quiséssemos mapear uma fronteira... mas em abstracto, situação essa que poderá parecer estranha. Mas que não o é na medida em que a convocação dessa dimensão inteligível da forma, desde Platão, tem utilidade na possibilidade de uma definição da obra de arte. “On formulera le paradoxe de la manière la plus abrupte: une forme ne peut pas s’entendre – sensoriellement – qu’à faire entendre (conceptuellement) sa loi de formation, où elle se défait. La sécession du fragment, la fêlure du rapport surgissent au coeur d’une logique attachée à développer de nouvelles formes et qui vient buter, par l’ouverture même du processus formel, sur l’érosion de sa propre figure.” (Ropars-Wuilleumier, 1998: 94)

Mas antes de clarificarmos mais a questão da relação entre forma e matéria, convém avançarmos a noção de que nesta investigação não assumiremos esta dicotomia matéria / forma como sendo a mais determinante, ou até mesmo a exclusiva, dos processos de análise musicológica, composicional ou estética. No seguimento de uma investigação nesta área, feita por Susan McClary (2000), centraremos a questão, não na forma mas no conteúdo, inversão pertinente e esclarecedora para o que está em causa. Afirmar McClary: “The old question of form versus content has long been criticized as presenting a false dichotomy, especially perhaps in music. Theorists since the nineteenth-century critic Eduard Hanslick have generally solved the split by redefining everything as structure – thus the institutional prestige of our graphs, charts, and quasi-mathematical explanations of music.” (McClary, 2000: 6) McClary aponta o carácter redutor que a perspectiva de Hanslick implica fundamentalmente por duas ordens de razões: a) seguir a via de um abstraccionismo que, mais do que esclarecer, complica os processos de interpretação e análise “The more we have placed our trust in rigorous, self-contained analysis, the more we have had the impression that we might eventually explain it all on the basis of idealist abstractions.” (McClary, 2000: 6) ; b) correr o risco de omitir a importância de vastos elementos, musicais e não só, que são determinantes na música e que escapam a estas análises mais redutoras que observam a questão apenas pelo prisma da forma⁶⁴ e do inerente conteúdo. “But too much is left out of such accounts, for the course of music history never did run smooth: the anxieties produced by collisions between incompatible practices or by the oedipal struggles between successive styles always involve far more than just notes.” (McClary, 2000: 6)

Este recentramento na questão do conteúdo, em vez da forma, que a autora vê como mais pertinente ainda com o vasto conjunto de mudanças na prática musical do séc. XX como o dodecafonismo, a criação de novos instrumentos com recurso a processos de electrificação, a panóplia de vanguardas musicais que voltam a investir fortemente na questão do timbre, o spectralismo colocando em causa a noção de afinação e de intervalo, tão determinantes na música do séc. XX, para nomear apenas alguns exemplos, constituem

⁶⁴ No séc. XX, sobretudo em práticas de composição mais dependentes da tecnologia, tem-se verificado cada vez mais uma cisão entre o conceito de forma e o de estrutura. Mas a percepção dessa separação deverá sempre ser feita dentro dessas mesmas práticas de composição, sob pena de um desajustamento conceptual que induza a análise metodológica poder ocorrer. ““Forme” s’emploie pour dire figure ou l’aspect qu’on donne à une chose matérielle. On est ici dans l’ordre de l’extériorité, d’une configuration visible d’une manière ou d’une autre. [...] Mais vient en concurrence un tout autre usage de la “forme”, celui qui tend à désigner l’organisation interne, la structure – quelque chose comme un principe intime d’unité ou d’organisation qui serait propre à chaque être.” (Rey, 1998: 104)

prova de que, a via da separação forma-conteúdo, não será provavelmente a mais indicada – ou, pelo menos, a única – para o início da compreensão do que está em causa. “Thus, in contrast to Hanslick’s resolution in the direction of form, I want to treat the entire complex as content – social, historically contingent content.” (McClary, 2000: 7) Como um dos mais destacados analistas da questão musical do início do séc. XX – Adorno – colocou da seguinte maneira: “Form can only be a form of a content.” (Adorno, 1992: 6) Significativo é o facto de esta alteração na direcção do conteúdo (em vez da forma) indicar, segundo a autora, um novo fôlego para as actividades da estética e da musicologia, por exemplo, já que no binómio forma / conteúdo se interseccionam aspectos muito mais enriquecedores da prática musical do que nesses mesmos pólos considerados apenas individualmente. “Moreover, I will claim that music (like other kinds of music artifacts) is assembled of heterogenous elements that lead away from the autonomy of the work to intersect with endless chains of other pieces, multiple – even contradictory – cultural codes, various moments of reception, and so on.” (McClary, 2000: 7) Não cremos que a perspectiva aqui apresentada possa seguir numa linha que nos conduza a um relativismo de interpretação eventualmente radical e, como tal, pouco significativa. “If music can be said to be meaningful, it cannot be reduced to a single, totalized, stable meaning.” (McClary, 2000: 7) A nossa apreciação desta tese fundamenta-se na ideia de que, no séc. XX, esta recondução ao som, no que respeita a uma análise mais vasta da questão musical, traduz algo evidente e muito importante na prática da composição musical: um redireccionamento face ao som, tentando desse modo suspender a importância que a forma (organização, método, escola, etc.) tinham assumido nos séculos precedentes, para lançarmos a questão de forma mais geral.⁶⁵ Joseph Auner, numa obra recentemente publicada (2013) sobre a música do séc. XX e também XXI, vai neste sentido ao indicar que há um traço comum a muitos dos desenvolvimentos musicais do pós-guerra e consequentemente em muitos géneros daí nascidos e estilos daí derivados, traço comum esse que se traduz na importância que aspectos como o timbre (aspecto perceptível mais ao nível dos processos de produção do som), a instrumentação (desenvolvimentos da área da organologia), a performance das peças (inovações tecnológicas para a difusão de som), o registo (possibilidade de incorporação de sons gravados), a miscigenação de géneros (importância de algumas

⁶⁵ Atentemos nas palavras de Mário Vieira de Carvalho, em 1985, a propósito do compositor Jorge Peixinho: “(...) a forma gera-se antes de mais a partir do material. Lançada ao papel a primeira palavra, ela já é poema (...). Esta conduz a outra e de ambas sai a imagem que uma terceira completa, uma quarta transforma e assim por diante até que o poema se esgote. (...) O cálculo está a vertebrar as obras, mas não é o cálculo abstracto de quem concebe primeiro um sistema de proporções para o encher depois, peça a peça, quase como num puzzle.” (Carvalho, 1987)

práticas *mixed-media* e multimédia na música). São exemplos que vão nesse sentido de conferir ao som, à sua propagação, à sua audição, à sua relação com os outros sons e o que os rodeia, um novo estatuto que passa por valorizar um carácter de pesquisa, de procura e de experimentação que, de modo simplista e em apenas um conceito, traduziríamos por tímbrica, proporcionando à música, à composição, à audição, novas possibilidades. Tímbrica porque ela se centra nos processos de produção do som anteriores à própria organização decorrente. Trata-se de uma música que pretende que quem a escuta seja capaz de apontar para a dimensão sonora que se pode perscrutar para lá da organização musical propriamente dita. “La “bonne” organisation de la forme et l’unité structurale de l’œuvre, la supposée matrice narrative (Lyotard, *Discours, figure*), disparaissent au profit d’une distribution nouvelle des matériaux et des tessitures, d’une dispersion magnifique des agregats sonores: le soufflé des formats élémentaires propres aux êtres musicaux.” (Pinhas, 2001: 69) Daqui não decorre um abandono de modelos, normas, regras, etc. consolidados há séculos como a harmonia, o ritmo, o conhecimento organológico. Daqui advém, sobretudo, a ideia de que há mais por onde iniciar a abordagem, para lá destas estruturas mais enraizadas como as determinações melódicas, harmónicas ou rítmicas. E o que é curioso é que essa demanda se faz por um retorno ao som, som esse que possuímos como sendo elemento primordial tratando-se de música. Poderíamos avançar com a hipótese de que o desenvolvimento musicológico alargado no contexto da música implicou, mesmo que não propositadamente, um abandono, um esquecimento dessa dimensão do som, daquilo que ele é, daquilo que ele significa ou pode significar, daquilo que ele consegue proporcionar. Quase como se disséssemos que no séc. XX e daí em diante, a música retornou ao som. “One of the most significant musical trends since World War II involves the de-emphasizing of melodic and harmonic motion, and even the significance of individual notes, to allow texture, timbre, rhythm, dynamics, and register to take center stage.” (Auner, 2013: 235)

Depois deste avanço com a ideia de uma espécie de retorno ao som, ainda assim devemos clarificar um pouco melhor toda esta questão da forma e do conteúdo, uma vez que se trata de conceitos operacionais de forte relevância em qualquer prática musical. Referir que no séc. XX se passou a considerar o som, a sua natureza e o seu timbre, de um modo muito mais valorizado do que até aí, não significa perceber as coisas numa perspectiva de antítese, mas antes de complemento. E é com esta orientação em mente que avançamos para uma clarificação mais detalhada da questão da matéria e da forma em música. Compomos a partir dessa matéria com que ferramentas? Sabemos desde há muito

que a ferramenta não é um utensílio neutro, e que, na mais simples das suas intervenções, ela, e apenas enquanto ferramenta, deixa a sua marca no resultado final, como tantos autores referiram, sendo Heidegger⁶⁶ um dos que mais vincou este aspecto. E depois a utilidade. Que, para sermos rigorosos, devíamos antes substituir por propósito, interesse ou outra expressão do género, uma vez que também sabemos desde há muito que a arte é sem fim⁶⁷. E numa composição musical, que é disso que aqui estamos a falar, terá tanta utilidade nesse sentido de finalidade, como noutra obra de arte qualquer.

2.2.1. Questões de matéria

Começando por tomar em consideração estes dois elementos da questão, a matéria e a forma da composição musical, parece-nos ser esclarecedor analisar o que eles podem significar por si próprios, uma vez que verificamos que muito do sentido que eles ganham advém, desde Aristóteles, se quisermos ser abrangentes, precisamente do facto de andarem lado a lado e a sua eventual separação ter que ser muitas vezes um exercício de abstracção só possível com uma forte crença de dimensão subjectiva, na medida em que nem sempre é taxativa essa separação clara entre os dois âmbitos.

Alguns exemplos poderiam ser dados para indicar um pensamento composicional que tenha como ponto de partida e determinação fundamental precisamente a questão da matéria. Já no que diz respeito à forma, muitas são as teorias, as práticas, as escolas ao longo da história que têm acentuado essa mesma vertente no que se trata da composição musical. Referimos aqui dois exemplos concretos de compositores e metodologias musicais que procuram centrar a sua praxis fundamental, precisamente nesta procura da matéria anterior a toda a forma. Nesta procura da matéria até, se possível, independente da forma. O caso do compositor americano John Cage, consubstanciado não só na sua obra mas também nos seus escritos. E também, numa outra vertente, o do compositor francês Pierre Schaeffer e a sua prática de composição que ficou conhecida historicamente como música concreta. Porque ambos, embora partindo de premissas distintas e seguindo

⁶⁶ Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemão, a sua obra é vasta e marcante ao longo de todo o séc. XX. De destaque o seu contributo para a metafísica, fenomenologia e hermenêutica.

⁶⁷ Stubbs (2009) refere-se aqui à música contemporânea, essa música na qual se coloca de forma evidente a contenda entre matéria e forma. Mas poderíamos, sem grande dificuldade, associar esta ideia a muitas outras práticas musicais: “One of the great reasons avant garde music needs to exist is that it does not need to exist. It defies, momentarily, the glum, onward and upward propulsion of Western society into which the majority of us are whipped or whip ourselves, on daily basis.” (Stubbs, 2009: 136)

percursos bem diversos, acabam por colocar de modo bem evidente esta questão da matéria na composição musical, e nessa medida aqui os referimos.

Assumimos Cage um compositor revolucionário do séc. XX. Este carácter revolucionário é aqui referido por nós naquilo que poderíamos até referir na sua dimensão mais política: Cage observa o que existe e tenta desmanchar o que está construído. Cage ouve o que está instituído e tenta contrariar, propondo uma nova construção ou abordagem. Cage é revolucionário porque desmonta, desconstrói, destrói até, se for preciso, o edificado porque entende que só poderá construir sobre um terreno livre de construções já existentes. A Cage não basta pegar no que existe e fazer ligeiramente diferente, eventualmente melhor. Cage necessita mesmo de destruir essas premissas adquiridas por uma tradição que as institui, porque só a partir dessa demolição é que poderá criar. Ou melhor, compor. E nessa labuta de desconstrução que de destruição niilista não tem muito e aponta para uma vontade criadora, verifica-se uma das ideias centrais da obra de Cage: de que se trata de alguém que possui uma vontade entusiasta de dar a ouvir e não de alguém que possua apenas uma tendência niilista de esconder e apagar o que já existe e por alguma razão não lhe interessa. Cage é compositor. Compõe, constrói, fabrica, empenha-se nesse processo. E como compositor, o seu esforço não é de desconstrução apenas: pareceria até contradição afirmar que alguém que só desconstrói é compositor (tarefa na qual a ideia de construção tem que estar presente). Outra coisa é afirmar que a tarefa de composição de Cage seja pautada por escolas, sistemas, tendências, modelos e outras delimitações que se possam traçar em termos de composição. Cage não é anti-sistema, não é completamente indiferente ao tempo em que vive, mas seguir sistemas formais instituídos também não é algo que lhe interesse particularmente. “Strictly speaking, Cage has never worked without a compositional system. Non-intention, the desire to work with random possibilities, was his system.” (Knockaert, 2004: 55)

A questão está no modo como isso se faz. Cage não professa o indeterminismo como uma espécie de fórmula, aposta antes no indeterminismo de modo a tentar libertar a composição das fórmulas às quais sempre tem estado associada. “It also goes without saying that Cage, having reached that stage, no longer used any compositional system whatsoever, the reason being that he had taken to collecting possibilities rather composing proper.” (Knockaert, 2004: 56) Um compositor que não-compõe? Em musicologia, umas vezes por interesse válido, outras por simples preguiça intelectual, costuma-se referir o trabalho de um compositor situando-o historicamente, para a partir daí o incluir num

movimento, numa escola, numa rede de compositores com afiliação noutras artes com proximidade. No caso de Cage isso é difícil. Não que Cage seja um ponto isolado sem qualquer conexão musical no contexto da história da música. Isso ninguém o é e Cage não escapa a essa proximidade que teve com o seu tempo e com aquilo que o rodeava. Mas se isso é um dado adquirido, também é verdade que Cage, não tanto pelas suas intenções pessoais, mas pelo resultado que é a sua obra, sempre foi um autor avesso a catalogações e classificações, mais precisas ou mais grosseiras, em que o queiram situar numa perspectiva histórica apenas. Cage não fez parte de nenhum dos movimentos mais emblemáticos da composição musical do séc. XX, embora tenha prestado atenção à maior parte deles. Não teve uma rede de compositores com proximidades, estéticas ou musicais, como aconteceu, por exemplo, no advento do que ficou conhecido como minimalismo em que se verificava uma proximidade muito grande entre todos os compositores identificados com este movimento, embora haja nele a presença de muitas ideias de parceiros seus e até de outros compositores da tradição. O que significa que a classificação de Cage não será fácil. Ainda por cima, as suas ideias de composição, quer pela sua obra, quer pelo que escreveu, são por vezes propositadamente dispersas e avulsas, remetendo mais para uma vontade de dispersão do que propriamente para uma vontade de sistematização, entendendo aqui por sistematização, uma certa tendência verificada nalguns compositores em consolidar as suas ideias mais até do que procurar modificá-las, melhorá-las, substituí-las. Cage, no seu uso do indeterminismo, convoca para o terreno da composição algo que historicamente não tem tido uma relação fácil com a ideia mais vasta de composição enquanto prática que, de algum modo, sistematiza. E é nesse indeterminismo que radica a sua, diríamos, assistemática maneira de compor. “In that respect, the use of random possibilities for composing music inherently contains sytemlessness, because it is indeterminacy that decides, and because one needs to take decisions with respect to chance based on coincidence as method.” (Knockaert, 2004: 58)

Mas a nossa referência a Cage, num ponto da investigação em que estamos a falar de matéria, deve-se à importância que Cage deu precisamente ao material sonoro da sua composição: a matéria prima sonora. Trata-se no caso de Cage, de um trabalho de pesquisa do próprio som enquanto matéria que importa atender naquilo que poderíamos considerar o seu estado mais puro. O seu trabalho é quase de arqueólogo e é enformado por directrizes ontológicas. Cage tenta ir à natureza do som, sobretudo na perspectiva acústica que é aquela na qual ele entende que esse trabalho de arqueólogo, remontando às origens, mais facilmente se pode materializar. E tem determinações ontológicas na medida em que

acredita que o que possa advir dessa composição a partir do material sonoro em bruto, chamemos-lhe assim, é elemento chave para conferir e determinar o próprio estatuto da obra de arte, da composição musical de que estamos aqui a falar. Para Cage, essa natureza ontológica da composição radica fundamentalmente (no sentido de fundação mesmo) na percepção da natureza intrínseca do material com que se faz a composição musical. A composição musical nunca abandonou o som, embora o tenha considerado ao longo dos tempos de formas diversas. Nessa medida será mais eficaz falar em Cage, de uma recondução ao som, àquilo que ele é ou pode ser, deslocado do seu contexto natural, entendendo aqui como contexto natural o lugar que os sons originariamente ocupam antes de qualquer investida do domínio da composição musical. E é também por aí que passa esse pressuposto ontológico de Cage. O compositor americano crê que muita da evolução histórica musical tem sido ao longo dos séculos, tendente a centrar a análise noutros aspectos da linguagem musical, tem ao som cabido um papel de uma certa subalternização.

A obra *4'33"*, sobejamente referida e comentada quando se trata de falar de Cage, possui muito mais do que o carácter provocatório de episódio charneira na história da música. Não que esses episódios charneira não sejam determinantes na evolução musical: claro que são, não só no séc. XX mas ao longo de toda a história da música, estes gestos “inaugurais” acabaram por ter repercussões enormes no que depois se segue. Mas no caso desta obra de Cage, é também o modo como ela testa esse estatuto do material sonoro da composição que aqui nos interessa. Modo eficaz de nos reconduzir ao som, este em que alguém se coíbe de produzir o som que seria suposto produzir, para com isso nos revelar outro som, porque é disso que se trata. Ficamos em total silêncio quando somos colocados perante essa obra? Não – e Cage já tinha reforçado em várias ocasiões que o silêncio não existe – o que essa obra nos faz é uma remissão para o som, para o som que supomos iríamos ouvir mas não ouvimos, para o som que não estávamos a contar dar atenção e afinal acabamos por o atender na medida em que ele se torna cada vez mais presente. *4'33"* é, pela sua ausência enquanto som intencional, uma remissão para o próprio som, sendo que nessa remissão para o próprio som, o que se faz é considerar o som enquanto matéria prima. “Le silence est donc convocation de l’audible, puisqu’il appelle et aspire l’écoute. Réceptacle miraculeux, il est le recueil de l’audible.” (Guillot, 2006: 64) Peça que nos confronta com a relação elementar que o humano estabelece com a música: a da audição. “That inaudible piece of music is therefore subject to strict systemic rules, i.e. the laws of perception by the human ear, which are related to the limitation of human beings.” (Knockaert, 2004: 59) E nessa percepção de base está um elemento fundamental da

composição: o som, a matéria com que a música se faz. Tão redutora que é a cristalização de uma obra musical na sua partitura, ou na sua execução ao vivo, ou na sua gravação apenas. Porque a obra musical é um todo abrangente que está para lá dessas facetas, desses lados que apenas mostram parte. “Ce sont donc elles, les œuvres, qui orientent, attirent ou acharnent mon désir d’écoute; et mon désir de te les faire entendre, c’est-à-dire entendre entendre. En un sens, il n’y a pour nous que des œuvres. Qui ne sont pas nécessairement écrites, notées et signées par un seul (j’écoute des phonogrammes, des sons, des improvisations, des plages sonores) mais qui sont toujours des œuvres.” (Szendy, 2001: 62)

Noutro continente, mais ou menos em simultâneo, partindo de premissas diferentes e de metodologias também diferentes, Pierre Schaffer, mais pelo lado da técnica e possibilidades de registo e edição de som, à época cada vez mais sólidas e eficientes, num enquadramento ainda totalmente analógico que implicava demora de processos, falhas recorrentes e outras dificuldades inerentes, apresenta aquilo que ele cunhou como música concreta, em França, sobretudo a partir da 1948 em diante. Música concreta porque se tratava de uma música feita a partir dos sons concretos, aqueles que existem nas mais variadas situações do mundo em que habitamos. Uma música edificada na possibilidade de gravar e manipular esses sons, produzindo obras sem o habitual recurso a instrumentos musicais, a instrumentos cuja construção e sistematização se verifica precisamente para a produção musical de uma determinada maneira.

Schaeffer também está, tal como Cage, a querer remontar ao som, neste caso a todos os sons e não apenas àqueles supostamente “musicais” (pelo facto de terem sido produzidos por instrumentos com esse fim). Motivado pelo desejo de perceber melhor as potencialidades e as características desse mesmo som; como se o facto de o som produzido por instrumentos musicais já trazer consigo toda uma bagagem de conotações que, mais do que o libertar, o vão prender a determinadas ideias e formatações que estes compositores da música concreta entendem não serem boas para o compositor enquanto alguém que deve procurar ser original. A música concreta seria assim também a maneira de lançar uma nova perspectiva sobre a matéria da qual a música se faz. Expandindo-a através da ideia de que nem só os instrumentos musicais tradicionais têm potencialidade de fazer música. Em vez dos instrumentos musicais, Schaeffer dedicava-se a registar toda a variedade de sons tidos por não musicais, sons musicalmente indistintos aos quais deveríamos prestar atenção pelas sua importância auditiva. “To accept the *objet sonore* thus, Schaeffer suggests that we should listen “acousmatically”, without regard to the source of the sound.” (Kim-Cohen,

2009: 9) O que nos remeteria para um regresso à cortina por detrás da qual Pitágoras se escondia para que quem o ouvisse falar não o visse em simultâneo. “*Musique concrète*, as imagined by Schaeffer, asks us to listen similarly, from behind a metaphoric curtain, removed from the site and source of what we are hearing.” (Kim-Cohen, 2009: 9) Esta cortina metafórica, na música concreta assume um duplo papel: esconde e revela. Esconde quem (ou o que) produz o som para através desse escondimento, revelar mais acerca do próprio som, uma vez que essa constituiria uma maneira de lhe percebermos significados inéditos. “Schaeffer’s dream for *musique concrète* is this: the sound signifier signifies only itself; it does not point to some other signified that is meant to be brought forth by the signifying realtion. Strictly speaking, Schaeffer’s method, his aesthetic, relies on a disarming or suspending of semiotic activity in the listening experience.” (Kim-Cohen, 2009: 12) Porque, quer nos apercebamos disso ou não, essa mesma actividade semiótica, na audição ou noutra experiência qualquer, é sempre maior e mais intrusiva do que aquilo que nos pode parecer numa abordagem mais simplista. É essa actividade semiótica que Schaeffer quer colocar em cheque, precisamente por acreditar que com isso pode valorizar o som a ouvir.

2.2.2. Questões de forma

Passemos agora para outro aspecto relevante na questão em causa: a forma.⁶⁸ Se da matéria já percebemos que ela sofreu alterações marcantes no séc. XX, no modo como passou a ser considerada, em relação à forma o mesmo vai acontecer.

Eduard Hanslick foi um crítico musical do séc. XIX que acabou por assumir um papel determinante na história da música em virtude das suas ideias e análises. Ainda em vida, foi alguém que atingiu um estatuto de relevância na música europeia. Um dos seus maiores legados para a musicologia é precisamente o modo como elaborou em torno da noção de formalismo. Tendo sofrido várias adaptações e desenvolvimentos ao longo dos tempos, as ideias da Hanslick ainda hoje ecoam em muita da musicologia que se desenvolveu a partir daí. Para Hanslick, numa obra publicada pela primeira vez em 1854 – *On the Musically Beautiful* (1986) – avança com a ideia de que a beleza em música assenta na sua forma. Para ele a música não tem propriamente a função de expressar emoções ou

⁶⁸ “La notion de *forme* correspondra donc à une certaine extériorité perçue des objets ou phénomènes, l’ensemble de leurs contours perçus résultant généralement de la structure interne ou de l’organisation de leurs parties.” (Pires, 2007: 221)

sentimentos. Mais concretamente, não é pela tentativa de expressão dessas emoções e sentimentos que a música deve ser avaliada. Para Hanslick, é na estrutura formal da obra musical que está o seu centro e importância. E a análise à música deve fazer-se à dimensão formal e não àquilo que Hanslick considerava tentativas vãs e falhadas que eram todas aquelas que procuravam indagar, eventualmente sistematizar, a capacidade que a música tem de exprimir o leque de emoções humanas. Não que Hanslick negue que elas existam, o que afirma é que elas não são centrais à obra, são subjectivas e de reduzidíssimo interesse para a avaliação da obra musical enquanto tal. Uma das críticas feitas a Hanslick passa por um eventual empobrecimento que possa emanar desta ideia que consiste em colocar a questão formal da composição no centro de toda a investigação musical. Hanslick responderá que o facto de nos direccionarmos para a forma não é um caminho que vá no sentido de uma espécie de vazio decorrente do facto de toda a dimensão formal poder implicar perdas naquilo que a música significa.⁶⁹ Para Hanslick, não sendo apanágio da música conter em si a capacidade de evidenciar claramente sentimentos e emoções, isso não é necessariamente negativo: o centramento da questão em torno da forma constitui antes uma valorização na medida em que toda essa dimensão formal da música sugere enorme capacidade de análise. “What Hanslick realized was that, without having a meaning, absolute music, at its best, has a ‘logic’ – a quality of inexorable progress and direction.” (Kivy, 2002: 63)

O formalismo de Hanslick é, como aponta Kivy, devedor das ideias estéticas de Kant. Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, admite que a forma musical possui beleza. “No julgamento de uma beleza livre (segundo a mera forma) o juízo de gosto é puro.” (Kant, 1990: 120) Hanslick toma essa ideia kantiana como rastilho para o desenvolvimento da sua tese sobre a importância dos elementos formais face aos da ordem da emoção e do sentimento. “Although he was not a philosopher by trade, I do not think there can be any doubt that Hanslick was greatly influenced by Kant’s philosophy of beauty.” (Kivy, 2002: 60) Nesse sentido, Hanslick valoriza o conceito de *absolute music* – que já havíamos visto atrás. Porque nesta música ganha-se essa margem de manobra que permite que toda a determinação formal seja efectivamente o centro a partir do qual tudo se irá desenvolver. E

⁶⁹ “Pythagoreanism’s underlying belief in a congruity of structure between music and the cosmos appealed to Hanslick because it shielded “pure” music—which is to say, instrumental music— from the charge that it consisted merely of form, and was therefore without import. He recognized that the parallels between the motions of the universe and the motions of music offered a means by which to give music context without content.” (Bonds, 2014: 126)

por dimensão formal nem está em causa apenas a forma no sentido mais literal – como o facto de se tratar de uma sinfonia, canção, etc. – mas também aspectos concomitantes a essa perspectiva como a instrumentação, a ligação entre instrumentos e até aspectos da ordem da interpretação. Hanslick tem, neste caso, uma visão abrangente do que é a dimensão formal. “Formalism, then, is the view that absolute music has neither representational nor semantic content. Absolute music is a structure of sound: but a structure that is of musical interest not only for its form; for that too, of course; but for the elements of that form as well. According to formalism, we are interested, musically, in all of the ‘sensuous’ properties of the musical work, its form being one those, albeit perhaps the most important.” (Kivy, 2002: 68)

Esta referência ao formalismo é aqui invocada não só pelo impacto que essas ideias tiveram até aos nossos dias – e daí a importância da sua contextualização histórica – mas também por um outro facto que, sublinhamos, é marcante para a importância da forma: o formalismo musical, ao fazer um esforço para centrar o seu “campo de investigação” naquilo que seriam os aspectos estruturais da construção musical, relegando todos os que seriam de uma ordem mais psicológica, interpretativa ou afim, faz com que na história da música nasçam novas perspectivas acerca da investigação da música e daquilo que é a sua linguagem. Ou seja: o formalismo, ao relegar a semântica, centrou-se na sintaxe e essa direcção teria que ter como uma das suas consequências a possibilidade de se extrair ainda mais dessa sintaxe. Por outras palavras: a música voltar-se para si, para aquilo que é radicalmente seu, permitiu que, através dessa atenção, se pudesse descobrir, indagar, experimentar, perspectivar muito mais do que até aí tinha sido conseguido. Quando a música se dedica a tentar perceber aquilo que ela é de facto, em vez de se perder em considerações mais de ordem psicológica acerca do que ela significa, aponta, remete, etc., a música ganha essa margem de descoberta de si própria. Porque a forma, em música, acaba sempre por ser mais do que ela própria: ela é ela e aquilo com o que se cruza, aquilo com o que interfere, aquilo com que implica. “Musical form is realized in heard sounds. These sounds are produced by instruments constructed to produce as beautiful a tone as possible. Music that is written for groups of instruments is constructed in ways that make use of the distinctive timbres of the different instruments in sensually beautiful ways.” (Kivy, 2002: 85)

Trata-se aqui de vermos em que medida é que o formalismo musical do séc. XIX traduz uma importância na consideração da questão da composição musical. E o

formalismo – seguramente passível de inúmeras objecções e críticas – teve o condão de valorizar determinados aspectos, valorização essa que teve extensão para lá do próprio formalismo. Voltando a referir que a questão da forma vai muito para lá do formalismo, o que este fez foi, de forma abrangente, centrar a questão da forma na linguagem musical e ao centrá-la abrir-lhe consequentemente um campo vasto de possibilidades. Não sendo propriamente o intuito central desta investigação uma qualquer tentativa de valorização do formalismo iniciado por Hanslick e desenvolvido por outros musicólogos, ainda assim acentuamos uma das ilações que podemos retirar do formalismo e que diz respeito à questão concreta do som na composição: o modo como o formalismo, ao valorizar a forma, acabou por implicar, mesmo que de modo não propositado uma certa desatenção à questão do conteúdo. Nomeadamente, à questão da matéria de que a música se socorre para a composição. “To think about form, then, is to approach music in a way that emphasizes abstraction. If beauty engages both the senses and the mind, form lies one step removed from the senses, perceived through them but recognized and understood only by the intellect. It is for this very reason that Western writings on music have traditionally favored form over material substance.” (Bonds, 2014: 90) Ideias estas que, como vimos, têm a sua raiz muito antes de Hanslick, embora os teóricos do romantismo, focados no conceito de *absolute music*, tenham remontado bem atrás para justificarem algumas das suas posições. Zarlino⁷⁰, compositor e teórico musical italiano do séc. XVI, por exemplo, é um dos exemplos invocados. Entendia também que a música tinha duas componentes, a física, que ele identificava com o som e a matemática que ele identificava com o número (e a forma). E a partir dessa dicotomia valorizava a componente matemática, o número, a forma, como sendo aquela mais determinante na apreciação de uma obra musical. No seu tratado *Istitutioni Armoniche* disserta sobre o assunto apontando para essa valorização da componente formal: “Because we must judge all things by their noblest qualities, it makes more sense to call music a mathematical rather than a physical science, for form is more noble than material.” (Bonds, 2014: 91)

Ora, na contemporaneidade, sobretudo a partir da segunda metade do séc. XX, adiantamos nós, a questão do diferendo entre forma e conteúdo deixa de se colocar nos termos em que até aí tinha sido colocada. Porque por um lado se percebe que as práticas musicais do séc. XX vêm baralhar termos estanques como forma e conteúdo. E por outro lado porque com as mudanças tecnológicas do séc. XX, o som (aqui como matéria), algo

⁷⁰ Gioseffo Zarlino (Itália, 1517-1590) foi um compositor e teórico musical, autor do tratado *Institutione Armoniche* (1558) que viria a ficar célebre pelas suas ideias acerca do contraponto bem como de aspectos como a afinação e o timbre dos instrumentos musicais.

que historicamente parecia estável como dado adquirido que não colocava grandes questões, sofre inúmeras alterações na sua natureza. Havia o *ton* alemão que era o som musical, humano e o som da natureza que era o não musical, como Hanslick considerava. “Hanslick identifies tone (Ton) as the most basic element of music, and he places great importance on the distinction between tone, a quintessentially human product, and sound (Schall or Klang), a product of nature. This was a long-standing distinction found in commentaries by a wide range of writers that included Rousseau, Forkel, Krause, Mundt, and Kahlert.” (Bonds, 146) Mas isto, como é fácil de antever, vai mudar radicalmente a partir do séc. XX.

Essa estabilidade quebra-se porque conceitos como o de som humano que era passível de ser som musical e o som da natureza que era de raiz não musical são definições que se verifica não fazerem sentido. A superação dessa classificação de categorias vai implicar também um reequacionamento da questão da forma e do conteúdo, apontando numa conclusão: não são estanques como se a qualquer momento soubéssemos o que é de uma e o que é da outra, com a maior clarividência de modo a nunca se confundirem os territórios.

Dahlhaus remete para uma ideia interessante que decorre deste tipo de composição que se sustenta na utilização de sons e de ruídos não propriamente provenientes de instrumentos musicais: a de que nesse tipo de composição o que está em causa é uma espécie de descentramento de determinados sons face a outros. Ou melhor, este tipo de composição vem aniquilar a ideia de que há sons centrais e sons periféricos, fazendo tábua rasa de estruturas adquiridas de organização musical que têm como premissa fundamental a existência dessa separação, como podemos constatar a partir da observação de Dalhaus a partir da música serial.

Este ponto é de particular relevância na medida em que lança mais uma vez a questão da forma mas de uma maneira muito particular: aqui trata-se de considerar o papel que no contexto dessa forma, determinada matéria pode ter face a outra. Antes mesmo de se avançar para a questão formal de modo mais evidente, o que aqui se apresenta é um avanço no sentido de considerar que a matéria vai ser um elemento determinante na constituição abrangente dessa mesma forma. Como? Precisamente pela atribuição de um estatuto à matéria (à qual cabe a função de ser componente). Afinal somos confrontados com a ideia de que há uma fronteira estabelecida que tolera (ou não) aquela que é a matéria da composição musical. A afirmação pedagógica, eventualmente redutora, de que a música

é a arte que se constitui a partir de sons e silêncios deveria ser reformulada para a ideia de que a música é a arte que se constitui a partir de *alguns* sons e de silêncios, seguindo essa ordem de ideias. O direito de cidadania musical é um aspecto historicamente flexível mas cuja mudança não está nas mãos de um compositor apenas. Sendo afinal muito mais difícil mudá-lo do que possa parecer. Nesta nossa investigação entendemos este um ponto central na prática de composição, uma vez que se coloca em causa um postulado de implicações enormes e fortemente consolidado ao longo dos séculos. Prática essa que a partir de certos factos históricos do séc. XX vai sofrer alterações radicais. No fundo, estamos a falar do estatuto ontológico do som. Do papel que lhe cabe desempenhar no contexto da composição musical.

A questão do dinamismo da forma também pode aqui ser considerada. Na filosofia, os autores da área da fenomenologia conferiram-lhe um estatuto e esclareceram sucintamente as possibilidades desse dinamismo. Em música, mais do que provavelmente em qualquer outra manifestação artística, esse dinamismo tem estado sempre presente. É certo que nem sempre saudavelmente integrado com as teorizações em torno da questão. Ainda assim, bastante presente. É na música que nasce e se desenvolve, sobretudo no séc. XX, esse dinamismo cada vez mais latente. Husserl, fenomenólogo de relevo lança a questão: “Mais cette forme permanente porte la conscience de la mutation continue, qui est un fait originaire: la conscience de la mutation de l’impression en rétention, tandis qu’a nouveau continûment une impression est là, ou bien, par rapport au *quid* de l’impression, la conscience de la mutation de ce *quid*, pendant que celui dont on avait conscience à l’instant encore comme “maintenant” se modifie en prenant le caractère du “tout juste passe”” (Husserl, 1964: 152)

Uma vez que não temos a obra como um todo a cada instante, porque a música se desenvolve numa continuidade temporal, cabe até ao ouvinte ser capaz de perceber esse todo (forma) a partir do momento (matéria). A audição musical faz-se nesse movimento de trás para a frente que se opera em quem escuta. “La perception du *comportement* et de la *forme* des sons dépend directement de l’élément temps ; c’est à travers la perception des instants qui se succèdent temporellement, et en analysant l’évolution des caractéristiques des sons dans le temps, qu’est construite l’idée du *comportement* et de la *forme* des sons qui viennent d’êtres entendus.” (Pires, 2007: 172) Movimento também de dentro para fora porque quem escuta não se limita nunca ao que simplesmente escuta. Deleuze em *Proust et les Signes* (1964) procede a uma elaborada análise da obra de Marcel Proust *À la Recherche du Temps*

Perdu onde avança também muitos dos conceitos fundamentais da sua obra, entre outros, a questão do plano, do actual, do todo e da parte. A escrita de Proust coloca como obra de arte muitas dessas questões referidas. E esta questão do papel que a parte desempenha no contexto do todo vai ser tratada por Deleuze mostrando como a construção do romance de Proust assenta nessa premissa. “Lorsqu’une partie vaut pour elle-même, lorsqu’un fragment parle en lui-même, lorsqu’un signe s’élève, ce peut être de deux manières très différentes: ou bien parce qu’il permet de deviner le tout dont il est extrait, de reconstituer l’organisme ou la statue auxquels il appartient, et de rechercher l’autre partie qui s’y adapte – ou bien au contraire, parce qu’il n’y a pas d’autre partie qui lui corresponde, pas de totalité où il puisse entrer, pas d’unité dont il soit arraché et à laquelle il puisse être rendue (Deleuze, 1964: 136) Porque um fragmento, para lá de poder revelar um todo, pode também marcar uma identidade própria que, relacionada com outras, nos permita ter uma leitura diferente dele: aquilo que ele vale por si na relação com o outro e não apenas aquilo que ele vale em função do todo ao qual pertence. A incompletude do fragmento pode ser apenas aparente na medida em que ele contém em si a possibilidade de se completar sem ser apenas no contexto do todo de que faz parte. Ele pode completar-se por ligação, justaposição, cruzamento com outros fragmentos e assim constituir novas entidades, novas possibilidades. “Where lines intersect, meaning emerges. But even this is a simplification. The game of meaning is not played in two dimensions, but in the layer-upon-layer overlap of semantic fabrics.” (Kim-Cohen, 2009: xxii) Ver o fragmento como uma parte do todo que o estrutura é redutor. Há no fragmento uma plenitude que ele assume apesar de começar por fazer parte de um todo. Porque a incompletude do fragmento é para ele uma força: a força de procurar sentidos, possibilidades, resultados, cruzando-se e associando-se a outros (que não necessariamente o todo). “Deleuze is not claiming that it lacks in unity or coherence. On the contrary: he is affirming that the unity – or at least one of the two senses of unity it reveals – is precisely one of disjointedness.” (Beistegui, 2010: 167) Assim funciona na música tal como na literatura: a audição do fragmento, do motivo, da frase tem valor para lá do todo do qual faz parte e possui valor pela faculdade de se relacionar com outros motivos, com outros momentos, permitindo assim leituras interessantes e originais. A obra pensada como um todo inclui essa capacidade de articulação de todos os elementos que para ela contribuem, por mais díspares ou deslocados que eles possam surgir. A obra constitui um plano no qual o ouvinte tem a possibilidade de deslizar em manobras singulares que ultrapassam a linearidade do tempo de execução e do espaço de audição. Como se a obra criasse um espaço e um tempo próprios nos quais os elementos dessa

mesma obra ganham uma dimensão superlativa ao fazerem parte desse plano. E quem ouve supera a linha do tempo ou a progressão no espaço porque se deixa envolver nesse mesmo plano. “Penser la forme d’une œuvre implique ainsi penser à la fois un *système géométrique* qui puisse articuler tous les espaces qui apparaissent au long du processus, et la géométrie dans laquelle s’inscrit l’œuvre entière *pensée comme objet*.” (Carvalho, 2005: 98)

E, não por acaso, o próprio Proust o confirma na sua obra quando coloca Odette a perguntar a Swann porquê ouvir a sonata de Vinteuil até ao fim se aquela “secção é a *nossa* peça”?

Outro aspecto importante que Dahlhaus refere é a dependência que pode ser estabelecida entre matéria e forma. De tal modo que este autor considera que a um certo nível uma vai ter que se sustentar na outra. Ou seja, em certo tipo de música – *absolute music*, por exemplo – a disposição tonal e o tema a desenvolver acabam por ser elementos determinantes nos quais a forma se vai sustentar. Podemos ser um pouco mais abrangentes e entender que por disposição tonal estamos a falar dos elementos técnicos a que a composição recorre, quase como se falássemos de uma sintaxe que está a ser assumida. E por outro lado o modo como o tema se desenvolve será também estruturante dessa mesma forma. O que se avança é que, à falta de texto, explicação ou outro sustento que possa manter essa forma, é na natureza intrínseca da própria peça, com a sua matéria que é disposição tonal e o desenvolvimento dessa mesma estrutura, que a peça sustenta a sua forma. “The modern concept of form, which developed around 1700 in the operatic and cantata aria, and above all in the instrumental concerto, is based both on the principle of harmonic tonality, which, as the general aspect of music, sketches an outline; and on the thematic principle, the specific aspect of music, from which development proceeds.” (Dahlhaus, 1989: 107-8)

Outro aspecto ainda que importa destacar é o facto de a forma transcender a perspectiva mais literal que consiste em considerá-la apenas na relação com a matéria que ela delimita, traça, expõe, etc.⁷¹ Diríamos que, desde Platão o lado perceptível – audível no nosso caso – é apenas uma das facetas a partir das quais contextualizamos essa forma: não tendo sido o primeiro, coube a Platão o papel de insistir com persistência na dimensão ideal que a forma tem. Dimensão essa que transcende as linhas de visão, audição, etc. do objecto, mas que ainda assim a ele estão presas, ligadas como algo sem o qual ele deixaria

⁷¹ “Ainsi la forme n’agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme. Aussi bien ne s’agit-il pas de matière et de forme en soi, mais de matières au pluriel, nombreuses, complexes, changeantes.” (Focillon, 2004: 51)

de fazer sentido. Situação por vezes paradoxal, a história da estética não tem passado ao lado desta questão, estando ela ainda hoje – quando falamos de procedimentos mais ousados de destituição das ideias adquiridas acerca da forma – bastante presente. “Selon les modes et les moments variables, le paradoxe est déjà lisible dans la pensée classique de la forme, qui distend la double postulation inverse de perceptibilité et d’idéali  ; la forme est contour, ancr  e dans la mati  re, accessible    l’écoute sensorielle; la forme est concept, rapport abstrait, principe essentiel r  serv      l’entendement.” (Ropars-Wuilleumier, 1998: 86)

Quem confere este direito de cidadania aos sons e suas possibilidades de organiza  o? No contexto da musicologia mais recente há um diferendo acerca desta questão. Por um lado os que entendem que haverá razões de ordem natural, sobretudo de dimensão acústica que sustentam essa legitima  o. Enquanto outros entendem que tais orienta  es estão mais dependentes das circunstâncias particulares do desenvolvimento histórico, como    o caso do musicólogo Ernst Krenek que, em 1937, muito antes de algumas destas práticas musicais virem a terreno, lançar o problema de modo evidente tal como Cage e a música concreta. Krenek avançava com a no  o de que o compositor    totalmente livre de desenhar as regras com as quais vai funcionar, conferindo-lhe deste modo um enorme poder. Não estamos seguros de que a liberdade seja assim tão grande: a história da música demonstra como estas mudanças por vezes demoram tempo até se assumirem. Mas concordamos com Krenek na medida em que este confere uma liberdade muito maior ao compositor do que aquela que ele, por vezes, tem consciência que possui. “Musical systems, languages of sound, or sound languages as we call them in our terminology, have not been created by nature or by some mystical Supreme Being, but have been produced by man to render music possible within a certain sphere.” (Krenek, 1939: 205) Invocamos esta cita  o, bastante antiga, de Krenek não só por ela ser emblemática daquilo que    a visão deste musicólogo acerca do que cabe aos homens e do que cabe aos deuses, cita  o que tanto ressoa nas mais ostensivas determina  es medievais perpetradas pela igreja durante a idade média, como nas mais místicas acep  es do som e sua organiza  o musical avançadas por exemplo, por Cage, sempre que este identifica esse retorno ao som como uma espécie de retorno    natureza. O que esta cita  o de Krenek tem para nós de relevante    o facto de ele avançar o conceito de esfera na associa  o    questão da forma que estamos a tratar. Uns bons anos mais tarde, Sloterdijk, filósofo alemão nascido em 1947, vai retomar este conceito de esfera e investi-lo de uma carga significativa que nos parece bastante pertinente para a equa  o da questão da forma em

música, como veremos de seguida. Uma vez que a esfera de Sloterdijk permite uma eventual superação dessa dicotomia entre matéria e forma, não pela anulação individual de cada uma delas, mas pela perspectiva de que delas se pode extrair mais se as considerarmos em conjunto do que individualmente.

2.3. Teoria das esferas

Peter Sloterdijk, naquilo que diríamos ser já uma fase de maturidade do seu pensamento filosófico, avança com a ideia de uma teoria das esferas que explicita no primeiro volume da obra *Sphären* (Esferas)⁷², intitulado precisamente I - *Blasen* (Bolhas). Para o autor, a ideia central é a de que os humanos constituem esferas, núcleos de entendimento, digamos. Por esfera entende-se uma possibilidade de partilha que exista entre os humanos e aquilo que os rodeia. Não falaremos de sistema, porque as esferas de Sloterdijk têm uma dinâmica que ultrapassa a enunciação mais simples de um sistema, mas antes a constituição de uma comunidade, de uma partilha entre elementos, nos quais a relação entre eles faça sentido.

Perceber o lugar que ocupa no mundo sempre foi ambição do humano. O que Sloterdijk pretende definir, com esta sua Teoria das Esferas, é a posição que o humano ocupa no mundo como um espaço de partilha: este revela-se como tal na medida em que estabelece relações de partilha com o que o transcende, sejam os outros humanos ou tudo o que o rodeia. Nesta partilha poderão ser observadas várias variações. Mas um denominador comum é identificado por Sloterdijk: a noção de que essa partilha se faz pela constituição de uma esfera. “Here, following a venerable tradition, this place bears the name “sphere.” The sphere is the interior, disclosed, shared realm inhabited by humans – in so far as they succeed in becoming humans.” (Sloterdijk, 2011: 28) O que faz com que o humano seja parte de uma esfera é precisamente a partilha, a identificação, a proximidade com algo que lhe permita definir essa união. Numa esfera há motivos de animação comuns aos que fazem parte dessa esfera e são esses motivos que permitem que a esfera estabilize, ganhe autonomia. No fundo, a esfera é o envelope sob o qual se unem elementos dispares ou semelhantes, mas que tenham uma razão de ser, por pequena que seja, que os faça incluírem-se nessa esfera. A nós importa-nos clarificar o conceito de esfera na medida em que ela nos ajuda na percepção do binómio matéria/forma no contexto da música. Ainda

⁷² Utilizamos a tradução inglesa *Spheres – I, Bubbles* (2011)

assim, de um ponto de vista estritamente filosófico, importa acentuar a ideia de que esta percepção da constituição das esferas não é um dado historicamente adquirido. Não só porque as esferas são dinâmicas e não estáticas: as suas características desenvolvem-se de maneiras diversas, como por outro lado a razão última da constituição das esferas, segundo Sloterdijk – “the nature of this force which allies people with their own kind” (Sloterdijk, 2011: 45) – está ainda por investigar eficientemente. “The strong reason for being together is still awaiting an adequate interpretation.” (Sloterdijk, 2011: 45)

A esfera é um dado adquirido, algo perante o qual não se coloca a questão de participar ou não participar. O humano participa porque só assim pode ser humano. “Spheres are air conditioning systems in whose construction and calibration, for those living in real coexistence, it is out of question not to participate.” (Sloterdijk, 2011: 46) Porque viver é fazer parte da/s esfera/s. E fazendo parte delas constituindo-as. As esferas não são dados adquiridos que existam sem que a intervenção de quem nelas participe as altere. As esferas nascem, morrem, existem e durante a sua existência são os que dela fazem parte que as determinam. A esfera revela-se assim um corpo com alguma solidez, muito mais do que uma abstracção de cariz conceptual que pretenda perceber o que possa fazer conjunto. “Because living always means building spheres, both on small and large scale, humans are the beings that establish globes and look out into horizons. Living in spheres means creating the dimension in which humans can be contained.” (Sloterdijk, 2011: 28) A esfera é inclusiva; suficientemente flexível para receber. Mas a entrada na esfera só acontece quando alguma proximidade, alguma partilha, alguma identidade se verifica de modo à inclusão nela mesma. E o que é de particular interesse é que aqueles que entram na esfera, ao invés de se moldarem e adaptarem totalmente a esse contexto, deixando cair a sua identidade, o que fazem é contribuírem para a constituição da esfera com o seu contributo: e o seu contributo não é mais do que aquilo que eles são, na diferença e na semelhança, na proximidade e no afastamento. “(...) human existence never simply adjusts itself to fit into what, using a modern and overly smooth term, we call its “environment”; rather, this existence creates its own surrounding space through which and in which it appears.” (Sloterdijk, 2011: 57)

No historial metafísico, esta Teoria das Esferas poderia ser substituída por outras de cariz semelhante. Com consequências diferentes, é certo, mas ainda assim sem grande risco de inadequação. Mas a nossa opção por esta Teoria das Esferas assenta no esclarecimento que ela nos pode permitir acerca da questão da forma. Porque cremos que a

questão da forma, numa perspectiva mais alargada, contém muito do que está em causa no problema por nós apresentado: o papel que cabe ao som numa arte – a música – que sempre tendemos a entender como eminentemente formal. Porque esse poderio formal, no caso da música poderá implicar com a própria natureza intrínseca da matéria que neste caso é o som. Este é o diagnóstico, mais até do que a terapia: ao longo da história da música o som tem sido, muito por razões desta ordem, estética, filosófica, política e religiosa, subalternizado face a esse envelope, determinante para a música enquanto tal, que seria a forma. Seguindo esta ordem de ideias, a Teoria das Esferas de Sloterdijk, avança contributos importantes acerca deste ponto: porque ela, ao atribuir o denominador à esfera e não à forma, faz com que todo o manancial que entre nessa esfera tenha, como consequência disso, a capacidade de se libertar de papéis historicamente atribuídos dos quais mostrava dificuldade em se libertar. Numa esfera, matéria e forma são elementos importantes mas não na perspectiva tradicional com a qual têm sido interpretados na arte. Na esfera, as “simples imanências” referidas por Sloterdijk são o ponto a partir do qual o desenvolvimento se faz, evitando um papel dominador aos outros elementos concomitantes. “As an introduction to a medial poetics of existence, the initial aim of spherology is simply to retrace the formations of shapes among simple immanences that appear in human (and extra-human) systems of order – whether as organizations of archaic intimacy, as the spatial design of primitive peoples, or as the theological-cosmological self-interpretations of traditional empires.” (Sloterdijk, 2011: 80) A noção de esfera aponta para uma abertura difícil de equacionar na visão mais tradicional da dicotomia entre matéria e forma, se considerarmos a questão no âmbito da estética. Esta abertura da forma é aqui importante porque ela pressupõe esse descentramento, essa multiplicidade que o modernismo musical vai trazer. Numa remissão constante entre si e o outro, a esfera pode ser vista como o resultado do dinamismo amplo que acontece entre matéria e forma. “The concept of the sphere – both as an enlivened space and as the imagined and virtual orb of being – is ideally suited to recapitulating the transition from the most intimate to the most encompassing, from the closed to the burst-open concept of space.” (Sloterdijk, 2011: 67)

Na verdade estamos sempre numa esfera, estamos sempre em esferas, com diferentes níveis e limites de participação. E desde sempre. Sloterdijk aponta a relação mãe/filho, ainda no ventre materno, como sendo a primeira esfera, em termos de cronologia, em que o humano se insere. Aí estão os pressupostos e as evidências todas que nos permitem identificar essa como uma esfera sólida e consistente. E o que é de particular interesse é o papel que o som vai desempenhar na constituição dessa esfera primordial

entre mãe e filho, já que Sloterdijk refere o som como o elemento constituinte de uma das primeiras esferas que o humano estabelece. É através do som, dos sussurros mais abstractos às mais elaboradas canções de embalo que a mãe estabelece uma esfera com o filho no seu ventre. Nessa relação física é o som que determina um papel relevante na sua constituição. Na medida em que o som é um convite, uma chamamento da mãe para o filho. Com o som, a mãe entrega-se ao filho e o filho disponibiliza-se para ser ligado à mãe. “Because is able to listen, the fetal ear can selectively highlight the mother’s affirming voice amid the constant intrauterine noise.” (Sloterdijk, 2011: 507) E esta disponibilidade do feto manifesta-se pela audição. “The irreplaceable voice utters an immediately self-fulfilling prophecy: “you are welcome” or “ you are not welcome.” Thus the mother’s vocal frequency becomes a Last Judgement shifted back to the beginning of life.” (Sloterdijk, 2011: 509)

A possibilidade do som ser um elemento chave na constituição de uma esfera, que verificamos existir desde o início – o ventre materno onde essa esfera surge pelo som, significa o carácter vital do som na constituição da esfera, ou seja, de uma forma. A esfera como envolvimento formal. A esfera como supra-caracterizador de uma forma em que o constituinte é o som. O que pretendemos indagar é como é que podemos ter esferas nas quais seja o som o operador fundamental. O que representa também a possibilidade de esclarecermos como é que nessa esfera de som se coloca a questão da forma. “A esto apunta Sloterdijk con su trilogía *Esferas* cuando comienza convocando los sentidos, las sensaciones y el entendimiento de lo cercano; aquello que la filosofía suele pasar por alto: el espacio vivido y vivenciado. La experiencia del espacio siempre es la experiencia primaria del existir; siempre vivimos en espacios, en esferas, en atmósferas.” (Rocca, 2007: 99)

2.3.1. Esfera e forma

O conceito de esfera em Sloterdijk sugere-nos uma abordagem ao conceito de forma em música. A forma, em música, é relevante e foi desde sempre um dos conceitos mais debatidos nesse contexto. E muitas das mudanças operadas no contexto musical do séc. XX são, de um modo ou de outro, associados à questão da forma. E também porque muitos dos pressupostos que estão em causa na esfera de Sloterdijk apontam para ideias fortes acerca da questão da forma no contexto da música contemporânea que são de inegável interesse.

Atentemos na noção de forma musical. Para lá de todas as perspectivas e correntes históricas e musicológicas, essa forma é no fundo uma esfera. Melhor: a música ganha forma, ou possui forma quando constitui uma esfera. Essa esfera contém em si o material, o funcionamento e a sua legitimação. “Aussi bien ne s’agit-il pas de matière et de forme en soi, mais de matières au pluriel, nombreuses, complexes, changeantes, ayant un aspect et un poids, issues de la nature, mais non pas naturelles.” (Focillon, 2004: 51) A matéria que se encontra na composição musical faz sentido ser encarada como fazendo parte de uma esfera, esfera essa na qual a forma estará inevitavelmente presente. Mas o ponto a reforçar aqui é o de que a criação musical, a um primeiro nível, e consequente audição e partilha são momentos de constituição dessa esfera. Não se trata aqui de invocar o conceito de esfera como substituição do de forma, permanecendo a situação mais ou menos na mesma. O que se aponta é para a ideia de que a esfera é uma categorização mais abrangente do que a noção de forma, neste caso da música. Sobretudo porque a esfera possui uma abertura maior, não é tão cerrada sobre si mesma, possui uma dinâmica interna mais abrangente. A invocação da esfera abre a porta a aspectos, a ligações, a cruzamentos que transcendem a questão formal propriamente dita. Usando os dois casos concretos anteriormente apresentados (Cage e Schaeffer). As respectivas práticas de composição e interpretação por eles referidas, mais eficientemente serão caracterizadas como esferas e não apenas como formas. O indeterminismo de Cage na peça 4’ 33” é o exemplo de constituição de uma esfera de composição: entre ele, o intérprete, o público de cada apresentação, o espaço de cada apresentação. Falar de forma apenas, seria redutor. Do mesmo modo que Schaeffer, com a música concreta, está a ir bem mais além do que invocar um género novo ou uma técnica nova. A música concreta, assim apresentada, é a constituição de uma esfera da qual faz parte o som gravado, quem o grava e manipula, quem o ouve e em que circunstâncias o ouve.

Antonia Soulez (2003) ao esclarecer o conceito de ideia musical, tão recorrente nas análises musicais a partir do séc. XX, aponta para o carácter combinatório do conceito de ideia musical: porque ele combina várias dimensões implicadas no processo de composição: a intenção (subjectiva) do compositor, matéria com que predende materializar essa ideia (som e sua produção), bem como a estrutura, a formatação na qual tudo isso se irá traduzir, mostrando que matéria e forma não são pólos adversos que o compositor tentará compatibilizar, sendo antes operadores que, apesar da sua diferença, se conciliam de modo a produzir um todo (a obra) que os irá superar. “Tout en constituant l’essentiel en art, elle [l’idée musical] est d’abord synonyme de forme, non pas la forme opposée au contenu,

mais ce qui, exprimable en termes de fonctions et relations, se laisse “construire” au sens que prend à l’époque une architecture de symboles.” (Soulez, 2003: 121) Uma concomitância criativa na qual os elementos dispersos, incongruentes, ganham valor, significado e novas roupagens pelas conexões, mais ou menos, insólitas, estranhas ou inesperadas até em que possam surgir. ganhando sentido por um operador comum – Soulez – refere a ideia, nós acrescentaríamos a esfera. Como tão bem Wittgenstein traduz nesta referencia: “O disco fonográfico, o pensamento musical, a notação musical, as ondas sonoras, todos eles estão uns para os outros naquela relação interna de representação pictorial que é a que existe entre a linguagem e o mundo.” (Wittgenstein, 1987: 4.014) Repare-se como Wittgenstein, contemporâneo da gravação, inclui o registo logo de início, numa cadeia que vai até ao som-vibração, passando pela notação. Poderemos acusar esta enunciação de uma espécie de platonismo ao invocar uma ideia que sustente a materialização efectiva que é a obra, o que seria do desagrado de alguns dos autores citados? Eventualmente, mas o que importa é antes apontarmos para a dimensão prática, de fabrico, de construção que está em causa na composição, uma vez que só por essa materialização é que ela se faz obra. “La forme à construire désigne, on l’a compris, une totalité intelligible qui s’incarne en l’œuvre, et qu’il faut faire venir au jour.” (Soulez, 2003: 127) Importa então acentuar que a ideia, sem a materialização, de pouco importará. E que essa materialização consiste num processo abrangente, no qual uma perspectiva simplista que veja apenas a forma a delimitar um conteúdo não tenha muita validade. Sendo a relação que se constitui na esfera, essa sim, o elemento vital a sustentar o processo. “En vertu de ce constructivisme de la forme, un matériau sonore non construit, le son tel quel, ne serait même pas audible. À l’état brut en effet, les sons ne sont pas autre chose que des espèces de vibration de l’air, en tant que tels, ils ne produisent rien de plus qu’une impression sur l’organe des sens concerne, l’oreille” (Soulez, 2003: 127)

Como referimos anteriormente a partir de Susan McClary, um dos traços que a produção musical contemporânea com recurso a tecnologia deixa, é o de que a separação, mesmo que de modo abstracto, entre matéria e forma se torna mais difícil, não só de conceber de um ponto de vista teórico, como até de traçar numa aplicação mais prática. Isto porque essa relação é estabelecida em muitas ocasiões numa base de proximidade, intersecção, cooperação e dependência, que faz com que as duas devam sempre se equacionadas em conjunto, na sua ligação efectiva, e não como duas dimensões, dois tópicos ou conceitos, cuja fronteira possa ser claramente traçada e em que fique definitivamente estabelecido o que cabe a cada uma delas. A esfera de Sloterdijk tem

presente essa interdependência que aqui é esclarecedora: na esfera os elementos complementam-se, estabelecem relações entre si, relação e complementaridade que muitas das vezes não nos permite traçar objectivamente o que é de cada um deles, uma vez que, não se tratando de um fenómeno de fusão, trata-se antes de uma intervenção recíproca entre esses elementos, o que os altera na sua própria natureza. Como acontece em alguma produção musical contemporânea de cariz mais tecnológico: aspecto de que falaremos mais à frente.

A nossa intenção por agora é mostrar como o conceito de esfera, ao proceder a um alargamento das premissas mais restritas da forma, acaba por abranger um leque de envolvimento mais dispersos, permitindo deste modo uma abordagem enriquecedora e flexível. A questão da forma continuará em aberto no âmbito da musicologia: é natural que uma abordagem desse tipo, de carácter mais técnico, se faça. Mas a noção de forma, invariavelmente redundando em aspectos do teor mais técnico da dimensão musical, leva-nos a um certo esquecimento de outros elementos como, por exemplo, a pesquisa em torno da natureza do som e suas possibilidades de manipulação decorrentes de procedimentos técnicos. Se a guerra é um assunto demasiado sério para ser entregue aos militares apenas, também a música (numa abordagem ora mais, ora menos, teórica) é um assunto demasiado vasto para depender dos musicólogos apenas. Embora musicólogos como Nattiez também para aí apontem: “Un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l’appréhende lorsqu’il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c’est-à-dire l’ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde.” (Nattiez, 1987: 31) Também Dahlhaus considera que a reflexão sobre a prática composicional deve ser feita sob pena de se desembocar num solipsismo autista que não interesse particularmente a ninguém. Embora essa reflexão nem sempre tenha sido recebida da forma mais acolhedora, ela é um dos pontos chave e com a qual todas as partes têm a ganhar. Soulez vai mais longe, a ponto de postular uma dimensão filosófica no trabalho do compositor: “ Si l’on entend par “théoricien” non pas seulement l’auteur d’un traité pour futurs compositeurs, mais le penseur de la forme d’ensemble d’une totalité ainsi construite, le travail de pensée ne s’éloigne guère en son principe de celui du philosophe. C’est alors la pensée de la composition qui devient, en elle-même, philosophique.” (Soulez, 2003: 131)

O conceito de esfera, o que trás é uma perspectiva mais alargada que nos permita deslocar a questão do campo musicológico restrito para, com isso, permitir um contributo

de ideias enriquecedoras e válidas que possam ser colhidas noutros campos, nomeadamente o da estética e mais precisamente o da filosofia da música. Como Kivy sugere, ouvir música é também pensar sobre ela e, sobretudo, pensar em aspectos, em relações, em intersecções que não sejam exclusivamente musicais, significando aqui o exclusivamente musical como aquilo que é da ordem da música enquanto prática, técnica, formal. “And it is my point that when we are really listening to music as a serious, engrossing activity, not merely as background to some other task, or for ‘atmosphere’, we are, in the process, thinking about what we are hearing. Furthermore, part of that thinking is in terms of information theorist’s framework of hypotheses, expectations, surprises, and fullfillments.” (Kivy, 2002: 76)

Concedendo agora que ao compositor é reconhecida essa margem de manobra de poder ser ele a decidir o que é central e o que é periférico, no fundo, a poder decidir o que entra e o que não entra, o que cabe e o que não cabe, fica aqui esclarecido o que quer dizer Attali com a fase da composição e Sloterdijk com a da música nova: uma valorização extrema do acto de compor, valorização essa que se traduz numa cada vez maior autonomia do compositor.⁷³ Porque o resultado dessa composição tem uma capacidade de transcendência muito efectiva. Esclareça-se que um suposto auto-comprazimento que pode decorrer desta fase da composição, não significa de modo alguma uma limitação da divulgação disso que é composto. Desde sempre, quem compõe quer ser ouvido. E se nem tudo dá a ouvir, isso faz parte da estratégia de uma movimentação superior tendente a essa revelação por parte do compositor. Revelação daquilo que ele faz; inevitável tendência a sair de si. “The old songs of great men and women, by contrast, are still at home in a regime of sonospheric common spirits; they erect sounding monuments, halls of fame or sonorous burial mounds from which the heroes rose to sound on the ears of subsequent generations.” (Sloterdijk, 2011: 493)

Para lá disso, a música é a arte que melhor conseguirá fazer essa reunião dos vários elementos concomitantes, sejam da ordem da forma ou do conteúdo. Na verdade, essa capacidade que a música tem de subsumir de forma positiva os elementos mais díspares do arsenal conceptual e conseguir que eles funcionem entre si é algo que já foi referido por

⁷³ Não sendo propriamente objectivo deste trabalho avançar pelo domínio do significado mais social, cultural e comercial do compositor, parece-nos pertinente referir que para esta autonomia concorrem vários aspectos, muitos deles algo anteriores à contemporaneidade: como por exemplo o romantismo que “liberta” o compositor das restrições funcionais da música; o advento do registo e reprodução no séc. XX que permite uma divulgação até inédita; a evolução jurídica do séc. XIX em diante que vai no sentido de legislar acerca dos direitos de autor ou todas as mudanças nos media do séc. XX que permitem ao compositor uma valorização até aí muito mais centrada na música apenas.

muitos. E sem qualquer espécie de comparação valorativa, essa referência concede à música um estatuto de modelo para as outras artes: a ideia de que a operação entre matéria e forma se faz de um modo de complementaridade e pertença é ambição de outras artes. “C’est l’art de la musique qui réalise le plus totalement cet idéal, cette identification parfaite du fond et de la forme. Dans ses moments accomplis, la fin n’y est pas distincte des moyens, la forme du fond, le sujet de son expression; ils sont inséparables, ils se saturent complètement l’un l’autre.” (Pater, citado por Soulez, 2003: 135)

Verificamos que a questão musical passa também por outros vectores que não apenas o da matéria e da forma e da perspectiva que sobre as duas possamos ter, bem como o manancial de intersecções e inter-relações que a partir daí possamos definir, constituindo assim uma espécie de manual de interpretação de certas práticas musicais. Porque a música, como dizíamos, passa por outros vectores, como o da criação e da experimentação, por exemplo. Como superação da dificuldade, a esfera de Sloterdijk é aqui apresentada como uma maneira de conciliar criativamente matéria e forma, reafirmando precisamente essa noção de processo, ou seja, acentuando a ideia de que é no exercício prático e concreto que ela acontece. Estamos a falar de sons e do modo como eles existem. E nessa medida podemos dizer que a esfera é dinâmica porque o resultado interessante que ela nos proporciona é precisamente o que advém desse dinamismo da sua existência e da sua realização, ao invés de uma hipotética e académica suspensão de actividades com vista a uma análise mais abstracta. Matéria e forma diluem-se: não no sentido de já não sabermos bem o que é matéria e forma, porque isso continuamos a perceber, mas no sentido de que a não delimitação entre os dois domínios se torna interessante porque turva. Vejamos esta citação de Gracyk, em *On Music* (2013) onde, começando por proceder a uma tentativa de definição do que será a música enquanto arte, o autor reafirma esta noção de que a validade da matéria e da forma está no seu dinamismo e na sua possibilidade de dissolução, mais ainda no que na manutenção dos concertos estanques com vista a uma observação fixa e distante deles mesmos. Que no caso concreto o autor envolve com outros aspectos alargados da própria composição musical como podemos observar neste texto de Gracyk:

“It is completely wrong to think that each piece of music brings together form and content, or to think, with Hanslick, that the musical form just is the musical content. Every musician inherits a backlog of musical structures. There are large-scale structures (e.g., the classical symphony as a four-movement work), unit structures (e.g., the sonata-allegro structure of

the first movement of such a symphony), melody structures (e.g., the arc of the twelve bars of a standard blues), and brief, local structures (e.g., the cadences that Haydn might have used, but did not, to place resolution at the end of the “Farewell” symphony). As music, these designs are merely jumping-off points for musical activity. These structures are musical materials. Like Paul McCartney’s Höfner bass guitar or Beethoven’s Broadwood piano, they are materials to be used and manipulated. Yet neither the selection of the materials nor the outcomes of the manipulations are pre-ordained.” (Gracyk, 2013: 33)

E é também aí que radica o prazer de compor, de criar. O que implica o esforço de escuta de que falámos no Cap. I. De tal maneira que a própria escuta é colocada em causa, pelo menos nos moldes tradicionais em que se enquadrava a escuta musical até ao séc. XX. Que nova percepção será essa? Que imperceptibilidade há diluída na percepção? Será que podemos falar de uma música imperceptível?

2.4. Uma música imperceptível

Importa começar por dizer que a referência deste título radica acima de tudo no que ele pode implicar e não tanto numa leitura mais textual e imediata dos termos apresentados: é claro o paradoxo que encerra a expressão música imperceptível pois, se é imperceptível, se não é percebida, se os sentidos não lhe acedem como poderá ainda assim ser música? Mas podemos também verificar que, para lá do evidente paradoxo, o que se quer significar com música imperceptível é uma prática que não se resume apenas ao momento preciso da audição. Esta música imperceptível é consequência de uma composição que implique o imperceptível e de uma escuta que se esforce para o obter. Composição esta que terá em atenção a possibilidade de conter elementos que não se esgotem na escuta e suscitem uma pesquisa ulterior por quem ouve: assim se abrirá caminho a esse esforço de procura. “En tant qu’elle est imperceptible et pourtant encore sonore, pourtant toujours sonore, la musique imperceptible entretient un rempart du son face au silence, qu’elle approche toujours ou qui lui-même la menace, selon les diverses configurations sonores se présentant.” (Guillot, 2006: 60) O facto de se colocar a questão da sua perceptibilidade já aponta no sentido do sonoro, da presença de algo a ouvir. O que se acrescenta é antes que o que há para ouvir é mais do que o imediatamente dado a ouvir.

Poderíamos afirmar com segurança que quem escuta coloca sempre algo de si no que ouve e, por maioria de razão, a escuta musical sempre teria sido uma escuta de pesquisa e complemento, por parte de quem ouve. Segundo essa ordem de ideias, afectaria também o processo de composição: quem compõe conta desde logo com esse complemento de quem vai ouvir. Poderá ter sido assim desde que se ouve música, mas o que aqui se coloca é um conjunto de mudanças no processo de composição (e consequente audição) que vai extremar essa posição da música como algo que no processo de composição está apenas numa das suas etapas, sendo que é na escuta que o próprio processo de composição se define também. Matthieu Guillot, musicólogo francês que tem defendido este reposicionamento da música entre quem a compõe e quem a ouve é esclarecedor quando afirma que o séc. XX, com todas as suas particularidades e idiossincrasias, o que fez foi exponenciar essa mesma noção: “Ce que l’œuvre musicale nous enseigne, et plus singulièrement l’œuvre du XX siècle et de la période contemporaine, c’est une disponibilité d’écoute, une acceptation sans limite de ses composants sonores qui intègrent, au fure et à la mesure de son évolution pluriforme, les marques et traces du monde pour faire corps avec lui, prendre modele sur lui.” (Guillot, 2006: 14) Imperceptibilidade significa não uma incompletude mas antes um desafio: o desafio de escutar toda a riqueza auditiva daquilo que ouvimos, riqueza essa que vai muito para lá daquilo que se ouve no imediato. Como na leitura de um poema em que para a fazermos termos que ir para lá do próprio poema. “Autrement dit, l’écrit se situe *au bord, en bordure* de l’audible, au point presque que ce dernier déborde sur lui, par la voix qui “hante” le poème.” (Guillot, 2006: 12) Façamos uma clarificação mais precisa desse *para lá do que se ouve de imediato*.

Música imperceptível será então aquilo que a música transmite mas para lá do dado mais evidente, do fisicamente perceptível. Se por perceptível tomarmos o conjunto de sons, enquadramentos e estruturas nos quais eles se situam, então o imperceptível será o que não é manifesto, apresentado, mas ainda assim pode ser de alguma forma alcançado por quem escuta. Ao referirmos a questão da percepção temos noção de que associar a essa percepção o que quer que seja que não radique taxativamente no acto próprio da percepção, possa sugerir uma confusão evitável. Mas como vimos anteriormente, o que aqui se coloca é o que acontece para lá do acto imediato da audição, fisicamente falando. Em nada se dissimula a noção de percepção pelo facto de referirmos etapas posteriores que a ela estejam directa ou indirectamente associadas. A escuta musical é um processo dinâmico que invariavelmente procura sair de si: quem escuta música está sempre em remissão para aquilo que é eventualmente até menos musical. Guillot lança a seguinte

questão: “Faut-il reconnaître pour autant que l’audible ne serait pas aisément, immédiatement accessible?” (Guillot, 2006: 13) A essa questão respondemos com a ideia de uma certa precariedade da escuta. Mas uma precariedade positiva, digamos assim. Enquanto uma precariedade negativa poderia ser a constatação de uma insuficiência, uma incompletude da escuta (face a outros sentidos, por exemplo), a precariedade positiva da escuta é um rastilho para ela ir em demanda daquilo que não lhe está dado de imediato, de uma só vez, mas à qual ela poderá aceder com um esforço de pesquisa. “Il nous faut partir retrouver et redécouvrir, dans son infinie richesse et son éternelle variété, la sonorité réelle du monde et des êtres (...)” (Guillot, 2006: 16) Tarefa essa que pretendemos aqui invocar como programa prático conducente a uma escuta musical mais rica, mais efectiva. E que a mudança acerca da natureza do som musical tão bem vai evidenciar. Vejamos a seguinte referência de Scruton: “The person who listens to sounds, and hears them as music, is not seeking in them for information about their cause, or for clues as to what is happening... What we understand, in understanding music, is not the material world, but the intentional object: the organization that can be heard in the experience.” (Scruton, 1997: 221) É de particular interesse o facto de Scruton desviar a questão para o lado da experiência da audição, afastando a questão da causalidade e origem dos sons. Isto revela que é no próprio acto da audição e no que daí pode decorrer que se vai colocar a questão musical, e não por via da origem e natureza dos sons. Destacamos este aspecto porque, no seguimento de Scruton, fazer radicar a questão na audição vai de certa forma reforçar esta noção de imperceptibilidade criativa, acrescentamos nós. Porque a demanda desse imperceptível, a partir do que é dado ouvir – a experiência de que fala Scruton – é o rastilho para a procura dessa imperceptibilidade. Scruton, mais tradicionalista na forma de encarar a linguagem musical, fala em organização. Por nós, o termo pode permanecer, mas acrescentando-lhe a ideia de que nessa organização o que está em causa é a percepção musical dos sons totalmente dependente de toda a questão da origem e da funcionalidade. Acrescentamos nós que nessa organização está afinal uma atenção profunda aos sons e àquilo que eles significam uns com os outros no acto da escuta musical. E essa demanda, na maioria das vezes desinteressada e dissimulada é no fundo essa procura da imperceptibilidade: daquilo que a que só acedemos quando ouvimos, em determinada ocasião e com a nossa atenção capaz de sair de si própria, deixando-se levar pelo que essa experiência dos sons nos permite: a imperceptibilidade.

A composição apresentada por Attali e Sloterdijk vai neste sentido; um caminho que conduz à escuta desta música imperceptível e cujo resultado se pode traduzir numa

validade acrescida. Uma composição que não está preocupada em traduzir o esqueleto de linguagem apenas, que não se vincula totalmente a uma estrutura na qual se insere mas sim, em permitir que a música, enquanto arte que tem como objecto o material sonoro, trate esse material para intenções que estão para lá dessa estrutura previamente pensada. “Aujourd’hui, nous sommes dans une situation où le compositeur ne se limite plus à planifier un processus pour le regarder marcher tout seul, en attendant qu’il lui donne quelque chose: il interagit à tout moment avec lui, pour produire du formel.” (Solomos, 2003: 232) É neste sentido que se verifica a porosidade de noções como forma e conteúdo, como atrás verificámos: a esfera de Sloterdijk é um todo no qual forma e conteúdo não são mais elementos estanques. Podem existir até com algum contorno, mas a sua separação será sempre um acto de abstracção que perde muito do seu sentido e valor ao ser traçado. Música imperceptível porque se trata de uma música cuja escuta se faz pela procura, pela deriva, pelo esforço do ouvinte que tenta superar essa imperceptibilidade inicial. Se ela nos desse tudo, de uma só vez, desmotivando-nos de qualquer demanda ulterior, seria talvez uma música perceptível, porque tudo ali estaria percebido sem mais porquê. Como ela é imperceptível vai implicar um pouco mais de quem a ouve. “Dans un premier temps, celle-ci peut ainsi déjà reconnaître qu’une part de la musique, à la charnière des deux siècles, a opéré un véritable retour à l’écoute, que ce soit dans la musique française, Debussy en tête, ou dans la musique viennoise avec Anton Webern.” (Guillot, 1999: 286) Nesta referência Guillot situa como exemplo dois momentos marcantes da história da música. Porque neles se operaram mudanças profundas no próprio acto de compor: a questão modal em Debussy e o dodecafonismo em Webern. Outros exemplos poderiam ser invocados; a passagem do séc. XIX para o XX é preenchida por um conjunto de acontecimentos musicais bastante incisivos. Incisivos porque marcantes, transformadores e emblemáticos do que de mais inovador e importante aconteceu à música desde esse período. Não subalternizando nenhum deles, referimos aqui a importância de Xenakis para a clarificação desta noção de música imperceptível. Imperceptibilidade que Xenakis associa à possibilidade de revelação como sendo, de certo modo, um desenlace para essa imperceptibilidade, onde o inferencial e o experimental terão sempre lugar. “Mais d’une autre côté, l’art ne peut vivre que par le mode de la révélation. Il lui faut, l’histoire de l’art de tous les temps, de toutes les civilisations nous le montre, il lui faut, il a un besoin impérieux d’organisation (y compris de celle du hasard), donc d’inférence, et de sa confirmation, donc de sa vérité expérimentale.” (Xenakis, 1979: 16) Muitas seriam as razões para reforçar o papel deste compositor na música contemporânea. Se o convocamos para

aqui é porque ele, na sua transversalidade e abrangência enquanto criador, foi dos que melhor soube colocar em prática esta noção de música imperceptível. Tomando essa transversalidade e essa abrangência, damos um passo e avançamos para a noção de não ouvido que Iannis Xenakis⁷⁴ desenvolveu e que aqui faz tudo o sentido, tão característico da sua posição inquieta e insubmissa de compositor.

2.4.1. Xenakis e o inaudito

Para que esta música imperceptível se complete, ou seja, para que ela se torne efectivamente perceptível, é necessário que sejamos capazes de ir um pouco mais além daquilo que está de imediato concedido aos nossos ouvidos no momento em que ouvimos. Para isso importa que o ouvinte seja reconduzido ao que ouve. Clarificando um pouco melhor, quanto mais a música quiser ser veículo, mensagem, porta-voz, seja do que for, mais ela tende a esquecer-se daquilo que ela própria começa por ser: uma prática artística que radica no som. O que se quer é que a música seja capaz, não apenas de proporcionar sensações, sugerir ideais, projectar conjecturas, como até aqui já era feito, mas também de direccionar a atenção para o som enquanto material de que ela é construída, sendo que o séc. XX vai reforçar bastante este último aspecto, sobretudo por perceber que ele havia sido votado a uma certa subalternização. Estamos a falar dos seus fundamentos mais imediatos, como o timbre, a densidade, o volume, elementos que em certos períodos históricos, dada a preocupação extrema com formalismos de género e de contexto histórico, foram por vezes deixados de lado. “Descendre dans le son, c’est délisser, faire affleurer le processus infime qui le sous-tend, à travers des modes et des jeu calculés avec subtilité, puis trouver de nouvelles rimes entre les sons ainsi décomposés.” (Kaltenecker, 2000: 789) Portanto, é de uma recondução ao som, material bruto de que a música se faz, que estamos aqui a falar. “De ce qui *sonne* l’écoute ne serait qu’une première étape; le dialogue avec l’audible représente une démarche qui la franchit pour accéder à un niveau supérieur, celui en lequel a lieu notre réelle rencontre avec les substances de l’audible.” (Guillot, 2006: 11-12) Tal como a música imperceptível, o não ouvido, levado à letra, poderá também encerrar uma situação paradoxal. Daí a importância de atentarmos melhor

⁷⁴ Iannis Xenakis (1922-2001), compositor franco-grego, fica para a história da música como um dos mais relevantes inovadores musicais do séc. XX. Atravessando vários movimentos e escolas de pensamento musical, a sua música caracterizou-se sempre por uma identidade muito vincada que lhe reforçou sobremaneira esse estatuto de originalidade. Com formação em arquitectura e com estudos de filosofia, posicionou-se também como um teórico relevante acerca de várias questões decisivas da música contemporânea.

ao que será aqui o não ouvido. Falar da importância de Xenakis na música do séc. XX é uma tarefa que podemos encetar com várias referências distintas. Isto porque Xenakis foi um compositor que abarcou múltiplas técnicas, bebeu de vários movimentos, teve vários compositores que o inspiraram (seus contemporâneos mas não só), recorreu a várias áreas como a matemática e a arquitectura, por exemplo, nas quais ele tinha competências, para desenvolver o seu trabalho de composição. Trata-se de um compositor que abraçou as tecnologias emergentes mas não fez delas programa. Um compositor que soube fazer uma síntese criativa entre a música do passado e a dos seus dias, sendo capaz de projectar muita da música do futuro. Sem dúvida um dos mais criativos e inovadores do séc. XX, autor que tem sido capaz de colocar questões que extravasam muitas vezes o próprio âmbito musical, dado o carácter multifacetado e absorvente dessa música. “He, more than virtually anyone else, pointed the way to new ways of understanding music and of organizing it. In addition, his activities have ranged much wider than most composers, touching on writing, mathematics, engineering, architecture, multimedia design, and computer programming.” (Harley, 2004: 230) Provavelmente, a noção de música estocástica é aquela que mais de imediato surge quando falamos de Xenakis; deve-se isso ao facto de ter sido ele o mais prolixo dos compositores em torno dessa noção de estocástico Conceito que se veio a verificar de enorme importância na música do séc. XX. Mas sempre com o foco na música, Xenakis nunca se distraiu, focando-se sempre no que para ele era o essencial: a música enquanto arte, como fica bem claro nesta referência do autor acerca da música estocástica, música muitas vezes, de modo abusivo, mal interpretada e confundida com procedimentos não tão musicais quanto isso: “In fact, the data will appear aleatory only at the first hearing. Then, during successive rehearsals the relations between the events of the sample ordained by “chance” will form a network, which will take on a definite meaning in the mind of the listener and will initiate a special “logic,” a new cohesion capable of satisfying his intellect as well as his aesthetic sense – that is, if the artist has a certain flair.” (Xenakis, 1992: 37)

O inaudito⁷⁵, noção musical também ela a dever grande parte da autoria a Xenakis, é a etapa seguinte dada a sua relação óbvia com a noção de música imperceptível. Xenakis tinha uma clara consciência do papel que deveria caber ao compositor: alguém que deverá ter a socrática atitude de tudo questionar, o que em termos musicais se traduzirá na ideia de que o compositor deverá ser desconfiado de conceitos unânimes, de regras definidas, de procedimentos estabelecidos. O compositor, aquele que compõe, aquele que constrói,

⁷⁵ Optamos por traduzir o termo francês utilizado por Xenakis – inouïe – por inaudito, referindo que se trata de uma opção entre outras igualmente aceitáveis neste contexto, como desconhecido ou inédito. Ainda assim, acreditamos que inaudito é o mais adequado.

aquele que tem a capacidade de dar vida a uma obra que, antes do seu engenho, não existia, por contraproducente que possa parecer, deverá ser alguém com forte predisposição para desmontar, para interrogar, para destruir até. Ser alguém capaz de remar contra a corrente. É o próprio que o diz: “le compositeur actuel doit être un pionnier force de tout remettre en question sur le plan de la forme e de la realization sonore.” (Xenakis, citado por Guillot: 2006, 105-106) Porque só assim o compositor fará jus à sua tarefa, entendendo aqui a ideia de que compor, em música, é muito mais do que dominar uma técnica, segui-la, adaptá-la de uma determinada maneira, para obter um resultado mais ou menos previsível. Só é compositor o que é capaz de dar o salto no escuro, porque quem não for capaz de o fazer dificilmente poderá ser entendido como um criador. Salto no escuro, ora mais, ora menos, controlado. Mas ainda assim um salto incerto que, como todos os saltos incertos, poderá não correr da melhor maneira mas que se correr bem valerá a pena. “Si, pour Xenakis, composer est une bataille, c’est aussi parce qu’elle constitue une lute pour l’existence. Pour être. Si, cependant, j’imite le passé, je ne fais rien et, par conséquent, je n’existe pas.” (Solomos, 2003: 82)

Um dos aspectos mais emblemáticos da obra de Xenakis, visível logo na década de 50, é o que poderíamos designar como lado surpreendente da sua música. No meio de toda a inovação e frescura que os seus primeiros trabalhos apresentavam, a capacidade de surpreender pela novidade foi um dos mais determinantes. Diz Guillot acerca desse seu lugar na história da música “sa musique et le séisme qu’elle a provoqué ont su faire table rase de ce qui la précédé, tout en nous conduisant vers des contrées sonores inexplorées, en nous convainquant également d’un autre “monde” et d’une autre voie possibles dans la création musicale.” (Guillot, 2006: 103) Esta surpresa assenta, mais do que em qualquer aspecto técnico particular do seu trabalho, numa vontade de abalar os alicerces mais determinantes da estrutura musical vigente, permitindo a partir daí uma mudança radical a que Guillot chama de “nouveau ordre sonore” (Guillot, 2006: 103) Nessa nova ordem sonora estamos muito para lá do que poderia ser mais um género, técnica de composição ou qualquer procedimento de ordem metodológica. O elemento estruturante dessa nova ordem é a procura do inaudito. Como Michel Serres observou “(...) les règles mathématiques condamnent Xenakis à dire l’inouï, à faire entendre ce qui jamais n’est ouï” (Serres, 1972: 191)

O compositor deve mostrar, dar a ouvir, sendo essa a forma na qual ele, como compositor, exerce o seu trabalho criativo. Sendo assim, o compositor é aquele que revela.

A sua música, mais do que mostrar aquilo que já é conhecido, deve ser um veículo para dar a ouvir aquilo que ainda não foi ouvido. Por isso ele deve a cada momento estar a revelar o novo, o inaudito. E que Xenakis procura no que de mais profundo há na música: a matéria sonora a partir da qual ela se faz. “En se faisant la manifestation de la matière sonore dans ce qu’elle a de plus brut, en retrouvant les fondations e les fonctions de l’audible...” (Guillot, 2006: 114) Importa perceber que por novo, aqui, não estamos a falar de uma nova melodia, nova progressão harmónica ou qualquer outro aspecto dessa dimensão apenas. Estamos mesmo a ir ao mais fundo da escuta que é a possibilidade de fazer com que o ouvinte se encontre mesmo numa situação de algum deslocamento, de uma incerteza como aquela que é sugerida de cada vez que estamos a pisar um território estranho. O ouvinte é “convidado” a fazer tábua rasa daquilo que possui e que crê que lhe pode ser útil na audição dessa música. “Il faut à l’auditeur faire l’effort de mettre entre parenthèses son éducation musicale (...)” (Guillot, 2006: 106) A propósito dessa nova atitude de escuta que a obra de Xenakis solicita. Dar a ouvir o que ainda não foi ouvido, é essa a motivação de Xenakis ao confrontar o ouvinte: “créer de façon a obtenir un résultat n’ayant aucune similitude ou ressemblance avec du déjà observé, faire naître quelque chose de rien. Engendrer de l’inengendré.” (Xenakis, 1963: 9) Nem provocação nem exibicionismo técnico; o que Xenakis ambiciona é uma busca da novidade, não pela novidade apenas, mas pela possibilidade de enriquecer a sua música mostrando terrenos, caminhos que o ouvinte até aí desconhecia, uma vez que, acredita ele, essa terá que ser a função do compositor. Como afirma Bragança de Miranda, a propósito de um poeta, mas com um pano de fundo que é também o som: “Um verso de Herberto Helder fala da poesia “como sinos, como violinos, dentro do som”. Senti uma afinidade entre este verso e uma convicção, a de que não se inventa nada, apenas se trás à visibilidade. Todas as máquinas são extracções de algo que esteve sempre lá, à espera. Neste caso, dentro do som estiveram sempre sinos e violinos. Mas também outras máquinas, a escrita, o gramofone, o som digital.” (Miranda, 2008b: 46) Destituir o ouvinte de uma posição de conforto perante aquilo que lhe é apresentado, transforma-se assim em algo de enriquecedor para esse ouvinte. Mikel Dufrenne, a propósito da obra de Xenakis, fala até de uma violência com que o ouvinte é confrontado: “Une musique qui reside d’abord dans la surprise, dans la violence qui est faite à l’oreille.” (Dufrenne, 1976: 327) Essa violência está longe de ser simples provocação; ela é o ponto de partida para que o ouvinte, depois desse choque, se tente de novo situar perante aquilo que lhe é dado a ouvir: e a partir daí se desenvolve essa procura do inaudito. Uns bons anos antes, Kierkegaard, um melómano competente, escreveu estas linhas que

poderiam ser sobre essa escuta do inaudito que Xenakis nos propõe: “I shall, however, continually track down the musical in the idea, the situation, etc., explore it by listening, and when I have brought the reader to the point of being so musically receptive that he seems to hear the music although he hears nothing, then I shall have finished my task, then I shall fall silent, then I shall say to the reader, as I say to myself: Listen.” (Kierkegaard, 1987: 86)

Muitos teóricos conceptualizaram esta nova abordagem que é comum a muita da música contemporânea. Deleuze e Guattari têm uma forma feliz de colocar esta questão (Deleuze et Guattari, 1980: 428): em música não se trata de “reproduzir o sonoro” mas de “tornar sonoro”. Um outro compositor contemporâneo de Xenakis – François-Bernard Mâche⁷⁶ – refere-se à composição de Xenakis, afirmando que ela recorre a toda uma panóplia de sons/ruídos, nada comuns na composição musical: “on met l’oreille en condition de percevoir des formes sonores qui excèdent à la fois les dimensions usuelles, et qui restaient cachées à une écoute ou trop pragmatique ou trop analytique.” (Mâche, citado por Guillot, 2006: 109) Xenakis não procura obliterar de alguma forma o mundo sonoro existente; ele entende que há um outro mundo sonoro possível. A sua revelação do inaudito é feita a partir desse mundo de sons no qual habitamos. Mas aí, o compositor deverá ser aquele que tem a capacidade suplementar de mostrar esse mesmo mundo de sons de outra maneira: mais rica, mais versátil, mais interessante. Xenakis é, como tal, um compositor no qual a realidade tem uma importância decisiva. “Au lieu de cela, Xenakis en arrive à composer, si l’on peut dire, un contrepoint de monde et de sons, de monde et de musique. (...) Et par là-même, Xenakis (re)compose le Monde dans l’intégralité de ses aspects audibles – bruit, désordre, clameurs, flux d’énergies.” (Guillot, 2006: 111) Essa importância da realidade sonora acontece na medida em que Xenakis entende que ela será sempre a base de onde se começa. Depois de se começar podemos então dar passos noutras direcções: disponibilizamo-nos a que nos seja dado ouvir o que ainda não tínhamos ouvido. De cada vez que somos confrontados com toda essa dimensão de estranheza, de brutalidade até, que a música de Xenakis possui, o que estamos é a ser confrontados com o mundo em que habitamos, ou melhor, é a música a revelar-nos o que é do mundo que habitamos, e que só ela tem a capacidade de nos revelar. “Nous rappellent que le monde, pour celui qui l’écoute, est constitué de sons inouïs. Par la, que cette musique nos *rend au monde*.” (Guillot, 2006: 114)

⁷⁶ François-Bernard Mâche (1935), compositor, professor e musicólogo francês, é autor de uma obra que vai do mais orquestral à electroacústica, passando pela música vocal. Como investigador, a sua obra publicada em torno de questões da música do séc. XX é de enorme relevância.

2.5. Interpretar e criar

Compor é decidir. Perante a folha em branco que aqui será o silêncio da ausência musical, o compositor tratará de construir, de dar vida à obra que preencha esse silêncio e do meio dele nasça a música. O som, material com que preenche o silêncio. As suas ferramentas todas aquelas que possibilitarem a emergência desse som. “The actual musical structure only emerges once the empty framework is filled with sound. In that respect, improvisation represents an equally empty structure whose shape becomes apprehendable once it is filled with sound. The sounds and the relationships between those sounds create the actual structure.” (Knockaert, 2004: 59) Compor, em última instância, será sempre improvisar: aquele que começa do zero está sempre a tentar, a seguir caminhos inéditos e, nessa medida, até que a obra esteja terminada, o compositor é um improvisador. Música registada e música improvisada são, ainda assim, dois domínios completamente distintos e duas práticas com estatutos no contexto da música bem diversos, cuja dimensão importa aqui clarificar. “Mais l’improvisation n’est pas seulement capacité à résoudre à l’improviste un problème; elle est aussi principe d’invention, le commencement du commencement.” (Sève, 2002: 115)

Antes de haver essa possibilidade de gravação com meios tecnológicos já a música podia ser registada. Primeiro, pela memória, convém não esquecer. A importância que a tradição de memorização e transmissão geracional teve na música, sobretudo em domínios da música mais popular é fundamental. Depois, através do registo em partitura, sendo que este registo foi evoluindo e complexificando, adaptando-se a várias práticas musicais. Por fim, o registo áudio, primeiro analógico, mais tarde digital. Digamos que mais do que três etapas, se trata de três procedimentos que o humano desenvolveu para um propósito aparentemente simples mas de construção complexa: fazer com que a música não se perdesse com a passagem do tempo. Não sendo nosso âmbito detalhar exaustivamente esta questão do registo musical, cabe-nos ainda assim referir que ele é vasto e complexo e de implicações enormes também na prática de composição. A invenção do registo áudio é de tal modo importante que implicou reflexos numa arte do som como a música. E numa fase posterior, são os próprios meios de registo que intervêm como ferramentas de composição, algo que se desenvolve a partir da segunda metade do séc. XX e que vem até aos nossos dias. Dos pioneiros da música concreta a comporem com recurso a gravações analógicas até aos mais recentes compositores que recorrem ao *sampler*, compondo com todas as possibilidades decorrentes do registo digital que este possui, há uma linha que é atravessada

por uma ideia: a ideia de que na música o registo não é apenas fixação com vista a arquivo ou disseminação comercial, por exemplo. A gravação é também possibilidade de criação. O que se materializa numa dimensão ontológica da própria música: esta tem o seu estatuto, a sua presença, impacto e significado alterados a partir do momento que passa a poder ser gravada. “Changes in music technology and listening practices have wrought dramatic change in notions of work, text, performance over past decades – which is to say, recording has had less an aesthetic influence on classical music practice than an ontological effect. In other words, it has helped shape and define the sort of thing that music is.” (Ashby, 2010: 22)

Mas a composição enquanto acto de criação, que temos vindo a analisar aqui, é uma composição que se dirige à ideia de escrita, de registo, seja ele de que tipo for. Falamos de uma composição trabalhada e pensada de modo a que o compositor possa apresentar a sua obra como uma entidade de contornos mais ou menos definidos, sendo que essa definição assenta em grande medida nesse conceito de registo. Isto acontecendo quer na música de carácter mais académico ou erudito, quer em músicas de carácter mais popular – as populares não nos chegando pela via simbólica da partitura – mas mais pela via popular da tradição oral ou, mais recentemente, do registo áudio. O que importa aqui é que estamos a tratar de uma música já composta à qual o intérprete deve limitar-se às margens da interpretação e não muito mais do que isso. Ou seja, estamos a colocar de parte a música improvisada. A improvisação, prática musical valorizada em grande medida por certos desenvolvimentos do séc. XX no jazz, por exemplo, ainda assim não é um exclusivo do jazz nem sequer foi introduzida por ele. Práticas de improvisação musical têm sido frequentes desde as raízes mais populares até às mais eruditas, nas quais ao músico era sempre conferida alguma possibilidade de improviso. É certo que o jazz consolidou a improvisação, dando-lhe uma metodologia, líderes e conceptualizações que se foram solidificando, estendendo-se até a outros géneros musicais mais recentes como a música pop/rock que, não sendo propriamente uma música de improvisação, soube aí colher alguns elementos a seu favor.

Invocamos aqui a questão da improvisação para nos apropriarmos de um conceito que lhe está visceralmente ligado: o de experimentação. O tema da improvisação tem sido recentemente tratado em âmbitos que extravasam os das músicas onde ela tinha um papel mais definido como o jazz. Hoje, várias práticas distintas de improvisação são analisadas noutros quadrantes, do mais popular ao mais erudito. Mas a referência que fazemos à

improvisação é na medida em que o tema da experimentação – vital na questão da composição musical, contemporânea mas não só – é relevante. Nessa noção de experimentação que se verifica no improviso, acabam por estar evidenciados aspectos relevantes para que possamos clarificar o acto de compor. Para o seguimento do que aqui nos interessa, referimos o livro *L'Altération Musicale, Ou ce que la Musique Apprend au Philosophe* (2006) de Bernard Sève, filósofo e musicólogo francês, que neste trabalho invoca precisamente a questão da experimentação para clarificar aspectos da ordem da composição. Sève começa por definir três dimensões distintas da experiência musical que o humano pode ter: escutar, tocar e compor. Alguns poderão conseguir as três, outros ficarão pelas duas primeiras e a grande maioria dedica-se apenas à primeira: a escuta. O que Sève avança é a ideia de que tocar – a execução – é central na música, uma vez que é nela que se descobre muito do que é a audição, bem como a composição. Claro que a escuta, sendo por onde se começa, tem a sua relevância fundamental. Mas o que aqui se afirma é antes a noção de que é no acto de tocar, de interpretar que reside o fundamental da música: a produção de sons, distintos, diversos. “L’interprétation est création, donc, puisqu’elle parachève la création, qu’elle lui apporte un surcroît de détermination, en choisissant par exemple le tempo, les attaques, parfois les instruments, les timbres, le style de jeu, l’esprit du morceau.” (Sève, 2006: 112) O que queremos deixar claro é que a interpretação, muito para lá de ser apenas a execução da peça x ou y, é também composição. No acto de interpretar há sempre a intervenção de quem executa e esse executante não é, nunca por nunca, um autómato passivo facilmente imitável (por outra pessoa ou máquina) que reproduza sempre da mesma maneira: uma maneira ideal de reproduzir que nem sequer existe. “Muchos filósofos y musicólogos de nuestro siglo han puesto en evidencia como, en ele acto de la interpretación, se oculta la verdadera naturaleza de la música, que es esencialmente improvisación.” (Fubini, 2004: 52) E se em muitas ocasiões, a este facto não tem sido dada a devida importância, a razão é que fazemos parte de uma civilização de escrita, por assim dizer. “Notre respect, souvent fétichiste, du texte écrit, notre appartenance à une civilisation de l’écriture nous font sous-estimer l’importance de l’improvisation dans la musique, comme vraisemblablement dans la culture en general.” (Sève, 2006: 113) A interpretação contém sempre um determinado grau de improvisação, de decisão a ser tomada, reforçando a prevalência da execução e da experimentação na música. Porque a notação musical, qualquer que seja o sistema, não é capaz de conter a indicação de todo um conjunto de nuances, opções, aproximações que estão em causa na execução de uma peça musical. “Esta vida secreta de la obra musical, este su latir en el

tiempo, no puede ser escrito ni expresado en la partitura, que, por otra parte, tiene solamente la función de ser un entramado, un esquema, un apunte que ha de sugerir al intérprete el camino por donde mejor penetrar en el corazón de la obra, difícilmente traducible a los signos gráficos incluso de la notación más perfecta.” (Fubini, 2004: 53) Ou seja, mesmo quando estamos a interpretar música anteriormente composta, acerca da qual nos foram deixadas determinações, prescrições e direcções a seguir – é isso na prática uma partitura – estamos também a improvisar, a criar, não ficando de modo algum condicionados a um resultado mais ou menos previsível. “Le jeu musical, donc, n’est pas un genre se divisant en deux espèces, l’interprétation et l’improvisation; le jeu musical est indivisiblement interprétation et improvisation.” (Sève, 2006: 114) Se aqui vincamos este aspecto é com o objectivo de mostrar que não é só na composição propriamente dita que há lugar para criação (seja de que tipo for). Tocar, e até mesmo ouvir, são actos que envolvem criatividade por parte de quem os pratica. Quando atrás dissemos que o compositor traçava caminhos para que o ouvinte pudesse chegar ao não ouvido, quando falámos de uma música imperceptível, era também desta capacidade criativa do intérprete e do ouvinte que a música permite: muito pobre será a música que se esgota no compositor, ou que apenas permite, disponibilizar aquilo que ele directamente nos deixou. Interessante é a música na qual somos capazes de cumprir essa parte que nos cabe – como intérpretes ou ouvintes – complementado o ciclo. Algo que Ashby, por exemplo, no seguimento de muitos musicólogos já contemporâneos da gravação de música em condições técnicas cada vez melhores, reforça de modo positivo. “A recording could, in his view, provide the most readerly musical experience by giving the listener various takes, edits, and versions of the composition, allowing her to assemble her own optimal performance and thereby participate in the musical recreation.” (Ashby, 2010: 41) Sublinhemos a última palavra da citação: recriação. Tal é a importância que o autor confere ao papel da gravação no processo que vai da composição à audição, passado pela execução, que vai mesmo ao ponto de considerar que é a própria peça, no seu estatuto, que é reactualizada nesse processo. Ideia arriscada mas, se calhar nem tanto: Barthes já havia ido muito mais longe quando falou na morte do autor com o nascimento do leitor. “The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.” (Barthes, citado por Ashby, 2011: 40) Analogia que com facilidade poderíamos continuar: o nascimento deste ouvinte, conhecedor, interessado e interventivo com isso ganhando foros de “compositor”, na medida em que é nele que se finaliza o processo. Sem dúvida que a tecnologia desempenhou, neste particular, um papel de relevo. No contexto da interpretação de música de tradição mais

clássica, ficaram célebres as atitudes e as ideias do virtuoso pianista Glenn Gould⁷⁷, alguém que acreditou muito nas potencialidades da tecnologia – nomeadamente o estúdio de gravação e suas capacidades técnicas – como forma de atingir aquilo que ele considerava ser uma maior autenticidade da execução musical. A ponto de em 1964 ter abandonado os concertos públicos dedicando-se apenas à interpretação com vista ao registo de estúdio. “Gould foresaw audio technology turning music-lovers into “individuals capable of an unprecedented spontaneity of judgement,” and to the degree that his Barthesian vision placed the listener at the level of composer and performer, or even above, it did indeed entail the archetypal author’s death.” (Ashby, 20110: 41) Se dissermos que a tecnologia, a partir do séc. XX, altera a música de uma maneira de tal modo abrangente que nada na música, ou quase nada, permanece na mesma depois dessas tecnologias se atravessarem no seu caminho, não estaremos a pecar por exagero. “L’ensemble des mutations technologiques a ainsi bouleversé les conditions même d’existence du phénomène musical.” (Heinrich, 2003: 258)

2.6. Onde entra a técnica

O séc. XX é um período dominado pela tecnologia. Dificilmente encontraremos alguma área de actividade onde a tecnologia não esteja presente. No domínio artístico assim acontece também: a grande maioria das mudanças estéticas ao longo deste século estão ligadas ao aparecimento de tecnologias com as quais se cruzam transversalmente e das quais dependem. Não sendo nosso objectivo traçar aqui uma história exaustiva da questão ou analisar aspectos mais da ordem das causas ou das consequências dessa relação, necessitamos ainda assim de referir a questão da tecnologia na música porque esta, enquanto manifestação artística, está dependente de todo esse aparato, uma vez que a produção de som não se esgota naquele que é o som intrinsecamente humano como a voz e alguma percussão. E essa produção do som, enquanto fenómeno físico a ser percebido pelo ouvido, é algo que envolve muito mais do que os aspectos da ordem do físico apenas. O instrumento musical é uma confluência de elementos que, muitos deles, só indirectamente dizem respeito à produção efectiva do som. “Musical instruments are

⁷⁷ Glenn Gould (1932-1982), pianista, maestro, compositor e musicólogo canadiano cujas interpretações de Bach, entre outros celebrados compositores de música para tecla, ficaram célebres. De uma dedicação quase obsessiva à interpretação, ficou célebre o seu abandono dos palcos aos 32 anos para se dedicar apenas ao trabalho de estúdio. Desse trabalho restam inúmeras gravações tão importantes pela sua qualidade de execução como pela inovação ao nível da interpretação e da autenticidade, questão cara a Gould.

formed, structured, and carved out of personal and social experience as much as they are built up from a great variety of natural and synthetic materials. They exist at an intersection of material, social, and cultural worlds where they are as much constructed and fashioned by the force of minds, cultures, societies, and histories as axes, saws, drills, chisels, machines, and the ecology of wood.” (Dawe, 2003: 275) Se a música sempre teve essa muleta da técnica, com as enormes mudanças no panorama tecnológico, sobretudo na passagem do séc. XIX para o XX e daí em diante, essa presença da técnica vai-se tornar cada vez mais visível. Para uma clarificação prévia dos conceitos, diremos que por tecnologia estamos a falar de máquinas, equipamentos usados com o objectivo de facilitar, aumentar, generalizar e embaratecer a produção de determinados objectos, resultados, actividades. O desenvolvimento da tecnologia estendeu-se também a campos como os transportes, a informação, a saúde, as artes e demais áreas de actividade. A expressão “novas tecnologias”, segundo alguns investigadores do tema, não tendo uma data precisa a partir da qual se pode traçar o novo (e também o que estará antes – o antigo), consideram que por novas tecnologias se está a falar do tipo de produção mecanizada, rápida, organizada, cuja advento começa com a revolução industrial britânica por volta do séc. XVIII. Outros consideram que as novas tecnologias se referem ao pós-electricidade. Mais recentemente, verificamos que este conceito surge cada vez mais associado à revolução cibernética do séc. XX e todos os desenvolvimentos seguintes, nomeadamente a computação. Já uma técnica é um procedimento, ou conjunto de procedimentos organizados, destinado a obter um resultado com a maior previsibilidade possível. Desse modo, a técnica é ancestral enquanto a tecnologia está identificada com um momento histórico, como vimos atrás. Mas traçar essa separação sugere uma imprecisão: a tecnologia até pode ser mais recente mas o pensamento tecnológico, o pensamento que sustenta o impacto da tecnologia é, se calhar, bem anterior a esta. “We cannot date the advent of technology, we cannot argue as to when it really began, for, Heidegger insists, it has always already begun.” (Beistegui, 2005: 117) A técnica é posta em prática, em geral, com recurso a artefactos: estes artefactos são objectos, mecanismos, máquinas, etc. que permitam o desenvolvimento e consumação dessas técnicas. Podemos considerar artefactos naturais e artificiais, sendo os naturais aqueles em que não haja intervenção do humano na sua produção, ao passo que os artificiais serão aqueles inventados, desenvolvidos e aperfeiçoados, por meios humanos, com vista a um determinado fim. “The most obvious difference between natural objects and technical artifacts is the fact that the latter result from purposeful human action whilst the same cannot be said of natural objects; a natural

forest is one that has spontaneously evolved, without any kind of human intervention.” (Vermaas, 2011: 7)

Podemos identificar duas linhas distintas de análise da tecnologia: uma que é moldada por uma certa ingenuidade tendente a considerar que o utensílio, a ferramenta, seja ela de que tipo for, ocupa uma posição meramente instrumental no processo, querendo aqui o meramente significar que a ferramenta, enquanto tal, é sempre dependente e controlada por aquele que a usa. Com pouco sucesso, esta tese depressa foi abandonada em favor de outras que apontavam na direcção distinta: a de que o instrumento não é nem nunca foi meramente instrumental e que o desenvolvimento tecnológico recente, com a miniaturização, a velocidade, a simplificação, a quantidade, etc. só vieram acentuar. São as teses de Heidegger, às quais poderíamos também adicionar, embora marcando vincadas diferenças entre os mesmos, as de McLuhan ou as de Ong.⁷⁸ “Martin Heidegger’s middle-road perspective allows us to escape the blinkered dualities that politicize many histories of technology, their authors forcing a false choice between technology’s transformative powers and its social significance. Heidegger departed from common thinking of his time and deemphasized the instrumentality of technology, its used-by-someone-in-order-to-do-something aspect.” (Ashby, 2010: 15) O que torna a posição de Heidegger particularmente actual. Na colectânea de textos *The Question Concerning Technology and Other Essays* (1977) Heidegger começa por afirmar que um dos erros fundamentais da análise da questão da técnica tem sido o facto de incorrer numa perspectiva historiográfica que, embora não sendo errada, é incompleta na medida em que esquece o fundamental: saber qual a essência da técnica. O que ele afirma é que a tecnologia é acima de tudo revelação; o mundo é revelado pela tecnologia como algo que pode ser usado e manipulado, o que está muito para lá de um simples procedimento com vista a um objectivo. Nesta revelação está implícita uma transformação do mundo e do humano na sua relação com ele, transformação essa que pode ser perigosa, alerta Heidegger, por se fazer de forma dissimulada. “The result is humanity’s further and furthest alienation from the essence of truth, and so from its own essence. The result is that man is cut off from his own essence, cut off from himself. This is the distressing situation Heidegger sees us in. For him, it is the ultimate form of alienation.” (Beistegui, 2005: 115) O nosso propósito com esta referência não passa por detalhar os meandros do pensamento de Heidegger ou estabelecer uma disputa entre concepções diferentes da questão tecnológica. A razão fundamental desta

⁷⁸ cf. Ong, Walter (2002) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York: Routledge e McLuhan, M. (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: UTP e McLuhan, M. e Fiore, Quentin (1967) *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Hamburg: Gingko Press.

referência é a ideia de que uma perspectiva ingénua, de observação do instrumento enquanto um operador meramente funcional ao serviço de uma intenção que lhe é colocada, constitui uma leitura que passa ao lado do que é a natureza do instrumento, musical no nosso caso: um tipo de instrumento que se faz de uma relação íntima, podemos dizer, ente si e quem o toca, e por outro lado um instrumento que tem como vocação apresentar resultados que são de ordem estética, necessariamente avaliados de modo diferente da generalidade da produção tecnológica. “Whether we are considering the place of musical instruments in the cosmological systems of indigenous peoples or the grand classifications of musical instrument specialists in the West, all such schemes are culture-specific in one way or another and are tied to hegemonic systems of one sort or another.” (Dawe, 2003: 275) Ou seja, trata-se de instrumentos que, além da especificidade e particularidades do seu papel instrumental, referido por Heidegger, ainda colocam em causa elementos adicionais como o facto de se destinarem à produção de som num contexto artístico, como a música, ou serem instrumentos que na sua generalidade tendem a solicitar um elevado desempenho na sua utilização – virtuosismo musical (a um nível físico mas também intelectual) – o que os diferencia da maioria de outros instrumentos.⁷⁹

É importante reforçar que na música a questão do instrumento musical começa por se colocar precisamente a partir dessa instrumentalidade mas não se esgotando nela: naturais – a voz, sobretudo – e técnicas – toda a panóplia de objectos utilizados, alterados, criados para a produção de som – desde os primórdios. Com a função primordial de produzir som, no caso dos instrumentos musicais. “A musical instrument is a tool designed to make musical sound; most have been acoustic, and put to the use for which they were designed. In principle, anything that produces sound can serve as a musical instrument, whether bone, ebony, or silicon, and every musical tradition maintains acoustical, symbolic, ergonomic, and aesthetic systems by which instruments are calibrated, used, and valued – by which musical tools are used to fulfill the desires and intentions of their performers.” (Gritten, 2011: 188) Na música, técnicas de fabrico, melhoramento e arranjo de instrumentos sempre existiram. “This process of producing musical sound is not as modern or sophisticated as its creators might claim: it is simply an extension of the general principle that music should express aspects of human organization or humanly conditioned perceptions of “natural” organization.” (Blacking, 1995:12) Mas a expressão tecnologia musical é hoje associada aos desenvolvimentos que se dão no pós-electricidade, tendo

⁷⁹ No caso particular da música pop/rock, sobretudo a partir de 1960: “The artistic aspect of recording has long been recognized and honored in popular music, thanks to the production renown of Brian Wilson and Phil Spector.” (Ashby, 2010: 18)

como momentos chave a generalização do transistor em meados do séc. XX e o desenvolvimento do digital a partir da segunda metade desse mesmo século. Sendo precisamente o meado do séc. XX a época que assistiu a um desenvolvimento entusiasta e comercialmente bem sucedido da tecnologia musical, durando até aos nossos dias. “After Word War II, the availability of tape recorder and other inexpensive electronic devices for the creation and manipulation of sound, coupled with an expanding economy, made it possible for composers with an interest in new musical ideas to experiment as they had never done before.” (Appleton, 1989: 6)

O desenvolvimento tecnológico mostrou também uma velocidade cada vez maior desse mesmo impacto. Como se anteriormente a evolução tivesse sido feita num tempo “mais lento” que permitia uma consolidação cultural e estética do instrumento musical, ao contrário do que passou a acontecer com a inovação tecnológica a ser cada vez mais rápida, implicando alterações no modo como a aceitação social dessa tecnologia se dá. É certo que quanto mais rápido o desenvolvimento tecnológico mais depressa também ele se insere nos vários contextos. Mas no caso dos instrumentos musicais, a aceleração da tecnologia foi alterar o processo de maturação e inserção cultural deles. “Before the twentieth century and throughout the history of music, the evolution of musical instruments was so gradual a process that composers in any given era did not expect to encounter suddenly a radically new instrument. Nor is there any indication that composers wanted new instruments badly enough to have written about such desires.” (Appleton, 1989: 4)

Tudo isto se pode traduzir numa afirmação, com carácter eventualmente polémico, mas cuja importância nos cabe defender: a música hoje não existiria sem tecnologia, por tecnologia incluindo aqui o vasto campo de equipamentos, mecanismos, práticas e ferramentas, e atribuindo um largo âmbito a esse conceito, nunca esquecendo esse impacto e relação estabelecida entre as tecnologias musicais e outros domínios não musicais. “A technological apparatus, such as electrical acoustics, and the processes surrounding and shaping technological change are inexorably interwoven into the larger fabric of social formations, institutional structures and practices, patterns of consumption, and often contradictory ideological formations.” (Wurtzler, 2007: 14) Claro que não se afirma que hoje só existe música na qual a tecnologia tenha uma presença fundamental (no sentido próprio de ser seu fundamento). Mas na música nada hoje se passa sem que de algum modo se cruze com essa dimensão tecnológica. E também devido a essa preponderância tecnológica, o instrumento musical deve ser visto como transversal a várias áreas do

conhecimento: confluindo nele aspectos que estão para lá do sentido mais estrito da música e do som. “Musical instruments are formed, structured, and carved out of personal and social experience as much as they are built up from a great variety of natural and synthetic materials. They exist at an intersection of material, social, and cultural worlds where they are as much constructed and fashioned by the force of minds, cultures, societies, and histories as axes, saws, drills, chisels, machines, and the ecology of wood.” (Dawe, 2003: 275) Poderíamos falar da música de carácter mais popular, étnico, sem qualquer espécie de tecnologia, pelo menos na sua produção; claro que existe, mas dela dificilmente teremos conhecimento sem o recurso à tecnologia: quando acedemos a algum conhecimento dela é porque a tecnologia já foi chamada ao caso. A música de uma tribo recôndita, que ainda não foi descoberta, podemos imaginá-la, como sendo completamente independente da tecnologia. Mas a essa música dificilmente teremos acesso. Se alguém a gravar, então a presença da tecnologia confirma-se. Não há tecnologia neutra e as recolhas etnográficas que fazemos, por muito respeito científico que tenham, têm sempre a inclusão daquilo que é estranho a essa música, quanto mais não seja a tecnologia que a grava, facto do qual a etnomusicologia mais recente tem dado evidente nota. E o mesmo podemos dizer da música do passado: não foi composta com as tecnologias contemporâneas, mas o conhecimento que dela temos depende em grande medida dessas novas tecnologias. Numa sala de espectáculos onde se execute uma peça do período medieval, por exemplo, há uma série de recursos tecnológicos de dimensão acústica, e não só, que podem condicionar essa escuta.

Façamos aqui uma breve referência à obra *Création Musicale et Technologies Nouvelles* (2003) de Marie-Noëlle Heinrich, sobretudo tendo em consideração um aspecto não negligenciável que a autora refere: o de que sob a denominação de novas tecnologias estão práticas associadas que nem têm que passar necessariamente pela utilização de equipamentos de natureza mais tecnológica. O exemplo que a autora dá é o da passagem da música tonal à música atonal. Tratando-se de uma questão puramente estética e da própria natureza da organização musical enquanto tal, essa mudança vai ter um impacto forte na música contemporânea. E, para o que está aqui em questão, esta mudança de paradigma de organização dos sons, digamos assim, acabou por se estender para lá do domínio estético mais restrito, deixando marcas relevantes até no domínio da tecnologia. Por duas razões: por um lado porque a tecnologia pode permitir explorar essa mudança para o atonalismo de uma forma inovadora, como até aí instrumentos existentes não podiam, uma vez que se trata de instrumentos que foram gerados e desenvolvidos num contexto harmónico no qual

o atonalismo não tinha lugar enquanto técnica de composição; e por outro lado porque alterações estéticas e musicológicas tão profundas como esta são um rastilho para que a tecnologia inicie um processo de inserção nesse contexto da música. (Heinrich, 2003: 16)

Por fim temos a música, sobretudo deste período mais recente que é ela própria tecnológica de raiz, porque é feita com o recurso a tecnologia, apresentada com recurso a tecnologia, seja ao vivo, seja em gravação, e arquivada com recurso a tecnologia. Os músicos e compositores, em geral, sempre se interessaram pelos meios que tinham ao seu alcance, incluindo os mais avançados em cada uma das épocas e que na altura podiam até nem passar de um conjunto de miragens e intenções com poucos resultados práticos aproveitáveis. Os músicos da contemporaneidade demonstrarem esse interesse é a confirmação dessa imediatividade da presença da tecnologia à qual dificilmente conseguimos escapar. Alguns compositores não utilizaram sintetizadores porque não os tinham, do mesmo modo que alguns não utilizaram o piano por que não o tinham, e outros ainda não utilizaram nenhum destes porque nenhum desses era existente, sendo isto afinal o normal da evolução histórica. E assim podemos remontar até à música primordial: do canto e da percussão – as técnicas ao dispor de quem começou a expressar-se através do som. O que significa que uma questão permanece: qual o papel do músico face ao instrumento musical? Certos de que, por mais intrusiva que seja a inovação, há ainda um papel para o músico nessa equação. “Despite these claims for the autonomous power and ambition of technology as embodied in musical instruments, and the continuing rise of machines to unprecedented levels of performance and capability, it remains the case that, against the odds, human intervention is needed for performing acoustic Western classical music.” (Gritten, 2011: 195) Tarefa que não existe sem dificuldades; é consensual o facto de a novidade tecnológica ocorrer envolvida num misto de euforia e de rejeição. De euforia, muitas vezes cega, por ver a novidade mais como fetiche do que função. E rejeição porque há muito que é marca do humano uma certa desconfiança pelo novo e pelo desconhecido. Também assim acontece no caso das várias inovações técnicas que foram surgindo na música nos últimos 100 anos. O palco da disputa está aí, com muitas extrapolações acerca da música, dos compositores e dos músicos a terem como ponto de partida a questão tecnológica mais até do que o resultado final por eles apresentado. Mas trata-se de um comboio em andamento que não se faz parar com esse tipo de alegações, tenham elas as motivações que tiverem. “It may simply be the case that, as potential tool and machine, the instrument provides a degree of alienation and resistance. But the

performer must find a way not to reject but to live with this alienation and resistance.” (Gritten, 2011: 193)

Como referimos, não é nosso propósito fazer aqui uma teoria da tecnologia musical – muitos autores o têm feito, alguns deles de forma bastante sólida.⁸⁰ O que aqui nos interessa é perceber como é que esse impacto extraordinário que a tecnologia teve na criação musical afectou a posição do músico face a ela, sobretudo ao nível da composição. Porque os músicos continuam aí, com a tecnologia ao dispor e tendo como tarefa usá-la do modo mais proveitoso possível. “They tempt the performer away from the more important questions around the aesthetic judgments that, for the duration of performing, remain a vital input and output of the performer’s activity. Given that such judgments are effectively para-technological, this makes performing a slow, prosaic, loose, reflective, and messy activity.” (Gritten, 2011: 196) Também não pretendemos proceder a explicações de carácter mais técnico, centradas em equipamentos, instrumentos e sua utilização, pelo menos nesta fase da investigação. A ideia aqui é a de percebermos como é que a tecnologia teve impacto nesta questão que estamos a tratar: como é que a tecnologia ajudou e ajuda a definir o enquadramento no qual a composição é feita? Que papel é que ela tem desempenhado? Como condicionou e que ramificações é que teve em todo este processo? É importante agora esclarecermos algumas particularidades e utilizações idiossincráticas dos instrumentos musicais. São fruto de desenvolvimentos técnicos e as tecnologias mais recentes marcam a sua presença neles, mas possuem características que os diferenciam de todos os outros tipos de instrumentos ao dispor do humano. Faremos aqui um esclarecimento deste aspecto marcando este aspecto da originalidade.

Enquanto os outros instrumentos na sua grande maioria são concebidos para cumprir uma função da qual se separam depois de essa função estar completa, o instrumento musical permanece presente em todas as fases do processo. Por exemplo, o martelo depois do prego pregado sai fora do processo, desaparece. Já o instrumento musical tem que estar sempre presente para que a música seja tocada, de cada vez que ela é tocada. Por outro lado, a questão mais importante é que os instrumentos musicais fazem

⁸⁰ Para lá das obras já citadas, referimos as seguintes por permitirem uma clarificação mais precisa da questão da tecnologia na música: Reybrouck, M. (2006) “Music Cognition and the Bodily Approach: Musical Instruments as Tools for Musical Semantics,” *Contemporary Music Review* 25: 59–68, onde Reybrouck procede a uma análise da questão da aprendizagem focando a dimensão técnica do instrumento musical. Katz, M. (2004) *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkeley: University of California Press, onde o autor procede a uma seriação exhaustiva de importantes inovações tecnológicas e sua materialização no desenvolvimento da música. E Evens, A. (2005) *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, onde é tratada também a ligação entre música e tecnologia.

parte de um contexto no qual eficiência é apenas uma pequena parcela do que está em causa. Beleza, criatividade e virtuosismo, por exemplo, são conceitos que associamos à execução de um instrumento musical e que não nos passará pela cabeça considerar se estivermos a falar de martelos e pregos pregados. “Du coup le philosophe cherche à définir leur essence: à la différence des outils, ils ne remplissent pas une fonction utilitaire et proviennent de l'imagination libre, disposée à la beauté. Leur multiplicité se résume dans un "universel anthropologique" qui se répartit en divers genres et formes qu'il importe de classer.” (Sève, 2013: 102) Esta afirmação é de Bernard Sève, filósofo que devotou uma das suas obras mais recentes – *L'Instrument de Musique, Une Étude Philosophique* (2013) – à questão da especificidade e implicações do conceito de instrumento musical na música e no próprio contexto da técnica humana. O tema da especificidade do instrumento musical, sua dimensão técnica mas não só, não tem sido avaliado convenientemente nas suas várias acepções, constituindo, deste modo, esta obra de Sève um avanço inovador. Sobretudo porque o autor refere nela um aspecto tido muitas vezes como lateral e que, julgamos, deve ser vincado e colocado de novo em lugar de destaque para a compreensão da questão da técnica na música: a ideia de que os instrumentos musicais, do ponto de vista antropológico, apontam mais para uma cartografia das emoções, de dimensão estética, do que propriamente para uma epistemologia de carácter mais social que se refira às necessidades evolutivas do humano como acontece no caso da generalidade das máquinas. Ou seja, qualquer abordagem a esta questão terá que ter presente desde logo que na avaliação dos instrumentos musicais teremos que adicionar o facto de eles possuírem uma faceta que outros instrumentos não têm que considerar, não significando isto qualquer tipo de sobrevalorização do instrumento musical: ele não é melhor nem pior, é diferente porque aquilo para que ele serve é também bastante diferente daquilo para que serve a generalidade dos outros instrumentos. “L'instrument de musique, enfin, n'est pas seulement un objet technique conçu selon certaines règles artistiques et destiné à remplir certaines fonctions musicales, relevant à ce titre de la philosophie de l'art; c'est aussi un objet souvent doté de propriétés esthétiques propres.” (Sève, 2013: 18) O simples facto de a questão de se saber se um prego poder ser pregado de forma bonita, por exemplo, não ter fundamento, começa logo por marcar esta diferença: é que o instrumento musical destina-se a uma prática que vai estar envolvida em avaliações de ordem estética, diferente do que acontece com outro tipo de instrumentos e que marca toda a diferença. O instrumento musical tem a função acrescida de fazer parte da obra de arte no momento da sua existência, contrariamente à generalidade de outros instrumentos que tendem a sair de cena depois da

obra concluída, acontecendo isso até noutras artes como a pintura ou a escultura em que os instrumentos saem de cena no momento de apresentação da obra. “Like any instrument, a musical instrument is a means. The player makes sound by means of the instrument, which transduces force into vibration. But a musical instrument is no mere means: it does not disappear in its use.” (Evens, 2005: 82) A questão do instrumento musical no contexto da música é não só estética mas também ontológica, na medida em que o instrumento faz parte da música, não se separando dela no momento em que ela existe. É necessário aqui considerar a existência da obra musical como algo que acontece de cada vez como novo e não como um dado, digamos assim, fechado, circunscrito.⁸¹ Afirmar Sève: “Une ontologie correcte de l’œuvre musical ne peut pas, selon moi, être une ontologie de l’objet; elle doit être une ontologie du processus, elle doit chercher à “peindre non pas l’être, mais le passage” pour “difformer à nouveau service” une formule de Montaigne.” (Sève, 2013: 313) E este é o ponto que queremos afirmar como fundamental: na música quando falamos da obra falamos também do instrumento que a origina, mas falamos dele enquanto fazendo parte de um processo e estando presente em todas as fases desse mesmo processo, nomeadamente a vital para a questão da apreciação estética: a escuta. O que vai ter implicações na consideração do impacto da tecnologia na composição musical. Esse impacto já seria grande mesmo que o instrumento fosse apenas instrumento de elaboração afastando-se depois da obra terminada. Isto porque o instrumento deixa vincos, deixa marcas, assinatura no que com ele é produzido. No caso da música, que recorre ao instrumento em todas as etapas, nomeadamente aquela em que é feita a audição, esses vínculos são ainda mais decisivos e relevantes no quadro do resultado final. E a presença dos instrumentos na execução da música não é sequer comparável à presença de outros instrumentos nas respectivas artes. “Les instruments de musique n’ont aucun équivalent dans les autres arts. Il me paraît impossible de construire une analogie du genre: l’objet technique “x” est à la peinture (au théâtre, au cinéma, à la poésie, etc.) ce que l’instrument de musique est à la musique.” (Sève, 2013: 82) As outras artes utilizam instrumentos mas no caso delas esses instrumentos não são consubstanciais à obra como no caso de uma música tocada enquanto obra. Eles são necessários mas não parte integrante da obra. E, concordamos com Sève: as sapatilhas de uma bailarina ou a maquilhagem de um actor teatral não são de modo algum comparáveis ao estatuto que o instrumento tem na obra

⁸¹ A música gravada será de outro tipo: a gravação é algo que lhe é acrescentado e que ela, enquanto música, pode dispensar. De tal maneira que uma das objecções colocada à gravação, face ao concerto ao vivo, é precisamente o facto de a gravação eliminar toda essa identidade que a obra possui no momento em que é executada debaixo de determinadas circunstâncias. Outro caso será o da música que só existe enquanto gravada como a electroacustica, por exemplo, e que analisaremos no Capítulo. III.

musical. Certamente que nas outras artes esses utensílios são importantes, mas a sua presença, a sua participação, o valor por eles adicionado, a especificidade deles no contexto da obra não se revestem da mesma importância no conjunto. Enquanto nas outras artes os instrumentos por elas utilizados são instrumentos de produção, na música eles são instrumentos de existência. Ou seja, é a questão ontológica da obra musical que está implicada no instrumento musical, como não acontece com as outras artes. “En musique, l’instrument est un instrument d’existence, un véritable instrument ontologique: il fait exister l’œuvre tout au long de sa durée.” (Sève, 2013: 84) Sendo que a partir daqui, a consideração ontológica (e consequentemente estética também) da obra musical terá que se fazer com a integração do instrumento no processo, como muito mais do que uma ferramenta com vista a um resultado. O instrumento é na obra parte da obra e não apenas uma condicionante dela.

Outro aspecto que importa referir é o tipo de relação particular entre o músico e o instrumento musical. Uma relação de extrema dependência, o que não será completamente novo uma vez que noutro tipo de instrumentos, quer destinados a produções artísticas (como um pincel), quer destinados a produções mais correntes e mundanas (como um martelo), essa relação está presente. No caso do instrumento musical o que se introduz de novo é a capacidade de a música interferir, alterar a própria natureza do instrumento musical, algo que não acontece noutro tipos de instrumentos ou, caso aconteça, não será nunca da forma criativa e inovadora como acontece com o instrumento musical. “Mais l’instrument n’existe pleinement que dans son couplage avec un instrumentiste. À l’inventivité du luthier va répondre l’inventivité de l’instrumentiste, laquelle joue à deux niveaux: 1) dans les modifications physiques qu’il peut apporter ou faire apporter à l’instrument et 2) dans sa manière de jouer.” (Sève, 2013: 49) Não só o músico se adapta ao seu instrumento como adapta também o instrumento ao seu modo de o tocar, de uma forma pessoal que exclua qualquer tipo de avaliação acerca da justeza ou não desse tipo de ajuste.⁸² O instrumento é afinal o músico enquanto o toca. Esse mesmo instrumento tocado por outro músico será outro. Sobretudo a partir do séc. XIX, a investigação do virtuosismo – excelência da execução musical – tem merecido a atenção de muitos

⁸² Uma outra questão é a modificação propositada de instrumentos musicais, sobretudo os mais dependentes de tecnologia, que se tem verificado mais recentemente e cuja prática tem sido nomeada sob o conceito de *circuit bending*. Aqui estamos perante ou outro propósito fundamental: o de alterar a natureza do instrumento como forma de surpreender, de inovar a produção, acreditando, um pouco como a criança que desmonta brinquedos pela vontade de descoberta, que nessa desmontagem radical o resultado obtido pode ser consistente e válido do ponto de vista musical. No Cap. III focaremos com detalhe as implicações desta noção de *circuit bending*.

musicólogos, sendo que a importância do instrumento que faz corpo com o músico é sempre um aspecto tido em conta na questão da execução virtuosa.⁸³

O instrumento musical mantém uma função, ele cumpre objectivos e é nessa medida que dizemos que ele é instrumento. Porém, esperamos dele mais do que cumprir essa função com regularidade, solidez, estabilidade e eficiência, parafraseando as noções que Simondon identifica com o objecto técnico. “L’objet technique existe donc comme type spécifique obtenu au terme d’une série convergente. Cette série va du mode abstrait au mode concret: elle tend vers un état qui ferait de l’être technique un système entièrement cohérent avec lui-même, entièrement unifié.” (Simondon, 2001: 23) Também por essa capacidade de o instrumento musical, ao fazer corpo com o músico, ganhar um suplemento que o faça distinguir-se de todos os outros, é um ponto para reforçar a dimensão criativa dessa partilha entre músico e instrumento, daí a existência de tantos instrumentos musicais e tão diferentes entre si. No instrumento musical acabamos por verificar a fértil e complexa inventividade do humano como noutros campos da criação técnica essa inventividade não está, se calhar, tão clara. Porque a capacidade que o homem tem de criar sons (e de criar com os sons) é inesgotável, a invenção de instrumentos musicais permanece uma actividade dinâmica no contexto da música. “(...) les instruments de musique sont autant de témoignages matériels de la fantasie humaine, entendue dans sa plus grande extension: de l’invention rationnelle à la pure extravagance sonore. C’est à dresser cette cartographie que s’essaient les divers tentatives de classification des instruments de musique.” (Sève, 2013: 36) Daí continuarem a ser inventados: a função a que se destinam, sendo criação, não se esgota. O que nos poderia levar a colocar a questão acerca das motivações para a invenção de novos instrumentos. Sabemos que num outro tipo qualquer de instrumento não dedicado a actividades artísticas como este, a sua invenção tem sempre de base, umas vezes mais, outras vezes menos evidente, um problema a resolver, uma necessidade a satisfazer ou uma funcionalidade a melhorar. Embora nos instrumentos musicais se parta dessa espécie de necessidade, há depois todo um campo de experimentação de possibilidades que entra no domínio do estético, social, cultural e que envolve uma dimensão suplementar de criatividade que é colocada nessa invenção. Os instrumentos musicais pós-electricidade da

⁸³ Sobre o modo como o virtuosismo tem como uma das suas razões fundamentais o facto de o intérprete se ter profissionalizado cada vez mais no papel de mediador, ver Iazetta, Fernando (1996) *Sons de Silício, Corpos e Máquinas Fazendo Música*: “A música tornou-se uma actividade de virtuosismo e que exige um conhecimento altamente especializado, que restringe o acesso de qualquer indivíduo que não tenha sido extensivamente treinado. A noção de *fazer* música dilui-se à medida que as pessoas – originariamente actores no processo musical – transferem seu papel para um intérprete, esse técnico que atinge o auge de sua consagração na era romântica.”

primeira metade do séc. XX caracterizam-se por um prolongamento, por uma continuidade de imitação e emulação de instrumentos exclusivamente acústicos. “Les nouveaux instruments de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles procèdent donc d’une véritable volonté de continuité: il s’agit de prolonger les instruments traditionnels à l’aide des nouvelles techniques.” (Heinrich, 2003: 62) Já os instrumentos inventados a partir da segunda metade do séc. XX são caracterizados por motivações de pesquisa ao nível do som produzido, dos timbres possíveis e não apenas de emulações de instrumentos acústicos. “Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les nouveaux instruments provoquent de manière plus radicale un élargissement de la notion d’instrument qui s’accompagne d’une redéfinition du statut et de la fonction de l’instrument dans la musique nouvelle. (Heinrich, 2003: 62) São de sublinhar dois dos termos utilizados pela autora nesta referência: radical e alargamento. Radical porque a organologia a partir dessa data depara-se com uma série de invenções e avanços que vão à raiz mais funda da produção de som. É nessa medida que surgem instrumentos que são inventados por motivações que não tomam em linha de conta a imitação ou a continuidade face a instrumentos acústicos existentes. Alargamento porque a consequência disso foi um aumento da panóplia de timbres ao dispor do compositor e do músico. É certo que os instrumentos musicais, ao longo da história, sempre se foram inventando e aperfeiçoando. Mas o que aqui surge de novo é que esta extrema inventividade que resta até aos nossos dias colocou à disposição do compositor um leque muito mais alargado de sonoridades possíveis de serem utilizadas em contexto musical. A ponto de a própria fronteira entre som (genericamente, o que interessava musicalmente) e ruído (o que não tinha lugar no plano musical) se ter diluído de tal modo que o ruído passa a fazer parte dessa dimensão musical. Como Russolo havia sugerido uns anos antes mas cuja efectivação só se dá com invenções situadas na segunda metade do séc. XX. E com impacto profundo no próprio processo de audição por implicar uma constante perda das coordenadas por parte de quem ouve. Embora os defensores desse expansão som/ruído perspectivem aí algo de positivo e construtivo apesar da carga de negatividade e destruição que o conceito de ruído geralmente acarta. “Noise, and the music that comes from an engagement with it, tests commonplace notions of hearing and listening, and tries to destabilize not just our expectations of content or artistic form, but how we relate to those, to the point where the most interesting point of encounter might be a loss of controlled listening, a failure of adequate hearing, even if this is only temporary.” (Hegarty, 2008: 5) Afirma Hegarty num exaustivo ensaio sobre o ruído na música, que citamos precisamente por vincar a ideia de que a inventividade na produção de som, incluindo já o

ruído, é de tal modo profunda que deixa de se perceber qualquer noção de continuidade ou referência aos tradicionais instrumentos acústicos e à sua suposta forma “natural” de produzir som. Esse aspecto é importante: a produção sonora da segunda metade do séc. XX é uma produção que já não atende às grelhas e formas de produzir som tradicionalmente associadas a elementos de origem natural. Abre-se assim uma porta à entrada de um universo musical – rico ou pobre, não importa aqui – que é novo, inesperado, inaudito e surpreendente. E interessante como sugere Massumi referindo-se à utilidade do ruído nas artes contemporâneas: “This zone of indistinction is not the negation of language but rather the field of its emergence – not its unstructured opposite, but the event of its coming into being.” (Massumi, 2012: 45)

O instrumento musical faz corpo com a obra também. Há uma plasticidade das obras na sua relação com os instrumentos musicais. A música precisa de instrumentos em todas as fases da sua existência (tal como as marionetas). Ou seja, o instrumento nunca é externo à música e para que haja música ele tem que estar presente e assim ele estrutura o sonoro no contexto do tempo da obra. “Une œuvre musicale existe plus ou moins pleinement, plus ou moins intensément, selon la façon dont elle est exécutée.” (Sève, 2013: 329)

2.7. (Ainda bem que) as máquinas avariam

Paul Valéry falava do “Feliz silêncio das máquinas que funcionam bem.” (Valéry, 1957: 1119) Era propriamente ao corpo que se estava a referir, mostrando que este, como afinal todas as máquinas, dão sinal, produzem sons que nos apelam quando algo não está bem. Ao que poderíamos, logicamente, estabelecer uma associação entre o silêncio e uma certa normalidade da eficiência. Que no corpo assim seja, parece até cada vez mais claro à medida que o conhecimento na medicina progride. Tal como o corpo nem sempre funciona bem e começa a produzir sons que o denotam, as outras máquinas também geram os seus sons quando algo não corre como seria suposto. E no caso de máquinas que existam com o propósito específico de produzir som como os instrumentos musicais? Aí coloca-se o problema de sabermos se numa máquina há um som bom e um som mau e onde é que podemos traçar essa fronteira, ou o que é que significa ser som bom ou som mau. Noutros termos: qual a diferença entre o som bom e o som mau de um piano? Ou será que nos instrumentos musicais não há sons maus e são todos sons bons? Esclarecer

melhor o que significa som bom e som mau seria prematuro; para podermos avançar vamos começar por assumir o som bom como o que é expectável de um instrumento num determinado contexto estético, técnico e cultural. E por som mau todo aquele que, provindo do instrumento, não seja o mais expectável à partida.

Importa avançar aqui um outro problema relativo ao instrumento musical: a correcção (ou não) do seu uso. Esclarecendo melhor, o que anteriormente referimos foi norteado pela ideia de que haverá um bom uso na execução do instrumento musical. Por bom uso entendemos o que é suposto fazer com o instrumento musical e para o qual importam sobremaneira os seguintes aspectos: 1) as capacidades (e limitações) técnicas desse instrumento; 2) a aprendizagem que dele se faz com vista à execução por parte do músico e 3) a natureza das peças a serem por ele tocadas. É no conjunto destes três vectores que podemos definir aquilo que é expectável de um instrumento musical. Com maior ou menor grau de variação na interpretação, um violino é um violino e um saxofone é um saxofone e há expectativas musicais, da parte do simples ouvinte até ao músico exímio, acerca dos respectivos timbres, comportamentos e potencialidades. Esse será o entendimento comum daquilo que é, à partida, expectável no som de cada instrumento. Mas, como já começámos por aflorar no ponto anterior, a subversão desse conjunto de expectativas acerca das capacidades do instrumento musical é uma possibilidade a ter em consideração também de uma forma criativa. O que significa que a noção de instrumento musical que aqui tomamos deve ser alargada a muitos usos que, diríamos, são menos canónicos e, como tal, menos comuns. O conjunto de expectativas, não deixando de ser válido, é ainda assim suficientemente elástico para ser adaptado. E quando verdadeiramente quebrado, quando transposto de forma até abusiva, essa prática pode conduzir-nos à total subversão da identidade do instrumento musical, seja pela falta de resultados, seja pela falta de controle, seja pela inadequação. Mas mesmo encontrando-nos numa situação dessas, algum som é produzido. E o som que se ouve, como vimos no Cap. I, quando se separa da sua fonte, ganha um estatuto diferente, por si e na relação com outros sons. Aí, nenhum som traz a assinatura de “produzido por um instrumento modificado”, por exemplo. Aliás, os sons que os instrumentos produzem não trazem assinatura, assim possamos nós libertá-lo da sua fonte. O que aqui se coloca de uma forma radical é que as várias tecnologias do séc. XX, ao serviço do som e da música, sabem de forma cada vez mais eficiente esconder essa suposta naturalidade dos sons, fazendo com que eles, a descoberto, também extraíam daí a vantagem de poderem ganhar sentidos e significações acrescidas. A audição reduzida proposta por Chion, no seguimento de Schaeffer, que referimos anteriormente, é facilitada

pela presença tecnológica, nomeadamente a possibilidade do registo e manipulação desse som. “Traditional forms of music making had too limited a sonic palette, and composers must open themselves up to using the infinite possibilities of sound, and as technology advanced, machines would be created to make these new noises in the musical context.” (Brend, 2012: 7)

Sterne, nome relevante no estudo do papel da tecnologia na área do som e da música, faz uma leitura particular da relação entre a tecnologia e o som (e a música, por maioria de razão) que poderíamos definir da seguinte maneira: o cultural, o social e o estético precedem o mecânico. Ou seja, pré-existente à invenção e desenvolvimento de determinados equipamentos – estamos aqui a falar de forma abrangente da categoria dos que se referem ao som e à música – há um conjunto de informações, de práticas, de ideias, de saber adquirido, ou de cariz mais científico, ou nem tanto, que existe previamente e que vai ter implicações nessas inovações que se venham a desenvolver em termos de organologia. Neste contexto, pensarmos o inventor de instrumentos musicais como alguém que coloca o seu génio e o seu espírito visionário ao serviço do som e da música numa visão muito restrita, é uma ideia não só simplista como até incorrecta. Simplista porque em qualquer invenção e desenvolvimento de carácter técnico está-se sempre num contexto, nunca se começa do zero. E incorrecta porque na grande maioria dos casos, factores que não foram propriamente da ordem do som e da música, estiveram no despoletar de determinadas invenções marcantes. No caso do som, como vimos anteriormente, muito do que contribuiu para a origem e aprofundamento de técnicas para o seu registo e manipulação, que depois vieram a ter aplicação musical e cuja divulgação nos chegou por essa via, não foram de início motivadas pela questão estética mas por avanços da área da ciência, mais concretamente da área da saúde, por exemplo. Vejamos o caso da possibilidade de registo. A medicina com os estetoscópios ou as comunicações com o telégrafo, foram embrionários de práticas posteriormente úteis à música. “Of course new sound technologies had an impact on the nature of sound or hearing, but they were part of the social and cultural currents that they themselves did not create. The growth of tympanic machines represents – and is an effect of – a reorganization of these cultural constructs of the hear and hearing, rather than a singular point of origin for these new constructs.” (Sterne, 2006: 35)

A questão colocada por Sterne, no contexto da passagem do séc. XIX para o séc. XX, onde o facto central é o registo e a reprodução do som, poderá ser também colocada

noutros momentos históricos em que determinado aspecto técnico se revelou de enorme importância no contexto do som. Poderíamos, seguindo essa ordem de ideias, pensar no impacto da electricidade e suas implicações na amplificação, com tudo o que de novo surgiu acerca da possibilidade de gestão do volume por parte de quem ouve. Ou então a introdução do transistor e consequente miniaturização, com o seu impacto na produção de instrumentos musicais completamente novos, ora como desenvolvimento de outros já existentes, ora de cariz mais inovador. Ou então a introdução do registo em fita magnética, com a sua faculdade de manipulação mais alargada do que o disco de vinil e anteriormente o cilindro de cera. Ou a informatização da música com a criação de aplicações não só para moldar e tratar o som como mesmo para o sintetizar. Sterne é taxativo acerca desta questão porque pretende vincar dois aspectos fundamentais: 1) a génese do que chamaríamos audição moderna não está no momento preciso da invenção de tecnologias do som, vem de trás, e 2) essas tecnologias do som entretanto surgidas foram mais motivadas por aspectos externos ao som (e à estética, e à música) como o desenvolvimento da cultura científica com um conhecimento cada vez mais preciso do corpo humano, com novos tipos de ordenamento territorial entre as pessoas e respectivas formas de troca de informação, com o aparecimento de tecnologia conducente a uma reflexão mais profunda acerca da noção de espaço e de tempo. “Audile technique emerged as a distinctively modern set of practical orientations toward listening. (...) Audile technique was also a distinctly bourgeois form of listening; it correponded with the emergence of *middle class* as a salient cultural category.” (Sterne, 2006: 95)

O que nos leva a consolidar a ideia de que os desenvolvimentos organológicos da música, estão longe de serem apenas fruto daquilo que é do âmbito da própria música. A invenção de instrumentos musicais, como se percebe, tem sido feita desde sempre, a sua proliferação e a diversidade existentes, mostram essa ideia de que o instrumento musical, para lá da própria música, situa-se na confluência de um vasto conjunto de aspectos culturais, sociais e estéticos, falando de forma mais global, que tem condicionado o seu desenvolvimento. A invenção de um instrumento musical não vai anular ou inviabilizar a existência de outros já em uso, como acontece na generalidade das outras áreas da tecnologia em que o novo geralmente remete o antigo para prateleiras onde só se volta, ou por nostalgia, ou por desejo de conhecimento histórico – pensemos na máquina de escrever e no computador com editor de texto. Já no caso dos instrumentos musicais isso não acontece: seria até absurdo pensarmos que o sintetizador, por exemplo, remetesse o piano a essa dimensão de relíquia e curiosidade do passado. “Poir voie de conséquence,

l'interminable liste des instruments de musique est, au moins potentiellement, une liste intégralement synchronique (alors que la longue liste des outils et machines agricoles de l'humanité est pour partie synchronique et pour partie diachronique).” (Sève, 2013: 40) Tal acontece porque o instrumento musical possui como particular uma inesgotabilidade: aquilo que ele faz não deixa de ter valor com o aparecimento de outros ao seu lado. E também, aquilo que o instrumento pode conseguir é inesgotável porque ele contém em si a possibilidade de fazer sempre diferente e como tal, nunca poder ser dito dele que já nada de novo acrescenta uma vez que as suas possibilidades criativas estão esgotadas.

Se tal acontece quando os instrumentos musicais são usados para aquilo que foram inventados: o seu uso expectável de forma alargada que há pouco vimos, o mesmo acontece com toda a manipulação, descontextualização e modificação a que eles podem ser submetidos. Mas sobretudo, a ideia de que esta torção experimental, querendo aqui o termo experimental referir-se a testes da sua própria natureza, se faz também na confluência de outras áreas, de sítios diferentes e de formas diversas. Esta referência de Bragança de Miranda é esclarecedora por causa de dois personagens invocados – os fantasmas e os vampiros: “Do que aí está, com uma certa exterioridade, fazem parte coisas como objectos, instituições, imagens e desejos, todas marcadas pela mesma materialidade. Deste ponto de vista, as imagens e as “ideias” não são menos materiais do que os objectos, por exemplo, formando com estes a base em que decorre todo o agir, que abre outras possibilidades da vida. O agir livre tem o poder sintético para recriar todo este fundo matérico, matando deuses, mas também criando fantasmas ou vampiros.” (Miranda, 2011: 29) É precisamente desses fantasmas e vampiros que queremos falar, uma vez que também na tecnologia musical e seu desenvolvimento na confluência de factores de vária ordem, esses fantasmas e vampiros aparecem. Porque nem sempre funciona tudo como nós queremos: as máquinas falham. O fantasma e o vampiro são imagens felizes acerca da questão da falha que aqui queremos reflectir. Nos instrumentos musicais a falha é um fantasma porque está lá desde sempre, a pairar, eventualmente escondida mas sempre dando os indícios mínimos para que se fale dela. Como a situação paradoxal dos fantasmas das histórias infantis: porque se fala deles? Se se fala deles é porque se quer plantá-los nesse universo de reflexão e imaginação da criança. Também aqui a falha paira como um fantasma, revelando-se subtilmente e mostrando que o seu aparecimento total poderá ser catastrófico: deixando as indicações para que a queiramos afastada o mais possível. E vampiro porque o vampiro alimenta-se da sua presa: não lhe quer apenas fazer o mal, quer aproveitar-se dela. Ora a falha tem também este carácter vampiresco: a falha aproveita-se

do melhor do instrumento e do músico que o toca para se sustentar a ela. A falha precisa da sua presa: precisa que o instrumento exista, funcione, para que ela o possa perturbar. Lancemos uma questão que se torna premente na contemporaneidade: o estatuto da falha. Que a falha sempre existiu, sabemos nós. O estatuto que ela teve desde sempre tem sido mais ou menos de contornos semelhantes: a falha como indesejado, o incapacitado, o insuficiente, o desadequado. Mas a contemporaneidade, e sobretudo a contemporaneidade musical da era da presença tecnológica já mais efectiva – estamos a falar da segunda metade do séc. XX quando as tecnologias entram na música de forma consistente e global, reequacionou esse conceito de falha. E aqui falamos de toda a contemporaneidade porque ninguém fica fora do barco: músicos, compositores, ouvintes, investigadores, etc. O que se traduziu na ideia de que a falha, o acidente, o inesperado têm hoje na música um estatuto diferente daquele que teriam há uma centena de anos atrás, por exemplo. O séc. XX trouxe mais máquinas, mais eficientes, mais rápidas, mais baratas, mais fáceis de utilizar, mas não lhes trouxe a perfeição: máquinas que não falhassem. Ou máquinas que não pudessem ser levadas, forçadas à falha. “Many noise strategies involve misuse, misuse or abuse of instruments, machinery, contexts and practices. Such improper use is part of the failure that constitutes noise (recalling that this failure is only ‘failure’ – it is not a judgement about badness, but one of a refusal of heroic success in the form of musical mastery or mastery of musical forms). Recording media contains a potential for failure exactly where their functionality lies (...)” (Hegarty, 2008: 181)

O estatuto da falha coloca-nos um problema de origem: como lidar com ela se não sabemos exactamente o que ela é? E não sabemos o que ela é porque desde há muito que fomos ensinados a virar a cara para o lado, fechar os olhos e tapar os ouvidos sempre que ela se nos deparava? A resposta a esta questão passa pela clarificação ontológica da falha. Acontece que a falha não é em si, falha: melhor, a falha só o é num contexto. Para que a falha seja falha tem que haver uma discursividade que caracterize essa falha. É nessa discursividade que radica o seu estatuto. No caso da música, a falha tem sido caracterizada como ruído, como perturbação, como sobreposição. Não porque ela seja em si um ruído, mas antes porque qualquer som que não encontre o seu lugar marcado e definido numa determinada discursividade será considerado falha. Se atentarmos naquilo que ouvimos, sem convocar o discurso no qual isso se insere – e isto é muito mais difícil de fazer do que parece, sabemos nós – mas se o tentarmos seremos capazes de ouvir o som na sua natureza, ou seja, em direcção a uma percepção – escuta, no caso – que não seja determinada por esse manual de instruções prévio que prende o som a uma bagagem que

inevitavelmente o qualificará. Uma vez libertados da noção de que a falha é intrinsecamente má, os compositores ficam livres de a incluir no seu cardápio de ferramentas, alargando o leque de possibilidades. Mas os discursos proliferam, a vontade de catalogar e legitimar tem a capacidade de aparecer amiúde, a toda a hora e onde menos se espera, e por isso estamos sempre perante a falha, ou pelo menos, perante a possibilidade de ela aparecer.

Traçar uma data precisa em que a falha passou a ser uma prática assumida com tudo o que isso implica, não é o mais correcto: ou seja, não foi preciso esperar pela modernidade emergente no séc. XX para constatarmos a existência de concepções particulares da presença da falha na música, como nos mostra Michel Chion: “La part de bruit ne date pas, comme on le croit souvent, de la musique contemporaine: elle est déjà importante au XVII siècle et ne concerne pas la seule musique imitative. Toute une partie de l’écriture instrumentale classique consiste en effet en frémissements, bruissements, pétilllements, cranquements, ronflements, etc. (...) Ce qui masque à l’oreille – et à l’œil et à l’esprit – des musicologues classiques cette part de bruit, c’est le fait que, sur la partition, les effets destinées à la produire sont notes avec les mêmes symboles que les “notes”.” (Chion, 2004: 179)

Qualquer que seja o estatuto da falha, parece-nos importante ensaiar um percurso a partir desta consideração. Em vez de nos perdermos na elasticidade do conceito de falha, tentando apurar o que ela é a cada momento e em cada contexto, já que essas indagações caem geralmente numa espécie de fetichismo da falha que se vangloria por achar que finalmente esclareceu a questão, sugerimos aqui mudar um pouco, no sentido de percebermos o que é que podemos fazer com ela. Parecendo paradoxal, não é: não sendo capazes de prever rigorosamente a falha, o que ela é a cada momento, porque se trata de um evento assaz dinâmico e dissimulado, a questão de sabermos o que fazer quando ela acontece – porque até um certo grau somos capazes de identificar a sua presença – parece ser uma questão perene para a música, sobretudo tratando-se da questão da composição. E particularmente interessante neste aspecto é que a falha é reveladora. Ou seja, ela contém a possibilidade de dar muito mais do que de início parece. A ela chegaremos partindo destas questões lançadas por Sève “Devant chaque instrument on pourrait donc se demander: où se niche la “part de bruit” qu’il porte probablement en lui? Jusqu’où cette part de bruit peut-elle être considérée comme une défautosité de l’instrument? N’est-elle pas, parfois, délibérément réservée comme une possibilité secrète?” (Sève, 2013: 36) Revelação: conceito é portador de enorme significado, quer quando o pensamos na religião, quer

quando o perscrutamos na filosofia. Nas artes a revelação também é muitas vezes implicada. Na música vai desde um sentido mais ligeiro em que se confere essa capacidade a toda a obra que seja capaz de suscitar prazer, sentimentos, imagens, relações, até um sentido mais elaborado em que a música se constitui como uma espécie de passagem para uma outra dimensão (estética, psicológica, sensorial, etc.) a que essa música nos conduz. Uma não invalida a outra. E se a música nos leva a pensar, a querer ir um pouco mais além, então ela já estará a ter um valor decisivo para quem a ouve. Porque – e agora para responder mais directamente às questões deixadas por Sève – a música tem efectivamente essa capacidade. Mas essa capacidade é possível na música toda, numa perspectiva holística, e não apenas numa parte da música. Colocando a questão em termos mais práticos: o ruído, a falha, o sobressalto que podem surgir numa praxis criativa como é a da música, também fazem parte dela. E o que Sève interroga, porque antevê a reposta, é acerca da capacidade que a falha, o “outro” da música, o supostamente negligenciável, tem de conter essa capacidade de revelação. Colocamos aqui este aspecto porque entendemos que ele é central no impacto que a intervenção da tecnologia tem na música: ela põe com muito mais evidência a descoberto essa presença, mais patente ou mais latente, da falha. O que procuramos é o sentido que ela pode eventualmente conter. Sève considera que sim, que a falha vai muito para lá do defeito, nela pode estar escondido um sentido, um prazer, uma significação tão rica como aquilo que não é, à partida, da ordem da falha. Mas a tecnologia põe a descoberto essa presença de modo ainda mais expresso. E o que ela revela é que o conceito de falha, em si, contém muito pouco de falha; tudo aquilo que ele acarreta é efectivamente aproveitável. O filósofo francês Jacques Rancière publicou um texto interessante acerca da criação musical contemporânea *La Metamorfosis de la Musas* (2003) em que reafirma, em termos positivos, esta multiplicidade de linhas e orientações da música contemporânea, que alguns vêem como confusão indutora de perda e de consistência e Rancière vê como fonte de riqueza e estímulo criativo, realçando também esta noção de que leituras da composição contemporânea formatadas por modelos de práticas que lhe são anteriores, como algumas dos vários modernismos de início do séc. XX, por exemplo, não são a forma correcta de perspectivizar a questão. “El arte próprio de la era estética no es ni la pintura abstracta ni la música atonal ni la literatura “intransitiva”, estos paradigmas de la modernidad gloriosa que algunos convierten en patéticos sentinelas de lo “irrepresentable”, desarmando todo pensamiento y toda voluntad. Es más bien el arte del espacio que hace ver lo que no se ve y lo que solo se oye en lo desafinado: la union contradictoria de la palabra que no ensena e de la música que no habla.” (Rancière, 2003: 26) Para lá da crítica ao

suposto modernismo de uma modernidade de início de século, que como todos os modernismos que viraram profissão de fé, se acaba a revestir de um tom caricatural, ou patético até, para utilizar a expressão do autor, o que queremos realçar é que é atribuída a esta música que supera esses constrangimentos formais passados, uma capacidade, como referimos, de revelação, até quando menos se espera. O “que se ouve no desafinado” sendo este desafinado uma referência mais global à falha, ao ruído, ao anômalo – muitas têm sido as considerações musicológicas acerca disso mas, no fundo, todas elas referindo-se mais ou menos ao mesmo: ao que não é suposto fazer parte do contexto, para sermos abrangentes na definição. “Sound implicates these obscure tethers, which connect sound to noise (...) implicating worlds of forces not yet unleashed, but whose reservoir powers the music (or linguistic expression) driving it along.” (Evens, 2005: 18) O que se ouve nesse desafinado ganha estatuto e relevância na produção musical contemporânea. Aquela em que, como refere Rancière, há valor na palavra que não ensina e na música que não fala, ou na palavra que se metamorfoseia no seu sentido e acepção e na música que não ambiciona ser à partida o veículo de transmissão desta ou daquela ideia fechada. “Music is not a subcategory of language. It is not a pre- or proto-language; it is not the pure materiality of language or the excess of language.” (Wilson, 2012: 31) Não temos que fechar a falha (e outras falhas) em categorizações, mais ou menos abrangentes, para que dela possamos perceber utilidade e capacidade criativa. Rancière vai no sentido de explorar essa criatividade do insubmisso que se encontra na confluência de muitos cruzamentos da contemporaneidade. “Desde la fragmentación romántica y la idea schlegeliana del “poema del poema” hasta las prácticas contemporáneas de *deejaying*, del muestrario y del remix que multiplican las “copias únicas” creadas por artesanos de la reproducción, pasando por el desarrollo de la industria que pone en conserva el patrimonio y obliga a su ampliación y su “rejuvenecimiento” constantes, es posible trazar una línea empíricamente errática pero teóricamente consecuente.” (Rancière, 2003: 26) Somos uma civilização de texto, de palavra e historicamente é fácil de o verificar – remontemos até à Bíblia. E fazemos parte de uma civilização de palavra cuja importância se estendeu para lá dos seus domínios mais imediatos, invadindo até outras áreas como a arte, incluindo a música. A determinação do texto tem sido também um elemento fundamental na história da música, visível não só na música que o usa como seu constituinte mais óbvio por via do texto cantado, como até na música que não o usa, mas cuja natureza é ela própria textual: a evolução da música ocidental, da antiguidade até ao romantismo mais tardio ou mesmo até algumas inovações mais de séc. XX como o dodecafonismo e o serialismo consiste precisamente na

consumação dessa dimensão textual da música, entre outros aspectos, como forma de legitimar a obra num pólo aglutinador que seria a partitura, como iremos ver no ponto seguinte a partir da explicação de Adorno. Portanto, esta presença do textual na música, ora mais evidente, ora menos, é precisamente o que Rancière aponta como alvo a atingir. Ou melhor, como fasquia a superar por parte da composição contemporânea que deve tentar esta ultrapassagem de uma textualidade latente, como forma de ganhar liberdade e novas possibilidades criativas, que Wilson tão bem expressa: “Of course, through being named as such, music becomes the subject of speech, but that is the essential limitation of language – to reduce music to speech is to fail to hear it.” (Wilson, 2012: 31) Há porém uma música que não fala: uma música que, por isso, não se sente diminuída nem deixa de se poder afirmar criativamente, porque essa tentativa de libertação face a essa dimensão textual mais facilmente permitirá proceder à revelação de que falávamos. “A configuração do pensamento ocidental e da sua História tem, por necessidade, uma vinculação estreita com a descoberta do alfabeto e da consequente implementação da escrita e da leitura como seu correlato necessário.” (Pinto, 2009: 73) A ideia da escrita sempre foi vital, apesar de muitas culturas musicais a dispensarem. A cultura musical ocidental, nos seus mais diversos quadrantes e desenvolvimentos, desde sempre foi conducente à escrita, daí a importância da invenção dos sistemas de notação. E não se pense que isso se deveu apenas a uma necessidade de memorização ou a uma vontade de perpetuação. Também a importância dessa dimensão textual na música determinou esse aspecto. “The empirical manifestations of a verbal language can, as we saw, be regarded as signs whose intelligibility is constituted by the underlying, only theoretically accessible, reality of the langue which makes possible the articulation of contentful thoughts. Music can be thought of in analogous terms because it exists in the form of empirical data and yet is only really understood when these are appropriately contextualised.” (Bowie, 2007: 121) De uma forma mais prosaica, referimos a peculiar expressão que os compositores de formação mais académica usam que é a de dizerem que estão a “escrever música” quando estão a compor.

Nessa textualidade encontramos já uma vontade de sistematização da falha quando pensada nas determinações conceptuais e estéticas mais contemporâneas. Nem sempre com os melhores resultados, uma vez que a falha tem mais interesse precisamente enquanto tal: como uma falha. Daí a referencia que se segue. O músico e *sound designer* vanguardista Kim Cascone é alguém que tem desenvolvido uma reflexão sobre esta questão da falha e do erro no contexto da criação musical contemporânea. Num dos seus textos, emblematicamente intitulado “The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in

Contemporary Computer Music” (2006) procede a uma clarificação do conceito de falha situando-a no contexto da composição musical assistida por recursos de natureza digital. A ideia central é a de que a falha, no digital como em qualquer outra época, sempre existiu, porém estas ferramentas digitais dos nossos dias permitem que com ela tenhamos uma outra relação, de mais proximidade, poderíamos dizer. Enquanto no pré digital a falha tinha sempre um carácter fugidio, ocasional, extemporâneo, imprevisível e descontrolado, no pós digital a falha continua a possuir essas mesma características mas com um suplemento: as tecnologias digitais permitem-nos lidar com ela de outro modo, nomeadamente fazendo com que ela perca esse carácter fugidio de que falámos. Isso materializa-se na possibilidade de termos ferramentas que possam lidar com a falha como lidariam até com outro evento qualquer. Essa é, pelo menos, a ambição destes entusiastas daquilo que já vem até sendo apelidado de uma estética da falha. O que permitiu que a falha fosse incorporada, uma prática se desenvolvesse, uma estética se consolidasse e críticas e defesas surgissem. Mas o nosso ponto nem é bem esse, sobretudo porque uma estética da falha apontará para uma consolidação do conceito que implique que ela deixe de ser... falha, uma vez que ao sistematizá-la, estamos a conferir-lhe um envolvimento que a faz sair desse domínio esquivo, passando para o domínio do categorizado e apreensível. Apesar dessa possibilidade de “instalação” de um sistema que a categorize, a falha continua a conter em si possibilidades que são do ponto de vista musical criativas. Porque o controle que julgamos dela ter, é afinal ilusório. Ou seja, a falha continua a ser falha e nessa medida ela continua a interessar-nos. “While technological failure is often controlled and suppressed – its effects buried beneath the threshold of perception – most audio tools can zoom in on the errors, allowing composers to make them the focus of their work.” (Cascone, 2007: 393) Ela continua a ser falha e, nessa medida, fora de controle. Mas o que é de particular interesse neste artigo de Cascone e por isso o invocamos aqui no contexto da clarificação em torno do instrumento musical e da tecnologia é a seguinte corruptela que Cascone faz de MacLuhan: “The medium is no longer the message in glitch music: the tool has become the message.” (Cascone, 2006: 397) Ou seja, a era da tecnologia, com a dilaceração e reequacionamento do conceito tradicional de instrumento musical, como atrás vimos, o que fez foi colocá-lo numa parte inédita do esquema, atribuindo-lhe uma valorização a ponto de se fazer dele conteúdo. Como vimos com Heidegger, está bem claro que a ferramenta nunca é apenas ferramenta. Agora, a ferramenta tornar-se ela própria o conteúdo do qual era suposto ela ser a causa que o origina, é que é o aspecto inovador. Inovador, pernicioso e com uma dose de incorrecção. Se o instrumento é assim colocado

no meio do processo, a falha que dele deriva é também de novo repensada. Agora já não se trata de uma falha como excrescência que ali estaria enquanto parasita imprevisível do instrumento, mas sim a nova invenção que se quer controlar. O instrumento é parte especial do processo e essa falha que dele advém ganha um novo sentido: o de se reequacionar o seu estatuto, deixando de ser o nefasto que se quer eliminar e passando a ser o interessante com o qual se quer trabalhar. Considerando também todo o carácter de idiosincrasia e dispersão que a falha tem, ajuda-nos a perceber como esta questão passa a fazer parte do problema de forma intransponível: a prática musical decorrente desta estética da falha é, sem o saber, a integração dela num sistema, o que lhe retira a sua peculiaridade.

Somos da opinião que a leitura de Cascone acerca da questão da falha, sendo referida aqui também por muito do seu carácter emblemático, uma vez que ela reapresenta o tom geral das leituras da questão da falha nascidas já no contexto das práticas mais experimentais da música pós-digital, é uma leitura que se caracteriza por essa procura de sistematização em torno de um conceito, à partida, avesso a sistematizações. Começaram por procurar a falha, o fora, o outro, o anti e acabaram a incluir todas essas características da falha, integrando-as e despiando-as de muito daquilo que era a sua vitalidade: precisamente por ser falha, fugir dessa categorização. Textos como o de Cascone, falando de uma estética da falha, associando-lhe metodologias, referindo nomes que exemplificam isso, deram origem a uma tendência. A questão é a de sabermos se aí ainda estamos a falar de falha. “If glitch music is to advance past its initial stage of blind experimentation, new tools must be built with an educational bent in mind. That is, a tool should possess multiple layers of abstraction that allow novices to work at a simple level, stripping away those layers as they gain mastery.” (Cascone, 2006: 398) Citação esta que traduz a objecção fundamental que aqui apontamos: a de que uma conceptualização, uma inclusão, uma sistematização prática da noção de falha, o que faz é perder o que é de essencial nela e extremamente relevante para a composição musical: o seu carácter inesperado, insubmisso, transbordante, perturbador que a define. A caracterização de Cascone é importante porque integra no contexto da música contemporânea um conceito do qual sempre se fugiu e muitos ainda hoje fogem. Mas ao colocá-lo nestes termos subtrai-lhe o que lhe é vital. O que defendemos é que a falha, enquanto falha, tem lugar no contexto da música precisamente como falha e não como mais uma tendência.

A literatura, como em muitos outros casos, tem sabido colocar o problema da falha de forma clara. E aqui pode dar-nos uma ajuda na clarificação. Beckett e Camus em *À*

Espera de Godot e *O Mito de Sísifo*, respectivamente, apontaram para a questão em algumas das suas vertentes que nos parecem aqui as mais relevantes. Que contextualizamos da seguinte maneira: Vladimir e Estragão, na peça teatral de Beckett, esperam mas não sabem muito bem de que estão à espera, ao mesmo tempo sabendo alguma coisa do que estão ali a fazer. Esperam e vão continuar à espera porque acham que isso é o que deve ser feito, mesmo que essa espera seja para nada. E Sísifo, condenado a acartar até ao cimo do monte a pedra que ele sabe que irá cair para depois ter que a voltar a acartar até ao cimo, também vai continuar nesse ciclo. O ciclo continua, mesmo quando parece igual. Sabem que têm que continuar. Mas Vladimir, Estragão e Sísifo sabem também que o ciclo nunca se repete da mesma maneira. Como diria Beckett num outro texto: “Falhar sempre. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor.” (Beckett, 1983: 7) Porque é aqui que reside o essencial da falha: é que mesmo sabendo dela, de cada vez que ela surge, ela é sempre diferente e daí o seu potencial. Voltar a fazer tudo de novo nunca é voltar a fazer o mesmo: na eterna falha do pedregulho de Sísifo, quantas vezes ele não terá sido surpreendido, não se terá espantado, não terá percebido novidade? Por isso, a maioria das observações acerca da falha nas artes que a colocam na tradicional posição de pólo anti: anti-ordem; anti-instituição, anti-crença; anti-ideologia, estão a referir-se apenas a uma das facetas da falha, eventualmente das menos interessantes. O interesse da falha para Vladimir, Estragão e Sísifo – e em muitos mais que a literatura nos legou – está muito para lá dessa característica “do contra”. Estes três de que falámos não estão contra, nem estão a favor. Estão lá a fazer aquilo que têm que fazer, a confrontar-se com a falha e a retirar daí o que, no fundo, os alimenta. É de música que falamos; é do modo como esta falha acontece na música que queremos sugerir a ideia de que a falha, enquanto falha mesmo, tem valor, possui fertilidade, é melhor até do que podíamos pensar. “Surplus is where failure’s specificity abides, a specificity that exposes a culture’s limits and absurdities, its structures of desire and orders of the real.” (Priest, 2013: 5) No fundo, esse valor acrescido da falha no contexto da criação artística – eventualmente noutros será o mesmo – é o de resistir. De resistir a ser alinhada, conceptualizada, prevista, formatada. Afinal, aquilo que a grande maioria dos apóstolos da teoria da falha, por exemplo, acabam por negar. Fundamentam-se em convenções, o que redundava sempre numa estetização que coloca as coisas em termos de sensação, de gosto, de preferência. E no caso concreto da música, que estamos aqui a tratar, essa estetização retira-lhe o fundamento. “The emphasis that aesthetic judgements place on relative satisfaction is what makes failure in terms of music so dodgy and disputable.” (Priest, 2013: 6) Membros activos destas comunidades de culto da falha e afins,

têm os seus trabalhos a serem ouvidos na mais banal das publicidades de *prime-time* televisivo, o que não quer dizer nada do seu valor musical, mas quererá dizer algo acerca do estatuto da falha enquanto tal, sustentados numa falha “estrutural” e “expressiva”, como a classifica Priest, falha essa que de falha já terá muito pouco. Que a visão radical de Paul Mann coloca nestes termos: “It is marketed as novelty, but that is not its truth. Nor will it ever constitute a base for opposition: it cannot be yoked to any program of reform, nor serve any longer the heroic myth of transgression. It is merely a symptom of order itself.” (Mann, 1999: 127) Referindo-se ao que ele considera subculturas contemporâneas de protesto e provocação. Pondo de lado a faceta um pouco abusiva que a generalização contém, o que é relevante é como estas linhas de oposição que emergem, tão depressa se consolidam como instituições e modelos. Às quais Priest dirige uma crítica que sintetiza desta forma: “As such, this aesthetics of failure misses the point, which is my point: that failure has no particular point, that it is radically perspectival and ultimately, despite the regularities that restrict its measure, radically indeterminate.” (Priest, 2013: 6)

Dois reparos que se impõem. Primeiro, as várias tentativas de lidar com a falha que a história nos mostra, todas elas no sentido de a evitar, de a esconder, de a dissimular e que muitos quadrantes musicais, e não só, continuam hoje a advogar, não parecem ser de modo algum o caminho a seguir. A falha é por demais evidente: escondê-la terá até mais de ridículo do que de sensato. Conceder-lhe uma conceptualização, uma teoria e uma prática articuladas, foi uma tentativa de a usar, com resultados eventualmente interessantes, mas negando-lhe muito do que lhe era fundamental e não sendo se calhar tão criativo, radical e original, como se podia parecer. O que resta? Continuar como Vladimir, Estragão e Sísifo, é, pelo menos, o que muitos têm feito. Mas agora já sem podermos varrer para debaixo do sofá, qualquer coisa que já toda a gente viu. Então, o que parece mais sensato e artisticamente interessante é, de facto, continuar como os três personagens de que falámos mas enfrentando-a, sabendo que isso significa uma predisposição até para que ela nos derrote algumas vezes. Mas um pouco de esperança deve restar para nos levar a acreditar que, se ela nos derrotar, dessas derrotas algo nos há-de servir. E eventualmente algumas vezes lhe possamos ganhar até. Continuando à espera, e arrastando a pedra. “The unpredictability we cherished in innovative musical practice, inspired by noise, would thus appear to point to a factor of organization that contrasts, obviously, with a purely negative definition of noise as entropy, disorganization, destruction, dispersion.” (Malaspina, 2012: 72)

Em segundo lugar, não partilhamos a ideia de que no meio desta dinâmica da falha que observámos, esteja ela mais ou menos instituída, tenha ela maior ou menor disseminação, não haja material com interesse para uma reflexão crítica da composição musical contemporânea. Que os populares traduziriam por uma sugestão de não se confundir o bebé com a água do banho. Se nos encontramos tal como Vladimir, Estragão e Sísifo – no meio das coisas enquanto elas acontecem – não estamos à janela a ver-nos a nós próprios a atravessar a rua. Dessa movimentação global que tem sido chamada de estética da falha, como veremos no terceiro capítulo, muito de enriquecedor efectivamente tem surgido para o contexto musical. O que queremos marcar é que é melhor que a falha continue a ser falha e não seja reduzida a secções de jornalismo musical ou a tema de cartaz de festivais supostamente alternativos. Deixemos que as máquinas continuem a falhar.

E agora cabe-nos afirmar o que de mais relevante se pode retirar para o contexto geral da composição musical acerca destas demandas todas em torno da falha. A afirmação da falha enquanto falha e da sua persistência enquanto tal, apesar de todos os projectos de domesticação de que tem sido investida, parecem apontar para um aspecto relevante desta questão que aqui pretendemos investigar: a natureza do som como postulado posto em cheque e submetido às mais diversas investidas acerca da sua natureza. “It is from the extreme of noise that modernism and postmodernism, and their discourses, need to be reconsidered. This is to make room in the critical discipline for the signifying practice of sound and its contingent non-sense, in order to adress the non-communicative isolation of sound, and bring its fantastic reality to bear on aesthetic discourse.” (Voegelin, 2010: 52) É também a partir da ambição destes projectos mais recentes de sistematização da falha que volvemos de novo a atenção para ela e com isso constatamos que, qualquer que seja o resultado, um facto se pode extrair: a importância que o som, nas suas múltiplas acepções e significações tem na composição musical contemporânea. Um retorno ao som, se assim quisermos dizer. Não que alguma vez a música dele tenha fugido, mas porque em muitos momentos não lhe deu a devida atenção. E a tecnologia o que tem mostrado, é precisamente essa investida radical num elemento tão importante, mas tantas vezes desvalorizado – ou não valorizado enquanto tal – como o som. Mais à frente detalharemos em concreto de que som estamos a falar; por agora vamos assumir que se trata do som na sua totalidade: que se ouve, que nos agrada, que nos desagrade, que nos emociona, que nos repele, que nos surpreende e que nos aborrece: o som das coisas, da música, das pessoas, do mundo. Se há contributo que podemos agradecer a todos aqueles que em vão tentaram sistematizar o que escorre como água das mãos, falhando aqui e ali, é o facto de nessa

torção aplicada ao som nos terem mostrado mais umas quantas facetas dele, até aí desconhecidas. Prezando imenso o papel que nisso a tecnologia tem desempenhado. “Ever since the development of notation in Western art music, musical sound has become a problematic entity, a necessary though sometimes unwanted distraction from the perfect order emodied in the musical score. In popular music, the ultimate reproducibility of sound through syntesis ans sampling has likewise become regarded as problematic, again with regards to the structure of music but also in relation to the values of musical performance.” (Théberge, 1997: 212) Num dos pontos seguintes deste capítulo investiremos sobre esta especificidade da natureza do som e do que dela muda na composição contemporânea. Por agora resta-nos reforçar a importância das máquinas (as que funcionam e que avariam) neste programa de uma “estética do som”. “As musicians have developed an aesthetics of “sound”, a set of techniques and a vocabulary to describe them have evolved as well.” (Théberge, 1997: 213)

2.8. Especificidade da composição musical – organização

O humano possui uma musicalidade inata. Por musicalidade referimos aqui uma vontade, uma inclinação, um gosto, um prazer pela música. Claro que isso se manifesta de maneiras próprias e muito diversas entre si, consoante o âmbito e contexto histórico das comunidades de que estamos a falar. Mas, seja por determinações mais funcionais (a importância que a música teve e tem em determinadas práticas culturais como a religião, o trabalho, a organização social, etc.), seja na mais recente, em termos históricos, que é a música de audição: uma música não vocacionada para nenhuma das outras funções a não ser o facto de poder ser ouvida e se destinar a isso mesmo, embora também em situações diversas. Seja como for, nenhuma comunidade existe que não tenha determinadas práticas em que use o som com organização própria, que, por facilidade de entendimento, consideramos música.⁸⁴ Do mesmo modo que dificilmente encontraremos alguém que não seja sensível à música. Uns podem interessar-se mais, outros menos. Uns preferem uma, outros preferem outra, uns numa situação, outros noutra completamente diversa. E até o mais célebre dos não apreciadores de música – Freud –, ao que consta, não era por ela lhe ser indiferente que não lhe interessava, antes pelo contrário: a sua antipatia, digamos assim,

⁸⁴ “Es evidente que el problema del significado de la música ha assumido a lo largo de los siglos los aspectos más diversos, y, aunque en sustancia se reduce siempre a la misma cuestión, con frecuencia resulta difícil reconocerlo bajo los disfraces que, a medida que ha cambiado el contexto histórico, ideológico y filosófico en el que se enquadra, ha ido adoptando.” (Fubini, 2004: 33)

devia-se precisamente ao facto de a música o afectar sem que ele tivesse controlo, ou qualquer vislumbre sobre o que lhe acontecia nesse momento: “não gosto de me sentir emocionado sem saber porquê.”

Ao falarmos de música falamos de forma bastante alargada ao longo do tempo: desde sempre. E no espaço: em todos os seres humanos. O que nos leva a poder considerar que a música é algo que faz parte de qualquer comunidade onde haja a presença do humano. Sendo assim tão abrangente, a sua definição deveria ser possível de forma fácil, clara e distinta. Mas não, a definição do que seja música, mal avançamos um pouco para lá desse conceito geral presente em todas as comunidades, torna-se difícil porque as definições eventualmente delineadas pecarão sempre por alguma espécie de incompletude. A ideia de que se trata de uma arte que produza, de forma organizada, uma obra de sons e silêncios, por muito abrangente que nos possa parecer, não é formulação isenta de falibilidade e imune a críticas. Entendemos que, por agora, mais importante do que uma definição taxativa e fechada, o importante será marcar o que é que a música tem de específico. Falando em termos de formalização e apresentação do seu resultado final: a peça musical, sendo que o próprio conceito de peça musical contém também já alguns quesitos para suscitar objecções de algumas perspectivas particulares. Acrescentando ainda que no Capítulo III desta investigação, a abordagem realizada permitirá com maior detalhe e profundidade esclarecer algumas dessas noções da prática musical. Portanto, façamos uma investida naquilo que é próprio da música enquanto manifestação artística, para que assim sejamos capazes de perceber um pouco melhor o papel que o som e sua produção desempenham nela, reafirmando por fim que a inclusão deste ponto neste contexto da investigação se deve ao facto de que a música, o que quer que ela seja, é fruto de uma mediação. Mediação essa que diz respeito ao que o músico usa para produzir som: o instrumento musical. Por mais que possa até surgir a ilusão de que o mediador – instrumento – está ausente (enquanto instrumento, uma vez que faz corpo com o músico, como é claro no caso da execução do virtuoso, por exemplo), o que é certo é que ele está lá. Deixando a sua marca e implicando com a música que ele serve. Por muito que o instrumento se dissimule, ele intervém. Não há música sem instrumentos musicais.⁸⁵ O instrumento musical é, como vimos, o operador fundamental da obra musical. “La

⁸⁵ O caso da música vocal não é de fácil consenso. A tese de Sève (2013), autor que referiremos de seguida, é a de que mesmo na música vocal há uma vocação instrumental, que se materializa no facto de à voz serem aplicados muitos dos preceitos que se aplicam a instrumentos musicais. Outros autores tendem a considerar que a música vocal é diferente da instrumental. Ainda assim, a vocação instrumental, mesmo tratando-se da voz, parece-nos evidente, como o mostra o facto de hoje ser a aprendizagem do canto assumida como a aprendizagem de outros instrumentos.

condition de la musique, c'est l'instrument, et la musique n'existe que sous condition organologique.” (Sève, 2013: 97)

Tarefa “desesperadamente difícil” como lhe chamava o diabo de Thomas Mann. E tudo o que de novo foi surgindo a partir do séc. XX, no que à composição diz respeito, directa ou indirectamente, parece ter tornado a actividade mais difícil ainda. Mas quem diz que essas dificuldades não podem ser estímulo? O facto é que hoje se continua a compor e isso acontece porque a música, para existir precisa de paternidade. Porque alguém tem que conseguir mostrar aquilo de que os sons são capazes; a música é uma forma de nos mostrar algo dos sons que, sem ela, nunca teríamos conhecimento. A música valoriza o som; a música torna o som capaz de ser muito mais rico e proveitoso do que aquilo que poderia parecer por si só. A música que os humanos compõem: “desdobrando grandes formas, comprometendo-se com forças complexas, atravessando o espectro sonoro desde o ruído ao silêncio (os compositores) mostram o caminho a seguir para se atingir aquilo a que claudé debussy um dia chamou o “país imaginário, ou seja, um país que não se encontra no mapa.” (Ross, 2009: 539)

Não basta que haja sons para que haja música. A música é uma arte e qualquer arte tem a presença da elaboração, de uma estratégia. Arte na grécia antiga era uma *techné* (τέχνη), que remetia para essa ideia de trabalho manual, de fabrico. Afirma dufour: “(...) il ne suffit pas qu'il y ait des sons pour qu'il y ait de la musique, puisqu' il fait encore que ces sons, qui forment une diversité dont le propre est de succeder temporellement, obéissent à une loi d'organisation qui determine leurs rapports les uns avec les autres.” (Dufour, 2011: 15) suspeitando que uma recondução extrema ao som anularia eventualmente a própria possibilidade da música, o que se verifica é que este plano de composição que estamos a referir carece sempre de intervenção humana, do obreiro que o faça, do compositor enquantoaquele que compõe.

Como vimos no Capítulo I desta investigação, a natureza específica do som enquanto fenómeno, diluindo-se na passagem do tempo, sendo um acontecimento sem um carácter material ao qual possamos recorrer sempre que quisermos, deixando-nos numa situação de termos que concentrar as nossas energias para o momento da audição, tudo isso faz com que a investigação do som veja essa “imaterialidade” como uma desvantagem acrescida. Sobretudo se compararmos com outras manifestações artísticas em que há sempre qualquer coisa que fica e à qual retornamos. “In the West, it is common to regard pieces of music as having an objective status, speaking of a “work of music” as one might

of a painting or sculpture. This habit of thought persists in spite of the transience of musical phenomena: unlike a painting or sculpture, a “musical work” has no enduring material existence.” (Zbikowski, 1999: 202) O carácter fugidio traz um problema acrescido que é o de estarmos a falar de arte: essa presença particular na vida das pessoas que, entre outros aspectos, tem a característica de não se esgotar rapidamente no imediato, puxando-nos muitas vezes para que voltemos, sugerindo em nós uma inesgotabilidade que nos leva a querer de novo regressar a ela. Na música tudo isto parece ficar mais difícil: ela acontece sustentada no som que a materializa mas esse som desaparece e não há objecto ao qual retornar. Esta situação deu origem ao que poderíamos designar de natureza acusmática da música, conceito que tem a sua génese em Pitágoras e que ao longo dos anos, sofrendo maiores ou menores variações na sua interpretação continua ainda a reter o fundamental do que o filósofo grego afirmou: a ideia de que a audição acusmática radica numa separação entre o som e a sua fonte. Tal acontece devido a uma separação que aqui se anuncia e que afinal é antiga e remonta aos gregos: a separação entre uma música que seja para pensar e uma música que seja para ouvir. Esclarecendo melhor. Do primeiro grupo faria parte toda a música a ser avaliada enquanto tal por mecanismos de pensamento e reflexão, onde se procuraria sustentar as questões musicais em aspectos conceptuais. No segundo grupo encontramos a música assim considerada em virtude do que a audição e aquilo que acontece nesse contexto de audição nos diz dela. “Se abre de este modo en el pensamiento griego, y ya desde los pitagóricos, esa fractura que tendrá un efecto determinante sobre todo el desarrollo sucesivo del pensamiento musical, la existente entre la música puramente pensable y la música audible, privilegiando claramente a la primera sobre la segunda.” (Fubini, 2004: 60) Sendo a natureza acusmática da música mais um sublinhado dessa valorização do pensamento sobre a audição: fazendo com que quem ouve não se distraia e se concentre a reflectir em torno do que está a ouvir.⁸⁶

Refira-se que, assumindo o carácter acusmático da música, isso não tem que ser visto como uma limitação de qualquer espécie. Bem pelo contrario; essa faceta não material pode até servir como um valor acrescido na medida em que ela pode ganhar algo precisamente por ter os sons nos quais se sustenta considerados independentemente da sua fonte. Esta é a tese de Scruton que em *The Aesthetics of Music* (1997) coloca essa dimensão

⁸⁶ François Bayle, compositor de música acusmática, acentua a relevância dessa percepção do som na escuta nos seguintes termos. “Acousmatique - Situation de pure écoute, sans que l’attention puisse dériver ou se renforcer d’une causalité instrumentale visible ou prévisible” - Musique qui ne se conçoit que sous forme d’images- de-sons ou i-sons, et ne se perçoit qu’à partir de leur projection (éventuellement mise en scène ou interprétée cinématiquement). » (Bayle, 1998: 179)

acúsmática da música no centro da sua valorização estética. “The person who listens to sounds, and hears them as music, is not seeking in them for information about their cause, or for clues as to what is happening. On the contrary, he is hearing the sounds apart from the material world. They are detached in his perception, and understood in terms of their experienced order: this is... the acousmatic character of musical experience.” (Scruton, 1997: 221) Importa reforçar o valor que esta suposta limitação pode ter num contexto criativo: acreditamos que, para a consideração do processo de composição e também para a consequente escuta, a separação dos sons face às suas fontes é uma possibilidade de os enriquecer no contexto musical. Ao desligarem-se daquilo que os origina, não mais apresentam à partida esse selo que os colocaria logo portadores de bagagem eventualmente desnecessária. Ficam desse modo muito mais livres para se poderem relacionar uns com os outros, obedecendo cada vez mais àquilo que eles significam nessa relação – um suplemento libertador. Esta é também a tese de partida de Andy Hamilton (2007), autor com uma preocupação mais perceptível com a questão da contemporaneidade e suas mudanças na natureza do som musical do que Scruton. Com Hamilton a sublinhar a possibilidade de abertura da tese acusmática, considerando que nem sempre isso assim ocorre e que o facto de os sons não se libertarem completamente da sua fonte não será de modo algum limitador para a sua importância no contexto de composição em causa. Considerando uma visão radical de cada uma dessas perspectivas que conduzirá a um empobrecimento da experiência. “This twofoldness may reflect the contrast between atomistic and holistic experience – the acousmatic is holistic experience of musical structure, while the non-acousmatic is atomistic experience of individual, merely causally related and meaningless sounds.” (Hamilton, 2007: 110) Mas este carácter acusmático da música é, de qualquer modo, sublinhado porque, qualquer que seja o envolvimento conceptual que posteriormente o som possa assumir no contexto da obra, a sua libertação face à fonte parece ser à partida uma vantagem. “The key thought behind the acousmatic thesis may, I think, be presented as follows: an economy of meaningful sound appears to liberate sounds from the need to have a worldly source, and music escapes the gravitational pull of its causal origin.” (Hamilton, 2007: 97)

Somos de novo confrontados com a noção de abertura da obra, neste caso a partir da consideração de que o carácter acusmático da música poderá eventualmente reforçar essa dimensão. Essa questão tem sido tratada desde a antiguidade clássica. Sobretudo colocando em análise o papel de criador e de espectador, estatutos que historicamente têm sofrido algumas alterações. Mas, muitas das propostas e soluções que têm caracterizado a

música pós séc. XX têm referido esta questão com o pressuposto de que determinadas práticas de presença tecnológica, têm criado condições para que esta abertura da obra se torne cada vez mais efectiva. “Ainsi, la nouvelle musique, par une démarche constructive, cherche à établir des structures de discours à l’intérieur desquelles la possibilité de solutions diverses se donne pour le premier objectif.” (Heinrich, 2003: 187) afirma Marie-Noëlle Heinrich a propósito da utilização da tecnologia na música. A autora é da opinião de que esta abertura hoje está de tal forma presente que o próprio compositor deve considerá-la como um dos seus instrumentos importantes de criação. Não colocando em causa o estatuto do compositor, ou o do intérprete ou o do ouvinte, a autora está a importar para a noção própria de estrutura musical essa faceta de abertura acentuada pela tecnologia, postulado que toda a movimentação das artes interactivas, por exemplo, adopta nas suas obras. “Au terme du dialogue interprétatif se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme dont il reste l’auteur.” (Heinrich, 2003: 187) Mesmo não se tratando, no caso, de obras assumidamente interactivas, o que resta é a ideia de toda a efectuação da arte na passagem para o séc. XX passa também por esta noção de abertura (e fechamento). E podemos afirmar: com a contemporaneidade a advogar esta abertura como elemento criativo determinante, adoptando a tecnologia como parceira ideal nessa tarefa. As seguintes palavras de Lachenmann, um compositor alemão cuja música se caracteriza por uma marcada presença de tecnologias, são bastante esclarecedoras acerca da noção de obra e da importância que o conceito de relação aí assume. “Composer ne consiste pas à mettre ensemble, mais à mettre en relation, c’est-à-dire à modeler et à ordonner les moyens musicaux auxquels on fait pour en faire les supports de l’unité à réaliser, cês moyens acquérant, par-là même, une fonction expressive.” (Lachenmann, citado por Heinrich, 2003: 268) A diferença entre colocar no conjunto e suscitar uma relação é fundamental. São estas relações existentes na obra musical que lhe conferem o seu estatuto enquanto obra, superando noções mais limitadas como a de simples junção ou encadeamento. “The point, then, is not to reduce music to the semiotics of juxtaposition, to insist that it consists of nothing but differential replacement – we have suffered enough from “nothing but” theories of music – but rather to recognize the partial but creative and underestimated contribution that the collage principle plays in music.” (Cook, 2006: 128) Para que haja obra é preciso que o que está junto funcione enquanto tal. “But what exactly does a musical listener understand? There is no fictional plot – just musical events. Well, it is the musical events that are understood, in the sense that the listener attends to those events;

and, if he attends to those events, then he perceives them as happening in certain ways.” (Kivy, 2002: 80)

Analisar com um pouco mais de detalhe a questão ontológica parece-nos uma maneira eficiente de percebermos melhor o papel da obra musical na confluência desta abertura e fechamento de que falámos. Roger Pouivet, num livro (2010) em que ensaia tratar aspectos precisos da filosofia no domínio da música rock, como a ontologia e a epistemologia, procede a uma afirmação interessante acerca da natureza desse género musical, definindo o seu estatuto ontológico como forma de esclarecer dúvidas que, no contexto musical, alguns géneros possam causar a quem tiver um entendimento mais tradicionalista da questão. “Cela signifie en revanche que la raison pour laquelle il existe des œuvres d’art et certains types d’œuvres d’art comme les œuvres rock, ne réside pas dans notre seul usage des concepts par lesquels nous les caractérisons. (...) La thèse défendue ici est que “œuvre de d’art”, et “œuvre rock”, ne sont pas seulement des prédicats, mais des propriétés, comme “poisson” ou “avion””. (Pouivet, 2010: 24) Porém, a afirmação de Pouivet, sendo indicadora acerca da validade ontológica de um género musical como o rock, não é suficientemente explícita acerca de um programa que daí possa decorrer, ou seja, assumindo essa validade, fica a faltar um conjunto suficientemente estável de indicações que nos permitam averiguar com mais rigor acerca dessa mesma ontologia. Afinal de contas, o que está em causa em qualquer ontologia: não basta ficar pela nomeação é preciso passar à delimitação e subsequente esclarecimento que avançamos aqui como sendo a categorização. É o trabalho de análise em torno dessas obras que nos permitirá com mais rigor a análise ontológica que tem que passar por uma definição dos conceitos, das suas características e dos candidatos a fazerem parte desses mesmos conceitos.⁸⁷ Algo que deve ser feito, à maneira cartesiana, de modo claro e distinto e à maneira deleuziana de forma criativa. “A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos. (...) É porque o conceito tem que ser criado que remete para o filósofo como aquele que o tem em potência, ou que dele tem a potência e a competência.” (Deleuze & Guattari, 1992: 12) Tratando-se de obras musicais temos a inerente fluidez e a intransponível perenidade da sua execução. “I propose that solutions to the problems of

⁸⁷ “We need some generic term to cover the group of man-made objects whose fuller appreciation requires special preparation and which we value above most other things that man makes or does. That the use of “work of art” as a generic term by philosophers is not an entirely arbitrary or idiosyncratic usage is shown by what is covered in the arts pages of the broadsheet newspapers, and by the existence of various organizations for the arts.” (Sharpe, 2004: 34)

cultural knowledge in general, and of musical ontology in particular, can be found in what we now know about processes of categorization. In brief, knowing that Beethoven's quartet is music – or that anything else is music, for that matter – means knowing how to categorize sequences of sound-events in accordance with conceptual models shared with other members of a culture.” (Zbikowski, 1999: 203) Lawrence Zbikowski é um musicólogo com um particular interesse nas questões de carácter mais filosófico, o que tem marcado e enriquecido as suas posições, nomeadamente esta noção de a musicologia ter bastante a ganhar se for capaz de se abrir ao domínio da filosofia, no caso concreto, adoptando uma prática de categorização que seja útil na abordagem musical. Esta prática terá que passar pela capacidade efectiva de criação e (re)criação de conceitos, sua aplicação nas obras e estabelecimento de relações entre esses mesmos conceitos e obras. “Conceptual models, then, are used not only to structure our understanding of what we hear but also to create the things we hear. In both cases, the model is part of a network of knowledge that, through being shared by the members of a musical community and realized in sound, constitutes musical culture.” (Zbikowski, 1999: 218-9) Mais do que investir este modelo de uma espécie de infalibilidade para o apresentarmos como modelo definitivo, o que importa é acentuarmos que, no caso da música, ele possui vantagens interessantes: a música é transversal aos interesses de muitas pessoas, as músicas partilham identidades e são diferentes, umas com as outras, de um modo assaz dinâmico e bastante cruzado no tempo (entre vários momentos históricos) e no espaço (entre geografias musicais distintas). E esse dinamismo, chamemos-lhe assim, parece-nos campo fértil para que uma ontologia deste tipo, centrada numa categorização criativa, seja um modelo interessante para responder às questões que a música contemporânea apresenta. “The conceptual models thus form a framework for negotiation — that is, negotiation is conducted in terms of the conceptual model for the tune.” (Zbikowski, 1999: 220) Portanto, o que aqui se apresenta é que nesta negociação está em causa uma dimensão prática, eminentemente criativa e, o que é fundamental para a música, capaz de esclarecer como é que os vários casos concretos lidam entre si, através do denominador que será a categorização que deles se faz. Estabelecer as condições de indexação aos conceitos é então papel fundamental. E no caso da música, com um interesse reforçado se for feito com detalhada atenção aos exemplos musicais apresentados. “Indeed, I suspect that understanding the concept of art is as much like understanding the sorts of arguments admissible in a court of law as it is knowing what the verdict is. That is, you understand the concept of art when you understand what considerations lead people to call something art.” (Sharpe, 2004: 35) Esta conceptualização

não deve ser confundida como uma tendência ou um vontade de querer encaminhar estas interpretações no sentido de uma arte conceptual, como aquela nascida na década de 60, que postulava a prevalência do conceito, tornando a materialização prática subsidiária. Aqui é de uma recondução à música que se fala. “Maybe we should resist the constant urge to borrow models from literature, from material culture, even from film, and instead understand music as the paradigm case of the uncanny, the meaning that can be heard but not spoken.” (Cook, 2006: 132) Por muito arrojadas que sejam algumas práticas de utilização do som que se abrigam no guarda-chuva da música, considerado de forma abrangente, a música implica uma materialização e um conhecimento técnico de tal modo específicos que, tentativas de importação de modelos como o da arte conceptual, na música, acabam por empobrecer muito do que é a vitalidade e o dinamismo da música enquanto arte que se materializa através do som.⁸⁸ Sharpe afirma a importância desse conteúdo expressivo (o som): “What I would say is that, in addition to what I remarked earlier, to declare that something is a work of art is to suggest that it has two important aspects: expressive content and interpretability.” (Sharpe, 2004: 51) Indo o autor mais longe ao afirmar que uma incapacidade prática de materialização da obra colocará em cheque a existência da mesma enquanto obra de arte. “A potent objection to conceptual art might very well be that these artists just cannot do the technical stuff, (...)” (Sharpe, 2004: 33)

Falar do estatuto da obra musical, não referindo as particularidades específicas da notação – o processo que ao longo dos tempos se foi desenvolvendo com vista ao registo escrito da música – seria não considerar um ponto particular de algo que tem tido importância extrema em determinadas músicas ao longo de muitos séculos. Nessa medida fazemos aqui uma referência à ideia global de notação musical, cientes de que esses mesmos sistemas são vários, diferentes entre si, e com evoluções multifacetadas em termos históricos. Tomemos como ponto de partida a posição de Adorno, um dos musicólogos mais influentes do início do séc. XX. A sua posição, longe de ser unanimemente aceite, pode servir aqui como ponto de partida para a questão. Façamos a enumeração de um conjunto de premissas que tomaremos para avançarmos: a música existe como arte; a música serve-se, constitui-se com base nos sons; nem todos os sons, individualmente, ou em conjunto são música; a música implica conhecimentos, um saber fazer, vamos-lhe chamar técnico, o que significa que nem sempre que alguém está a produzir sons esteja a

⁸⁸ “The ontological status of such general, familiar art kinds as paintings and symphonies is established by the beliefs and practices of those who ground and reground the reference of these general terms.” (Thomasson, 2010: 128)

fazer música. Porque, cremos, é no âmbito da organização (por mais desorganizada, voluntariamente ou não, que ela seja) que se coloca a questão da natureza da música no que diz respeito ao lugar que o som aí vai ocupar e ao seu estatuto enquanto obra. “Certainly, there is music that seems to require no skill at all in composition such as aleatory music or silent music (if you count this as music), but most of the music found “difficult” by the contemporary non-specialist listener is music that requires a great deal of technical mastery to compose, such as the music of Elliott Carter, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen or Harrison Birtwistle.” (Sharpe, 2004: 33)

Adorno é da opinião de que o fundamento da obra musical reside na sua partitura: partitura aqui numa acepção abrangente que significa não apenas o registo físico, mas partitura no sentido mais global como conceito que envolve a peça, como ponto de partida para a música a produzir, como manual de instruções para a sua execução, como ponto de confluência ao qual se vai sempre que possam surgir dúvidas acerca de determinada obra. “The factor that defines music as a process – namely, the knitting together of the themes so that one follows from another – only becomes possible thanks to the fixed pattern of notes.” (Adorno, 1992: 295) Mas não se extraia daqui uma posição simplista que aponte numa redução da essência musical à sua escrita ou a qualquer técnica da ordem da fixação. Adorno avança de seguida para a importância que tem tudo o que se segue e que se desenlaça, afinal, a partir desse ponto inicial que é a escrita. Concretamente, o resultado dado a ouvir. “However, such a reduction still remains an abstract negation. The static nature of notation is only one side of the problem. The other side is what is heard, the temporal event. Unthinkable though this be without script, the latter is no less unthinkable without the former.” (Adorno, 1992: 296) E que o musicólogo Fubini traduz nos seguintes termos: “Como es sabido, el intérprete tiene, desde luego, el deber de *leer* la partitura, pêro quien tenga aunque sea una mínima experiencia de aquello que lleva consigo la interpretación musical sabe perfectamente que se trata de un arte ambiguo y sutil, en el que no está nada claro qual és el limite entre seguir lo que está escrito en la partitura y recrear con la própria personalidad aquello que existe solo en los pliegues de la misma.” (Fubini, 2004: 52) É nesse sentido que se pode falar aqui de um carácter textual da música: fazer valer o aspecto do registo (e posterior leitura) que assuma um carácter decisivo na interpretação – e sublinhamos o termo interpretação – da própria peça musical. O que nos leva a confirmar que a tese de Adorno não aponta no sentido de uma tal valorização do texto, que incorra numa eventual subalternização da música tocada a partir do texto interpretado. “As soon as the notation is actualized – that is to say, the piece is played – it

merges with empirical time and possesses chronological duration, even while appearing simultaneously to belong to another order of time, namely that of the work which is immortalized, as it were, being written down.” (Adorno, 1992: 297)

Muita composição musical contemporânea faz-se ao revés da questão da partitura, nem tanto por incapacidade, mas também por vontade. A partitura-conceito como determinação do que deve ser a obra musical faz hoje parte de uma concepção histórica que não responde eficientemente a muito do que actualmente é produzido. Não é só a questão do improvisado, que seria o extremo de negação dessa ideia de partitura como fundamento artístico da peça musical. Parece verificar-se uma espécie de platonismo reciclado: a partitura conceito seria a ideia que daria sentido à obra mas a uma obra que, dessa partitura, teria apenas uma parcela, sendo por isso incompleta e, como tal, toda a soma das obras incompletas nunca nos permitiria chegar à obra no seu todo. O que aqui avançamos é a ideia de que a existência da música, ouvida seja em que contexto, é um facto com que lidamos e no qual devemos concentrar a atenção da nossa investigação. Porque ir à procura desse fundamento ulterior da obra de arte vai, talvez, distrair de muitos outros aspectos que são intrínsecos à obra concreta, extremamente importantes, que não cabem nas determinações da partitura. E a música contemporânea fornece-nos muitos casos de inadequação entre a notação (de que tipo for) e a música a ser ouvida. Também a partir daqui verificamos como a música historicamente se foi afastando da questão da natureza do som e como a partitura pode ter dado o seu contributo ao privilegiar claramente aspectos como a harmonia e o ritmo, por exemplo, em detrimento de outros como o timbre e até mesmo a dinâmica. Porque um estatuto legitimador na confluência de um documento escrito, é muitas vezes uma forma de nos desviar a atenção de outros aspectos que não têm um lugar tão presente nesse documento (partitura), uma vez que ela tem sempre as suas limitações.

Esta tese da centralidade da escrita, mais ou menos influenciada pelas ideias de Adorno atrás apresentadas, possui defensores, mesmo em tempos mais recentes, como Doumet que reafirma a importância da noção de escrita musical, mas vincando uma leitura que reforça a faceta de liberdade dessa mesma escrita na qual faz radicar a natureza fundamental da criação. “Objectiver, dans l’écriture de la musique, signifie: transférer un travail psychique intérieur, une “voix interne” nécessairement fuyante et instable, sur un objet stable.” (Doumet, 1997: 30) Trata-se de proceder a uma ligação entre a escrita e um certo carácter de revelação. “Chaque partition nous dit que quelque chose est passé par là

et y a déposé les marques de son passage. Cês marque graphiques, ce trace font référence à la présence d'une main et, ar métonymie, d'un corps frayant sa voie à travers l'espace.” (Doumet, 1997: 31) O que é interessante de destacar nesta tese é a consciência das limitações práticas do registo escrito, tentando que ele seja o mais dinâmico possível para não se apresentar como uma ferramenta redutora, como muitas vezes pode ser vista. Com o perigo de proceder a uma redução de muita composição que não passe por esse registo estabelecido que é um sistema de notação musical – tenha ele a forma que tiver – a questão que nos importa realçar do contributo de Doumet é precisamente esta presença do humano que aqui se dá na escrita da música. Como se do turbilhão de sons produzidos, a escrita fosse uma forma de eleger alguns deles e algo da relação entre eles, eleição essa feita pelo compositor: aquele que tem essa tarefa de mostrar aos outros o que ele foi capaz de, antecipadamente, vislumbrar. “It bears mention that the authority of notation is not monolithic: most musicians accept notation as something to be interpreted and consider the way it is to be used to create a musical performance a matter for negotiation. And even where notation has been introduced with the explicit intent of eliminating variation within musical practice, it may be circumvented.” (Zbikowski, 1999: 222) Argumento que acolhe com eficácia a produção contemporânea de muitas partituras gráficas, muitas delas com a sua teia de relações ente os símbolos gráficos e os sons já de tal modo dilacerada, que a execução implicará uma dose cada vez maior de interpretação e leitura personalizada por parte do intérprete. Mas ainda assim, nessa partitura gráfica, quase a ser vista como um desenho e não como partitura, é a revelação de algo ainda assim sonoro que o compositor aí coloca e ambiciona: e nessa medida estamos perante escrita musical. “Car à travers les linéaments du code, qu'il soit reçu ou invente, les signes montrent silencieusement le dessin et le mouvement, l'inscription et, si j'ose dire, l'exscription d'une vie pulsionelle.” (Doumet, 1997: 36) Mas estas teorias em torno do posicionamento central da escrita na natureza da obra musical, quer em posições mais taxativas como a de Adorno, quer em perspectivas mais abertas como a de Doumet, são sempre conducentes ao risco de uma intelectualização extrema do fenómeno musical. E a nossa posição aqui passa por reforçar a importância do som ouvido, sendo que a condição organológica da música nos permite avançar por aí. Nunca é demais referir que há múltiplas manifestações musicais com propósitos distintos. No séc. XX, como temos visto, a proliferação e simultaneidade de géneros distintos é uma característica marcante. Mas isso não nos deve impedir de acentuar esta recondução ao som como elemento determinante da contemporaneidade: fenómenos marcadamente contemporâneos como as mudanças organológicas, o questionamento da moção de forma

e de conteúdo, o debate extremo em torno da questão da natureza do som e sua organização estão aí para o provar. Essa recondução ao som, pelas novas formas como é produzido, organizado e ouvido, é elemento chave a determinar o que é a composição contemporânea e o enquadramento na qual se situa que avançaremos com mais detalhe no sub-capítulo 2.10. “Caractérisé par la spontanéité créatrice, par la puissance entrainant tous les sons dans la tension d’un flux constamment renouvelé, la musique serait destinée à être sentie, vécue dans une expérience ineffable, et non à être pensée ou analysée” (Désesquelles, 2000: 731) Esse retorno ao som pode ser perspectivado como um sublinhado que fazemos à condição organológica da música: a música como algo que acontece no momento concreto em que se executa, nas circunstâncias particulares em que acontece em determinados espaços para ser escutada pela variedade do público. Não colocando em causa a importância histórica da partitura, parece-nos que ela é muito mais da ordem da sua dimensão musicológica, do que da estética ou ontológica.

Fará sentido falarmos de organização e de estrutura, sobretudo se o que estamos a tratar é de uma composição que tenta superar as fronteiras traçadas, fazendo da transgressão uma metodologia? Acreditamos que sim na medida em que o trabalho de composição é sempre trabalho de estruturação. E ele tem que ser assim sob pena de não corresponder aos seus propósitos. Perspectivando, como sugere Désesquelles (2000), a questão em termos de energia e de estrutura, sendo a energia o potencial criativo e rompedor que rasga e supera a estrutura, a determinação e a lógica que confere razoabilidade e contorno ao que se produz, o que diríamos é que faz sentido uma investida mais atenta no que se ouve. O que vai no sentido dessa condição organológica de que falamos. Pensar uma força bruta e indomável sem qualquer vínculo que a faça atracar, seja onde for, vai impedir que se consiga sequer ter uma compreensão desse turbilhão demasiado dinâmico. Do mesmo modo que recapitular uma estrutura não querendo nem deixando que nada possa afirmar diferença face a modelos consolidados, será amputar a obra daquilo que ela tem de vital: que é ser criação. “L’énergie ne saurait exister sans la forme, pas plus que la forme sans l’énergie” (Désesquelles, 2000: 742) Uma vez que o poder de energia que presumimos existir, só nos proporcionará alguma coisa se dele soubermos ir buscar o que lá está. E se esse turbilhão, por momentos e a espaços, se cristalizar debaixo de alguma forma, isso será uma maneira de percebermos que não teríamos outra maneira de o conseguir. Shopenhauer⁸⁹, filósofo bastante devotado à música, afirmou ser esta arte

⁸⁹ Arthur Shopenhauer (1788-1860) foi um filósofo alemão que dedicou bastante atenção à estética, nomeadamente à música, arte que afirmava ser a mais pura de todas, uma vez que continha em si a vontade pura, livre de determinações que fariam dela uma cópia.

aquela que melhor continha e representava a força criadora do universo. “Music, according to Shpopenhauer, was preeminent among the fine arts because it reflects and represented this cosmic will more directly than any of the others could do.” (Kivy, 2002: 21) A referência à energia não surge aqui por acaso. Muitos dos que analisaram a música, fosse em que perspectiva fosse, reforçaram este carácter de força e energia que ela possui a vários níveis. Com muitas variações ao longo da evolução histórica, a contemporaneidade não descurou este tema e colocou-o numa posição central. “Parce qu’il est entièrement indéterminé, ce fond peut libérer son énergie surabondante dans une infinité de formes différentes sans qu’aucune nécessité n’en pousse vers l’une plutôt que vers l’autre.” (Désesquelles, 2000: 738) Falando de música, estamos de algum modo a falar de estrutura, de ordenação, de decisão, de ligação. A negação disso, por pouco que seja, será a negação da música enquanto manifestação criativa. “(...) l’instabilité exige un minimum de stabilité; le changement a besoin des points d’appuis de la forme pour se produire, à condition bien sûr que celle-ci ne soit pas une simple coquille vide, préformée, indifférente au contenu qui viendra la remplir, mais qu’elle soit particularisée et dynamisée par le déroulement sonore.” (Désesquelles, 2000: 737)

Há um aspecto que, em jeito de conclusão deste ponto, temos que sublinhar. A música do séc. XX não se coaduna com grelhas de análise e conceptualizações rígidas que façam pouco esforço para se adaptar aos casos concretos de que estamos a falar. Tomando exemplos extremos que aqui podem ajudar: o compositor de música electroacústica, a trabalhar no seu estúdio com ferramentas que não são instrumentos musicais no sentido mais linear; o pianista de jazz a desenvolver um improviso que não conseguirá (nem quererá) repetir, ou o compositor a escrever directamente na partitura um quarteto de cordas que está a compor, não estão no mesmo barco. Todos são compositores mas se, ao trabalho individual de cada um, nos dedicarmos com o mesmo quadro de análise, enfrentaremos muitas dificuldades e o resultado final acabará por ser inócuo. Poderemos dizer que se trata de música, mas essa categorização é tão abrangente que pouco permitirá em termos de uma análise mais profunda, seja de âmbito mais técnico, musicológico, estético ou outro. “Thus the criterion of the identity of a piece of music varies according to the sort of music we are dealing with. A discussion of this issue needs to be historically and socially informed. It is no good imagining that the criterion in use for Western classical music for the past two centuries applies universally.” (Sharpe, 2004: 57)

Como afirma Désesquelles a propósito da questão da força inata que a música – arte dos sons – contém, a compreensão efectiva do fenómeno musical tem que passar por uma tentativa de perceber de modo o mais aprofundado possível, as particularidades intrínsecas que lhe conferem a validade enquanto obra, corpo de sons com sentido. “Elle suppose l’existence d’un sens musical purement intérieur, inhérent aux structures mêmes, et tout à fait indépendant des réactions subjectives et arbitraires des auditeurs. Saisir sa cohérence exigerait une analyse de l’œuvre dans son existence autonome et close.” (Désesquelles, 2000: 729) Nessa continuidade faremos de seguida uma análise a alguns aspectos particulares de ordem musical que nos ajudem a clarificar melhor a sua organização enquanto estrutura.

2.9. Escolha, determinação e aleatoriedade.

As várias mudanças verificadas no âmbito das técnicas e metodologias de composição musical a partir do início do séc. XX, por muitas dissemelhanças entre si, vão todas no sentido de questionar de modo radical duas noções um pouco mais abrangentes: a de estrutura da obra e a do som na sua vertente de timbre. Por mudanças ao nível da estrutura referimo-nos aqui ao conjunto alargado de direcções, de modelos de composição, que germinaram num quadro de oposição aos valores consolidados no período romântico, o que em termos de técnicas musicais poderíamos referir de modo geral como o ataque ao modelo tonal que se havia estabelecido como o enquadramento mais emblemático e abrangente saído do romantismo. O dodecafonismo, o serialismo, os vários modalismos de natureza contemporânea e o indeterminismo, constituíram linhas de orientação que versavam uma alteração dos modelos estruturais de composição consolidados no período romântico e no legado por si deixado.⁹⁰

O outro aspecto fortemente questionado no contexto das mudanças da música no séc. XX foi o som, sobretudo no que à questão do timbre diz respeito. As experiências importadas de outras artes e aplicadas à música, como as do futurismo italiano; a introdução de novos instrumentos eléctricos e mais tarde electrónicos, como o órgão, as

⁹⁰ “A música, sobretudo após o início deste século, sofreu uma evolução precipitada que repôs de novo em causa muitos dos princípios adoptados desde há séculos e nos obrigou a analisar o fundamento das regras que se apresentavam como naturais. (...) A última tentativa de explicação global [dos fundamentos racionais da linguagem musical] remonta ao séc. XVIII e o universo tonal viu-se constituído para cerca de 200 anos. Desde o começo do século XX, os compositores descobriram muitos territórios desconhecidos, livraram-se praticamente de todas as antigas constricções.” (Boulez, 2012: 253)

ondas Martenot, o sintetizador; o desenvolvimento de todo o tipo de técnicas de gravação e manipulação de som, que estiveram na origem já na segunda metade do séc. XX da música concreta e da música electrónica, deram um contributo substancial para que a noção de som fosse substancialmente modificada. Com mudanças tão radicais, quer ao nível da estrutura, quer ao nível do conteúdo sonoro, o séc. XX assistiu a uma confluência de inovações, alterações e mudanças que alteraram muito o panorama musical em vários quadrantes, dos mais académicos e eruditos até aos mais populares. “Les compositeurs de musique électroacoustique ont été les premiers, si l’on songe aux pionniers, à travailler directement la matière sonore, sans passer par le relais de l’écriture, à “manipuler” le son – comme on dit joliment dans ce milieu – et surtout à baigner dans le son, des heures durant, constamment confrontés par l’oreille à ce matériau que leurs mains façonnaient.” (Delalande, 2001: 134)

Importa uma abordagem mais detalhada de algo que se situou precisamente no contexto das mudanças estruturais – o indeterminismo – para que depois prossigamos para o outro campo fortemente alterado nessa viragem – o som. O indeterminismo, mais do que ser apenas um movimento de natureza conceptual e prático acerca da composição, nascido no séc. XX, acaba por ser uma mudança que acarreta um conjunto de alterações subsidiárias que vale a pena focarmos aqui; porque se trata de alterações que têm uma dimensão estética marcante e que, como tal, no nosso entendimento, acabam por transbordar o domínio do indeterminismo mais restrito enquanto escola ou técnica de composição. O indeterminismo está no esqueleto de muito do que é inovador e original no séc. XX.

Para clarificarmos um pouco melhor a noção de indeterminismo, vincando à partida que sob a capa de indeterminismo estão seguramente práticas de composição distintas mas, apesar disso, assumindo também que há um denominador comum, podemos iniciar com a análise acerca do papel do compositor na obra. Dito isto, seguimos afirmando que temos que ser capazes de, mais uma vez, imaginar que também aqui a grande invectiva do determinismo se faz por oposição ao romantismo, nomeadamente ao estatuto de supremacia, autoridade e – afirmemos sem pudor – de génio que era atribuído ao compositor. Para os compositores emergentes neste enquadramento indeterminista, não se tratava de taxativamente e linearmente, eliminar o papel, a função mesmo, do compositor, como se isso fosse possível ou, sequer, relevante do ponto de vista da composição musical, mas sim, questionar todo esse estatuto que havia conduzido a uma aura de importância e

competência saída do romantismo, colocando até o próprio estatuto da obra em subalternização face ao compositor: aspecto que não tinha apenas implicações de carácter social mas também de cariz musical.

O que podemos entender como indeterminismo musical? Muitas são as escolas, práticas e compositores que se podem convocar para integrar esta denominação. Vamos começar por referi-lo em termos mais gerais em vez de pormenorizarmos já nas várias nuances entretanto desenvolvidas. O indeterminismo enquanto movimento musical consolida-se depois da segunda metade do séc. XX e tem em John Cage um compositor de referência: pelo que compôs, pelo que escreveu, pelo que partilhou com elementos do meio artístico, John Cage é um nome charneira do indeterminismo, cujas concepções musicais queremos aqui focar por nos parecer que elas estão no âmago do que de mais relevante se fez neste campo. Dado o seu temperamento artístico, e pessoal até, Cage foi um compositor que soube muitas vezes saltar as barreiras que ele próprio construiu, mesmo não se apercebendo de tal. E é nessa medida também que as suas ideias nos parecem relevantes para questionarmos o lugar do indeterminismo, colocado para lá do estrito âmbito da composição musical. Para tomarmos como rastilho desta questão podemos remontar a um artigo, marcante pela influência posterior que veio a ter, do musicólogo Leonard B. Meyer⁹¹ – “Meaning in Music and Information Theory” (1957) – no qual uma série de questões decisivas para estes novos envolvimento da composição são colocadas. Neste artigo Meyer começa por afirmar que noções como probabilidade, expectativa e entropia podem constituir modelos de aplicação prática no contexto da criação musical. “That musical styles are internalized probability systems is demonstrated by the rules of musical grammar and syntax found in textbooks on harmony, counterpoint, and theory in general. The rules given in such books are almost invariably stated in terms of probability.” (Meyer, 1957: 414) O que o leva a considerar a possibilidade de importar com eficácia, quer ao nível da composição, quer ao nível da análise, este tipo de procedimentos para o campo musical. Meyer entende que há operações reconhecíveis que nos permitem abraçar esta tarefa evitando o risco de cair numa total aleatoriedade; trata-se afinal de reconhecer alguma determinação no meio da indeterminação. “In short, the probability relationships embodied in a particular musical style; together with the various modes of mental behavior involved in the perception and understanding of the materials of the style constitute the norms of the style.” (Meyer, 1957: 414) Sujeito a muitos tipos de crítica, nos domínios da

⁹¹ Leonard B. Meyer (1918-2007), compositor filósofo e musicólogo norte-americano, dedicou a sua investigação a temas como a emoção e a estrutura em música. Influenciado pela semiótica de Peirce e a Teoria da Gestalt, publicou em 1956 *Emotion and Meaning in Music*, obra marcante da musicologia do séc. XX.

música e da estética, o artigo de Meyer teve o mérito de colocar no mapa das considerações musicológicas e da estética musical a questão do indeterminismo como método de composição (e subsequente análise).

Influenciado pela cultura japonesa e chinesa à qual vinha dedicando cada vez mais atenção, Cage toma o acaso como ferramenta relevante no seu processo de composição. O milenar baralho de cartas I Ching serviu assim de ferramenta para uma das suas obras indeterministas mais marcantes – *Music of Changes* – apresentada em 1951. Partindo de uma série de sequências previamente determinadas, Cage usa depois processos de escolha aleatória que vão definir a sucessão dessas sequências, bem como alterações internas ao nível da dinâmica, do ritmo e do tempo. O resultado traduz-se numa música em constante mudança porque de cada vez que é executada o resultado apresenta-se como algo de novo, ainda não ouvido das vezes anteriores, uma vez que as probabilidades de repetição se tornam irrisórias. “The result was a constantly changing music marked by irregular rhythms, abrupt dynamic changes, and a fractured, pointillistic texture that allowed the sounds to float freely.” (Auner, 2013: 203) Mas o importante aqui, nesta confiança atribuída à aleatoriedade, radica mais na noção de descoberta do que na de provocação ou marcação de uma diferença face às práticas musicais consolidadas nessa época: Cage acreditava que a aleatoriedade, nos seus insondáveis desígnios, permitia explorar sonoridades, texturas, ritmos e dinâmicas que nenhum compositor com metodologias usuais de decisão, poderia atingir. “That is why chance enters for me so largely into my means which are skillful. It is at the point of potentiality.” (Cage, 1973: 180) Se possível, era o próprio juízo de valor que Cage pretendia colocar em cheque; como se a “ausência” de certas intenções do compositor na obra significasse uma libertação face a uma série de constrangimentos que a intervenção dele sempre acarreta. Saber se o conseguiu ou não acaba por não ser o mais importante aqui: decisivo é o conjunto de resultados obtidos – e aqui falamos já da música que se ouve. E nisso Cage acreditava piamente: “It is thus possible to make a musical composition the continuity of which is free of individual taste and memory (psychology) and also of the literature and “traditions” of the art. The sounds enter the time-space centered within themselves, unimpeded by service to any abstraction, their 360 degrees of circumference free for an infinite play of interpenetration.” (Cage, 1973: 59) Essa capacidade de surpresa vai ser importante porque para lá de colocar em cheque um dos pilares instituídos da tradição musical ocidental – o papel interventivo e supremo do compositor – acarreta também consequências ao nível de inovação da obra. Cage pretendia libertar a música de aspectos como a memória, o gosto pessoal, a tradição como forma,

sem os negar radicalmente, mas com o intuito de mostrar que, para lá deles, há outros procedimentos de descoberta e obtenção do novo, do inovador, do surpreendente. E esta particularidade é muito importante na medida em que Cage acreditava na importância que a novidade tinha em música: para Cage o compositor não pode ser aquele que se limita a repetir fórmulas, escolas, técnicas, mesmo que o faça com maior ou menor destreza, com maior ou menor eficiência. Mas isso não significa uma espécie de anarquia de criação onde tudo possa caber de toda e qualquer maneira. Tal acontece porque o acaso que Cage explora criativamente, tem a ambição de alargar o espectro do que possa ser considerado musical. Alargamento esse que passará sempre, como tal, pela ideia de que a música consistirá num qualquer processo de organização sonora, valendo aqui o termo organização num sentido bastante lato. “In reimagining music as organized sound, John Cage alters the parameters of what can be considered musical, and also changes the role of the musician. (...) Cage is moving the location of skill from the hand to the mind (just as conceptual visual artists do). While he is interested in chance (another way of sidestepping skill, this time of arrangement), the resultant works are not random, or just any old sounds thrown together.” (Hegarty, 2008: 91) A música deverá ser uma forma de revelação: de nos revelar através do som aquilo que ainda não ouvimos. E a indeterminação foi para Cage uma ferramenta preciosa para se caminhar nesse sentido. Poderíamos até fazer uma digressão por outros domínios mais exactos, como a ciência por exemplo, para mostrar como mesmo aí o acaso sempre desempenhou um papel fundamental. “The control must be at one point only and so placed that it has no effect on anything that happens: a technique which results in no technique.” (Cage, 1973: 188)

Esta mudança que Cage leva ao extremo de não a situar apenas no compositor, estendendo-a para o músico (intérprete) e consequentemente para o público. Tarefa que não será fácil: a persistência da memória, individual e colectiva, enraizada no ser humano, uma série de determinações às quais ele tem dificuldade em escapar, muitas das vezes até pelo facto de não saber que as possui ou julgar que as superou e afinal não. Dificuldade à qual Cage reage persistindo numa liberalização ainda maior: como se a resposta fosse sempre dar um passo em frente. “When this freedom is given to people who are not disciplined and who do not start – as I’ve said in many of my writings – from zero (by zero I mean the absence of likes and dislikes), who are not, in other words, changed individuals, but who remain with particular likes and dislikes, then of course, the giving of freedom is of no interest whatsoever.” (Cage, 1973: 59)

Se o indeterminismo começa por ser um operador que se associa à questão da

estrutura da peça, com consequências de natureza formal, o que nos parece importante é que o radicalismo da posição de Cage vai ser incisivo também a um nível que excede já essas caracterizações formais. Estamos a falar da natureza do som, em aspectos como o timbre, por exemplo. Porque nas peças apresentadas o que acontece é que o ouvinte é surpreendido com uma sonoridade, com texturas, com dinâmicas que se insinuam de forma marcante. O indeterminismo de Cage possui, afinal, consequências ao nível da ordenação estrutural mas também implicações acerca do som que se ouve, implicações essas que poderíamos identificar como revolucionárias: Cage está afinal à procura de novos sons, vincando a ideia de que também aí a tradição musical ocidental se deixou limitar por uma aposta em determinados tipos de instrumentos conducentes a determinadas sonoridades. Afirmando que há um outro mundo sonoro por descobrir. Sonoridades essas muitas das vezes afastadas da gramática musical, nem tanto pela sua falta de interesse tímbrico, mas mais pela dificuldade dessa tradição ocidental em conseguir situar, categorizar e consequentemente, enquadrar esteticamente essas “novas” sonoridades. “In so doing, Cage also closed off the unwantedness of sounds, or certain sounds. All sound was good, so how could there be noise – and for noise here, read also diversity, social and aural dissonance.” (Hegarty, 2008: 17) Marcada por uma enorme vontade (e também necessidade) de controle, a tradição ocidental afastou um enorme campo sonoro possível, precisamente por essa intransigência. Cage, por via do indeterminismo, soube valorizar essa surpreendente abertura de sonoridade, como sendo um item a integrar e a prosseguir na composição contemporânea. A sua defesa da inclusão de instrumentos não propriamente musicais nas suas composições, é tão só mais uma forma de abarcar esse mundo de sonoridades ainda por descobrir. “Just an attention to the activity of sounds.” (Cage, 1973: 10)

Este indeterminismo está no contexto da música contemporânea numa posição de desafio a muito mais do que as tradicionais formulações de composição, estruturação e formalização sintomáticas dessa mesma música. O indeterminismo de Cage vai ao que de mais profundo se pode questionar acerca do som utilizado musicalmente numa perspectiva de inclusão. Cage fundamenta as suas experiências em esquemas que estão para lá da dimensão musical propriamente dita. Como se a música fosse demasiado limitada como campo de manobra para aquele que quer compor. “In Cage’s “composition”, it seems that the “music” is supposed to be whatever ambient sounds occur during this interval. Perhaps this is a new kind of music that somehow replaces and at the same time challenges traditional music. Cage’s general justification of his position suggests that he might have benefited from the intellectual rigour that a first-year philosophy course can offer.”

(Sharpe, 2004: 31) Rejeitando uma hipotética confusão acerca da audição dos sons, originada pela introdução dos referidos processos de acaso, Cage acredita que a capacidade expressiva sai valorizada deste processo, investindo bastante no papel do intérprete e de quem ouve. “Emotion takes place in the person who has it. And Sounds, when allowed to be themselves, do not require that those who hear them do so unfeelingly.” (Cage, 1973: 10) O indeterminismo, ao libertar os sons de uma estrutura na qual encaixam de modo definitivo – sempre que a obra for executada – cria condições para que eles de cada vez possam ganhar novos sentidos. “Meaning, which in musical sound emerges only out of the musical context, is expelled in Cage in order to pump these sounds up again as false subjects, as isolated, as absolute egos.” (Boehmer, 2011: 26) Falamos aqui de sentido, associando uma abrangência grande ao conceito: tudo aquilo que mais directa ou indirectamente possa significar, ou para o qual possa remeter. O indeterminismo será assim uma maneira de fazer com que os sons se ouçam diferentes de cada vez, libertação esta que acaba por radicar na natureza intrínseca do próprio som – algo multifacetado. Para Cage a música contemporânea deverá partir à descoberta mais do som do que da fórmula na qual ele se situa. “What Cage is proposing is a deliberate process of de-packaging so that the listener’s mobile awareness allows him to experience the sounds freely, in his own way.” (Nyman, 2002: 28) Muitos compositores afirmaram isto ou algo parecido, porém, Cage vai um pouco mais longe invocando o acaso como modo de reconstituição da dimensão sonora da música, pelo incisão naquilo que ela tem de mais elementar: o que se ouve.

A existência de uma composição pressupõe o preenchimento de um determinado plano, de um determinado horizonte de modo a que tenhamos um corpo que possamos chamar de obra, composição. Esse preenchimento será feito com sons num plano de pré-existente silêncio no qual esses sons se vão integrar. Tradicionalmente cabe ao compositor tomar essa decisão de preenchimento dos sons (geralmente notas musicais) de acordo com um série de pressupostos musicais, pessoais, sociais, históricos, etc. “Composing in a traditional sense means that one creates functionality, a relationship between the sounds, both horizontally and vertically.” (Knockaert, 2004: 60) O que significa que o acto de compor passa sempre por uma intervenção. Sem essa intervenção não existiria composição; não existiria obra. Consciente deste facto, Cage, mais do que tentar desmontar toda esta sequência, aposta antes noutra estratégia: dá como adquirida a existência do compositor, do intérprete, das condições de execução e do próprio público, não para os deslocar ou lhes retirar o seu papel, mas antes para perceber de que modo é que, apesar dessa necessária intervenção deles, poderá ser testado o papel do compositor de outra maneira. O que

poderíamos resumir com a seguinte questão: será que ao compositor terá que caber sempre decidir parte substancial daquilo que é suposto vir a ser ouvido? O que está em causa na importância conferida ao acaso por Cage é um descentramento do papel da composição no próprio processo: o compositor não deixa de existir e continua a ter um lugar (quanto mais não seja, o de criar toda a conceptualização a ser desenvolvida), mas deixa de ter o papel determinante na obra, sobretudo na execução, uma vez que essa se desloca do compositor para o processo. “The sum becomes process music, indeterminate and arising out of chance. In that respect, it is totally and utterly at odds with the classic, system-based way of composing.” (Knockaert, 2004: 62-3)

Cage acreditava que a dissemelhança, em música, era um campo propício à descoberta do novo. A tradição ocidental, era deste modo colocada em causa por ele, por se constituir num sistema fechado: um sistema cujas coordenadas eram fortes e limitadoras a ponto de não permitirem a criação e sugestão de ocasiões para que essa exploração do novo surgisse com regularidade. A composição fazia-se, as peças originais eram apresentadas mas isso não bastava a Cage, na medida em que defendia que a verdadeira criação deveria libertar-se dessas formulações, ainda por cima tratando-se de música, uma arte que desde sempre possui um legado normativo (dadas as suas particularidades técnicas) que Cage entendia redutoras. O indeterminismo de Cage era afinal de contas mais construtivo do que destrutivo. As suas teses visavam essa expansão do campo de possibilidades de inovação que esses sistemas tradicionais do pensamento musical ocidental haviam cerceado. “Order, taken to its extreme through the process of increasing rationalization of all aspects of a structure, leads to forms of great density and complexity – what Kant called ‘the mathematical sublime’ – forms which must also attempt to incorporate disorder, chaos, chance and indeterminacy.” (Padisson, 2004: 125) Qualquer apontamento das teses de Cage como condutoras a uma espécie de anarquismo musical, inviabilizando até a própria noção de composição e de música, como muitos críticos da sua obra sugeriram, não é rigorosa.⁹² Cage sempre foi alguém que procurou construir, fazer, criar. Se pelo meio teve que destruir e desfazer foi porque isso lhe permitia as condições para que a sua dimensão criativa se pudesse expressar.

⁹² Boulez foi um dos compositores que, começando por expressar adesão a algumas das ideias de Cage, pela sua frescura e inovação, acabou por se distanciar deste, sobretudo pela adopção do acaso como metodologia de composição, como Boulez teve oportunidade de expressar numa carta endereçada a Cage: “I do not admit – and I believe I never will admit – chance as component of a completed work”, citado por Silverman (2010: 150)

Cage anuncia a ideia de que a qualificação de determinados sons, técnicas e metodologias de composição e análise musicais, constituem uma situação em que o enquadramento é o eixo denominador de toda a prática composicional. Vejamos: o que são a dissonância e ruído, por exemplo? Para Cage, tal como para muitos seus contemporâneos e sucessores, trata-se de conceitos cujo envolvimento está de tal modo marcado pelas circunstâncias históricas que, mal começemos a indagar de forma um pouco mais inquisitiva e desconfiada, verificamos que essas construções são pilares desmontáveis e não absolutos. E se durante muito tempo, na tradição ocidental, harmonia e ruído foram conceitos com uma abrangência mais ou menos estabelecida, isso deveu-se, não tanto à sua validade e eficiência enquanto conceitos, mas mais à força e determinação que a evolução histórica ocidental marcou. Porque mesmo o mais musicalmente consensual será um dia colocado em cheque, como expressa Boulez, um inovador compositor do séc. XX – claramente não seguidor das teses de Cage – que por outras vias soube identificar o “espírito” da problemática mudança musical do séc. XX: “Temos de nos habituar, a história musical atravessa períodos de mutação: estes põem em causa a existência de princípios que, depois de se terem imposto à adopção geral não sem discussão, se degradaram pouco a pouco por um uso reiterado; a evolução da linguagem obedece à lei geral de degradação da energia; existe a entropia dos sistemas sucessivos que se estabeleceram no decurso dos séculos.” (Boulez, 2012: 174) O enraizamento de determinados postulados acerca de harmonia e de ruído, constituiu assim um sistema estabelecido, seguro, mas não inatacável. E o séc. XX está aí para o provar. Por um lado a força da harmonia tradicional que acaba por se impor quase sempre, mostrando esse poder. Por outro lado a noção de ruído e a sua conotação com o indesejado em música que, com maior ou menor variação, sempre existiu até que no séc. XX fosse questionada mais profundamente. Mesmo essa colocação em causa não destruiu certas fronteiras. O que nos prova que a força dessas determinações é enorme. Porque elas são determinações que vão para lá da própria música e tiveram e têm implicações políticas, religiosas, sociais e económicas. Mas o séc. XX musical, até por uma recorrente facilidade de importação de elementos fora dessa dimensão musical propriamente dita, tem persistido nessas invectivas, dando origem e revelando muitos dos mais díspares e diferentes modelos que têm surgido. Não podemos ter a ingenuidade artística de acreditar numa nova ordem a cada nova década ou assim, mas temos a possibilidade de ver as coisas a acontecer o que, por si, já é motivo de interesse para que atentemos em muitos destes gestos e atitudes que diríamos subversivos e que aconteceram no séc. XX. “Here we are concerned with the coexistence

of dissimilars, and the central points where the fusion occurs are many: the ears of the listeners wherever they are. This disharmony, to paraphrase Bergson's statement about disorder, is simply a harmony to which many are unaccustomed." (Cage, 1973: 12)

Uma harmonia à qual não estamos acostumados? Por exemplo, um certo modelo de harmonia como o quadro no qual a música ocidental se foi definindo, aparecendo sob várias capas, é tão atacável como qualquer outra definição musical. "La theorie de la musique est normative: elle fonde sur la raison (identifiée parfois avec la nature) et/ou sur l'expérience, supposée unitaire et univoque, ce que doit être la musique. (...) Ces discours disent ce qu'il faut faire, pourquoi, comment; ils donnent des règles et les justifient." (Sève, 2002: 44) Esta questão da consolidação histórica de determinados pressupostos, como certos princípios de harmonia, por exemplo, tem merecido, sobretudo a partir do desenvolvimento da musicologia enquanto disciplina, a partir do séc. XIX, uma investigação cada vez mais apurada. Veja-se o caso das teorias pitagóricas sobre harmonia e o modo como elas ocultaram o legado de Aristóxenes acerca da mesma questão, conferindo a Pitágoras um subsequente papel muito mais efectivo no domínio da teoria musical. "Pythagoras focused on the mathematical order underlying harmonic musical relations, and Aristoxenes concerned himself with perception and musical experience." (Leman, 2007: 27) É nesta questão do enquadramento que radica muito do que de matricial atem acontecido na música do séc. XX. Nos novos sons que se ouvem. Nas novas técnicas que se experimentam. Nos novos instrumentos que se inventam. Nas novas reflexões estéticas que daí nascem. O quadro existe e é através dele que ouvimos.

2.10. Enquadramento

Como aspecto central desta investigação, apontamos para uma abordagem particular do conceito de enquadramento, com o objectivo de mostrar que essa concepção está no que de mais profundo tem sido tomado como factor de análise da evolução musical: a ideia de que essas mudanças acabam por se referir a alterações de enquadramento relativamente a aspectos que são mais abrangentes do que o carácter preciso de noções como som, composição ou audição, por exemplo. Acreditamos que esta noção de enquadramento é mesmo o aspecto charneira para a compreensão do que de mais substancial está em causa nas profundas mutações que a música sofre na viragem do séc. XIX para o XX. E, como consequência natural, apontamos para aspectos dessa questão do

enquadramento que estejam na base desse dinamismo musical que referimos. O nosso ponto relevante consiste em referir que há um elemento que muda radicalmente na passagem do séc. XIX para o XX. Esse elemento é o som, mais precisamente, aquilo que é tomado como som musical, ou como som que pode servir para a criação musical, por separação face a um som não musical, que seria todo o resto que não teria inclusão possível no contexto da música. A seguinte citação de Paes é esclarecedora deste “projecto” da segunda metade do séc. XX, que teve por base uma reconsideração do som na música: “Tal como na ciência, também a música da segunda metade deste século vem perseguindo uma utopia essencialista: no caso, o retorno ao território imanente do som, e tanto melhor se a essência, a alma deste, forem ruído e o silêncio, já que são, bem mais do que o som propriamente musical, a nota, característicos de um absoluto que não admite exclusões.” (Paes, 1996: 26) Sintomático o modo como o autor coloca o ruído numa posição de base mais determinante até do que a nota musical – algo que já é uma consequência, visto que é da ordem do depois, ao passo que ruído e silêncio são da ordem do antes, do que está na origem.

Essa reconsideração do som musical, que muda profundamente nesse momento histórico do início do séc. XX, possui a importância de ser um aspecto extremamente decisivo na evolução musical, uma vez que é aí que acabam por radicar as maiores e mais profundas alterações musicais da época. Ou seja, a grande mudança de enquadramento que se opera nesse período histórico é a natureza do som, ou seja, há uma mudança naquilo que até aí era tomado como som musical. O que afirmamos é que essa mudança profunda, estrutural, radical, do enquadramento que é a dimensão tímbrica do som acaba por ser o cerne do dinamismo musical que esse período histórico conheceu. Porque se está sempre num enquadramento, com tudo o que isso implica. E quando esse enquadramento muda, de maneira tão profunda, a música mudará também necessariamente.

A segunda afirmação decorrente deste aspecto que pretendemos avançar nesta tese é a ideia de que para a mudança do enquadramento do som, contribuiu em grande medida a tecnologia, de forma mais alargada: todos os desenvolvimentos tecnológicos que consideramos como tendo início nessa passagem do séc. XIX para o XX. Vejamos esta citação esclarecedora de Demers, na qual a autora, referindo-se ao aspecto tecnológico, faz uma curta mas eficiente definição do que é o enquadramento neste contexto do som musical e da tecnologia: “No matter the aesthetic platform of the artist, thought, one issue is clear: contemporary electronic music erases the frame that has encased music for

centuries. I have touched on what I call the musical frame: a collection of expectations for how music should behave and what distinguishes it from nonmusical sound.” (Demers, 2010: 149)

Investigar os movimentos, os géneros, os compositores que foram protagonistas desse enredo que referimos é, no fundo, apontar casos concretos que nos conduzem invariavelmente à ideia de que é o som musical que tem estado em causa. E que as particularidades de cada um deles, muitas vezes antagónicas, outras vezes concomitantes e algumas vezes concorrentes, não são mais do que materializações da ideia geral que é a de que um dos elementos mais estáveis na composição musical, ao longo dos séculos, alterou-se profundamente no início do séc. XX, sendo as mudanças musicais uma maneira de materializar todo esse dinamismo. Não temos sequer possibilidade de dizer se este período constitui o de maior dinamismo na história da música porque, sabemo-lo bem, outros momentos houve em que a agitação criativa foi imensa, conduzindo a etapas históricas de muita riqueza musical. Mas uma coisa é certa: na história da música, o que se passou nessa viragem de século foi de tal forma importante e marcante, que ainda hoje estamos a presenciar desenvolvimentos cuja raiz reside aí. “La descente dans le Son, projet de tant musiques au XX^e siècle (ce que soit la mystique cagienne, ou le travail sur la séparation des paramètres, puis sur le spectre des harmoniques) peut alors être comprise comme fondant une interruption, liée à cês motifs, du frisson sublime, du vertige éblouissant, de la Unverborgenheit.” (Kaltenecker, 2000: 789) Nos pontos seguintes faremos uma clarificação mais eficiente deste abalo, também como forma de criarmos condições para melhor compreendermos as consequências musicais práticas que serão mostradas no terceiro capítulo. De seguida, façamos uma clarificação mais pormenorizada desta noção de enquadramento.

O aspecto que pretendemos marcar aqui com algum detalhe é o seguinte: assumindo a possibilidade do processo de composição se fazer sempre num quadro de coordenadas, directrizes e limitações – quadro esse que será variável e incluindo vários aspectos concomitantes – o que se pretende mostrar é que as mudanças musicais originadas pelo modernismo da passagem do séc. XIX para o XX, com os seus desenvolvimentos seguintes, apontam para uma alteração extremamente incisiva do enquadramento, mudança essa como há muito não se verificava na história da música. Não só por se tratar de um corte radical, em que os elementos de continuidade que costumavam existir para fazer o enquadramento das várias dinâmicas criativas que iam ocorrendo deixa de existir,

como também pelo facto de as mudanças de enquadramento se processarem a) por um lado, no que de mais fundo e estrutural tem a música – o som e b) por essa mudança ter sido levada a um nível como nunca tinha sido até aí, originando esse dinamismo musical emergente a partir do séc. XX. E a tecnologia desempenhou aí um papel marcante. Isto aconteceu em vários domínios da música que a partir daí surgiram, mas aqui estamos a falar da música mais pop rock ou a de âmbito mais académico ou erudito. Digamos que a ideia de um bastião musical que se mantinha mais ou menos consolidado – o som – é colocada em causa como se calhar até aí nunca tinha sido. E, no fundo, o que pretendemos demonstrar, é como é que essa mudança profunda no som, fez com que o enquadramento tivesse mudado, bem como as consequências que daí derivaram. Ao mexer-se com esse ultimo bastião, o som, abriram-se um série de possibilidades até aí inauditas: uma caixa de Pandora com repercussões em muito do que hoje se compõe.

A consideração de um quase a priori – o som musical – inserido numa tradição de vários séculos, ao ser desmontado de modo tão forte como foi, mais do que uma destruição de dispersão ou até niilista, o que constituiu foi antes a possibilidade da génese de novas e interessantes propostas de criação musical, novas metodologias, novos géneros, novas formas de apresentação pública da música, novos instrumentos, novas formas de execução, tudo isto caracterizado pela ideia radical de novidade, que tem como epicentro precisamente essa mudança no som. Ao desfazerem-se as coordenadas mais ou menos estáveis que definiam esse enquadramento até aí, não se quer dizer que tenha deixado de haver enquadramento; o que se quer dizer é que a mudança desse aspecto particular alterou completamente a face da música do séc. XX em diante. Mudanças até aí tidas como radicais como o dodecafonismo, ou o serialismo, acabam por se reduzir à condição de aspectos particulares de algo mais abrangente que o está a determinar e que é a mudança de enquadramento existente no som musical.

No fundo, a grande mudança da música no séc. XX não foi ao nível da harmonia, por exemplo, ou de outro aspecto concomitante da gramática musical. A grande mudança da música no séc. XX deu-se em volta da natureza do som de que ela é feita. Onde a tecnologia teve um papel de extrema importância mas, ainda assim, sem devermos reduzir o tema a uma questão meramente tecnológica. Ou seja, pensarmos que questões de ordem da harmonia, da instrumentação, de novas formas de organização musical, para lá das tradicionalmente assumidas, são concomitantes desse aspecto que é o som e do modo como ele passa a ser considerado.

Num artigo em que aborda a questão do indeterminismo no contexto da estética musical, o musicólogo Andy Hamilton, com o intuito de traçar uma diferença substancial entre a obra de arte – produto humano e sua possibilidade de ser considerada numa perspectiva artística – e a natureza entendida como obra de arte, por exemplo, aponta para uma diferença primordial: a de que a obra de arte produzida pelo humano tem sempre uma delimitação, uma fronteira que a define e a separa do resto. Ao passo que a natureza será antes um contínuo no qual é o espectador que, mediante as suas capacidades, interesses e circunstâncias, delimitará. “Artworks imply a clear, unambiguous focus of attention, and are intended to be experienced from a certain point or points in order to obtain their full effect. (...) In the case of nature, in contrast, the boundary between the object of appreciation and its environment is decided by the viewer.” (Hamilton, 2009: 145) Admitindo que quem contempla uma obra de arte tem possibilidades alargadas de escolher pontos de vista, perspectivas, privilegiar secções, apesar dessa margem de manobra, não tem a possibilidade de definir a sua fronteira, o limite que diferencia a obra da sua exterioridade. E a natureza não determina um enquadramento rigoroso acerca do que deve ser incluído e do que deve ser excluído, ao contrário da obra de arte que se constitui por uma separação entre o que entra e o que não entra. Hamilton afirma também um particularidade extrema de Cage no que diz respeito ao modo como o compositor pensa a obra musical: sugerindo que o que Cage pretende é precisamente diluir essa fronteira que está na génese da existência da obra de arte, acarretando desde logo com a consequência mais imediata que é a possibilidade de a própria obra de arte enquanto ficar colocada em cheque, ou, mais radical ainda, ser levada à sua dissolução. “Insofar as postmodernists, such as John Cage perhaps, create artworks with undetermined boundaries, to that extent the concept of artwork is undermined – which was precisely Cage’s intention.” (Hamilton, 2009: 145)

Não sendo nosso propósito aqui confirmar, ou não, a viabilidade da ambição de Cage, avançamos com a ideia de que a sua tese poderá não ter sido bem sucedida, na medida em que, quer na sua obra até, quer no que se seguiu, essa radicalidade da destruição do estatuto da obra de arte pelo lado da sua fronteira e definição não foi – desta vez ainda – conseguida. Mas o legado de Cage é imenso, como temos observado, e este seu ataque ao estatuto da obra de arte por esta via, foi fértil pelos desenvolvimentos originais que permitiu. O que nos interessa aqui sublinhar é esta noção de que o estatuto da obra de arte tem desde sempre uma relação fundamental com a definição das suas fronteiras, com um enquadramento. Sendo que para alguns dos mais subversivos do séc. XX, esse foi

precisamente um ponto por onde começar o que poderíamos considerar uma espécie de ataque aos modelos históricos cuja consolidação tinha atingido o seu apogeu com o romantismo, falando aqui no caso da música.

O que detalhamos de seguida é o modo como esta definição de um enquadramento, decisiva ao longo de toda a história da arte, tem sido palco de importantes e variadas disputas acerca do que é a própria obra de arte. O que poderíamos traduzir na ideia de que a questão do enquadramento é fulcral na arte, desde sempre, e nesse aspecto a música não é excepção. Tem sido importante não só pelo facto de a obra de arte necessitar, e muito, dessa definição de fronteiras como seu elemento constituinte, como também pelo facto de que o campo, o plano, onde a arte é criada, ser também ele determinado por essa lógica do enquadramento. Que o artista enquadra enquanto cria é apenas um primeiro nível desse procedimento. Nessa criação a que o artista dá origem, há sempre um enquadramento: daquilo que o artista pode fazer, usar, citar, inventar, enfim, criar. A criação artística acontece sempre nesse quadro. Que é histórico, querendo com isto significar que as circunstâncias precisas de vária ordem nas quais ele acontece vão determinar as suas características, podendo simplificar isto na ideia de que qualquer criação, por mais livre, ousada e original que se possa imaginar, está sempre situada num enquadramento. E assim tem sido na música. Essa questão do enquadramento é pilar fundamental de toda a criação artística, sendo esse o palco mais abrangente onde afinal se joga a evolução histórica da música, com os seus géneros, com as suas práticas, com a sua técnica de construção de instrumentos, com as suas tradições de aprendizagem e ensino, com os seus modelos de apresentação e divulgação ao público, todos eles aspectos evolutivos e em mudança, constituindo ao mesmo tempo os pilares do enquadramento no qual a música vai acontecendo.

Algo de muito profundo e substancial se diluiu, o que alterou radicalmente o modo de se compor: mais concretamente, o que no séc. XX se passa no contexto musical é que na música é radicalmente alterado o que de mais profundo e originário ela possui: o som.

2.10.1 G3nese da no33o de enquadramento

Num artigo de 1969⁹³ que versava quest33es do dom3nio da l3gica e sua aplica33o na Intelig3ncia Artificial (IA), McCarthy e Hayes desenvolveram uma s3rie de considera33es, de car3cter mais filos3fico do que l3gico ou matem3tico at3, conducentes 3 defini33o daquilo que viria a ficar conhecido como a *Frame Question*⁹⁴. Provavelmente n3o seria objectivo central dos autores levantar uma quest3o de contornos eminentemente filos3ficos que, dada a dissemina33o r3pida da argumenta33o avan3ada, fez com que o artigo ficasse muito mais identificado com o levantamento do problema para l3 da l3gica e da matem3tica. Central no dom3nio da IA, a quest3o da ac33o, suas motiva33es e consequ3ncias, foi desde cedo uma das que mais problemas colocou em termos de programa33o. Problemas l3gicos, formais, operativos, mas tamb3m filos3ficos, ora mais laterais, ora mais centrais, que acabariam por estar no cerne de muitos dos desenvolvimentos fundamentais, mostrando que n3o se resumia a quest3o a um dom3nio simplesmente computacional. Como exemplo disto temos o problema de se saber o que se espera exactamente de uma intelig3ncia artificial, de uma m3quina que seja capaz de decidir e agir de uma forma muito semelhante 3quilo que faria um humano, mostrando que a solu33o para as quest3es levantadas teria tamb3m que passar por outros dom3nios do conhecimento. McCarthy e Hayes come3aram por considerar a no33o estruturante de caixa negra (*black-box*), como se a IA fosse a capacidade de colocar a m3quina a ser capaz de superar os mesmos desafios que s3o colocados 3 intelig3ncia dos humanos, numa perspectiva de pergunta e resposta, ou seja, a m3quina actuando com o prop3sito de responder 3 situa33o que o ambiente lhe coloca. E a caixa negra seria ent3o o centro onde isso se iria operacionalizar. Nesse contexto tratar-se ia de desenvolver uma m3quina que fosse capaz de responder da forma mais eficiente poss3vel aos problemas apresentados, definindo-se aqui por efici3ncia algo muito 3 imagem e semelhan3a do humano. Mas os autores cedo concluíram que essa defini33o de uma tal caixa negra como centro de decis3o dos v3rios processos era ainda muito vaga.

Em alternativa, propuseram a IA como uma estrutura capaz de lidar com factos, tentando-se deste modo desenvolver procedimentos de opera33o sobre esses mesmos factos. “However, we regard the construction of intelligent machines as fact manipulators as being the best bet both for constructing artificial intelligence and understanding natural

⁹³ McCarthy, John and Hayes, Patrick J. (1969) – “Some Philosophical Problems From the Standpoint of Artificial Intelligence”

⁹⁴ Referimo-nos, ao longo do texto, a esta quest3o com o termo portugu3s: enquadramento.

intelligence.” (McCarthy and Hayes, 1969: 4) E para isso é fundamental que essa máquina tenha uma representação prévia do seu campo de operação, uma vez que esses factos se situam no mundo e o seu deslocamento no sentido de uma continuada abstracção iria impossibilitar uma resposta efectiva às questões colocadas. Mais concretamente: para que uma máquina opte se vai pela esquerda ou pela direita (facto a decidir) ela terá que possuir uma série de informações e ser capaz de as ligar, como o que é a esquerda e o que é a direita, por exemplo, uma vez que a mais simples das operações se situa sempre num enquadramento mais vasto que determina tudo o que poderá acontecer. Portanto, trata-se de supor a existência de um terreno, de um contexto, de um plano no qual toda a decisão mais precisa acerca das acções a providenciar possa ser colocada, sendo que a ideia é a de que uma escolha como a da opção entre esquerda ou direita, por exemplo, requer sempre um conjunto de informações e de ligações que permitam que essa escolha concreta se efectue. É isso que se quer referir com a noção de que não basta um desenvolvimento linear da resposta aos factos para se estabelecer um quadro de decisão. Importa uma clarificação bem precisa do que são os factos, onde é que se situam e o que é que isso implica – um modelo de mundo. “On this basis we shall say that an entity is intelligent if it has an adequate model of the world (including the intellectual world of mathematics, understanding of its own goals and other mental processes), if it is clever enough to answer a wide variety of questions on the basis of this model, if it can get additional information from the external world when required, and can perform such tasks in the external world as its goals demand and its physical abilities permit.” (McCarthy and Hayes, 1969: 4) Isto implica a necessidade de se considerar que uma decisão simples é sempre moldada por um enquadramento mais complexo no qual essas decisões simples se possam verificar. Decorre então uma das ideias fundamentais que os autores concluem: a de que a definição de uma IA, para ser efectiva e consistente, terá que envolver, diríamos até, de sistematizar, o quadro mais alargado onde as acções decorrem, reforçando a premissa de que o que está em causa é muito mais do que apostar na tentativa de solução do problema de uma forma linear, aquela em que B é a resposta ao problema A. Mas se a indicação da necessidade da existência de um enquadramento, de um plano no qual as acções são definidas, parece não ser afirmação muito original e marcante, a questão de sabermos o que é que num determinado quadro é necessário e o que não é, para a tomada de qualquer decisão, é que acabou por ser um dos aspectos mais *sui generis* do artigo de McCarthy e Hayes. Se o humano para esta questão tem múltiplas possibilidades de resposta que envolvem aspectos como instinto, aprendizagem, imitação, necessidade e outros factores que determinam as

suas acções, das mais simples às mais complexas, numa situação de IA o problema torna-se bem mais complexo. Nomeadamente, saber o que é que, a cada momento, é relevante ou não para a tomada de decisão. O que é afinal de contas o aspecto original do artigo: não basta a necessidade de considerar o enquadramento para a mais simples das decisões que aí se possa desenrolar, o problema é saber o que é que desse enquadramento, a cada momento, em cada situação, tem que ser considerado, bem como aquilo que pode ser negligenciável.

Para os autores, a solução pode ser então definida de duas maneiras. Pelo desenvolvimento de mecanismos que a partir de informação recolhida permitam resposta directa aos problemas, procedimento que os autores chamam de heurístico – e uma etapa do problema será resolvida. Mas, como vimos, a computação não se pode ficar por esse nível apenas; uma dimensão mais alargada terá também que ser considerada; a de uma representação do mundo que permita que nela e a partir dela essa dimensão heurística se processe. À constituição dessa rerepresentação do mundo, a partir da qual a solução dos vários problemas particulares se conjuga em interacção, os autores chamam de dimensão epistemológica. Ou seja, a dimensão epistemológica é o enquadramento no qual a heurística necessariamente se poderá verificar. E os cientistas, sobretudo estes, não poderão deter-se apenas na dimensão heurística sem considerar a epistemológica, porque uma não existe sem a outra. O que implica que a questão epistemológica tenha que ser solucionada do ponto de vista computacional. Ora essa, segundo os autores, é a que coloca mais problemas de natureza técnica/científica mas também filosófica a terem que ser respondidos. Como por exemplo, a necessidade de se saber que visão do mundo será essa que permita que os factos nela situados se desenvolvam eficientemente. Para lá da representação física do mundo, que outros aspectos são importantes para incluir nessa visão global que deve anteceder o ensaio de resposta a problemas colocados? Como adquirir e incluir informação nessa visão do mundo? Como registar e representar esse tipo de informação?

Vemos aqui que a questão heurística, eventualmente acabará por ser a mais fácil de solucionar do ponto de vista computacional. O problema é que ela só fará sentido no contexto da epistemológica e essa, dada a sua natural abrangência, dinamismo e transformação permanente, será necessariamente mais difícil de definir. Questão eminentemente filosófica e que os autores, de forma irónica ou talvez não, afirmam continuar em aberto, uma vez que os filósofos em 2500 anos não foram capazes de a resolver. Daí o facto de acentuarem a necessidade de esta tarefa da IA ter que ser

construída com base num conjunto de pressuposições nas quais encontramos determinações muito mais de carácter filosófico do que matemático ou computacional. Eles referem 8 aspectos que seriam os pilares fundamentais da constituição dessa dimensão epistemológica ou, se quisermos, os alicerces de como esse mundo enquadrante irá funcionar; para que de seguida possam ser transpostos para a questão da IA: 1) o mundo físico existe e nele existem seres inteligentes – as pessoas; 2) essas pessoas obtêm informação do mundo através dos sentidos; 3) a informação dada pelos sentidos está geralmente correcta; 4) os seres humanos não têm que começar tudo do zero de cada vez; podem assumir algo a que outros anteriormente chegaram; 5) os problemas filosóficos devem ser considerados em conjunto, contrariamente à ideia de tentar perceber as coisas isoladamente: é em contexto que as repostas surgem; 6) a definição das questões colocadas é extremamente relevante; 7) a questão do livre arbítrio é importante; uma pessoa geralmente usa esse livre arbítrio num contexto onde tenta mediar causas e consequências das suas acções, não procedendo de modo meramente casuístico; a IA deverá tentar fazer o mesmo: decisões tomadas com base em equação de possibilidades e consequências; 8) um programa de IA deverá começar por estas questões de carácter epistemológico, tão simples como a de se ser capaz de definir essa visão do mundo; tarefa difícil, insistem os autores.

A um programa que seja capaz de dar seguimento a estas questões, os autores chamam *reasonable program* (RP). Essa aplicação receberá informação do exterior, através de processos vários de obtenção de dados, e deverá ser capaz de representar essa informação de modo a que ela seja útil. Ou seja, este programa deverá ser capaz de conciliar e coordenar, quer a dimensão heurística, quer a dimensão epistemológica. “Constructing RP involves both the epistemological and the heuristic parts of the artificial intelligence problem: that is, the information in memory must be adequate to determine a strategy for achieving the goal (this strategy may involve the acquisition of further information) and RP must be clever enough to find the strategy and the proof of its correctness.” (McCarthy and Hayes, 1969: 8)

Portanto, será necessário começar por definir que representação do mundo deve ser tomada de base, uma vez que é aí que tudo se irá decidir. Essa visão do mundo deverá ser coerente e não contradizer os factos em causa. “A representation is called metaphysically adequate if the world could have that form without contradicting the facts of the aspect of reality that interests us.” (McCarthy and Hayes, 1969: 9) Isto quer para o humano, quer para a máquina; a representação será epistemologicamente adequada se for capaz de integrar os factos e relacioná-los entre si. E será heurísticamente correcta se for capaz de

materializar os processos de resolução dos problemas numa aplicação prática.

O que confirmamos a partir desta referência da área da computação é a da existência de um enquadramento prévio no qual todas as acções particulares se vão desenvolver. O impacto deste artigo noutras áreas – e a consequente adopção da *Frame Question* como tema de debate noutros âmbitos – verifica-se porque ele exponencia várias questões: o que é que do enquadramento é necessário, ou não, para cada acção particular? Como podem ser traçadas as fronteiras desse enquadramento? Há compossibilidade de enquadramentos distintos a operarem? Os enquadramentos, nos seus pressupostos, contradizem-se entre si?

O que há a retirar deste avanço de McCarthy e Hayes, e que nos importa aqui considerar no contexto de uma investigação em música, é esse lado multifacetado e dinâmico do enquadramento. Que se manifesta pela multiplicidade de abordagens compatíveis que lhe podemos traçar, sempre que consideramos um caso concreto. Também na música a afirmação de um conjunto de circunstâncias, mais ou menos definidas em termos históricos, é insuficiente para que tenhamos uma percepção clara dos efeitos desse enquadramento no processo de criação musical, por exemplo. Em situação de enquadramento estamos sempre; o que aqui interessa é sabermos o que é que desse enquadramento (dimensão epistemológica) importa para o caso concreto (dimensão heurística). Podendo observar questões destas desde há muito no domínio da filosofia, por exemplo, o que é de destacar é que foi no campo da computação, como resposta a problemas práticos, que se instituiu a questão do enquadramento, por um lado numa perspectiva mais precisa do que a de traçar uma mera identificação entre enquadramento e contexto histórico ou social, e, por outro lado, tentando sistematizar o que é que desse enquadramento de deve ou não considerar para cada um dos problemas apresentados. E nesses termos, este avanço do ramo da computação deixou marcas, começando logo pelo facto de a questão do enquadramento passar a ser considerada de contornos precisos a equacionar.

2.10.2. Enquadramento e limitação – Krauss

Parece-nos ser útil referir aqui a questão da criatividade. Não tanto numa abordagem à sua dimensão conceptual e prática – porque isso seria tema de outro tipo de investigação – mas como mais um elemento de clarificação da questão do enquadramento. Neste ponto em que nos encontramos, possuímos já alguns contributos que podem fazer

suscitar essa questão. Não apenas porque numa visão mais limitada do problema se possa perspectivar o enquadramento como um conjunto de determinações, quase como as regras do que se pode fazer ou não – como se de um manual se tratasse. Mas também porque importa clarificar que a questão do enquadramento, embora de forma mais ou menos indirecta, pode eventualmente situar-se nesse campo – que definiríamos como o da liberdade da criação artística – e também porque ela, sendo de tal forma presente e abrangente, implica uma consideração mais detalhada que vinque a ideia de que o problema está para lá da simples determinação da liberdade artística, como se de uma escola, de um regime político, ou de uma moda apenas se tratasse. Não que esses aspectos não existam e não venham mesmo, a jusante, a interferir. Mas o que queremos acentuar é que a questão do enquadramento está bem para lá desse tipo de determinações que diríamos mais históricas e localizadas.

Parece-nos que o enquadramento é capaz de ser algo que estimula o desenvolvimento da criatividade, no fundo, a liberdade no que à criação artística diz respeito. Vejamos uma clarificação desse tópico como a que faz Rosalind Krauss (1986). Com um enfoque particular na questão da originalidade – “One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and that is the theme of originality.” (Krauss, 1986: 6) – a autora avança no sentido de considerar o que é que toda esta problemática do enquadramento pode significar para a questão da originalidade: concluindo na generalidade pela ideia de que é redutora uma perspectiva que veja essa mesma questão do enquadramento como limitação e obstáculo apenas. Krauss considera que a originalidade foi durante todo esse período que denominaríamos, em geral, de modernista do início do séc. XX, um tema charneira precisamente porque, quer a sua prática, quer as deambulações mais teóricas em torno dele, estiveram sempre na linha da frente da arte e da estética, sinal já suficiente para lhe reforçar a importância.

E a tese que Krauss avança e que aqui nos parece interessante convocar, sobretudo para reforçarmos a ideia de que um enquadramento específico – e o início do séc. XX deu origem a tantos – não é uma limitação criativa. Krauss entende que o problema da originalidade se coloca na questão do eu: do eu que cria mas também no eu que acede à obra e no eu que sobre ela reflecte, e não tanto em determinações que diríamos serem de carácter mais formal e de operação, intrínsecos a cada um desses movimentos. A pertinência da noção de criatividade, num período em que o enquadramento é colocado em causa pelo aparecimento de múltiplos enquadramentos contemporâneos e pela

possibilidade de intersecção entre eles e pela consequência de um inevitável desvanecimento de cada um deles e de uma certa perenidade que lhes poderá ser atribuída, torna-se eventualmente mais persistente num contexto desses que poderíamos caracterizar como sendo de alguma desordem, mistura e radicalidade. Isto porque a criatividade é para Krauss qualquer coisa que poderemos considerar mais da ordem do interior (de quem cria) do que do exterior (o meio onde cria), sublinhando como é claro que na verdade esse interior e exterior, por muito esquadrihados que possam ser, não podem ser considerados em separado: “For originality becomes an organicist metaphor referring not so much to formal invention as to sources of life. The self as origin is safe from contamination by tradition because it possesses a kind of originary naiveté.” (Krauss, 1986: 6), Ideia à qual Krauss acrescenta um dito de Brancusi que poderíamos traduzir, mais ou menos nos seguintes termos: “Estamos mortos quando deixarmos de ser crianças”. Infantilidade esta que aqui significa o fascínio pelo novo, a capacidade de surpresa com o incomum ou a vontade indómita de construir, confrontando as regras instituídas. Se remontarmos uns bons anos atrás, poderemos ir à noção de espanto⁹⁵ da Grécia antiga, espanto esse que era rastilho de pesquisa, de criação, e não apenas simples confirmação das limitações individuais de cada um face a algo eventualmente desconhecido, estranho ou até ameaçador.

No seguimento do reforço da originalidade como elemento importante do modernismo, Krauss invoca então o enquadramento como um dos factores relevantes nas várias possibilidades de desenvolvimento dessa criatividade. Usando o termo *grid* e referindo-se mais em particular à pintura e à escultura, Krauss reforça a ideia que ele é um factor de criação e não de limitação. Embora salvaguardando algumas distâncias implícitas entre a noção de *grid* apresentada por Krauss e o enquadramento tal como o temos vindo a tratar, podemos considerar que está no cerne dos dois essa mesma ideia de que enquadramento e originalidade não só não são incompatíveis, como andam até de mãos dadas numa relação profícua. Isto devido a um factor fundamental: o enquadramento faz-nos retornar ao plano concreto da própria criação artística, uma vez que ele, ao implicar determinadas definições, faz com que quem cria tenha que se recentrar nesse plano a partir

⁹⁵ A noção de espanto (θαῦμα, em grego) é primordial na filosofia grega. Responde Sócrates a Teodoro no Teeteto: “(...) meu caro, parece que a tua natureza não julgou mal. É absolutamente de um filósofo esse sentimento: espantar-se. A filosofia não tem outra origem...” (Platão, 2004: 155c8) E refere Aristóteles na Metafísica: “Com efeito, foi pelo espanto que os homens começaram a filosofar, tanto no princípio como agora; perplexos, de início, ante as dificuldades mais óbvias, avançaram pouco a pouco e enunciaram problemas a respeito das maiores, como os fenómenos da Lua, do Sol e das estrelas, assim como da génese do universo.” (Aristóteles, 1998: A 982 b)

do qual vai criar, em vez de iniciar o processo de criação apontando logo para o exterior. “While for those for whom the origins of art are not to be found in the idea of pure disinterest so much as in an empirically grounded unity, the grid’s power lies in its capacity to figure forth the material ground of the pictorial object, simultaneously inscribing and depicting it, so that the image of the pictorial surface can be seen to be born out of the organization of pictorial matter. For these artists, the grid-scored surface is the image of an absolute beginning.” (Krauss, 1986: 7-8) Essa ideia de tábua rasa que será a criação a partir de um enquadramento, significa um regresso constante a uma espécie de grau zero onde, pelo facto de remontarmos ao elementar, temos a possibilidade de mais consistentemente questionar, comparar, e invocar o que quer que seja, dando com isso origem a uma labuta construtiva na qual a originalidade encontra forças que a façam surgir. Essa redescoberta em permanência será uma forma efectiva de proceder também a um retorno a si, retorno esse no qual, tínhamos visto, Krauss coloca de forma taxativa a questão da originalidade. Um exemplo de carácter musical pode aqui ser referido: o minimalismo surgido na década de 60 (que no capítulo seguinte iremos analisar detalhadamente) e que aqui referimos precisamente por constituir uma possibilidade de associação esclarecedora à noção de enquadramento de que Krauss está a falar. Numa citação de um texto do compositor minimalista Steve Reich, feita por Michael Nyman, é absolutamente esclarecedora esta presença do enquadramento no processo criativo: “By voluntarily giving up the freedom to do whatever momentarily comes to mind we are, as a result, free of all that momentarily comes to mind. The extreme limits used here then have nothing to do with totalitarian political controls imposed from without, but are closely related to Yogic controls of the breath and the mind, maintained from within.” (Nyman, 2002: 154)

Feito este desenvolvimento acerca da questão do enquadramento e da originalidade, marcando a ideia de que não há incompatibilidade, avançamos para o esclarecimento de um outro conceito, muito referenciado em música, e que aqui nos parece pertinente: experimentação. Sobretudo porque nos importa clarificá-lo na medida em que ele nos ajuda a desenvolver esta relação entre enquadramento e originalidade que temos estado a considerar. Experimental é uma noção cujo uso é recorrente no contexto da estética contemporânea, com uma particular predilecção por parte de muitos dos analistas da música do séc. XX, por exemplo. Embora no contexto da música de cariz mais popular como o pop e o rock, o conceito de experimental seja invocado com insistência, mais como forma de catalogar do que de analisar. Essa referência é geralmente feita, mais do que para esclarecer ou adiantar alguns elementos à reflexão sobre determinada música, para

referenciar tudo aquilo que fuja um pouco das práticas mais comuns onde surge. Como refere Stephen Mallinder⁹⁶, activista do movimento industrial surgido no punk da década de 70 e actualmente professor e investigador na área da música e tecnologia: “It should be recognized that music movements are in large part externally constructed and driven; they are convenient labels to help market and shelve. In thuth, music and the creative process do not work in isolation or mutual exclusion but are part of a much more complex series of associations and connections.” (Reed, 2013, X) E é nesse sentido que afirmamos que, mais do que esclarecer, esse termo o que faz é arrumar as coisas numa arca para onde se envia tudo aquilo que não entra com facilidade nos ordenamentos previamente existentes. Não se trata portanto de um conceito a partir do qual possamos problematizar certo número de questões, enfrentando-as; trata-se então de uma catalogação, muitas vezes simplista que o que faz até é geralmente passar ao lado do que importa.

Porém, o conceito de experimentação pode-se revestir de alguma utilidade se tentarmos reflectir acerca do que aí possa estar implicado em vez de apenas o considerarmos como catalogação. É nesta linha de raciocínio que Eldricht Priest (2013) refere a validade do conceito de experimentação, focando-se no potencial de criatividade que a ele pode ser associado. Trata-se de assumir deliberadamente uma certa confusão e indiferenciação surgida no contexto musical, sobretudo a partir de alguns dados lançados por Cage, nomeadamente com a questão do indeterminismo. Abordagem à qual não interessa propriamente o lugar que determinada obra ou autor ocupam, ou a moessa que esteticamente ou socialmente essa música, dita experimental, possa fazer ao que a rodeia. Experimental radica aqui na ideia de experimentação enquanto teste, enquanto forma de perceber o que ainda não se sabe, enquanto modo de colocar em prática possibilidades de resolução de determinadas questões, dando conta se elas têm interesse ou não. Experimentação será uma actividade que é norteadada pela ideia de que a música terá que testar o que ainda não testou; terá que tentar aquilo que ainda não ensaiou. Ou seja, o experimental situa-se numa linha criativa, onde a realização prática, com as suas óbvias consequências, desempenha um papel fundamental. “Rather than affirm a world whose terms and relations are fixed, the experimental designates the way and the degree to which a musical occasion traces an adventure through time and space, bringing disparate

⁹⁶ Stephen Mallinder é músico e musicólogo. Fundou em 1973, em Sheffield, UK, os Cabaret Voltaire, grupo pioneiro na utilização de sintetizadores e caixas de ritmos no contexto do movimento punk. O termo industrial ficou associado a bandas como os Cabaret Voltaire e outras como Human League ou Clock DVA, todas oriundas de Sheffield, precisamente pela utilização da tecnologia como forma de vincar uma sonoridade de referências industriais. Falaremos mais detalhadamente do movimento industrial de Sheffield no Capítulo. III.

phenomena to interaction and invention.” (Priest, 2013: 17) Ou seja, trata-se de uma deslocação dos objectivos para as consequências: no experimental importará menos o que motiva e o que leva a que determinada prática se faça e importará mais o resultado obtido como consequência dessa experimentação. Poderemos dizer que as motivações terão sempre que existir, é certo. Mas o que se conclui é que nem são tanto as motivações que importam, mas o sítio onde acaba por se chegar. E é assim que o conceito de experimental poderá ser equacionado em música como um conceito operativo, criativo e construtivo, e não apenas como um chavão que surge à posteriori, e muitas das vezes se usa apenas porque há falta de conceitos que o façam com mais eficiência. Aden Evens, ao abordar a questão da tecnologia e da relação do compositor com ela, refere também que uma tal prática experimental levar-nos-á sempre a algum lado, na medida em que algum resultado final é suposto ser obtido: chegados então a esse ponto temos alguma coisa pela frente, para ouvirmos, e cabe-nos agora iniciar a descoberta do que ela possa ser. “Stripped of intention, sound no longer triggers responses from the standard catalog of emotions, no longer refers to the human activities of manufacture, performance, etc... but one still hears difference, sound is still pointed, but now out-of-joint, no longer pointing along a two-dimensional line with a universal history and a determinate future.” (Evens, 2005: 49) Precisamente porque a libertação dessas intenções, dessas avaliações prévias acerca do som, não vão significar uma negação e uma indiferença face a ele, na medida em que o som acabará sempre por continuar a significar. Ora, aqui trata-se então de explorar significações que o som possa adquirir quando deslocado dos seus contextos mais tradicionais ou óbvios. Se a significação continua a existir, o que a experimentação potencia é precisamente essa erupção de sentidos ainda por entrever, por catalogar e anotar. Este pressuposto esteve, por exemplo, na origem da música concreta enquanto prática musical que, mais do que despojar os sons, pretendia percebê-los envoltos em relações até aí inexistentes. “Schaeffer’s dream for musique concrète is this: the sound signifier signifies only itself; it does not point to some other signified that is meant to be brought forth by the signifying relation.” (Kim-Cohen, 2009: 12) Ou seja, a experimentação deixa de ser um conceito qualificativo, com o objectivo de situar determinado objecto e passa a ser antes uma metodologia, insistindo na vertente da experiência enquanto realização, enquanto prática que se desenrola sobre um determinado objecto. Experimentação essa que será sempre feita num enquadramento, como vimos. Mas o que realmente importa valorizar é que o enquadramento, mais do que uma porta que nos fecha a uma série de elementos que não podemos ouvir, é antes uma janela que nos faz olhar de outro modo para o que

presumíamos já ter esgotado em termos de audição. “There is no absolute border between musical imagination and the imagination of anything else in life.” (Harper: 2011: 9)

Sobre esta questão da experimentação podemos invocar uma separação em termos de execução musical que já tem uns séculos e que ao longo dos tempos, com algumas variações, acaba sempre por colocar a questão de modo parecido: a divisão entre a música composta (e tocada a partir do que foi composto) e a música improvisada. Esta separação, que nalguns casos conviveu pacificamente e noutros nem tanto, tem dado margem para muitas reflexões, nos mais variados quadrantes da música. Aden Evens é um dos autores que se refere a ela, questionando precisamente a experimentação no seu contexto. “Playing composed music, the musician can rely on her trained body to play the appropriate phrase, thus staving off the death of the music even where she does not imbue it with an immersed vitality. The improviser on the contrary must perpetually invent, can rely on nothing learned, for the only criterion of life in the music is creativity.” (Evens, 2005: 149) Trata-se de uma visão redutora, é certo, correndo ligeiramente o perigo de considerar que há mais margem de manobra para a criatividade na música improvisada do que na música escrita – o que não é verdade. Mas ainda assim, aponta-se aqui para um facto interessante a confirmar essa dimensão criativa da experimentação: a noção de que quem improvisa tem essa tarefa em permanência, a todo o momento tendo que dar resposta ao problema criativo, enquanto a música escrita passaria por fases distintas e em algumas delas essa criatividade não seria tão evidente. Ora, esse teste constante a que o improvisador é submetido, é para nós importante neste contexto porque evidencia precisamente uma margem de abertura enorme que a música permite: que é a de poder ser criativa em permanência, dando lugar à materialização constante e recorrente dessa mesma criatividade. E se este turbilhão nos parece conducente, de forma ainda mais acentuada, ao aparecimento da falha ou, pelo menos, à criação de condições para que ela se possa revelar com mais frequência, tal não é necessariamente mau, uma vez que a falha faz – sempre fez – parte da música e não é agora que isso irá ser alterado. “Affirmation must affirm even the accidental, the unplanned, the undesired. Which is to say, failure is not merely a risk but an essential moment of experiment. Experiment entails failure. The faculty of music has failure built in.” (Evens, 2005: 155). Uma prevalência da questão epistemológica sobre a ontológica, sobretudo desde Descartes, coloca o erro numa posição ambígua, sendo na maioria das vezes a sua dimensão negativa a prevalecer, despojando o erro de muito potencial que ele possa oferecer. Embora no contexto da filosofia contemporânea, com enormes referências ao passado, uma nova abordagem à questão do erro tenha sido

ensaiada a partir do séc. XIX, onde Whitehead⁹⁷ foi um nome charneira: “We must not, however, judge too severely of error. In the initial stages of mental progress, error in symbolic reference is the discipline which promotes imaginative freedom.” (Whitehead, 1967: 9) E mais tarde com o relevante contributo que conferiu ao erro Deleuze: “L’erreur n’est que l’envers d’une orthodoxie rationnelle, et elle témoigne encore en faveur de ce dont elle s’écarte, en faveur d’une droiture, d’une bonne nature et d’une bonne volonté de celui qui est dit se tromper.” (Deleuze, 1996: 193) O que nos leva a afirmar que a filosofia sempre abriu a possibilidade de consideração do erro como muito mais do que um operador de carácter negativo. E se a prática artística nem sempre o fez, também é certo que tal acabou por não ser sempre assim: um certo lado construtivo do erro é, sem dúvida, um dos elementos que caracteriza a arte contemporânea. Deixando de lado a abordagem mais epistemológica, o que nos importa reforçar é esse potencial criativo do erro. E aí Whitehead é assertivo acerca dessa validade: “In the real world it is more important that a proposition be interesting than that it be true.” (Whitehead, 1978, 259)

Importa a partir daqui verificar como é que o trabalho de composição, eminentemente criativo, se move no contexto desta experimentação na qual o erro passa a assumir um outro estatuto que passa também pelo seu potencial construtivo, digamos assim, e não apenas pela conotação negativa – prática e teórica – que ele geralmente acarreta.

2.10.3. Enquadramento como matriz da composição

Faz parte da natureza do enquadramento ser elástico embora não contradizendo essa elasticidade com certos factores mais rígidos. Vejamos um exemplo. Se falarmos da música tonal como um enquadramento musical, conseguiremos, com algum conhecimento de técnica musical, situá-lo historicamente, geograficamente, sendo capazes de identificar personagens que dele façam parte (compositores, musicólogos, instrumentistas virtuosos, por exemplo), eventualmente conhecemos algumas das peças mais decisivas que o integrem esse enquadramento e poderemos até ser capazes de discutir aspectos mais “fora da ordem” que nesse enquadramento se coloquem. Mas, ainda assim, não podemos ter a pretensão de supor a existência de fronteiras absolutamente determinadas que tracem o que

⁹⁷ Alfred North Whitehead (1861-1947), foi um matemático e filósofo inglês que devotou atenção a várias áreas da filosofia, da lógica à ética, passando por um enfoque detalhado na epistemologia. Na obra *Process and Reality* de 1929 desenvolve a noção de *process philosophy*, com um impacto enorme na filosofia do séc. XX.

é e o que não é. Ou seja, com essas coordenadas conseguimos situar mas não temos nunca a veleidade de assegurar que pisamos território absolutamente livre no que a discrepâncias e anomalias diz respeito. A citação do filósofo da música Andrew Kania, que de seguida transcrevemos, sobretudo pelo seu pragmatismo, parece-nos importante: “One reason for the difficulty is that there is not universal agreement about what counts as music. One way to overcome this problem is to try to figure out a definition that covers what everyone agrees on, and then see what it has to say about the contentious cases.” (Kania, 2011: 4) Estas palavras acerca de uma definição do que seja música contêm aqui este aspecto pragmático de sugerir que, para o que não se esclarece facilmente com as coordenadas consensuais, procura-se uma análise de caso mais particular na medida em que aí se verifica o mesmo: se não houver dificuldades no diagnóstico prossiga-se; se elas surgirem passemos então à sua consideração em concreto. Porque é ela, essa descida do geral ao particular, que nos permitirá uma percepção mais clara do assunto. Até porque o simples facto de essa situação ter suscitado esse problema, começa logo por lançar uma outra luz sobre o que se vai abordar, tornando-nos eventualmente mais disponíveis e sensíveis para as suas particularidades que, de outro lado, nos passariam um pouco mais à margem. Isto acontece claramente em música quando, perante uma sequência de peças, por exemplo, facilmente enquadráveis em determinadas categorias como serialismo ou minimalismo, por exemplo, surge uma peça que temos dificuldade em inserir, acabando por nos fazer ouvir essa peça de um modo eventualmente mais detalhado e ponderado o que, quanto mais não seja, já tem de positivo essa escuta mais atenta.

Há uma noção que Scruton invoca para caracterizar o que possa ser o som musical, diferenciando-o do som não musical, que é a noção de campo de forças. Afirmar Scruton: “A tone is a sound which exists within a musical ‘field of force’.” (Scruton, 1997: 17) O propósito de Scruton é o de caracterizar o que é o som musical, que no seu caso aponta sempre para a necessidade de o som ter uma dimensão de tonalidade, enquadrável num qualquer envolvimento harmónico. Essa posição, que outros autores consideram problemática (no sentido em que certos instrumentos de percussão teriam dificuldade em se situar aí) e redutora (na medida em que Scruton parte de uma prática musical que é a da música erudita de tradição ocidental, sendo que noutras práticas musicais como o rock ou o jazz, por exemplo, essa noção iria colocar de fora músicas que recorrem à utilização desses mesmos sons não tonais, mas enquadrando-os perfeitamente no seu contexto musical) acaba por ser uma posição de âmbito restrito em termos de aplicabilidade prática. Mas ainda assim essa noção de campo de forças é de destacar na medida em que ela situa o som,

ou seja, começa por afirmar que o som isolado não existe e a existir pouco interesse teria. Porque afinal de contas o enquadramento é também essa capacidade de conferir sentido ou sentidos aos elementos que o povoam. Sendo o processo de valorização ou afectação feito nos dois sentidos, o que significa a possibilidade de um enriquecimento conjunto e a consequente valorização musical a partir daí. “In short, whether the sound you produce is an A depends more on the place it occupies (or you intend it to occupy) relative to the other notes you are playing (its place in a musical “field of force”) than on its frequency.” (Kania, 2011: 8) Ou seja, uma nota como o Lá (A), dependerá sempre muito mais das outras notas com as quais se irá cruzar, sobrepor – qualquer que seja o modelo harmónico – do que propriamente das suas particularidades físicas como o facto de, tratando-se do Lá central, possuir um frequência de 440 Hz, como o atesta também a convenção histórica variável da frequência precisa das notas.⁹⁸

A *Williams Mix*, por exemplo, uma peça de Cage de 1952 que consiste numa edição aleatória, através de cortes na fita magnética que continha os mais variados tipos de sons, não propriamente sons de instrumentos musicais, poderá parecer à primeira abordagem algo que estará longe daquilo que supomos ser música. Mas então, quando verificamos o contexto, as intenções do autor, o que se disse sobre a peça e constatamos que há uma tendência generalizada a considerá-la como obra musical, é quando entramos no tal domínio pragmático que é, para nós, uma forma de enriquecimento do processo de análise. Muito mais apurada será a reflexão que eu faço sobre as possibilidades de a peça poder ou não ser música, do que se simplesmente rejeitasse a peça enquanto tal, a partir de uma simples audição e de algumas breves descrições da sua metodologia.

A afirmação da universalidade da música pretende geralmente referir mais do que a) em todas as culturas humanas conhecidas há uma presença musical, seja de que tipo for; b) todas as pessoas podem aceder à música, interessar-se por ela, estudá-la, executá-la, etc. A partir da ideia de universalidade da música, podemos ir um pouco mais além, à noção de que a música existe em intersecção com outras práticas não musicais, artísticas ou não, com as quais estabelece uma relação de proximidade, com resultados para cada um dos intervenientes. Ou seja, essa intersecção concreta da música com muito do que a rodeia, conduz-nos a uma dificuldade cada vez maior sempre que tentamos uma epistemologia ou uma ontologia dessa mesma música. E os resultados de quem o tem tentado, para lá de

⁹⁸ Actualmente o Lá central é calibrado a 440 Hz de forma generalizada na instrumentação, seja ela de que género for – aí está um enquadramento mais transversal. Porém, nem sempre assim foi, como se constata com o exemplo do período barroco em que o Lá era ligeiramente mais agudo (470 Hz).

inúmeras e eventualmente insanáveis divergências, vão no sentido de considerar que a um nível epistemológico ou ontológico, o mais apropriado será falar de músicas, em vez de música, uma vez que a abrangência deste último conceito, útil e interessante nalgumas circunstâncias, é afinal insuficiente sempre que uma análise mais detalhada é feita. Sabemos bem como geralmente acabam as tentativas abrangentes e universais: ora esclarecendo pouco, muito por causa do ambicionado universalismo e abrangência, ora cometendo inadequações, injustiças e insuficiências nas suas análises, como será o exemplo que temos bem presente nos nossos dias, da abordagem que musicólogos com raízes nas músicas mais académicas ou eruditas fazem, por exemplo, a músicas de cariz mais popular como o rock ou o jazz, caindo, na maioria dos casos, no estabelecimento de esquemas de análise possuidores de uma certa inadequação face aos géneros em causa. Poucos são os musicólogos da tal raiz académica, por exemplo, que analisem um aspecto qualquer da música pop/rock sem que transpareça muitas vezes uma certa valorização e subalternização entre géneros, porque se analisa um com a metodologia do outro. Não basta invocar o pressuposto de que esses musicólogos, criados numa matriz da música erudita e académica, o fazem porque a área de que são provenientes, social e culturalmente, atingiu um determinado estatuto de supremacia, superioridade até, que lhes justifique essa atitude. Porque o mesmo acontece ao contrário: muitos teóricos, formados em tradições de cariz mais popular, observam práticas musicais como a da música erudita, por exemplo, com uma certa inadequação precisamente por esse não ter sido o meio no qual os seus conceitos, a sua teia história e o seu conhecimento prático se desenvolveu.⁹⁹ O que nos leva a reafirmar que a música, no singular, continua a ser uma categoria válida, mas que a possibilidade de se falar antes em músicas no plural parece ser cada vez mais coerente num contexto de investigação mais aprofundada acerca do tema. Como afirma Ian Cross: “More recent scholarship, which would replace music with musics, holding that musics are musics only in their cultural contexts. Musics only make sense as musics if we can resonate with the histories, values, conventions, institutions, and technologies that enfold them; musics can only be approached through culturally situated acts of interpretation.” (Cross, 2003: 24) Esta afirmação situa-se no contexto de uma análise à questão da especificidade da musicologia no que diz respeito ao contexto histórico e local, acentuando o autor que a contextualização é, não só, necessária como inevitável, dada a complexidade geral que uma arte como a música envolve. E invocamos aqui a referência a este autor porque, umas

⁹⁹ John Shepherd, musicólogo, coloca esta discrepância nos seguintes termos: “For many studying music in institutions of higher education at the time, it was not difficult to perceive a disjunction between music as understood academically, and music as experienced as a part of everyday life. There existed few if any alternatives to the way that music was studied.” (Shepherd, 2003: 74)

linhas à frente, ele coloca a questão nos termos precisos em que a estamos a tratar: em termos de enquadramento, reforçando a ideia de que os enquadramentos não são únicos e que uma eventual unicidade redundaria em fracasso. “(...) music exists as musics, diverse, multiple, and unknowable within a single unitary framework.” (Ross, 2003: 24) Ou seja, a compreensão do fenómeno musical deve ser sempre integrada num contexto, nunca negligenciando as mais variadas particularidades desse mesmo contexto. Isto é algo que na música, os etnomusicólogos foram provavelmente os primeiros a verificar, dada a importância da “localização” para o seu objecto de estudo. Mas mais recentemente outras áreas da investigação musical ganharam consciência deste aspecto. Não se está aqui a optar por uma perspectiva extremamente contextualista, chamemos-lhe assim, em detrimento de outras. Afirmar a importância do contexto, nesta investigação, não é afirmar que tudo se deve ao contexto e que é nele que tudo de relevante se deve situar. Apenas manifestamos desconfiança perante algumas teses de percepção da música numa abordagem tão absoluta e indiferenciada face ao que a rodeia, teses essas com algum impacto no início do séc. XX, mas correntemente um pouco abaladas nos seus fundamentos.

Há razões que reforçam esta importância da noção de enquadramento e que estão para lá da música propriamente dita, nomeadamente a dependência que a música tem de outros elementos não tão musicais quanto isso. Dos quais desatacaríamos: o desenvolvimento tecnológico, as capacidades físicas / biológicas do humano e o contexto cultural. Estes três elementos são fundamentais para determinar o quadro no qual essa compreensão musical se vai operar. “Any attempt to find general attributes in music must acknowledge the embodied nature of music, the indivisibility of movement and sound in characterizing music across histories and societies.” (Ross, 2003: 28) Na verdade, a música é sempre sobre alguma coisa, feita num determinado tempo, por determinadas pessoas, que viveram em determinadas culturas e num determinado contexto de ideias. Se repetimos aqui a palavra determinado é porque ela é decisiva: está-se sempre num contexto, com tudo o que isso implica, e nunca se começa do zero.

Esta questão está no que de mais profundo se pode considerar na musicologia contemporânea. A música tem sempre uma dimensão de mediação da qual não pode escapar por esta ser constitutiva, fundamental. E nesse contexto de mediação, a implicação e relação da música com a exterioridade é permanente, presente e verificável até nos mais ínfimos detalhes em que não suporíamos que isso acontecesse. “At the heart of any musicological work, comparative or otherwise, lies the relationship between our

experiences, and the discourse we generate around those experiences (and through which we explain and interpret them). Musicology cannot enter the domain of unmediated experience, since the academic discipline is by its very nature discursive. This is an essential condition of the musicological enterprise, a condition that becomes problematic only when we confuse that discourse with a true or sufficient account of music, rather than recognizing it as an adjunct to experience.” (Clayton, 2003: 62) O que significa uma certa falibilidade do modelo da musicologia comparativa, que vem sendo substituída pelos procedimentos de análise de raiz mais etnomusicológica. A possibilidade da existência de uma base a partir da qual se pudesse desenvolver essa comparação é um modelo que acarreta enormes dificuldades. Mas importa acentuar que, por um lado, a comparação será sempre inevitável e até de alguma interesse. E por outro lado, essa visão mais estruturalista falha por perder sustentação sempre que é levada ao extremo, numa actividade como a música. O que a seguinte tese de Clayton tem de interessante é que, mais do que optar por uma vertente ou por outra, o que importa é ganhar consciência das insuficiências de cada uma, para que assim o trabalho possa colher frutos. “Verbal and graphical discourse can describe, interpret, or otherwise account for musical experience; at the same time, the music we make or choose to listen to is inevitably influenced by this paramusical activity; thus, each feeds off the other.” (Clayton, 2003: 62)

Mas esta questão importa, não tanto para contribuir para uma tomada de posição por cada uma dessas perspectivas musicológicas, mas para mostrar que, quer uma quer outra, no fundo, reforçam essa importância de um quadro, de um conjunto de referências, de um plano, de um campo de forças na qual os processos se verificam. Ou seja, a importância de um enquadramento. A inevitável presença do enquadramento deverá até ser vista como um estímulo à criatividade e desenvolvimento dentro desse enquadramento. Richard Littlefield, num artigo intitulado “The Silence of the Frames” (1998), ao pretender mostrar o potencial criativo da existência do enquadramento na arte, maioritariamente na arte contemporânea, enumera 4 características que confirmam essa necessidade: 1) o enquadramento é necessário para identificar a obra de arte enquanto tal; 2) o enquadramento pode e deve ser entendido enquanto tal, não necessitando de se esconder totalmente; 3) o enquadramento é contingente, as suas fronteiras difusas e alteráveis a qualquer momento e 4) o enquadramento é incontornável na medida em que a sua supressão colocaria em causa a própria existência da obra de arte. Portanto, cremos ser inconclusiva a possibilidade de uma total supressão do enquadramento, na medida em que ela mais do que libertar, o que faria era impossibilitar a própria manifestação artística. “For

a musical work to exist, the frame is necessary, perhaps more so than the ‘music itself’, which always requires a frame to make itself understood as music.” (Littlefield, 1998: 227) Sendo que a questão não deve ser colocada na existência ou não do enquadramento, mas antes em toda a dinâmica própria desse enquadramento surgida na contemporaneidade. “In our postmodern culture, we should be self-consciously aware that what we consider ‘music’ or ‘performance’ changes over time, just as collectively we have multiple notions within society of what might constitute art: our frames are flexible.” (Paterson, 2013: 207)

Ao longo do séc. XX, muitos aspectos da própria estrutura musical como a harmonia e o ritmo mudaram, aspectos mais da ordem da acústica como a disposição das salas e a execução sofreram também alterações e em elementos de ordem sociológica respeitantes à divulgação e impacto da música aconteceu o mesmo. Tudo isso são contributos para essa mudança de enquadramento que podemos verificar. Mas se há um aspecto que podemos indicar como sendo o ponto central da mudança desse enquadramento no séc. XX, teremos que apontar algo que vá bem para lá de aspectos como a harmonia e a melodia ou aspectos das técnicas da performance, por exemplo. Perante esta mudança, alterações como o dodecafonismo, por exemplo, parecerão até episódios mais simples e localizados e com menos impacto. Vejamos a seguinte citação de Chester, uma vez que ela contém este aspecto fundamental do som como estruturante de um novo enquadramento. “[Western classical music] is the paradigm of the *extensional* form of musical construction. Theme and variations, counterpoint, tonality... are all devices that build diachronically and synchronically outward from basic musical atoms. The complex is created by combination of the simple, which remains discrete and unchanged in the complex unity. Thus a basic premise of classical music is rigorous adherence to standard timbres...” (Chester, 1990: 283) Esta frase é emblemática porque refere precisamente que a tradição da música ocidental se centra, como fundamento de tudo o que a jusante possa surgir, num pressuposto a montante que é o som, mais concretamente, o timbre, mais concretamente ainda a admissão de uma panóplia limitada de timbres (e de variações sobre si) que permitam que tudo daí derive. Esta questão pode ser situada historicamente, como referimos. Vários aspectos da música confirmam-no, nomeadamente a organologia que, apesar de ser uma disciplina onde houve sempre inovação e desenvolvimento, experiência e aperfeiçoamento, protegeu também uma determinada concepção de som, que a partir do modernismo do séc. XX se veio a considerar redutora, daí esse ataque fortíssimo à questão da natureza do som ao longo de todo o séc. XX. E não é só o caso de Russolo com os seus ruídos ou de Schaeffer com a música concreta. Analisando tudo o que é central e

emblemático em termos de mudança musical no séc. XX, remete-se para esta mudança do conceito de som, na sua dimensão tímbrica. Diríamos que as inovações de gramática no séc. XX, os géneros e as escolas, aquelas que foram verdadeiramente inovadoras, tiveram repercussões neste aspecto da dimensão tímbrica do som. Pois, movimentos e escolas musicais, como esses que referimos, se numa abordagem mais linear nos parecem remeter antes para aspectos da organização e da estrutura musical, sobretudo de dimensão harmónica, o que se verifica, num quadro mais alargado, é que se trata de movimentações que afectaram profundamente o som, possibilitando o alargamento do leque de timbres, o que remete invariavelmente para um questionamento da natureza do som musical.

John Shepherd, no seguimento dessa ideia de Chester, faz uma identificação entre estas alterações e os géneros musicais específicos, acentuando a interessante ideia de que certas músicas populares, dada a sua limitação de conhecimentos de carácter mais académico, teriam explorado essa mesma dimensão do som e do timbre mais como insuficiência face à capacidade de exploração de outros aspectos como a melodia, a orquestração, ou outras. “Those with little power or influence tended to live within this social-musical environment—taking it for granted—and to develop musical complexity intensionally, through individualized sounds or timbres, and through the bending of pitches and rhythms in ways that would be unacceptable within classical music.” (Shepherd, 2003: 77) Admitimos a veracidade da constatação, reforçamos que em determinados contextos e práticas mais populares, esse tipo de atitude perante o som revelou de facto intenções e pretensões para lá da própria música. Nessa medida invocamos a citação de Shepherd. Ainda assim, não podemos deixar de referir que, por um lado essa experimentação ao nível do som verificou-se também na música de cariz mais académico, sobretudo pós-Cage; e, por outro lado, a ideia de que nem tudo o que é do contexto de músicas populares como o rock ou o jazz se situa nesse âmbito do conhecimento e prática técnica mais limitada. A prova-lo temos o exemplo de algum jazz a partir dos anos 60, ao explorar aspectos técnicos bastante complexos, se ter colocado ao nível da dita música erudita, como, por exemplo, o conceito de *harmolodics*¹⁰⁰ em Ornette Coleman. Ou algumas das experiências, em termos de formato, de algum rock sinfónico, todas elas no sentido de uma complexificação estrutural, muitas vezes comparando-se ao tal domínio mais académico em termos de

¹⁰⁰ *Harmolodics* consiste numa técnica de concepção e execução musical que se caracteriza pela eliminação de determinações tonais. Diferentemente do atonalismo, no qual até colheu alguma influência, esta técnica vai um pouco mais longe ao tentar eliminar qualquer determinação harmónica. Inventada pelo saxofonista de jazz Ornette Coleman, encontra-se sobretudo na música deste autor e de alguns dos seus seguidores. Em 1983, Coleman publicou o texto “Prime Time for Harmolodics” onde teoriza acerca destas ideias.

dimensão técnica. Mas não há dúvida de que no ponto primordial o consenso surge: a invectiva quanto ao som e sua natureza está na raiz do que de mais profundo aconteceu no séc. XX. Essa invectiva e consequentes mudanças são o enquadramento que muda com a música do séc. XX. Todos os outros aspectos são limitados face à abrangência, dinamismo e ousadia desta alteração acerca do que é /seria o som musical. Vejamos a caracterização que Townbee faz da importância que o enquadramento tem no contexto da música clássica, a que ele chama código, precisamente para marcar essa presença de um enquadramento que se mantém praticamente intocável ao longo dos tempos. “It also involved a system of authorship whereby composers worked *through* a set of rules. Code might be adapted by the handful of great composers (in the conventional wisdom greatness consisted of "making one's own" the language of tonality), but it could never be fundamentally altered.” (Townbee, 2003: 114) E o mesmo autor confirma também como as mudanças do séc. XX vão mexer com esse mesmo código. Falamos de aspectos como a amplificação, ou a manipulação assistida por computador do som no seu mais ínfimo reduto, que é feita no séc. XX e que nos indica precisamente esse aspecto, essa investida contra o conceito tradicional de som musical. “It is only with the various kinds of avant-gardism, minimalism, *musique concrète*, and electronica that code shaping itself becomes an important principle of the creative process. And even here the field demands academic credentials of a very particular and historically invariant kind from its novitiates.” (Townbee, 2003: 114)

Tristan Murail, compositor francês nascido em 1947 e identificado com uma escola de composição conhecida com espectral, publicou um artigo assaz relevante para esta caracterização da faceta tímbrica do som como uma das mais relevantes alterações no panorama musical a partir do séc. XX. Trata-se do texto “The Revolution of Complex Sounds” (2005). Pretendendo esclarecer algumas das ideias mais caras à música espectral, Murail acaba por caracterizar de forma eficiente este problema. Por um lado, a música espectral tem sido desde o seu aparecimento na década 1970, uma concepção de composição para a qual a questão tímbrica é de enorme importância ao longo de todo o processo, a ponto de muitas das técnicas espectrais terem como objectivo esse mesmo trabalho em torno da questão do timbre. Por outro lado, é o próprio Murail um compositor que no seu trabalho tem devotado particular atenção a essa inventividade tímbrica como são disso exemplos as peças *Gondwana* (1980) ou *Mémoire / Erosion* (1976). Um dos aspectos que poderemos aqui referir é precisamente uma nova valorização dos sons a usar na música. Abolindo qualificações subjectivas como belo e feio, Murail afirma

que o valor de um som depende do papel que ele desempenha na peça, em conjunto com outro sons. “We need, in fact, new organizing principles that do not exclude one or more categories a priori, but integrate the totality of sonic phenomena. There is no such thing, in itself, as a beautiful or an ugly sound: sounds are beautiful or ugly as determined by their contexts. (Murail, 2005: 124) Murail acredita que esses sons – que numa perspectiva mais tradicional pré séc. XX seriam claramente considerados sons não musicais –, se forem convenientemente estudados e enquadrados, permitirão ao compositor ganhar uma vitalidade enorme para o seu trabalho, na medida em que a sua paleta de matéria prima se alarga bastante. “But if these sounds – their inner structures and the way they are produced – are studied with some scrutiny, more rational methods could be discovered that could well give rise to a new musical logic. This could lead to an ideal compositional method in which structures of sounds would correspond to musical forms.” (Murail, 2005: 132) A integração musical de sons não propriamente da ordem da tonalidade ou afinação mais tradicional já havia sido iniciada antes. Schaeffer e Cage, cada um à sua maneira, fizeram passar por aí os seus inovadores métodos de composição. A novidade aqui é que Murail propõe ir um pouco mais além, sugerindo a possibilidade de toda essa gama de sonoridades “adversas” (num perspectiva mais tradicional), serem integradas na linguagem musical, já não como elementos estranhos que ocasionalmente a visitam, mas sim como membros de pleno direito da linguagem musical. Implicando partir daqui uma análise exaustiva dessas possibilidades de integração como forma de valorização do material à disposição da criação musical. “It seems to me that the entire range of complex sounds can be integrated functionally within a musical logic, rather than used as a startling daub of colour, or only for expressive ends, for their anomalous or paroxysmal qualities. But on a more fundamental level they have an irreplaceable role in all processes of harmony and timbre.” (Murail, 2005: 132)

A radicalidade das profundas alterações musicais a partir do modernismo, que temos estado a observar, contém uma questão que, desde o início, mesmo não se mostrando evidente, acaba por se entrever como latente: pode o enquadramento desaparecer totalmente? Podem as mudanças estruturais, de forma, de conteúdo, da música, serem de tal modo relevantes que nos coloquem perante um possível estado de superação do enquadramento? Pode esta revolução musical constituir aquilo que esteve sempre presente nas mais marcantes propostas de arrojo criativo na história da música?

A tentação de situar marcos históricos é muito típica de certas visões historicistas do séc. XX, em muitos dos domínios da sua observação e análise. A essa necessidade de marcar fronteiras e delimitações absolutamente tangíveis, têm sido associadas as noções de fim disto e daquilo, ora num tom apocalíptico, complacente ou entusiasmado, dependendo das posições políticas, sociais e, neste caso, estéticas que a enformam. E aí está o “fim da história”, o “fim da arte” e outros fins. Não sendo o propósito, aqui, avançar com contributo para esse tema, importa ainda assim referir que em arte, e na música que estamos a tratar, essa questão do fim também surgiu. Situada a partir do séc. XX, muitos foram os momentos musicais que suscitaram esse apontamento de que o fim, neste caso da música, estaria iminente. Ora, tal como na história ou na arte em geral, por exemplo, a realidade teve a suprema ironia de provocar as teses apocalípticas, com um dinamismo de acontecimentos, de movimentos, de personagens com impacto, fazendo a história e a arte acontecer. Na música podemos seguramente afirmar que o mesmo se tem verificado. Os que decretaram o fim da música – ao nível da composição, da criação de obras novas – com o atonalismo ou com a introdução de meios tecnológicos, por exemplo, falharam na medida em que a música, continuou a existir – a ser feita, composta – como até aí nunca havia acontecido. Suprema ironia: quando se decreta o fim de algo, é quando esse mesmo defunto reaparece por todo o lado. Se referimos aqui esta questão é porque, reportando-nos ao caso mais concreto que estamos a tratar – a questão do enquadramento – este tom apocalíptico do séc. XX, tem sido muitas vezes usado como suporte de teses que, mais ou menos declaradamente, têm avançado a possibilidade de a criação musical do séc. XX se caracterizar precisamente pela superação do enquadramento, a ponto de ele, de uma forma ou de outra, deixar mesmo de existir. É para essa linha que Demers (2010) aponta, ao referir-se em concreto à música de produção marcadamente electrónica, sobretudo em géneros mais associados à cultura pop, rock: “The absence of a musical frame is a crucial change in the history of music, but I by no means intend with this statement that musicians will no longer create music or that listeners will no longer listen to it. Listeners will no doubt continue to use the word *music* to these frameless works, even though the experience of listening will be markedly different from what art-music listening meant a century ago.” (Demers, 2010: 151) Embora o diagnóstico de Demers contenha ele próprio uma ressalva, ao afirmar que a música, enquanto tal, continuará a ser ouvida, parece-nos importante referir que esta posição envolve um certo carácter utópico difícil de concretizar. Porque Demers, ao referir que a música enquanto tal continuará a ser ouvida, já está a invocar a presença de um enquadramento, e de vários outros que a ela surgem acoplados, como

também, por outro lado, o que se verifica na prática é que nessas linguagens musicais a presença do enquadramento continua a verificar-se, como veremos no capítulo seguinte ao analisarmos em concreto algumas práticas musicais relativas. O que parece estar aqui em causa, e daí o diagnóstico de Demers desenvolvido nesta obra ser pertinente, é a questão da radicalidade de mudança no enquadramento – que Demers situa a partir da introdução de meios tecnológicos de produção integral da música – verificado a partir do séc. XX. A tecnologia desempenha de facto um papel vincado nesta questão, mas já antes, como temos vindo a apontar, muito do que aconteceu a partir do modernismo dependeu dos desenvolvimentos técnicos emergentes. Afinal o que está em causa? Não é o desaparecimento do enquadramento porque esse sempre esteve presente e sempre estará, sob pena de ser o próprio objecto em causa – a música – a desaparecer. O que está em causa, e esta afirmação remete para isso, é que a radicalidade da mudança de enquadramento no séc. XX foi de tal forma que as coordenadas aparentemente mais assertivas e estáveis, viram-se também elas colocadas em causa. Provavelmente como nunca na história da música tinha acontecido. Mas essas coordenadas continuaram a existir; as que desapareceram foram substituídas por outras. E por outro lado, essa aparente orfandade de enquadramento que temporariamente possa ter existido, foi também ela um estímulo para o desenvolvimento de novos enquadramentos. O desaparecimento de um enquadramento é rastilho para que outros possam aparecer. E assim foi, como o panorama musical contemporâneo nos tem mostrado.

A equação de novas possibilidades para o som musical esteve na origem dos vários modernismos, experimentalismos e outras “desconstruções” musicais do séc. XX. A tese que afirmamos é a de que a grande mudança no séc. XX, na música em geral, é a nova perspectiva do som que se abre. Esse rombo iniciado a partir da modernidade e amplamente disseminado nos tempos mais recentes dá-se porque certos meios técnicos foram sendo aperfeiçoados para que isso pudesse ser feito. Podemos até voltar à questão da técnica, agora já com uma noção mais clara do alcance que a força que esta tinha, segundo o que referimos atrás a partir de Heidegger. De tal modo é lúcida essa avaliação que o que se apresenta, aí está para o provar: um certo panorama de desordem, de confusão, de mistura, de radicalismo, de estranheza, são afinal de contas a manifestação concreta do muito do que estava implicado no que Heidegger afirmou.

Mas essa espécie de cenário de desordem, tantas vezes associado às ebulições da criação artística a partir da modernidade, não conduziu fatalmente a aporias, ao caos

indiferenciado e artisticamente inócuo. O que pretendemos mostrar é que essa investida profunda da tecnologia na criação musical, mostrou que a música, a sua criação, são muito mais fortes do que o que as possa limitar. Depois de um cenário de desolação, que para alguns ainda é moeda corrente, o que se verifica é que a força da criação musical se sobrepôs aos perigos de uma eventual eliminação radical causada pela preponderância da investida técnica. O que também não quer dizer que a abrangência da técnica na música se tenha tornado algo de pacífico e completamente esclarecido. Mas com isso até se vive (até se cria) bem porque a prática tem-nos oferecido vastos exemplos de que uma certa irreverência a ela associada, está tantas vezes na origem de proveitosos resultados. Deixando-nos com uma réstia de esperança, porque quanto mais a tecnologia é intrusiva, nessa sua capacidade de se insinuar, mais a música enquanto força viva criativa parece contornar os problemas que se vão colocando.

A consideração de que o enquadramento é tudo, uma espécie de alargamento exagerado, mesmo que tenha o propósito de não querer deixar nada de fora, redundaria eventualmente num tipo de solução preguiçosa. Na medida em que dizer que tudo faz parte de um enquadramento e que o músico está sempre nesse enquadramento do qual tudo faz parte é, afinal, uma obliteração das particularidades que podem dar origem à criação musical. “Still, to identify the world as the place of music-maker is to rest content with a solution so generic as to lack explanatory value. If the world makes the music, how do we account for the individual training of the musician, his influences, his mood, his unique techniques?” (Evens, 2005: 143) O que nos leva a requerer um permanente ponto de ordem que defina fronteiras acerca do que possa ser o enquadramento. Afirma-se pois que há um enquadramento, que se situa historicamente num determinado espaço e num determinado tempo, sugerindo a partir daí delimitações que, embora flutuantes, acabam por ser perceptíveis sempre que uma atenção mais detalhada lhes é concedida. Esta espécie de ponto de ordem é necessária porque, não fosse este facto assumido, e a própria consideração do enquadramento enquanto tal não faria sentido.

Uma das contendas que se tem desenvolvido no campo da filosofia da música é acerca da perspectiva contextualista. Referimo-la aqui na medida em que ela possui elementos que nos possam esclarecer a questão da natureza do enquadramento. Estamos a falar do domínio concreto da ontologia e o propósito central é o de saber o que é que confere estatuto de obra de arte a uma determinada peça musical que se apresente sob a forma de som. Referimos aqui a questão contextualista para afastarmos a questão do

enquadramento de uma simples colagem a uma perspectiva catalogadora, no sentido mais linear, que se limite a coligar observações e características próprias de um tempo e das suas manifestações. Para isso apresentamos um conjunto de aspectos acerca da caracterização de uma perspectiva contextualista, também para reforçarmos que ela não será solução.¹⁰¹

A perspectiva contextualista tem um vínculo maioritariamente histórico. Desmontando os procedimentos contextualistas de análise, o que verificamos é que todos eles desembocam em questões marcadamente epocais: porque centram as análises sempre na sucessão de géneros e de compositores ao longo da história; porque abordam a análise musical concreta de determinadas peças sempre pelo prisma de lhe extrair ou de lhes associar uma dimensão histórica. Claro que a música deve ser analisada sem pretender esquecer que o curso da história existe, seria anacrónico não o considerar. E que esse curso da história condiciona, não só do ponto de vista conceptual, ou estético, se quisermos, mas também do ponto de vista prático ou técnico. Ou seja, vivemos na história e seria insensato imaginar que assim não fosse, sempre que pretendemos uma análise deste tipo. Mas tal não implica que se faça desse posicionamento histórico o centro de uma argumentação, que é o que a perspectiva contextualista acaba por fazer.

Refere Dodd sobre a posição contextualista: “A work’s aesthetic and artistic properties are in part determined by the position that its composer occupies in musico-historical space; and this is why composers occupying different such positions will inevitably produce distinct works, even if these works sound exactly alike.” (Dodd, 2007: 241) Esta questão do enquadramento é mais do que a equação histórica tal como a perspectiva contextualista a coloca. O enquadramento coloca-se necessariamente no curso da história, mas a sua natureza vai para lá, sobretudo porque as suas determinações e implicações estão além dessa mesma linearidade. Ou seja, o enquadramento não tem um tempo de vida associado a correntes ou movimentos históricos, tal como não tem uma precisão que seja de âmbito meramente evolutivo. O enquadramento comporta a simultaneidade de vários momentos históricos e a compatibilidade de ideias que historicamente estejam separadas e sejam até eventualmente avessas entre si. Se dissermos que faz parte do mesmo enquadramento a ideia de tonalidade, por exemplo, estamos a falar de um enquadramento que envolve em si factos absolutamente díspares e até antagónicos da história: a música tonal do romantismo, ou a utilização da tonalidade nalguma música

¹⁰¹ Sobre a questão do estatuto ontológico da obra musical, a obra de Dodd – *Works of Music, An Essay in Ontology* (2007) – apresenta uma clarificação precisa de como a questão se coloca actualmente, considerando desde teses de raiz platónica às mais recentes posições contextualistas, por exemplo.

popular contemporânea, por exemplo, que assumem a ideia de uma hierarquização harmónica estruturante que legitima a tonalidade enquanto tal, ainda assim, é de movimentos, gerações e práticas completamente distintas que estamos a falar. Daqui podemos extrair a ideia de que esse próprio contexto não será suficiente para a justificação de uma composição ser assim ou de outro modo, como Dodd reforça: “However, the crucial point is this: although matters of context are causally relevant to a composer’s composition of a work, it does not follow that such features need figure in our favoured account of the identity conditions of works of music.” (Dodd, 2007: 275) O que pretendemos reforçar é que a perspectiva simplista de se identificar linearmente o enquadramento com aspectos da ordem da progressão histórica fica aquém de permitir uma abordagem efectiva às raízes do problema. A validade do encadeamento histórico é efectiva mas a noção de enquadramento transcende essa simples linearidade, o que faz com que uma remissão directa entre as duas não seja o mais consistente método de análise. “Analysis historically tended to restrict itself to a parametric, or note-by-note, study of music alone. In recent years, however, there has been an increasing interest in exploring the meaning and significance of the music in social and cultural terms.” (Hugill, 2007: 163)

Voltemos de novo a Adorno, que aqui propicia um contributo positivo. Adorno não só foi um dos instigadores da teoria crítica no início do séc. XX, teoria crítica essa que convocou para o estudo de temas centrais, como a música, por exemplo, um vasto leque de temas laterais como a tal dimensão cultural que atrás referimos. Como por outro lado ainda, Adorno foi ele próprio, um estudioso da música e as suas posições estéticas tendem a ser invariavelmente taxativas: Adorno foi sempre pensador de ideias peremptórias e radicais. Mas o que esteve na génese do seu pensamento crítico, uma musicologia que teria que, necessariamente, extravasar o domínio mais restrito da música, é sem dúvida determinante para a compreensão musical do séc. XX, toda ela inevitavelmente marcada por aquilo que a rodeia. Estando aqui a tratar de música, não pretendemos sequer avançar com o carácter excepcional desta: sabemos que o que se passou com a música se verificou igualmente com outras artes; absorveram como esponja tudo aquilo que se lhes atravessava ao caminho, contribuindo também com isso para a caracterização da arte do séc. XX como uma arte abrangente porque curiosa com todo o resto, mas ao mesmo tempo, confusa porque integrando vários elementos dispersos. Mais do que julgar, importa constatar e perceber o que com isso se pode fazer. E esse mérito tem-no Adorno, bem como muitos musicólogos que se seguiram: deram nova vida à musicologia, libertando-a de uma espécie de prisão que seria o domínio restrito da música entendida na sua dimensão mais técnica

apenas. “There are several key themes and a number of important texts in critical theory that are directly relevant to music. The key themes include broad cultural ideas such as modernism and postmodernism, structuralism and deconstruction, and, ultimately, the business of forming critical judgements and analysing music itself.” (Hugill, 2007: 167)

Embora Adorno tenha dado um cunho assumidamente histórico ao termo modernismo, na medida em que o situou precisamente num ponto delimitado da evolução, que foi aquele no qual se valorizou a novidade, da intransigência perante tudo o que poderia afectar uma suposta magnanimidade estética, o inconformismo até, sempre fascinado com a ideia de progresso, o termo modernismo, pode ser visto como mais do que esse momento situado no início do séc. XX. Nomeadamente, a ideia de que modernismo pode também adjectivar: e aí surge o termo aplicado, seja em que momento histórico for, a noções como criação, experimentação, vanguarda, inconformismo artístico. Ora, se o modernismo adorniano de contextualização histórica parece estar hoje muito limitado a essa época, o modernismo enquanto símbolo de um dinamismo e um certo inconformismo criativo continua a colocar-se, daí o termo poder ser ainda aplicado fora desse contexto mais restrito. Neste caso, queremos acentuar que o modernismo se equaciona nesta questão do enquadramento na medida em que musicalmente, as atitudes modernistas sempre se pautaram por essa remissão da música a outros aspectos que não propriamente a área musical mais estrita, querendo com isto significar aspectos da sua linguagem técnica. Ou seja, o modernismo, inserido no espírito do tempo, soube envolver na dimensão musical muito do que não seria à partida propriamente musical. O modernismo é, claramente, uma das primeiras abordagens de cariz musicológico a convocar essa dimensão de enquadramento para a compreensão do fenómeno musical de um modo estruturante. E se essa intransigência sempre marcou o modernismo, a reacção pós-modernista, que se verificou, na música tal como noutras artes, teve a particularidade de não se fixar incondicionalmente a um género, a um movimento, a uma escola ou compositor. O pós-modernismo musical é uma atitude: estética, técnica, social, cultural. Atitude essa que, no caso da música, passa pela dessacralização de uma suposta música de cultura alta, face a outro tipo de músicas que lhe seriam inferiores. Sendo por isso caracterizada do ponto de vista técnico, por exemplo, pelo interesse por várias culturas, histórica e geograficamente distantes, como forma de se enriquecer tecnicamente; pelo interesse e partilha com outras manifestações artísticas como forma de valorizar a própria criação musical; como adepta de uma variação ao nível do que seria o material musical, seja pelos instrumentos utilizados, seja pelas técnicas utilizadas, seja pela adulteração da utilização tradicional dos instrumentos, seja até pela reeducação de

muitos dos critérios estéticos anteriormente assumidos na música acerca do que seria o bom, o útil, o correcto... “In music, postmodernism does not take on any one particular style or technique; rather it is just the condition of things after modernism. Postmodern music may include more or less any type of music and resists hierarchies, especially those based on notions of ‘high’ and ‘low’ art. The music may contain traits of bricolage (do-it-yourself), and polystylism (multiple styles in a single work), and involve recontextualisation (presenting familiar material in a different context), but it need not necessarily do any of these. The main quality is a cultural knowingness, a cultural awareness, in short: cultural knowledge.” (Hugill, 2007: 169)

Gracyk (2013), ao ensaiar uma definição de música, invoca a dimensão cultural como uma das forças da sua argumentação, apostando na ideia de que a música enquanto manifestação artística tem que envolver de facto essa dimensão cultural circundante. Não lhe basta ser uma sequência organizada de sons. Gracyk, com o objectivo de clarificar a natureza da música, explana com algum detalhe a questão da suposta música de alguns pássaros, onde se detectam aspectos que são da ordem do humano musical, como melodia, intervalos, variação rítmica, mas ainda assim reforçando que apesar de poder ser ouvido como música, e muita gente o tem feito, até com enormes repercussões no domínio da composição, como por exemplo o caso de Messiaen¹⁰², ainda assim, não se trata de uma arte, porque ao pássaro escapa, entre outros factores, toda essa dimensão cultural que envolve a materialização da música em som. O argumento, assim colocado, não deixa de ser polémico. Não se quer lançar uma contenda com os etólogos, mas antes reforçar essa dimensão cultural vasta que está na base de toda a criação musical, seja de que época for, seja de que género for. Não sejamos redutores a ponto de imaginarmos essa dimensão cultural como sendo a da tradição europeia, na qual iríamos desembocar, sobretudo na música que vai do barroco até ao romantismo, por exemplo. Esse caso é certo, mas também há dimensão cultural nas várias músicas de África, da Índia ou da China, por exemplo, onde a cultura é equacionada de forma necessariamente diferente. “But the ‘cultural context’ is not just one’s immediate physical surroundings: it also refers to literature, art, social interaction, science and all other forms of human activity.” (Hugill, 2007: 141) O que se quer afirmar é que não podemos ver a cultura como esse esqueleto de raiz europeia que determina a evolução posterior de praticamente tudo. A cultura de que aqui se fala transcende claramente essa perspectiva. “Sound patterns are musical when their

¹⁰² Olivier Messiaen (1908-1992), compositor francês, revelou-se desde muito cedo um admirador e estudioso do canto de várias espécies de pássaros. De tal modo que compôs algumas peças claramente devedoras de algumas das análises por si feitas a esses cantos. *Réveil des Oiseaux*, piano e orquestra (1953); *Oiseaux Exotiques*, piano e orquestra (1955-56) e *Catalogue des Oiseaux*, piano solo (1956-58) são disso exemplo.

organization establishes rhythmic or harmonic relationships (or both). Musical patterns are music only if they reflect—and so are intended to be interpreted in light of—cultural expectations about musical structures.” (Gracyk, 2013: 21) O que poderíamos confirmar, por exemplo, com o jazz – uma música assumidamente feita de influências de vários sítios geograficamente distantes, de África aos EUA, passando pela Europa. “All artists, musicians included, make work that is to some extent a product of their cultural context. What has changed in recent years is the level of access to cultures beyond what may be thought to be ‘one’s own’. A knowledge of the cultural world around is, therefore, an important attribute for the digital musician. Given the sheer quantity of cultural activity, acquiring this ‘cultural knowledge’ is easy to find but difficult to absorb. To ‘move into the unknown’ can be both challenging and intimidating and requires considerable curiosity and engagement.” (Hugill, 2007: 141)

Também não se trata aqui de dizer então que a percepção musical terá que passar impreterivelmente pela compreensão de uma série de ideias não musicais que envolveriam sempre essa dimensão musical. Felizmente não é assim porque a arte é muito mais subtil no modo de se situar num determinado enquadramento. Ou seja, a música pode fazer parte de um enquadramento mesmo quando luta contra ele, em vários aspectos, como o fizeram os dodecafonistas no princípio do séc. XX face ao apogeu do tonalismo, ou o punk em 1976 face à confirmação do rock sinfónico e sua ambição de superioridade por via de uma hipotética distinção técnica. Reforcemos esta ideia de uma dimensão cultural que esteja para lá da manifestação prática estrita, seja da pintura, da música ou de outra arte qualquer. “All music is art, because all music has style, which means that all music engages actively with the tradition that feeds it. The engagement can be affirmative, or it can be resistive. Either way, it’s present. The result is that each act of composing or performing music can be significant as an activity even if it has no immediate function that is achieved by that activity. Therefore it is possible to find the play of culture interesting as culturally formed human activity even where there is no interest in the immediate purpose of that activity.” (Gracyk, 2013: 33)

Esta raiz cultural da música na sociedade é uma perspectiva geralmente aceite nas investigações recentes. Mas tal não significa que a música só possa ser “ouvida” ou pensada através da moldura epocal. Ela nasce e existe num contexto, cultural, artístico, social, etc. mas não é esse contexto que contém tudo o que é necessário para lhe conferir importância, validade ou legitimidade. “Music now seems hardly more than a somewhat clumsy excuse

for the self-glorification of musicians and the growth of a new industrial sector. Still, it is an activity that is essential for knowledge and social relations” (Hugill, 2007: 172) O que não é contraditório com a afirmação de que a música, como manifestação artística, sempre teve essa capacidade de não se acomodar pacificamente, furtando-se a ser um elemento de decoração de um contexto histórico, antes sendo muitas vezes um rastilho de dinamismo, revolução e mudança.

Os códigos, hábitos, estratégias e relações que se estabelecem em torno de um enquadramento são adquiridos. Aquisição essa que tem na audição a mais elementar, e ao mesmo tempo a mais sofisticada, maneira de ocorrer. Se a musicologia consegue atingir algum grau de sistematização acerca desse envolvimento, começa por ser nas mais simples manifestações musicais que a percepção desse quadro que define o que cabe lá dentro acontece. Porque estamos aqui a considerar orientações e não regras, manifestações e não leis, que por isso mesmo também conferem uma vitalidade maior ao que acontece no seu interior. “More than a simple matter of recognition, the perception of boundaries or “frames” becomes part of that other musical practice – consumption, where issues of “value”, “identity”, and “coherence” are instantly, and simultaneously, felt and reflected upon.” (Théberge, 1997: 169)

2.10.4. Enquadramento: mais cato do que rosa

Natureza do som, esse elemento profundo que se manteve intacto durante muito tempo mas que o modernismo do séc. XX abalou, deitando assim por terra um dos pilares mais estáveis e consolidados da composição musical. Perdido esse elo fundamental, acolhedor, no qual tudo acabaria por se vincular, sentiu-se um abalo profundo nas coordenadas da composição musical. O que nos coloca perante a inevitável questão do ‘depois’: o que resta após um varrimento de tal dimensão que abale os princípios mais fundamentais de qualquer criação?

Como atrás observámos, as teses simultaneamente optimistas e um pouco eufóricas de crença numa superação total da noção de enquadramento enquanto campo de forças, terreno de possibilidades no qual os edifícios se constroem, como a de Demers, parecem pouco realistas. Finda essa euforia própria de uma ideia que ainda não teve a capacidade de olhar para si com a devida distância, de modo a obter uma análise um pouco mais atenta e imparcial, teve lugar o aparecimento de concepções um pouco mais realistas, no sentido de

se direccionarem para a realidade dos acontecimentos. Teorias essas que apontam no sentido de marcar o modernismo, não como a dissolução do enquadramento, mas antes como um tempo de uma maior compatibilidade de enquadramentos diversos, bem como uma abrangência mais englobante de cada um dos enquadramentos em efectiva concretização prática. O que nos leva a apontar que o panorama hoje é feito desses mesmos campos de forças – enquadramentos que continuam a existir, mas por uma dissolução cada vez mais visível das suas fronteiras, bem como um cruzamento cada vez mais diverso e disperso dos elementos que constituem cada um deles. Um plano que tenha por objectivo uma abrangência que enriqueça a criação musical através da importação do maior número possível de elementos, mesmo que eventualmente a estranheza inicial e a incompatibilidade possam surgir. Regressemos de novo a Attali e à sua definição de composição como fase da criação musical na qual esta abrangência se pode efectivar com resultados cada vez mais profícuos. “Exteriority can only disappear in composition, in which the musician plays primarily for himself, outside any operationality, spectacle, or accumulation of value; when music, extricating itself from the codes of sacrifice, representation, and repetition, emerges as an activity that is an end in itself, that creates his own code at the same time as the work.” (Attali, 1999: 135) O que se retira daqui é a ideia de que o alastramento pelas margens, face a um enquadramento consolidado que possuía muitas certezas, é qualquer coisa de positivo, mesmo se levado ao extremo que Attali aponta como o caso da obra que, enquanto obra, justifica e esclarece as coordenadas com que foi criada. Está em causa a possibilidade de uma abrangência enorme e essa abrangência acontece porque a noção de enquadramento não é mais a mesma de há duzentos anos atrás. O estado em que hoje o compositor se encontra é um estado de aprofundamento e dispersão muito maior porque as coordenadas adquiridas, com as quais se inicia o jogo, são muito menos rígidas: com vantagens e desvantagens, necessariamente. Apontam as vantagens os que entrevêm o dinamismo, a pluralidade, a radicalidade, a inovação da composição. Apontam as dificuldades os que não cederam a muitas mudanças surgidas, para quem a revolução modernista, não é afinal mais do que um momento que passaria e após o qual tudo voltaria a ficar mais ou menos como estava, mesmo tendo consciência de uma certa irrecuperabilidade desse antes. Mas aqui estamos a falar de um antes que é o porto seguro onde tudo parece claro, definido e sem oferecer grande problema de conhecimento, integração e relação. Aí somos levados a afirmar que o antes não volta porque não pode mesmo voltar: enquadramento desfeito é enquadramento que não renasce.

Há um elemento que tem que ser convocado de novo para a percepção dessa asserção apresentada: a tecnologia. Não só no aspecto central identificado como a mudança radical de enquadramento no séc. XX – o som – a tecnologia desempenha um papel determinante, como também no facto, de que a tecnologia vai cumprir um papel decisivo nas várias etapas da criação musical: desde a própria composição, com a tecnologia presente no mais inicial momento de criação das peças, como também em etapas posteriores de divulgação ao público através de procedimentos como a espacialização, passando por todo o tratamento e manipulação que pode ser feito na criação: a música encontra-se numa íntima dependência dessa dimensão tecnológica. “Clearly, then, musical practice, even at the most fundamental level of the relationship between musicians and their instruments, cannot be separated from either the specific contexts of musical style and genre or larger issues of race, class, and gender. In this way, the constitution of individuals as social subjects has at least as large an impact on their relationship to musical technology as the form of the technology itself.” (Théberge, 1997: 175-6)

Adam Harper invoca o conceito de ‘música infinita’ como explicação para aquilo que entende ser o processo de composição musical da actualidade. Para este autor, a criação musical consistirá na criação, na manipulação, na alteração de um conjunto de variáveis que são aquelas que permitem a efectivação da obra musical. “Music as a whole is a vast rolling sea of variables, all potentially equal in importance, with changing values – sometimes still, sometimes gently shifting, sometimes surging heavily – and all grouping together in any and every way to create an astonishing variety of different forms and practices of varying flexibilities, many of which we have yet to imagine, let alone define and use.” (Harper, 2011: 57) Esta citação é emblemática de um pensamento musical que segue na linha de explorar a possibilidade de variação dos elementos musicais. Compor sempre implicou variar; o que há de novo aqui? Parece-nos que a afirmação de Harper decorre precisamente da ideia de um enquadramento actual de entendimento do som enquanto matéria musical que acentua esse aspecto de variação. Variação no sentido extremo: experimentar, desfazer, torcer, amputar, aumentar... tudo termos que poderemos imaginar com aplicação na manipulação de som que a tecnologia contemporânea permite. O enquadramento no qual o som musical se encontra, decorrente das experiências pioneiras dos primeiros modernistas e cimentado pelas mais recentes inovações tecnológicas, é um enquadramento no qual o som musical ganha um estatuto completamente novo face ao que era até aí. Neste enquadramento o som musical já não vê o seu estatuto obtido por virtude de uma formatação que lhe esteja acima e que lhe confira a sua legitimidade

musical, seja ela de ordem técnica (harmónica, rítmica) ou de ordem filosófica (todas as decisões estéticas face a esse mesmo som). O enquadramento actual é aquele que aceita como som musical todo aquele som que possa, por via dessa manipulação e integração em conjunto, fazer sentido no corpo que é a obra. Daí a importância de referirmos aqui esta questão da variabilidade: se há aspecto que caracteriza este “novo” som é precisamente o de revelar uma plasticidade – plasticidade no sentido se de disponibilizar a uma moldagem extrema – que o caracteriza. Variação de tal modo extrema que, como Harper afirma, os limites a que a poderemos levar constituem muitas das vezes uma surpresa. Mas aqui estamos a falar de uma surpresa de tipo diferente: o grau de desmontagem do som que a tecnologia hoje nos permite, é deveras abrangente, daí a possibilidade da curiosidade e surpresa serem mais frequentes, até mesmo para o compositor que possui uma noção mais clara de como pretende que a peça possa soar.

Poderíamos dizer que a música consiste nesse conjunto de acções que ocorrem nesse campo onde essas variáveis existem para serem manipuladas, dando-se assim origem à criação. A esse plano chama o Harper espaço musical, considerando que se trata do plano onde existem os elementos e as possibilidades de criação musical. Possibilidades infinitas, variações múltiplas, mudança constante e multidimensional. Será esta atitude que permitirá a criação musical. É certo que muitos outros autores, na contemporaneidade e não só, apontam para definições do processo de criação musical que radicam nessa ideia central de manipulação, cruzamento, intersecção, etc. de elementos distintos num quadro mais vasto que será o plano – com todas as suas regras, pressupostos, determinações, etc. – que permitem que o desenvolvimento se faça. A nossa referência a Harper é porque ela parece expor de forma clara o que é a criação musical contemporânea nesse plano que é o novo enquadramento do som musical, originado na viragem do séc. XIX para o XX. Voltamos a reafirmar que neste momento não nos situamos no meio da contenda em torno de uma hipotética definição prévia do que será o som musical, uma vez que dificilmente conseguiremos consenso, dado o facto de essa caracterização andar invariavelmente ligada a momentos, escolas, estilos, compositores ou a questões da ordem da organologia. Assumimos aqui o som musical com todo aquele que de alguma forma pode fazer constituir-se como obra musical, fazendo corpo com outro sons. Poderá daqui decorrer uma certa insuficiência da definição, uma vez que dizer que num conceito cabe tudo é esclarecer muito pouco acerca dele. Mas a intenção é precisamente assumir a consequência disso e afirmá-lo sem pudor: aquilo que pode ser som musical, aquilo que pode ser utilizado como som na música, é, praticamente, tudo aquilo que é som. Isto não representa

uma fuga à definição do conceito, significa antes que esse mesmo conceito, que está na origem da mudança de enquadramento, é um dos mais importantes e decisivos da análise da música contemporânea.

Na linha do que Harper sugere, a perspetivação do modernismo musical como atitude, e não como momento historicamente situado apenas, define precisamente o que está em causa quando se trata da composição: o modernista é aquele que no espaço musical tenta, força, induz possibilidades, ligações e acções que não tenham ainda sido tentadas, fazendo-o com a noção de que as fronteiras podem e devem ser forçadas, ao contrário da atitude pré-modernista, em geral, mais definida por contornos e limitações mais estáveis e rígidas. Veja-se o exemplo que Harper refere e que é hoje geralmente consensual na musicologia: o dodecafonismo, supostamente inventado para a libertação face ao enquadramento tonal, acaba por se tornar ele próprio um enquadramento ainda mais limitador e cerceador do que aquele que ele próprio considerava contestar.

O desenvolvimento tecnológico, exponencialmente acelerado ao longo do séc. XX, vai possibilitar um alargamento cada vez maior desse enquadramento, permitindo uma efectivação ainda mais alargada dessa noção de ‘música infinita’, uma vez que a tecnologia tem tido nesse respeito um papel decisivo. Alarga o espaço musical a ponto de verificarmos nesse mesmo espaço musical um conjunto de possibilidades, de ligações de carácter infinito que vão colocar em causa a dimensão mais histórica e linear da música existente até ao início do séc. XX: toda ela uma manifestação ostensiva da sucessão mais ou menos ordenada de determinações bastante rígidas. Podemos, sem sermos demasiado abusivos, generalizar esta citação de Brend acerca da música electrónica para toda a música a partir do modernismo: “Another part of the story is that electronic music depends more on its equipment than most other forms of music. The art needs an apparatus; there is a symbiotic relationship. The development of the music cannot be separated from the emergence of new technologies and the inventions of new instruments and techniques.” (Brend, 2012: X) No séc. XX, o que aconteceu foi antes uma multiplicidade e simultaneidade desses mesmos enquadramentos. O que em si mesmo nem teria nada de absolutamente novo, mas que analisado numa perspectiva mais abrangente que tenha em atenção os resultados práticos, permite constatar uma disseminação de ideias e propostas criativas pelos mais variados géneros, estilos e movimentos musicais. Não como uma qualquer hibridação de teorias apenas, mas também como uma real dissolução de algumas noções adquiridas acerca da composição musical nas várias áreas, géneros, estilos,

movimentos ou escolas. A possibilidade de mudança e evolução na música sempre existiu. Aliás faz parte da música como de qualquer outra manifestação artística conter em si esse elemento tendente a uma transformação permanente. De outro modo a arte não seria arte. Mas historicamente, até ao séc. XX, essa mudança repercutia-se numa linearidade evolutiva mais consolidada e uniforme. Ao passo que a partir dessa data a própria evolução se passa a fazer de modo mais irregular, contendo inversões e saltos que a caracterizam como mais dispersa e plural. Como Adorno eficientemente caracteriza: “L’élimination de tout élément préconçu, la réduction de la musique, pour ainsi dire, à la monade absolue, l’endurcit et affecte son contenu intime.” (Adorno, 1990: 27) É certo que esta recondução à mónada que Adorno faz está identificada com o ar dos tempos (primeira metade do séc. XX) e com alguns dos seus mais determinante acontecimentos musicais, como o dodecafonismo, por exemplo, com o qual Adorno identifica essa “eliminação do preconceito”. Mas nada nos impede de valorizar a afirmação de Adorno estendendo-a a outras revoluções musicais, mesmo que não subscritas por Adorno, como o impacto tecnológico e consequentes mudanças musicais do séc. XX. Porque o que Adorno afirma é lícito ser aqui extrapolado: essa redução à mónada pode ser perspectivada como um regresso a um dos elementos mais fulcrais de que a música se serve – o som – e desse modo, essa recondução à mónada poder ser afinal uma recondução ao som primordial, ao som que são todos os sons, aos sons que entretanto ficaram esquecidos. “But Schoenberg’s desire was to liberate the hitherto repressed properties of musical sound.” (Stubbs, 2009: 20)

A introdução de tecnologia de forma radical nas várias etapas da produção musical materializou-se em duas vertentes fundamentais: 1) a questão ontológica - numa nova percepção face ao som que nos levou a uma reconsideração radical acerca do que seja o som musical (face a um supostamente não musical) e 2) epistemológica – através de novas formas de lidar com o som, permitindo tomá-lo, não só numa aceção mais prática como também numa mais teórica e conceptual, como até aí ainda não tinha sido possível.

Decorrente dessa reconsideração ontológica e epistemológica do som, constatamos que no séc. XX estão criadas as condições para a composição musical se assumir como esse potencial de mudança radical e extrema, criando condições para alargar e reequacionar toda a lógica de constituição de um enquadramento. “Most importantly, by imagining music in terms of paths of possible change running through a space of infinite possibility, we learn how the restrictions of unwitting convention and the apparent finitude of our imaginations can be detected and thus overcome.” (Harper, 2011: 11)

Uma das constatações que derivamos daqui é, por exemplo, o conjunto de hibridações que hoje em dia existem na criação musical. Onde em tempos tínhamos a música académica, a música popular, ou a dimensão etnológica, por exemplo, hoje vemos que precisamente pela admissão desta abrangência de meios e procedimentos da criação musical, os géneros cruzam-se cada vez mais e as zonas separadas tocam-se cada vez mais. Pinhas, compositor e musicólogo assumidamente inspirado nas teses filosóficas de Deleuze tem uma forma feliz de classificar estes cruzamentos surpreendentes e inauditos. Fala ele das forças que o material sonoro contém e liberta. Forças essas que vão nesse sentido de unir o distante e implicar o separado, que a música contemporânea com alguma eficácia tem conseguido: “En changeant de nature, le matériau sonore dégage un monde de forces pures et les affects qualifiés déterminant ces forces. Le métal des orchestrations cuivrées, mais aussi le metal de certaine guitares électriques saturées forment un véritable mur sidérurgique. En captant une certaine matière “première”, la musique devient violence et création: elle nous délivre de la nature et compose un univers inouï; elle déforme et nous montre la direction d’un sublime qui dépasse tout faculté d’imagination.” (Pinhas, 2001: 175) O universo inaudito (que ultrapassa até a nossa imaginação) de Pinhas como a recondução à mónada sugerida por Adorno (numa busca pela origem) são expressões de uma mesma linguagem: a de uma música que tem nessa procura pelo som um elemento central.

Se em tempos existiam instrumentos próprios, digamos, da música académica e outros próprios da música popular, hoje vemos que há uma confluência muito maior na utilização do aparato instrumental. Se antes tínhamos disposições de concerto e de performance completamente distintas e identificadas, hoje temos situações em que a performance dos vários géneros musicais se confunde. Se em tempos tínhamos até os sons que eram de uma música e os sons que eram de outras músicas, hoje ao nível tímbrico também já não podemos conceber essa separação. Porque este alargamento, o que fez, não foi que se cruzasse tudo, mas, sobretudo, que as áreas e géneros deixassem de estar tão estanques e incomunicáveis. Hoje em dia, mesmo quando estão separadas, sabem da existência umas das outras, sabem que são vizinhas.¹⁰³ E como vizinhas que são, admitem

¹⁰³ Vejamos o que diz Alex Ross numa obra de divulgação musical que, embora de âmbito mais generalista, coloca questões absolutamente pertinentes do domínio da musicologia mais aprofundada: “No início do séc. XXI, o impulso de colocar em oposição a música clássica e a cultura *pop* já não faz sentido racional ou emocional. Os jovens compositores cresceram com a música pop nos ouvidos e utilizam-na ou ignoram-na conforme a ocasião o exige ou não. Estão à procura do meio-termo entre a vida da mente e o ruído da rua. Do mesmo modo, algumas das reacções mais enérgicas à música do século XX e à música contemporânea vieram da arena da *pop*, vagamente definida. As melodias microtonais dos Sonic Youth, os projectos

também que mais tarde ou mais cedo se poderão cruzar. Certas experiências sónicas dos pioneiros da *industrial music* de Sheffield, por exemplo, vão invocar muitos dos pressupostos da electroacústica mais académica como a de Bayle¹⁰⁴ ou Parmegiani¹⁰⁵, por exemplo, que por sua vez se vão cruzar com algumas ideias da música espectral, que por sua vez vão mexer com algumas das práticas de composição e de sonorização para cinema e rádio como as de Delia Derbyshire¹⁰⁶, por exemplo. E aqui se estabelece uma relação que liga de forma bastante próxima, três ou quatro áreas, autores distintos nos meios, nos propósitos, na tradição e nos modelos de composição. Sendo que em termos de resultados práticos dados a ouvir, as diferenças se esbatem profundamente. Este exemplo mostra como a transversalidade, termo caro a muita da arte contemporânea, se coloca aqui numa praxis bastante abrangente, uma vez que toca em aspectos consolidados ao longo de séculos como a questão de alguns instrumentos e sua identificação com alguns géneros ou até mesmo a separação do âmbito mais popular face ao erudito, tão vigorosa durante tanto tempo. Se ainda há reticências a empreendimentos deste tipo – “Os espíritos mais inflexíveis continuarão sem dúvida a insistir nas diferenças fundamentais do vocabulário musical, associando-se às veneráveis tradições orquestrais e operáticas das eras do barroco, do clássico e do romântico (...)” (Ross, 2007, 538) – elas são cada vez menos recorrentes. Ross toca no ponto: é que há uma partilha de vocabulário, concretamente, uma partilha de sonoridades. E se há partilha de vocabulário, as linguagens tenderão inevitavelmente a cruzar-se, a misturar-se, a apoderar-se umas das outras.

harmónicos opulentos dos Radiohead, os ritmos fracturados e as marcações de tempo com variações rápidas do *math rock* e da IDM, os arranjos orquestrais lamentosos de Sufjan Stevens e de Joana Newson, tudo isto serve para manter o já longo diálogo entre as tradições clássica e popular.” (Ross, 2007: 538)

¹⁰⁴ François Bayle (1932), compositor francês de música concreta e música electroacústica. Compositor fundamental da música com recurso a tecnologia das últimas décadas, desde cedo conferiu grande importância a aspectos como as características acústicas dos espaços e difusão das obras. Dinamizador do GRM (Groupe de Recherches Musicales), foi o responsável pela concepção do Acousmonium, um sistema avançado de difusão de som em sala.

¹⁰⁵ Bernard Parmegiani (1927-2013), compositor francês, foi, juntamente com Pierre Henry, um dos compositores oriundos da música electroacústica mais sensíveis à linguagem da música pop/rock que na década de 60 consolidava a sua praxis e atingia cada vez maior disseminação. O interesse foi recíproco, prova disso é o facto de Parmegiani ser um dos nomes que mais vezes é referido como influência por parte de músicos como Aphex Twin ou Sonic Youth, prova inequívoca de que a troca de influências entre as duas linguagens musicais se fez nos dois sentidos.

¹⁰⁶ Delia Derbyshire (1937-2001), compositora e sonoplasta nascida em Coventry (UK). Geralmente associada ao uso de tecnologias de síntese e manipulação de som, desenvolveu parte substancial da sua obra no contexto do BBC Radiophonic Workshop, um departamento da BBC que tinha por missão produzir peças para serem utilizadas quer na rádio quer na televisão, bem como desenvolver investigação de equipamentos ao nível da produção, edição e difusão do som. Nunca se tendo identificado com nenhum movimento / escola de composição, os seus trabalhos revelaram desde cedo uma aposta deliberada na exploração das potencialidades das tecnologias emergentes. Ainda assim, a Música Concreta e o trabalho de Pierre Schaeffer foram determinantes para a sua obra. O tema original da série *Dr. Who* será provavelmente o seu trabalho mais conhecido.

Numa explanação da noção de enquadramento musical, um dos aspectos que sobressai desde logo é a possibilidade de saber até onde é que é possível posicionar, ajustar ou mudar o enquadramento e a partir de quando é que esse enquadramento, nos seus pressupostos, começa a ser colocado em causa. Poderíamos, no seguimento das ideias avançadas por McClary (2000) colocar a questão nos seguintes termos: o que é que é efectivamente puramente musical e o que é que é do domínio da convenção? Colocar esta questão define o problema de esclarecer um pouco melhor a natureza e coordenadas de um enquadramento; procurar respostas para ela segue no sentido de se indagar sobre os fundamentos daquilo que temos como ideias (musicais) consolidadas, as quais não são passíveis de alteração. Convirá, porém, vincar um pouco a ideia de que o puramente musical é muito reduzido e a dimensão da convenção é muito mais determinante para uma qualquer perspectiva musicológica que se queira desenvolver. Ou melhor, sermos eventualmente mais radicais e afirmar de que o puramente musical é capaz de ser um conceito vazio, na medida em que não encontraremos nenhuma referência que lá caiba – não encontraremos nada que seja puramente musical e não envolva em si o que quer que seja do domínio da convenção. “Although musicologists and theorists often grant these kind of formations the status of “purely musical,” I will treat them as conventions – albeit conventions that so permeate human transactions that we usually fail to notice their influence.” (McClary, 2000: 5)

O que serão efectivamente estas convenções. A música, como qualquer manifestação artística, terá as suas convenções, os seus procedimentos, as suas regras mesmo as “não escritas”. Mas aqui estamos a falar de mais do que esse conjunto de noções, de forma vasta, que afectam qualquer prática artística, de qualquer época e de qualquer lugar. Falamos de convenções num sentido mais profundo ainda. Todo aquele corpo teórico de consequências práticas que uma arte – neste caso, a música – possui e que a envolvem como premissas adquiridas desde o início. Ou seja, como se houvesse um resíduo de regras, postulados, indicações, o que quer que seja, que estão na fundação de determinada arte sem as quais ela não subsistiria. Geralmente esses postulados socorrem-se o mais possível de fundamentações de carácter científico, assumindo essa cientificidade associada a determinadas ciências duras como um atestado de uma qualquer espécie de segurança face ao que se afirma. Exemplo: justificar a importância que o intervalo de meio tom tem na música ocidental com base em todo o conhecimento acústico, de Pitágoras aos nossos dias, de forma a esclarecer esse intervalo de meio tom como unidade mínima de intervalo na música ocidental. Só que, mesmo um dado como o intervalo de meio tom, sem

dúvida um aspecto decisivo ao longo dos séculos, perceptível na música ocidental e presente em todos os géneros e épocas, e não esquecendo manifestações de carácter mais popular como o rock ou o jazz (nestas músicas lá temos o intervalo de meio tom presente também), não radica a sua existência exclusivamente em determinações do puramente musical, mas também em aspectos da ordem da convenção. A disseminação e onnipresença desse intervalo, ainda assim, não é suficiente para nos dar isso como um absoluto, estando aí para o provar a música espectral, por exemplo, que a partir da década de 70 dinamita esse pressuposto. Ou determinadas manifestações de pop/rock mais experimental que ousaram “mexer” com o adquirido que era esse intervalo. McClary referindo-se às convenções musicais: “At the same time none of them counts as anything more than artificial constructs human beings have invented and agreed to maintain – in particular contexts, for particular reasons, to satisfy particular needs and desires.” (McClary, 2000: 6) Duas daquelas que McClary entende serem das mais significativas convenções a fazerem-se passar por algo de puramente musical em vez de algo determinado, datado e, assim sendo, subjectivo: o conceito de tonalidade da música ocidental e a estrutura dos blues, do séc. XIX para cá, são um bom exemplo para a clarificação do que é um enquadramento e da vitalidade e durabilidade que ele pode ter. Como se percebe, nos dois casos referidos, vitalidade não significa eternidade: a assim chamada tonalidade da música ocidental viu-se fortemente colocada em causa por muitas práticas do séc. XX em diante. Assim como o blues viu as suas regras serem adulteradas e recontextualizadas, inclusivamente estando na origem de outros géneros musicais, como o rock, ou alguns desenvolvimentos posteriores do próprio jazz, por exemplo.

McClary coloca a questão nestes termos: o que seria se assumíssemos de antemão o puramente musical como convenção apenas, e não como puramente musical? E responde com a ideia de que toda a música tem a ganhar com essa modificação. “But the existence of diverse historical narratives does not mean that such choices are either arbitrary or inconsequential. The recent canon wars revolve around which or whose turtles get to count in official records of cultural representation and reproduction. And a great deal is at stake in these debates, whether one claims on the one hand that a single tradition is to be maintained in the face of pluralism or, on the other, that such an account is no longer credible.” Na verdade, o que acontece é que a modernidade nos confrontou com essa efectiva volatilidade de muitas convenções de uma maneira mais óbvia. Mas tal não quer dizer que elas não existissem desde sempre como convenções. A maior ou menor velocidade a que essas alterações do curso histórico se têm verificado é apenas um

elemento conducente a esta explicação. As regras nunca foram eternas; o que aconteceu é que algumas duraram mais tempo – algumas duraram mesmo muito tempo – e isso pode até ter sugerido a impressão da sua eternidade.

Donald Tovey foi o introdutor do conceito de *mainstream*, concretamente numa obra publicada em 1949, de título *The Main Stream of Music and Other Essays*. Nela afirma o autor que no contexto da criação de qualquer actividade artística há uma tendência a estabelecer-se aquilo que ele designa como um canon. Esse canon, ou *mainstream*, era suficientemente abrangente para permitir uma criação diferenciada e autónoma, ainda assim, constituindo-se como uma espécie de nuvem que paira pela cabeça dos criadores, para a qual eles não tinham que estar sempre a olhar mas tendo sempre a consciência de que ela lá permanecia. Para o autor o *mainstream* seria, no fundo, aquilo que restaria de comum para lá das diferenças, aquilo que facilmente se poderia identificar com qualquer um dos elementos que a esse grupo pertencem. “The notion of main stream is a better metaphor for my subject than the term ‘classical’, and it is also better than the not less notion that the greatest art is of the centre.” (Tovey, 1949: 340) Como vemos trata-se de um uso metafórico e Tovey salvaguarda isso afirmando que não poderá nunca ser uma classificação peremptória a ponto de ter o poder de excluir. Tem a função de facilitar a compreensão e o entendimento em torno do assunto. “It is impossible to maintain a theory that the main stream of music is something that we have never heard of or are never likely to hear of.” (Tovey, 1949: 332) Esta tese de Tovey cedo sofreu contestação, sendo Meyer um dos que se insurgiu contra ela, por inadequação e por falta de utilidade. Inadequação porque considera Meyer, o séc. XX é caracterizado antes pela sua vertente multifacetada. E falta de utilidade porque, para a música contemporânea, tal conceito pouco trás de novo ao seu esclarecimento. Como McClary afirma: “Leonard B. Meyer announced the futility of this venture, arguing instead that our time is characterized most by its stylistic pluralism. Still, in narrative histories of twentieth-century music (by which is meant the continuation of Tovey’s classical canon), musicologists continue to grope for the main stream, to grasp hopefully at various trickles, to lament the loss of orientation its disappearance has effected.” (McClary, 2000: 32) Onde fica bem claro esta espécie de recorrente lamento que existe a propósito desta dimensão multifacetada da música contemporânea, que traduziríamos da seguinte maneira: os enquadramentos historicamente consolidados entram em desagregação, são substituídos por outros que, ao invés de se anularem se compatibilizam uns com os outros. O que se traduz na dificuldade de traçarmos a evolução da música do séc. XX como uma linha que se vai pontuando com acontecimentos, mais ou

menos marcantes, mas quase sempre muito bem integrados no alinhamento. Porém, o séc. XX não é de uma só linha, é de várias linhas, várias linhas que correm temporariamente paralelas mas que por vezes quebram esse paralelismo para se cruzarem. Linhas que seguem uma direcção, mas que em algumas ocasiões são capazes de fazer uma inflexão de muitos graus – 180° por vezes – e que assim contribuem para a riqueza musical da contemporaneidade. Não que outras épocas não tenham sido igualmente ricas; mas o que aqui se afirma é que a riqueza da contemporaneidade passa muito por essa pluralidade (feita de alguma compatibilidade) entre mundos aparentemente diversos e dispersos.

O que o desenvolvimento tecnológico do séc. XX, na área do som / música, fez foi mostrar de uma forma mais evidente ainda, a complexidade que está em causa na consideração de questões de ordem musical. Vejamos o seguinte exemplo a propósito do sistema ocidental de notação, sistema esse intimamente ligado a um enquadramento harmónico bastante preciso ao longo de vários séculos. Essas determinações harmónicas, que, grosso modo, estabeleceram uma linha de identificação do período medieval até ao pós-romantismo a entrar já pelo séc. XX, implicaram uma valorização da nota musical como um dos átomos fundamentais em qualquer pensamento composicional. Independentemente das várias características históricas – ou até geográficas –, o conceito de nota musical, como aquele elemento que entra sempre de alguma maneira num quadro que lhe é superior (harmónico, melódico, rítmico), ocupou um lugar de destaque nesse esquema, lugar esse que, embora com enormes dificuldades, só os desenvolvimentos do séc. XX vão ensaiar colocar em causa. Seria redutor afirmar que o atingiram pela sua destituição; essa presença da nota musical continua a ser determinante. Mas o que importa sublinhar é que o desenvolvimento que se dá após as várias movimentações mais arriscadas do séc. XX, sobretudo as da segunda metade, onde a tecnologia já vai marcar presença determinante, no sentido de valorizar, emancipar, restituir valor àquilo que são os sons para lá das notas, sons esses que, embora durante muito tempo e em muitos enquadramentos musicais, foram de alguma forma proscritos, viram essa dinâmica do séc. XX a criar condições para que eles obtivessem um estatuto musical de muito maior importância. Como refere Harper: “It’s not difficult to see, though, that the most common system, Western classical notation – of crotchets, quavers, staves, clefs, notes of an octave A through G and soon – is insufficient to describe most of the sounds that can be created in much practical detail or at a level of detail we may wish to express. These may be sound we want incorporate into music, and modern music technology makes it much easier for us to do this.” (Harper, 2011: 16) Isto não implica estarmos numa situação em que a tecnologia é

que nos veio revelar toda a infinidade de sons que estão para lá – ou ao lado, ou antes – dos instrumentos musicais e, consequentemente do sistema ocidental de notação: das notas. Considerando o caso de uma voz cantada num *lied* do séc. XIX, por exemplo, transcrito no sistema de notação tradicional, é pacífico para todos que a interpretação e a consequente performance é muito mais do que aquilo que está codificado nesse sistema de notação. E nem teríamos que considerar a linha da voz, poderíamos ficar por outros instrumentos. Ou seja, nunca uma partitura seria capaz de incorporar todo o conjunto de nuances e particularidades de interpretação de uma peça vocal como um *lied*. Mas a música surgida no contexto da tecnologia emergente torna isto mais claro. Ela vem apresentar, de uma forma até sistematizada, o modo de produzir (como num sintetizador, por exemplo) sons cujas particularidades escapam às possibilidades desse sistema de notação. São esses sons que Harper aponta de uma forma geral como *sons para lá das notas*. Na afirmação taxativa de que esses sons que estão para lá das notas, porque não podem ser classificados como notas ou porque, de uma forma mais global, não entram dentro desse sistema de notação. São efectivamente sons que podem ser utilizados na música e que como tal terão que passar a ser musicalmente considerados. “Sounds beyond notes are especially important now, in the age of recording and electronic music, when sound is being manipulated in ways that previous generations of composers and listeners were probably unable even to imagine.” (Harper, 2011: 16)

Afirmando esta importância do som para lá da nota, que as mais diversas manifestações da música contemporânea nos oferecem, o que se pode reiterar é que esse é bem capaz de ser o elemento central na alteração de enquadramento, mais evidente a partir do modernismo: a importância na música, dos sons que estão para lá das notas. “In fact, a great deal of avant garde music does have value, purpose, content, meaning and function – often in places where you least expect to find it.” (Stubbs, 2009: 130) O que, no fundo, é uma outra forma de dizer que o enquadramento a respeito do som musical da contemporaneidade é aquele que se abre a uma multiplicidade de sons até aí não considerados. Sabemos que na tradição, sons que não eram propriamente considerados num sistema de afinação (estabelecimento de uma relação face ao outro) sempre existiram, nomeadamente nos instrumentos de percussão, mas não só. Mas o que se verifica aqui de novo é que a partir do modernismo, e com o papel determinante da tecnologia, não se trata apenas de uma alteração ao nível da gramática, das várias sintaxes possíveis de organização dos sons, se assim quisermos, como também de uma alteração de vocabulário e consequentemente de semântica, suportada numa imensa panóplia de novas sonoridades

que passam a fazer parte do léxico da criação musical. Processo no qual a tecnologia contribui, não só pela possibilidade de exploração da pesquisa em torno de som, como também numa certa reformulação do trabalho do compositor: este passa a ser um obreiro / artesão em torno da sua matéria prima como um escultor de volta da pedra e um pintor com as tintas na tela. O que acarreta implicações na actividade de composição, com essa nova faceta do compositor que manipula equipamentos como computador, sintetizadores, processadores, etc. como há duzentos anos atrás o compositor se sentava ao piano com partitura, lápis e borracha. Mas nem é tanto a imagem que aqui nos importa; para lá da mudança de figura, está implicada uma mudança estrutural na composição. Agora o que acontece é que o compositor tem que utilizar novos instrumentos – podemos chamar-lhe – como os sintetizadores, samplers e DAW, os quais possuem também um *modus operandi* preciso de funcionamento, como qualquer instrumento, mas desta vez uma operação que tem a si associada uma linguagem na qual já não ocupam lugar de destaque conceitos como semínima, tonalidade maior ou contraponto, por exemplo, e passam a fazer parte desse léxico expressões como oscilador, filtro ou inversão de fase. “Produire, manipuler et assembler des sons en studio implique une certaine connaissance de la matière sonore. Pour cela, il faut considérer la matière sonore sur le plan musical comme le font les plasticiens et les architectes des matériaux qu’ils emploient pour peindre, sculpter ou bâtir.” (Heinrich, 2003: 192) E esta mudança estrutural da atitude do compositor, mais do que a faceta de técnico que o novo compositor desenvolve, o que nos deve é fazer reflectir sobre o resultado final destes dois procedimentos tão distintos. Poderíamos supor que, para lá da mudança de ferramentas, pouco mais teria mudado na actividade do compositor. Mas não. De um lado, o compositor que regista em partitura uma linguagem para ser interpretada e lida por outros que dominem essa linguagem, com tudo o que isso implica. Do outro, um compositor que é ele próprio a utilizar as ferramentas que manipulam o som, muitas das vezes, desde uma fase mais inicial em que o compositor começa por ser ele a gravar os sons que mais tarde irá manipular e editar até apresentar a obra por si finalizada. A alteração é mais do que apenas imagem (deslocação do piano para o estúdio), ou de operações (da semínima para o oscilador). A mudança é na raiz da própria música: alterado o enquadramento no qual as forças actuam, o resultado final será substancialmente diferente. Neste caso, caracterizado pela ideia de que a música se assume cada vez mais como uma variação (no caso de Harper), ou alteração (de acordo com Sève). Onde o que se trata é de reforçar a dimensão de montagem que passa a estar envolvida na criação musical. Que o musicólogo da contemporaneidade, Nicholas Cook, coloca nos seguintes termos: “And

because each block in itself contains potentially infinite properties, it is only in collision with other blocks that signs can emerge as distinct by opposition; the result is a blended space in which the exchange of qualities gives rise to the uncanny, haunting, obsessive sound image to which I referred.” (Cook, 2006: 125) Nessa variação, alteração ou montagem, o confronto, a colisão ganham um papel relevante no contexto criativo. É desse choque que nasce a possibilidade criativa. O alargamento do campo de forças, integrando cada vez mais personagens no seu enredo, é, mais do que uma maneira de suscitar a desordem – tantas vezes incorrectamente aplicada à arte contemporânea –, mas sim uma maneira de encontrar uma ordem, por muito desordenada que ela seja, mas uma ordem que faça sentido e na qual possamos dizer que é de música e criação que estamos a falar. “And that is precisely what the music does, too: if we are not accustomed to thinking of music in this way, it is because of the effect of sedimented notational and analytical representations that translate temporal succession into spatialized form and thereby domesticate the series of temporal shocks of which music, as a successive art, consists.” (Cook, 2006: 126)

Como vimos, não só a interferência de menos pessoas na cadeia altera as suas condições de produção, como esse centramento do processo cada vez mais no compositor, aponta para uma reforço da marca pessoal, como se a ele lhe coubesse simultaneamente o papel do compositor que escreve, do músico que executa e do maestro que dirige. A consequência que nos importa aqui reforçar é que esta inversão de procedimentos acentuou esse aspecto que temos vindo a identificar: o de que há uma nova compreensão do que é o som musical, também por este facto de ele passar a estar em grande medida na dependência do próprio compositor, como até aí não estava. Atentemos nestas palavras de Varèse, não por acaso, um dos primeiros compositores defensores e entusiastas da utilização de tecnologia na composição: “My fight for the liberation of sound and for my right to make music with any sound and all sounds has sometimes been construed as a desire to dispare and even to discard the great music of the past. But that is where my roots are. [The composer] only wants to produce a new flower. It does not matter if at first it seems to some people more than a cactus than a rose...” (Varèse, 2006: 19)

Mais cato do que rosa. Sons que, uns tempos antes, seriam claramente escondidos ou eliminados por não terem possibilidade nenhuma de fazerem parte de um contexto de criação musical. Que Alex Ross sintetiza nesta citação referente ao que seria uma motivação dos compositores na contemporaneidade: “Desdobrando grandes formas, comprometendo-se com forças complexas, atravessando o espectro sonoro desde o ruído

ao silêncio, mostram o caminho a seguir para atingir aquilo a que Claude Debussy um dia chamou o país imaginário, ou seja, o país que não se encontra no mapa.” (Ross, 2007: 539) Mesmo sabendo que uma recondução extrema e exclusiva ao som, sua natureza e sua origem, secundarizando toda a dimensão de relação que ele terá que estabelecer com os outros sons, anularia a própria possibilidade da música, o que se verifica é que esta nova composição que estamos a referir, aposta claramente na vontade de dar a ouvir o som, se calhar antes da escala, da estrutura, da relação e do desenlace: os sons para lá das notas. Isto nunca colidindo com as mais variadas manifestações musicais que têm surgido, já que todas elas referem que a dimensão artística está precisamente nessa preponderância dos sons e que todo o invólucro e determinação que damos ao seu tipo e às relações possíveis entre si, acaba por ser algo de dimensão historicamente localizada, que poderá até reduzir a abrangência da música enquanto criação artística. Nunca negando que o extremo da abrangência a que esta posição conduziu trará eventuais dificuldades. “What is considered distressing about modern music to some isn’t the tyranny it attempts to impose but the very opposite – its openness, its erasure of boundaries and outmoded, arbitrary structures and hierarchies. Some find this freedom disorientating but for many others, it represents the infinity of opportunity.” (Stubbs, 2009: 121)

O conceito de alteração musical, proposto por Sève (2002) parece-nos ser uma boa forma de agrupar muito daquilo que é o dinamismo da criação musical contemporânea que se materializa nesses aspectos que analisámos e que vão desde o som que se usa, o modo como esse som se encadeia, passando pela mudança de todo o tipo de técnicas e concepções em causa no processo de composição. Propomos a recuperação desse conceito de alteração para a compreensão do que seja a composição contemporânea que navega numa instabilidade de contornos interessantes para o caso de pensarmos a situação de um ponto de vista criativo. A ideia de Sève pode ser definida da seguinte maneira: a alteração é o denominador comum da composição musical contemporânea. Alteração essa que sempre foi fundamental na música mas que hoje, em razão daquilo que expusemos, se torna ainda mais decisiva. Para o autor, é pela percepção da alteração que conseguiremos compreender o panorama musical contemporâneo, das linhas mais gerais até aos pormenores mais ínfimos. Entendemos importante referir aqui este conceito de alteração na medida em que ele ajuda a clarificar o que é o novo enquadramento musical nascido no séc. XX. Objecções várias podem ser colocadas a algumas das afirmações mais insubmissas de Sève, ainda assim, a leitura que fazemos dessa noção de alteração é relevante para mostrarmos como a

contemporaneidade musical tem esta difícil (ou talvez não) tarefa de viver sob as coordenadas de um enquadramento musical cada vez mais difuso, instável e abrangente.

Para tal comecemos precisamente por aquele que temos vindo a considerar ser o ponto fundamental na mudança de enquadramento a partir do modernismo: o som, aquele que podemos entender como som musical – todo o som que é capaz de dar corpo a uma obra musical. Sève identifica neste som contemporâneo – no som que a criação musical contemporânea adopta e admite como material para as suas obras – uma enorme capacidade de alteração, ou seja, a possibilidade levada a extremos, outrora impensáveis, de alteração. “Le son musical lui-même, désormais inscrit dans un système de rapports déterminés, est matière ouvrable.” (Sève, 2002: 175) Porque o sentido que Sève dá a “ouvrable” é precisamente o de um som que não está fixo, que é mutante, que é moldável, que não tem nunca os seus contornos absolutamente definidos. “Il va être attaqué, tenu, enflé, diminué, vibre, arrêté: autant de grandes ou petits altérations, toute une vie du simple son isole.” (Sève, 2002: 175) E o autor aqui está a referir-se ao timbre, aos novos timbres possíveis a partir da contemporaneidade. Que o som podia ser alterado, fosse pela relação com outros sons, fosse pelo preciosismo da sua produção, já sabíamos desde há muito. O que hoje nos é dado perceber é que, para lá desses factores de alteração musical, como a melodia, a harmonia ou o ritmo, por exemplo, o som na sua natureza mais particular – as suas características tímbricas – se revela como um lugar imenso de desenvolvimento dessa possibilidade de alteração. Onde inclusivamente a diferença entre som e ruído fica dispersa e, como tal, irrelevante do ponto de vista da aceitação. O som, na sua capacidade de alteração, é, afinal de contas, tudo o que soa, porque em tudo o que soa é perceptível essa alteração. “Le bruit n’a été arraché au contexte physique ou éthologique que pour, devenu son, être inscrit dans un tout autre contexte, proprement musical, l’échelle discontinue des intervalles signifiants.” (Sève, 2002: 172)

Regressando à noção de campo de forças que já havíamos exposto. É Sève quem afirma a importância dessa noção, transferindo para esse palco a caracterização do que acontece na música contemporânea. “L’œuvre musicale est un champ de forces extrêmement complexes et enchevêtrées. Ce champ peut se décrire ainsi: un matériau initial et un ensemble de forces de transformation.” (Sève, 2002: 199) Por material inicial aqui devemos tomar o material musical de forma abrangente: pode ser a escolha de um som com um timbre particular, um instrumento para a sua execução, um grupo de sons não encadeados harmonicamente, mas também pode ser uma frase melódica, uma progressão

harmónica de vários acordes ou um ritmo. Trata-se do material de base sobre o qual o compositor irá desenvolver a sua peça. Ora, este desenvolvimento, no fundo, todo o trabalho a decorrer sobre esse material inicial, vai ser caracterizado por Sève como alteração, que se materializa num trabalho de modificação, de intercepção ou manipulação. Porquê alteração? Porque nesse conceito se envolve o fundamental do que está em causa na composição: a noção de que compor, após a importante etapa da escolha dos materiais, consiste em alterá-los, mais concretamente, compor é exercer uma modificação sobre um determinado material ou conjunto de materiais. Materiais esses que, por si, não são da ordem da composição e nem sequer serão musicais. Ou seja, o material musical – a música, podemos dizer – nasce quando a alteração entra no processo, quando sobre esse material é exercida uma qualquer actividade que o transforme, que o dinamize, que o faça coincidir, que o abra, que o conecte. Isso é compor. “Altérer, ce serait déformer, de façon plus ou moins convaincante, un matériau indifférent et extérieur à tout ce qu’on lui fait subir. Le vice de cette conception est qu’elle suppose un état neutre initial, qui à notre avis n’existe pas. L’état non altéré est l’état non musical du phénomène sonore.” (Sève, 2002: 200)

Portanto, é pela alteração que a música acontece. É para nós importante reforçar este aspecto porque ele informa acerca do modo como o alargamento do quadro que é o som musical, não foi conducente a caos e desregulação. Há um novo enquadramento acerca do que é o som musical. Mas ele só funciona, só se completa se contarmos com a outra face da moeda que é a sua alteração. Sendo que é nessa mesma alteração – no conjunto das forças que se exercem sobre esse material – que muito do que é constitutivo da composição se vai colocar. Também temos que sublinhar que esta alteração, colocada no centro da problemática da composição, só faz sentido a partir do momento em que o som musical é outro, a partir do momento em que a fronteira do que é o som musical se alterou efectivamente, o que permite que essa alteração possa acontecer de uma forma muito mais efectiva. Não fosse assim e a alteração, enquanto operador fundamental, perderia a sua importância. Como afirma Sève, o material musical que importa não é uma entidade amorfa à espera de algo que lhe dê sentido. O material musical é, já por si, uma força viva, que se ficar por si apenas, essa vida de nada lhe valerá, mas que se se deixar *alterar*, ganhará uma efectiva significação. “Le matériau n’est donc pas la “matière” aristotélicienne, relativement indifférente à la forme que l’ouvrier voudra lui imposer de l’extérieur; le matériau musical est lui-même une énergie, une tension tendant à l’altération.” (Sève, 2002: 202)

É também por aqui que passa a noção, por muitos reafirmada, de que uma obra de arte – aqui falando de música - é um organismo vivo, possuidor de uma vitalidade que lhe

confere existência, estatuto, união, significado, etc. “Ce concept donne ainsi droit à notre sentiment spontané que l’œuvre musicale est une sorte d’organisme ouvert aux influences extérieures, mais vivant de sa propre vie.” (Sève, 2002: 205)

Percebe-se a faceta dupla do conceito de alteração. Se por um lado destrói, porque modifica um estado de coisas, não as deixa do modo como elas estavam, por outro lado a alteração é positiva porque revela novas facetas, significando aqui esta revelação de novas facetas uma actividade criativa. “L’énergie musicale est productrice de formes (construction du cadre) et déformation des formes produites (déstabilisation du cadre).” (Sève, 2002: 210) Esta possibilidade é da ordem da própria música enquanto actividade criativa. Pensarmos um enquadramento significa afinal pensarmos um campo de forças no qual as coisas vão acontecer e não uma camisa de forças a impossibilitar que elas aconteçam. É por isso que a mudança de enquadramento relativamente ao som não significa o estabelecimento de um caos no qual tudo passa a ser possível. Se assim fosse seria a própria força criadora da música que estaria colocada em causa. “L’univers sonore doit être structuré. Tout ne doit pas être possible, il faut que certaines possibilités soient exclues.” (Sève, 2002: 216)

Quando analisámos a questão da matéria e da forma no ponto 2.2., apontámos para a proposta de esfera de Sloterdijk como maneira de suscitar uma maior inclusão mútua do conceito de matéria e de forma, sublinhando que a sua separação seria tendencialmente abstracta, já que a contemporaneidade musical a torna mais difícil. A invocação da esfera de Sloterdijk é pertinente porque ela contém também um elemento fundamental da música, que Sève acentua por ser um dos operadores chave da percepção da matéria e da forma: o movimento. “Cette expérience nous apprend que la forme musicale est du côté du mouvement et non pas du concept. Il s’agit pourtant de penser, de conceptualiser cette forme non conceptuelle.” (Sève, 2002: 229) Não se trata de um paradoxo: antes uma recusa por parte do autor em proceder a uma conceptualização da noção de forma feita com as ferramentas inadequadas – conceitos que não admitam a possibilidade de pensar a forma nesse mesmo dinamismo que envolve todo o corpo da obra de que estamos a falar e não apenas este ou aquele elemento particular. A kantiana ideia de se pensar a forma, não como figura, mas sim como jogo, ocorre-nos de imediato.¹⁰⁷ Como jogo e como movimento abrangente e livre. Em que matéria defina forma e vice-versa, como Sève esclarece

¹⁰⁷ Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1990), advoga esta necessidade de o jogo se estabelecer de modo a integrar matéria e forma num todo que faça sentido, neste caso, o sentido de poder ser tomado como obra de arte à contemplação de quem a ela aceder. Porque será sempre o todo que emana desse jogo o que está em causa. “O atractivo das cores ou de tons agradáveis do instrumento pode ser-lhe acrescido, mas o desenho na primeira e a composição no último constitui o verdadeiro objecto do juízo de gosto puro;” (Kant, 1990: 116)

afirmando que “(...) le timbre des instruments permet de préciser la forme musicale en même temps que de la rendre plus vivante dans l’intuition: ce mouvement qu’est le jeu a donc rapport avec la vie.” (Sève, 2002: 229) Decorre daqui uma subvalorização do conceito de forma no caso da música? Não se trata de subvalorização, trata-se antes de reforçar a importância que o dinamismo do movimento que encerra a música tem no contexto da sua análise, mesmo que isso dificulte o trabalho conceptual mais rígido que, ao querer navegar nesse território de categorizações seguras, acaba por perder o que de mais relevante aí acontece que é precisamente o movimento que não se deixa abarcar com ligeireza por essa conceptualização. “La musicalité et la musique n’a pas besoin d’une unité de nature conceptuelle, tout au contraire.” (Sève, 2002: 233) Essa alteração acontece na esfera. E tem no movimento a sua ferramenta principal. Aí acontece o acto criativo: a composição musical situada num novo enquadramento de que estamos a falar. Onde o choque produtivo, a contradição irrelevante e o confronto são comuns. Como estas palavras de Bragança de Miranda acentuam: “Explica-se assim, simultaneamente, a simplicidade das formas abstractas e a dissolução da rigidez das formas historicamente realizadas. Na medida em que a “forma” se faz por sintetização do caso mais radical, ela articula no seu interior a máxima contradição, como é o caso das oposições e dualismos metafísicos como natureza/cultura, etc.” (Miranda, 2008: 68-69)

Esta noção de que a composição nasce no momento em que é exercida uma força – uma alteração – no material musical é muito importante. Sobretudo porque o que temos vindo a avançar é que, em termos práticos, material musical pode ser praticamente tudo. Ora, se tudo pode ser material musical, isso poderá conduzir-nos a uma situação de aporia: a aporia grega que é muito mais uma dificuldade de opção perante uma encruzilhada, do que propriamente uma sensação de desnorte de quem não sabe em que ponto dessa encruzilhada está. Verifica-se que quando se exercem essas forças sobre o material musical é que a música nasce; assim se adquirir uma nova perspectiva sobre esse dinamismo – de movimento, de alteração – do material e da forma. “La forme musicale est formatrice, dynamique et productrice de cohérence voire de finalité interne, c’est son moment aristotélicien; mais elle est aussi déformatrice, dynamique en un sens non téléologique, imprimant des torsions aux formes antérieures, voire à elle-même, c’est son moment beethovénien.” (Sève, 2002: 235)

Um dos traços mais comuns de análise da arte contemporânea – o mais comum, no caso da música – é o da tal pluralidade que muitos tendem a conotar com uma dimensão

negativa. O que afirmamos é que essa pluralidade é de carácter positivo – não generalizando com isto, claro, que toda a produção contemporânea vá nesse sentido. Mas tem que ser assim. O material musical da criação contemporânea é o mais plural e abrangente que alguma vez foi. A operação que sobre ele se exerce é variada e dispersa como nunca tinha sido. E o dinamismo que ele contém é propositadamente levado ao extremo por ser ele um elemento fundamental desta criação contemporânea. Criação que terá necessariamente que ser assumida com essas características como virtude e não como defeito. Expresso por Sève no seguinte Parágrafo:

“Le mouvement d’altération part du son naturel (les bruits, la résonance physique) pour construire des formes dynamiques dotées d’une certaine stabilité (la gamme, la forme-sonate, l’œuvre), mais elles-mêmes sujettes à l’altération dont elles sont issues. Schéma bergsonien, si l’on veut: les retombées de l’élan sont ressaisies et traversées par l’élan. L’expérience d’un tel mouvement sera celle d’une altération en retour, l’altération de l’auditeur par la musique qu’il écoute. Cette altération ne porte ni sur des croyances ni sur des conduites. Elle porte sur le temps, disons même: elle est le temps. L’altération musicale est emprise, lien jeu, systèmes et œuvres, parce qu’elle est instauratrice de temps.” (Sève, 2002: 245)

“Uma voz redonda pode atravessar
o ouvido: transforma o caminho do som,
inunda as margens em que o sentido
cresce, como a árvore de líquidas raízes.”

Nuno Júdice

3.1. Práticas de composição

Na música contemporânea, a percepção de eixos evolutivos, de forma a conseguir arrumar com relativa precisão os acontecimentos, tendo a capacidade de os conseguir integrar e relacionar com alguma clareza, afigura-se difícil. Por razões que são muitas vezes de ordem extra musical, esse eixo evolutivo imaginário é tarefa complexa e, talvez nem seja o mais útil. Movimentos distintos em géneros diferentes são contemporâneos: práticas contemporâneas retomam metodologias antigas que pareciam definitivamente arrumadas. Géneros diferentes recorrem às mesmas ferramentas mas com usos próprios. O que estamos a descrever é um panorama em que a criação musical contemporânea, de tão multifacetada, remete para um permanente estabelecimento de proximidades e afinidades entre músicas distintas, como nunca havia acontecido. Por ser tão multifacetada, a análise musical contemporânea não se coaduna facilmente com categorias estanques, de género, de época ou de concepção. Não deixam de existir géneros, movimentos, práticas, estéticas diferentes. Mas, nesse turbilhão criativo, a arrumação nas prateleiras e gavetas que outrora havia sido mais fácil, torna-se agora uma tarefa hercúlea, a maior parte das vezes votada ao fracasso se não tiver a capacidade de perceber que as ramificações e extensões são permanentes e que praticamente nada está separado de nada. “On obtiendrait alors une représentation de la musique contemporaine par îlots, par tresses, par configurations, qui maintient la différence, qui crée une respiration entre les oeuvres et retient leur entrechoc polémique, inféodé à l'idée du progrès.” (Kaltenecker, 2000: 785)

Um aspecto importante, quando tratamos do estatuto ontológico da obra musical, é a consideração prévia do género musical no qual essa obra se insere. Acontece que a radical mudança nos pressupostos de criação musical que se verifica na passagem do séc. XIX para o séc. XX, e daí em diante, veio colocar algumas questões acerca da natureza dessa obra musical, implicando esclarecimentos adicionais. A consideração ontológica da obra musical não se estabelece como se de uma grelha fechada se tratasse. Trata-se antes de uma abertura que se consubstancia precisamente nas próprias mudanças musicais e nos vários factores em mutação com implicações nesse estatuto ontológico. Na viragem do século, a organologia muda, os pressupostos harmónicos mais consolidados são colocados em

cheque, a noção de estrutura musical é fortemente abalada e a importância do timbre, passa a ter um lugar de mais destaque do que tinha até aí. “Changes in the domain of sound in the course of the second half of the twentieth century shattered the criteria of what constitutes music to such a great extent, and so much more than in all previous periods, that only recourse to a distinction between sound phenomena based on their intentions will suffice as a tool to guide our reflections.” (Decroupet, 2010: 102) Lydia Goehr também é crítica de um certo situacionismo instalado no campo da teoria musical, que não fez a devida adaptação às circunstâncias específicas decorrentes das inúmeras mudanças acontecidas ao longo do séc. XX. O que implica seguramente uma dificuldade na medida em que se verifica que o quadro conceptual de análise de há 60 ou 70 anos atrás é hoje desajustado e incapaz de corresponder às necessidades metodológicas de um trabalho rigoroso de investigação em música. “Generally, it seems not to have occurred to theorists (at least until recently) that the work-concept might not function in all musical practices of whatever sort. Thus where attention has been given to the concept of music (or the concept of art, more generally), it has automatically been given to the concept of a work of music (or art).” (Goehr, 1994: 79) Não querendo incorrer num relativismo extremo, o que se pretende é mostrar como a dispersão de procedimentos, metodologias, conceitos, desenvolvimentos organológicos ou de divulgação musical, que se verifica a partir do séc. XX, é um factor incontornável para a consideração do estatuto da obra musical. Mas, para lá de incontornável, é em simultâneo a fonte que pode alimentar a solução de muitas das dificuldades interpretativas que se colocam.

O estatuto da obra musical, considerada enquanto composição que se destina a ser executada a partir de uma escrita feita previamente pelo compositor, escrita essa que terá posterior margem de manobra de interpretação, embora não colocando em causa o fundamental que é a obra estabelecida pela escrita, foi palco de inúmeros desenvolvimentos no contexto ocidental, a partir da idade média, atingindo o seu auge de consolidação no período romântico. Nesse período, uma certa efabulação acerca de como este processo acontece, passa também a fazer parte do conjunto, abrindo aí lugar para a consideração de aspectos como a genialidade, o virtuosismo, a análise musical “científica”, ou o desenvolvimento da excelência organológica, todos eles aspectos envolvidos nesta definição da obra musical enquanto composição. Pouivet, ao analisar o estatuto ontológico da obra musical, remete para a importância desse período histórico na consolidação da obra escrita: “Ce concept trouve sa réalisation historique la plus manifeste dans le projet artistique de Wagner.” (Pouivet, 2010: 51)

Para um melhor esclarecimento de como é que o próprio estatuto da obra de arte musical se vê colocado em cheque, a partir do séc. XX, importa clarificar uma base mais consensual de definição ontológica da obra de arte musical e que seja suficientemente abrangente para não ficar inteiramente nas mãos dos desígnios mais históricos ou localizados. Para isso, afirmaremos que a obra de arte musical é uma criação de um ou mais indivíduos, com um certo grau de conhecimento e consciência acerca do que estão a fazer, motivados pela intenção de legar uma entidade – a obra musical – que não sendo completamente separada porque, quanto mais não seja, estará sempre dependente de quem a execute para lhe conferir uma dimensão vital da sua existência, ainda assim, possui um grau de autonomia que permite a quem está de fora do processo de composição / execução, tomar conhecimento dela como obra musical: um conjunto de propriedades que a definam e façam dela um todo com identidade. O que assenta no seu carácter identificável, materializado, envolvendo uma teia de aspectos que subsumimos na nomeação dessa obra e que nos permite um entendimento comum a partir de expressões como, por exemplo, “As Quatro Estações de Vivaldi”, o “Kind of Blue de Miles Davis” ou o “Revolver dos The Beatles”. Estão nessas expressões contidos aspectos que nos permitem identificar a obra musical, mesmo não a estando a ouvir, ou mesmo não a conhecendo. Se no contexto de um diálogo alguém se refere a uma determinada obra nesses termos, o interlocutor, mesmo não a tendo ouvido, saberá que se trata de uma obra aquilo de que se está a falar. “Une œuvre musical est ce qui peut être identifié et réidentifié comme étant la même oeuvre, au sens où l’on peut dire “C’est la même voiture” ou “C’est le même chien”, et non pas une voiture de la même sorte ou un chien de la même espèce.” (Pouivet, 2010: 52) Definição ainda suficientemente abrangente que contenha obras escritas por um compositor identificado, obras gravadas pelos seus autores num determinado momento, mas também obras de autoria desconhecida ou obras que sejam variações em torno de outras obras claramente identificáveis.

Esta explicação serve para clarificar o estatuto ontológico mas serve também para mostrar que o terreno da contemporaneidade musical, no qual se navega, é movediço e permeável a confusões, dado o seu carácter de generalizada heterogeneidade: detalhemos um pouco mais esse conceito de heterogeneidade. Podemos referi-la na criação musical partindo de pressupostos diversos. O que aqui se pretende não é favorecer abordagens, escolas ou movimentos, é antes perceber o que músicas tão diversas têm de comum. Heterogeneidade essa que aqui pretendemos direccionar para dois aspectos: o som e respectivas técnicas de obtenção e aperfeiçoamento desse mesmo material que podemos

simplificar, por facilidade de expressão, como som musical. Analisar o que é que há de partilha, na noção de som musical, por exemplo, em compositores tão diversos como Reich, Joy Division, Ligeti, Beach Boys ou Aphex Twin. E, consequentemente, perceber que as metodologias específicas de composição dos vários géneros musicais, com que esses músicos lidam, têm de comum entre si. Mais até do que uma classificação ou catalogação de determinadas práticas musicais, o que importa é perspectivar como compositores de ambientes tão distintos e separados acabaram por chegar a resultados sonoros que têm muito de comum. A ideia de transversalidade também é importante: não se procura aqui estabelecer influências inusitadas, ou relações ocultas entre compositores. Procura-se antes verificar como é que esses ambientes diversos acabam por confluir num aspecto absolutamente determinante: o som de que se faz a música. Como se esse som de que se faz a música, manifestando a diferença e a heterogeneidade, fosse também uma forma de agregar e identificar um eventual proximidade. “These structures as well as the perception of sound relations became open to unprecedented and unforeseen combinations, and therefore became partly unnecessary, in the sense that other combinations would be equally valid, both from the point of view of the theory of underlying forms and from that of the resultant sound.” (Decroupet, 2010: 113)

Quais as razões? Uma delas, a tecnologia. Sem dúvida que a produção musical acústica utilizava a instrumentação como factor de separação e catalogação de práticas e géneros musicais. Um quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo), por si só, remetia logo para um universo musical específico (neste, caso, o de tradição erudita). Já uma música tocada, por exemplo, por uma sanfona, um tambor e uma guitarra aponta para um quadrante mais popular, bem diverso do erudito: é a carga histórica e etnomusicológica associada ao instrumento a funcionar como operador de classificação da música que ele pode tocar. Mas a criação de novos instrumentos de raiz eléctrica ou electrónica, ou a introdução de meios tecnológicos de produção, registo e tratamento de som, veio baralhar um pouco essa catalogação, na medida em que géneros, escolas e movimentos da contemporaneidade, deixam de ter a sua classificação tão dependente dos instrumentos musicais e demais equipamentos de produção musical com que desenvolvem o seu trabalho musical. O que nos permite afirmar que não deverá ser pela tecnologia utilizada que uma compreensão musicológica aprofundada deva sustentar as suas definições e catalogações. “Au milieu du XX^e siècle, on a assisté à un changement considérable dans l’ontologie des œuvres musicales, un changement lié à des nouvelles possibilités techniques permises par

l'utilisation de moyens d'enregistrement et l'invention du studio d'enregistrement."
(Pouivet, 2010: 57)

Outro aspecto foi a diferença de base ente som e ruído: até finais do séc. XIX a orquestra era maioritariamente constituída por instrumentos temperados, que produziam notas, significando isso uma forma de domínio, organização e controle da questão da afinação muito mais efectiva. Mesmo os instrumentos de percussão, eram encarados desse modo: inseridos num contexto de classificação a partir de notas musicais. Compositores como Stravinsky e Varèse quebram um pouco essa fronteira a introduzem no início do séc. XX uma série de instrumentos, maioritariamente de percussão, propositadamente não temperados. Esse gesto é emblemático de algo que se veio a verificar ao longo do séc. XX e que esteve na génese desta partilha de que falávamos: o fim da destrição ente o som e o ruído. Simbolicamente, a destruição desta separação, pelo menos no seus termos mais abstractos, significou a abertura de portas à utilização de uma panóplia adicional de sons, pelos vários quadrantes musicais. Realização essa que é totalmente exponenciada a partir da segunda metade do séc. XX.

Prestemos atenção à seguinte referência de Decoupret: "Changes in the domain of sound in the course of the second half of the twentieth century shattered the criteria of what constitutes music to such a great extent, and so much more than in all previous periods, that only recourse to a distinction between sound phenomena based on their intentions will suffice as a tool to guide our reflections." (Decroupet, 2010: 102) Isso conduziu a uma inevitável dificuldade em arrumar em categorias a novidade que entretanto surge na música: se já antes essa classificação era difícil, imagine-se numa altura em que o som é colocado em cheque de forma tão radical. Reforcemos ainda um aspecto que não pode ser olvidado: em nenhum momento se afirma que esta transfiguração do som no séc. XX foi conducente a um desinteresse ou desinvestimento por parte dos campos mais teóricos que versam sobre a música (musicologia, estética, etc.) Pelo contrário, a situação tem conduzido a uma proliferação de interpretações e abordagens acerca deste tema da diversidade e intersecção da criação musical. Mais uma vez, essas interpretações parecem ter um carácter errático e desgarrado relativamente ao seu objectivo último de explicar e enquadrar os fenómenos em causa. Façamos uma comparação: na linha de desenvolvimento que vai do barroco ao romantismo, passando pelo período clássico, para darmos um exemplo comum, verifica-se um fio condutor, uma continuidade de reflexão, uma identidade no percurso, factos esses que transcendem as múltiplas abordagens e

diferentes opiniões e conclusões divergentes que possam existir acerca do tema. Chegados à segunda metade do séc. XX, parece que se entra num território onde todas as coordenadas se dissolvem, implicando a sensação de que, onde quer que se esteja, está-se sempre a começar de novo, articulando novas ferramentas, desenvolvendo novos conceitos e analisando nova música. O que poderíamos traduzir da seguinte maneira: constrói-se um quadro conceptual para a música concreta, ele produz alguns resultados, mas depois presta-se atenção à música electrónica da mesma época, por exemplo, e todo esse quadro conceptual se desfaz, implicando que quem se quer dedicar ao tema, tenha que começar de novo o estabelecimento de um quadro conceptual de análise. Isso traduz um quadro de heterogeneidade que, mais do que classificar-se como bom ou mau, produtivo ou irrisório, interessante ou obsoleto, mostra que o trabalho de análise conceptual da música contemporânea não se pode fazer através de enquadramentos mais tradicionais que já se provou serem falíveis, nem através de modelos importados de outros campos e aplicados sem a necessária consideração das diferenças em causa. Mas não se veja aqui uma impossibilidade. Veja-se antes uma dificuldade que, ao ser contornada, contribuirá com resultados positivos. “We shall return to the reasons for this different outlook; it suggests that, in our modern culture, different constructions of the idea of “past”, the traditional (organic) one and the iconoclastic (disconnected) one, can even exist, in parallel, to inform different compositional environments.” (Hellowell, 2015: 2) Estamos certos, aliás, de que muito do desenvolvimento da musicologia contemporânea e da filosofia da música, valorizando conceitos como interdisciplinaridade, heterogeneidade ou intertextualidade, são apenas os traços globais que traduzem uma mudança no paradigma conceptual de abordagem da música, sendo agora bastante mais abrangentes acerca da extensão e implicações dessa contemporaneidade. E, vale a pena acrescentar, com resultados positivos: não andaremos muito longe da verdade se afirmarmos que a tentativa de resposta a esta dificuldade de enquadramento conceptual, traz algo de positivo também para a própria música, para a composição e para a consideração teórica do som com que ela é feita, e não apenas para o sector mais teórico da actividade musical. “That brings us to the idea that the single journey of musical history has, itself, reached an end to its linear progress: if we may switch metaphors from land to water, a river has become a lake. “The new music” may be a listening purified of its own past, but the reality is that other musics will continue in parallel — those that will be historically informed just as before, in defiance of the orthodoxy of Boulez and Adorno.” (Hellowell, 2015: 3)

Uma segunda razão para este avanço diz respeito à justificação que pretendemos dar para o critério de divisão deste capítulo, onde se trata fundamentalmente de questões musicais mais práticas, das considerações filosóficas implicadas, mas onde pretendemos que os exemplos sugeridos sejam claros para essa explanação da diversidade e da importância musical dessa diversidade a partir do séc. XX. Procederemos a uma divisão em quatro pontos mais gerais, pontos esses que partem de um conceito – todos eles conceitos de importância e forte desenvolvimento ao nível da filosofia contemporânea – como forma de esses conceitos agruparem em si práticas e considerações teóricas relativas à especificidade do som e da composição musical, considerando as linhas que traçam as proximidades. Nessa medida, optamos por quebrar a abordagem de linha histórica, tal como superamos também a noção de género como uma das categorias primordiais deste tipo de análise. “I think one specific trait in the fraying of any mainstream in music will be the disintegration of instrumental medium (or genre) – though this in itself is only a reflection of a wider shift, to “the new individuation” in art.” (Hellawell, 2015: 3)

Os conceitos a partir dos quais faremos a divisão do capítulo são os seguintes: repetição, aceleração, saturação e decomposição. Estes quatro conceitos permitem identificar e relacionar acontecimentos diversos sobre um mesmo chapéu, relacionamento que facilita a compreensão da especificidade dos fenómenos, bem como das suas implicações para o que lhes está mais distante. Por outro lado, nesses mesmos conceitos agrupamos vários âmbitos musicais (como o popular e o erudito) por entendermos que, a partir de certa altura e em certos domínios musicais, manter estanque a separação entre o erudito e o popular, se torna uma abstracção demasiado deslocada do contexto real em que as coisas acontecem. Falamos de síntese de som, por exemplo, e a questão da síntese e do timbre, coloca questões semelhantes na música electroacústica de tradição mais académica ou erudita, como na música electrónica de cariz mais popular.

É certo que poderiam ser outras categorias; não pretendemos sequer que seja percebida aqui uma pretensão de classificação fechada e definitiva. Trata-se antes de uma abordagem com carácter de abertura, uma vez que esse dinamismo de análise é lícito. Estas quatro categorias partem de aspectos que são fundamentais na música contemporânea, ao mesmo tempo suficientemente abrangentes para não serem redutores e impeditivos de que outras considerações se possam estabelecer. Cremos que, também por uma razão de organização, esta categorização nos permitirá mostrar um panorama informado e abrangente do que actualmente se passa. Perceber-se-á que muitos aspectos musicais,

muitos compositores, correntes, ficam de fora. A opção a esse respeito é a de apontar o que de mais relevante se verifica a respeito da classificação conceptual proposta.

A escolha destes conceitos não teve motivação exclusivamente filosófica ou musicológica. A sua raiz foi também o som, as mudanças de que se revestiu e as funções em que se investiu na contemporaneidade. Cremos que estes conceitos respondem globalmente de forma produtiva ao que o séc. XX trouxe de novo à questão do som na criação musical, suas idiossincrasias e particularidades que tanto contribuem para o panorama vasto e heterogéneo, que é o que se retira quando se procede a uma abordagem da música contemporânea. O facto de se associar a estética a essas categorias traduz a indicação de que é também pelo impacto pessoal que a questão do som, da música e sua escuta deve ser considerada. Repetição, por exemplo, é algo de suficientemente abrangente para poder ser analisado de muitas maneiras: aquela que norteia a nossa análise é a que toma em linha de conta o lado estético da categoria. “What matters in such instances – and what makes them instances of aesthetic appreciation, arguably – is the spectator’s readiness to employ imagination in attempting to satisfy the interrogative interests with which he or she approaches the work.” (Cooper, 2009: 113)

3.2. Estética da repetição

3.2.1. Repetir

Platão, nas *Leis* (665 a), refere o ritmo como sendo da ordem do movimento. Uma estrutura permanente que pré-exista ao movimento que sobre ele e a partir dele se desenrola. A dimensão rítmica em música não é uniforme: várias práticas e várias geografias musicais apontam para particularidades diversas acerca do que é o ritmo.¹⁰⁸ A ancestral classificação de Platão ainda hoje é pertinente, sobretudo se pensarmos no caso da música

¹⁰⁸ Gracyk aponta para essa noção de movimento no que de mais fundamental existe na música: o ritmo e a altura (notas musicais). “Although not every rhythmic, melodic pattern counts as music, rhythms and frequencies are the pre-cultural bedrock of musical experience. In perceiving them, we perceive objective formal regularities in movements in our environment. When these movements set up regularities in the air, we hear rhythms and sonic frequencies.” (Gracyk, 2013: 9)

ocidental, em geral. A ideia de uma métrica, rígida e circunscrita, é apenas uma indicação de partida. A música faz-se também pelo movimento de fuga e de contraste com essa métrica. “A *period* is a regulating framework for organizing musical content. Every large-scale musical utterance needs to be broken down into smaller chunks in order to assure communication and comprehensibility. Like sentences, phrases, or paragraphs in verbal composition, periods serve as midlevel building blocks, markers of a composition’s sense units.” (Agawu, 2009: 75) Diríamos mesmo que a música, mal começa a desenvolver-se, tem na exploração rítmica um motivo de interesse que lhe permite exponenciar aspectos que são da ordem da criatividade e inovação. É por isso que Sève refere que a questão rítmica, em música, pelo menos na música que se quer activa, inovadora e criativa, de que género for, acaba por ser mais do plano da desordem do que propriamente do da ordem. Não só porque muito se inovou ao nível do ritmo, ou porque muito se encontra de diverso nas várias práticas musicais acerca do ritmo, mas por que antes dessas considerações de carácter mais local ou epocal, está a constatação de que o trabalho em torno da questão do ritmo se faz também no plano da incerteza e da experimentação, em vez de apenas num plano de ordem e da estabilidade. “Le rythme ainsi rendu à son dynamisme et à sa souplesse, on peut aller jusqu’à saisir dans le rythme plus de désordre que d’ordre.” (Sève, 2002: 239) Longe de se apontar para um caos que anularia a própria noção de ritmo, o que se verifica é que pensar o ritmo implica pensá-lo também na sua instabilidade e na superação permanente de fórmulas consolidadas. De tal forma que Sève considera que a possibilidade de se falar numa complexidade rítmica fora da música, terá que se fazer com recurso a ela porque a música é aquilo que melhor nos pode mostrar o que é que se pode entender por complexidade rítmica, por poliritmia, por regularidade ou irregularidade rítmica. “Cette complexité rythmique n’appartient, elle aussi, qu’à la musique, ou à ce qui est “musical” dans les expériences extra-musicales.” (Sève, 2002: 238)

O ritmo é criado através do alinhamento de eventos de uma determinada maneira, com o objectivo de estruturar a organização do tempo musical.¹⁰⁹ A grelha a partir da qual o ritmo se constrói centra-se no compasso, ferramenta da gramática musical para a marcação do tempo (e consequentemente) do ritmo. “The metre is often portrayed as a kind of regular temporal grid on which the rhythm is arrayed. But the real relationship

¹⁰⁹ Diferentes perspectivas musicológicas referem este facto de o ritmo ser algo que está para lá de uma métrica apenas. “I begin with an important distinction between time and temporality in music. When we think of musical time we generally think of meter, rhythm, tempo, rubato, or pacing — elements of great structural and expressive significance for music. By temporality, on the other hand, I refer to the ways in which we might characterize temporal experience in music.” (Hatten, 2006: 62)

between the two is considerably more complex: musicians tend subconsciously to distort the metrical grid in small but significant ways so as to bring out the accents and groupings implied by the rhythm.” (Ball, 2010: 211) Por muito irregular e desconexo que seja, o ritmo tem que apontar sempre para alguma estabilização, para alguma ordem ou alinhamento. “No matter how free it impresses us as being, musical rhythm must always display perceptible pattern. It must display evidence of its construction, of its fabrication, or vanish into noise and nonsense.” (Bowman, 1998: 265) O humano percebe o ritmo sem necessitar de tomar conhecimento com as detalhadas explicações de carácter técnico. Mas ainda assim, o ritmo é difícil de definir como mostra aquele episódio, um pouco anedótico, várias vezes repetido nos meios do jazz que, ao que consta, se passou com Fats Waller (muitas vezes referido como tendo ocorrido com Louis Armstrong), em que alguém perguntou a Waller o que era o *swing* e ele respondeu que se alguém faz essa pergunta é porque não o tem.¹¹⁰ Essa capacidade que o ritmo tem de, mesmo sugerindo uma ordenação, ser capaz de com ela lidar de forma dinâmica e versátil, permitindo variações complexas, é característica fundamental do ritmo. “Rhythm is a familiar concept, but surprisingly hard to define. It is easily confused with the metre of music – the regular division of time into instants separated by equal intervals, providing what we colloquially call the ‘beat’. The notes or sounds themselves don’t have to coincide with those instants: sometimes they fall off the beat, sometimes they are sustained over the beat, sometimes they crowd the gaps between beats.” (Ball, 2010: 208)

Falando de música, sobretudo da sua dimensão rítmica, há um conceito que importa introduzir para a clarificação da questão: o de repetição. A repetição está presente na música desde sempre, por mais diversa que seja. Essa repetição, quando nos detemos numa análise mais detalhada acerca da organização dos sons, verificamos que esse conceito de repetição se revela de diversas maneiras. “The most widely applicable aspect of popular musical syntaxes is that of repetition, and this in turn bears closely, in all its manifestations, on questions of like and dislike, boredom and excitement, tension and relaxation – in short, the dialectics of musical pleasure.” (Middleton, 2006: 15) Mas se as práticas musicais de âmbito mais popular – e estamos a referir aqui as que têm origem ou desenvolvimento mais definido a partir do séc. XX – mostram essa presença da repetição enquanto elemento central e estruturante dessa música, também noutras práticas musicais, como na música erudita, a repetição é conceito largamente presente. É certo que a evolução histórica

¹¹⁰ Fats Waller (1904-1943), pianista dos EUA, um dos músicos e compositores que mais contribuiu para a definição do *swing* no contexto do jazz. Um dia uma senhora terá perguntado: “Mr. Waller, what *is* swing?” ao que Fats Waller lhe respondeu: “Lady, if you gotta ask, you ain't got it!”

musical tem tido precisamente no modo como lida com essa repetição, ou seja, como a aplica, como a transfigura, como a assume, como a esconde, como a prolonga ou encurta, uma motivação fundamental para a sua evolução. Em rigor, dificilmente concebemos música sem qualquer grau ou dimensão de repetição: imaginar uma música que se desenvolva anulando qualquer resquício de repetição, seria anular a própria possibilidade da existência musical, ou da sua concretização. O que acontece é que muitas práticas musicais têm feito do modo como usam a repetição, sem que ela pareça repetição, ou sem que ela se mostre de imediato como repetição, factor da sua própria produção. Mas a música cedo salta para uma dimensão mais abrangente do conceito de repetição, que diríamos ser de ordem cultural, como atesta Middleton: “Within signifying systems, too, repetition does not represent itself as natural, nor purely as instrumental or purposeful. Instead, we can say that its forms represent a cultural work – or rather that they exist and are worked out at the point where socially constructed cultural codes and the structure of the subject meet.” (Middleton, 2006: 19)

Música e repetição são dois conceitos que estão desde sempre interligados e de forma abrangente. Entrelaçados de maneira diversa porque a repetição se verifica, desde aspectos de ordem mais processual, como determinada construção rítmica ou harmónica, por exemplo, até aspectos da ordem da audição como o facto de se ouvir repetidamente e com isso pretender alcançar algum objectivo, passando pela própria prática de composição em que géneros e estilos musicais diferentes fundamentam as suas idiossincrasias no grau de repetição que aí se verifica, como o exemplo da música pop / rock em que a estrutura verso-refrão assenta num modelo de repetição. “Repetition may occur on a variety of levels (notes, chords, phrases, melodies, harmonies, beats, rythms, verses, refrains, etc.) but its presence is undiniable. While some musical styles or genres foreground repetition more than others, repetition is inherent to most music.” (Morris, 2007: 2) O que se apresenta como determinante é que a presença musical da repetição é muito mais do que um elemento para resolver questões do foro da linguagem musical, *stricto sensu*. A citação inicial de Middleton refere precisamente o modo como esse conceito de repetição assume uma abrangência no contexto da música popular, (e não só, acrescentamos nós).

Não se tratando de uma música nascida nos meios da música popular, o minimalismo, enquanto movimento musical surgido a partir da década de 60, soube aproveitar para si muita dessa bagagem conceptual que a repetição havia assumido noutros

contextos musicais.¹¹¹ O minimalismo é um gênero que usa a repetição tanto na sua dimensão mais linear (da própria organização musical), como também toda a carga conceptual, estética e social que o a repetição ganha no séc. XX, fora do contexto musical.

3.2.2. Minimalismo

Dando os primeiros passos já no pós-Segunda Guerra Mundial, o minimalismo, enquanto movimentação artística, consolida-se a partir da década de 60 nos EUA, com algum impacto no Reino Unido também. Artistas como Robert Morris, Frank Stella e Donald Judd, em pintura e escultura, apresentam peças que se caracterizavam por uma ideia de redução, de simplicidade, de eliminação do acessório, com vista à retenção do que seria essencial. Afirmava Leo Steinberg em 1972: “Its object quality, its blankness and secrecy, its impersonal or industrial look, its simplicity and tendency to project a stark minimum of decisions, its radiance and power and scale – these become recognizable as a kind of content – expressive, communicative, and eloquent in their own way.” (Steinberg, 1972: 43) O que significa que o minimalismo não aponta para uma arte mínima, pelo menos no sentido de pobreza, incompletude ou insuficiência.

Simultaneamente, sobretudo em Nova Iorque, um conjunto de jovens compositores começa a estabelecer um paralelo entre essa prática das artes plásticas e da música, importando essas noções de simplificação e redução, mas introduzindo um aspecto determinante que viria a ficar umbilicalmente associado à música minimal desde o início: a repetição. A razão começa por ser de ordem prática: reduzir a composição musical a pequenas frases e sequências, procedendo a uma espécie de atomização, conducente à utilização da repetição como o elemento central da música minimal. Procede-se à redução e simplificação através de um trabalho de orquestração, manipulação artificial dos instrumentos ou experiências mais arrojadas de interpretação, restando para a repetição a consequente organização e definição da estrutura musical. Daí o minimalismo musical vir muitas vezes acompanhado da repetição – “música minimal repetitiva”, como a partir de certa altura se generaliza. “Ora essas sonoridades com mínimo valor para a música ganharam prestígio e tornaram-se termos semiológicos de uma nova corrente musical: a música minimal repetitiva. O repetitivo é um enunciado de um discurso minimal, porque

¹¹¹ Há no minimalismo múltiplas influências e ligações musicais: do barroco ao pop / rock, passando por alguma música marcadamente religiosa de várias épocas e contextos diferentes ou alguma música oriental, por exemplo. O minimalismo foi um gênero musical capaz de colher inspiração e informação em fontes muito diversas.

no repetitivo usamos micro-estruturas sonoras, pequenas melodias, ritmos elementares.” (Barreto, 1990: 37)

A redução de que falamos não era apenas da gramática musical, digamos assim, mas da própria dimensão que o conceito de repetição vinha ganhando, não só nas artes, como em aspectos mais vastos de ordem cultural, como a industrialização, a organização laboral ou o impacto dos *mass media* na cultura contemporânea, por exemplo: uma evidência e uma presença cada vez mais intrusiva da repetição na vida das pessoas. No que diz respeito ao próprio modelo de estruturação musical que o minimalismo propunha – variação subtil a partir da repetição de sequências mais ou menos complexas – a noção de repetição torna-se de tal modo importante que o minimalismo passa a ser um movimento musical no qual a repetição é considerada em todos os aspectos de todas as formas possíveis. No fluxo de desenvolvimento da peça, alterações muito subtis que iam ocorrendo desempenhavam um papel fundamental na organização dessas peças. “Outro procedimento também empregado por Reich é o da adição e subtracção por superposição; e nesses casos também não existe um modo de antever o futuro, pois ele está submisso às irregularidades próprias da imaginação do compositor.” (Ferraz, 1998: 132)

Vejamos a peça *In C* de Terry Riley¹¹², uma das primeiras composições claramente minimalistas, nas quais o autor considera a repetição de várias maneiras possíveis: pela repetição indeterminada de 53 frases musicais compostas previamente por Riley, pela escolha pessoal e possível repetição de certas frases por parte dos executantes, ou pela repetição dessas mesmas frases em instrumentos diferentes e momentos diversos. Essa faceta aleatória constitui até, nesta peça, uma maneira de reforçar a dimensão de repetição. Michael Nyman¹¹³, ele próprio um compositor situado no contexto do minimalismo, é claro ao afirmar esse factor repetitivo como procedimento estruturante do minimalismo. “This music not only cuts down the area of sound-activity to an absolute (and absolutist) minimum, but submits the scrupulously selective, mainly tonal, material to mostly repetitive, highly disciplined procedures which are focused with an extremely fine definition (thought the listener’s focusing is not done for him.” (Nyman, 2002: 139) Nyman é explícito ao referir várias vezes a questão do rigor e disciplina associados ao

¹¹² Terry Riley (1935), compositor nascido nos EUA. Foi um dos pioneiros do minimalismo musical. Bastante interessado pela música oriental e pelo jazz, teve em John Cage uma grande fonte de inspiração, nomeadamente com a questão do indeterminismo.

¹¹³ Michael Nyman (1944), compositor e musicólogo inglês. Um dos pioneiros do minimalismo britânico, foi na música para cinema que encontrou uma forma de maior divulgação do seu trabalho. Investigador, tem várias publicações sobre questões de música contemporânea.

minimalismo: esse constitui um elemento edificante da música minimal. Mesmo quando se invocam situações como o indeterminismo (como em *In C* de Riley), existe sempre uma estrutura, de alguma forma assente na repetição, que faça com que isso não invalide a importância da elaboração e do rigor presentes nessa música. Uma certa austeridade, é disso que se está aqui a falar também. Na medida em que essa austeridade possa permitir um mais directo e eficiente acesso ao material musical e não tanto por razões de outra ordem. É por isso que no minimalismo, após a audição dos primeiros compassos de qualquer peça, transparece para o ouvinte essa rigidez e rigor. Perceptível até noutro tipo de peças minimalistas de produção electroacústica como *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966) de Steve Reich¹¹⁴, por exemplo, peças em que a manipulação de fita magnética, como metodologia de elaboração, mantém essa determinação de rigor e austeridade, mesmo quando as peças se desenvolvem de modo mais complexo. A abrangente panóplia de formações instrumentais utilizadas pelo minimalismo também não hipoteca essas características. Desde peças para conjuntos de instrumentos acústicos, como *Music for 18 Musicians* (1976) de Steve Reich, até óperas como *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass¹¹⁵, ou as bandas sonoras de Michael Nyman como *A Zed & Two Noughts* (1985) ou *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (1989), abordagens múltiplas com utilização diversa de instrumentos, reforçando essa abrangência do minimalismo.

Importa referir que o minimalismo recusa peremptoriamente a noção de que se trata de uma música circular, fechada e monótona – adjectivações que de modo mais ligeiro lhe têm sido atribuídas. Ao nível da intenção, o que motiva os minimalistas é a possibilidade de descoberta, a convicção de que se trata do âmbito da genuína criação, o trabalho que estão a propor. “Certainly neither Reich nor Glass now sees his music of the 1970s as ‘minimal’, nor did downtown New York critics at the time. Both composers had begun self-consciously to experiment with functional harmony, and with a new richness of instrumental resources.” (Fink, 2004: 541) O minimalismo aposta em ser uma música de diferença; diferença que surge da repetição, como Deleuze esclarece em *Différence et Répétition* (1996). “As diferenças nascem não da dissemelhança, como no serialismo, mas da sensibilização que se opera ao longo da escuta do objecto repetido. Dando aos seus

¹¹⁴ Steve Reich (1936), compositor nascido nos EUA. Um dos impulsionadores do movimento minimalista, tem uma obra vasta que vai desde a electroacústica até à composição para conjuntos instrumentais alargados. Apesar de mudanças na sua linguagem ao longo dos tempos, o minimalismo é aspecto dominante em toda a sua produção.

¹¹⁵ Philip Glass (1937), compositor americano. De início ligado ao grupo de compositores minimalistas, a evolução da sua obra mostrou uma certa flexibilidade face aos mais rigorosos preceitos minimalistas. Compositor versátil, compôs desde óperas, música para cinema ou música para espectáculos multimédia, para lá de formações instrumentais mais tradicionais.

elementos fundamentais uma maior permanência ao longo do tempo – se bem que uma permanência em constante transformação através de deslocamentos e outros procedimentos –, a música minimal permite e dá tempo ao ouvinte de penetrar o objecto a fim de descobrir suas nuances internas.” (Ferraz, 1998: 35) Sílvio Ferraz, musicólogo brasileiro, é taxativo ao vincar esse carácter construtivo, positivo, da repetição em música. Uma repetição afirmativa como a caracteriza Deleuze: só o diferente regressa porque é o diferente que salta fora da memória, da consolidação, da habituação. Deleuze separa a repetição da ordem, centrando-a na repetição ela mesma. Ou seja, não faz sentido justificar a repetição pela sequência em que ela ocorre, porque, para Deleuze, na repetição há sempre diferença, seja qual for a ordenação. “La frontière, la “différence”, s’est donc singulièrement déplacée: elle n’est plus entre la première fois et les autres, entre le répété et la répétition, mais entre ces types de répétition.” (Deleuze, 1996: 377) A possibilidade de encontrar diferença no seio dessa repetição vai então caber ao compositor (e ao ouvinte também, mas ao compositor porque é a ele que cabe a ordenação dos elementos que irão funcionar entre si). “Tout dépend de la distribution des répétitions sous la forme, l’ordre, l’ensemble et la série du temps.” (Deleuze, 1996: 377) cremos que Deleuze aponta aqui mais uma razão para uma certa austeridade e rigor latentes em todo o minimalismo: eles são condições para que haja um ordenamento, uma forma ao longo da linha do tempo do relógio, linha essa na qual o ouvinte vai ser confrontado com essas repetições, ou melhor, com a possibilidade de perceber a diferença nessas repetições. O diferente surge porque se repete; ao repetir-se percebemo-lo como diferente. “Tanto a repetição que identifica pelas semelhanças superficiais quanto aquela que envolve um certo grau de diferenciação podem ser vistas como repetição e garantem para grande parte dos compositores — e por consequência, dos ouvintes — que uma música se mantenha a mesma ao longo da escuta, do começo ao fim.” (Ferraz, 1998: 24)

Tarasti refere uma hipotética ausência de articulação temporal na música minimal precisamente pelo facto de ela se constituir na repetição do “agora”: “Minimalist works are [...] objectifications of series of “now” moments. They represent pure durativity in the sense that they have neither beginning nor end, and, in fact, no temporal articulation.” (Tarasti, 1994: 285) Mas essa ausência aponta para uma valorização do momento musical em detrimento da afirmação de uma dependência desse momento musical face a algo que lhe seja externo, superior, nomeadamente, o passado. Isto é: Tarasti tem consciência de que o modo como o minimalismo lida com a temporalidade é muito particular, sobretudo porque rejeita uma visão textual, narrativa do desenvolvimento musical, centrando a obra

no momento e naquilo que advém pelo facto de esse momento ser repetido, com maior ou menor variação, mas sempre com uma clara afirmação de que é de diferença que se trata. No fundo, partindo desse modo problemático como o minimalismo lida com a temporalidade, o que decorre é que se trata de uma prática musical que pode conter vantagens também. “A possible explanation for this contradiction is the role repetition plays in minimal music. Due to its repetitive character, minimal music might at the same time deny and put central the notion of temporality.” (Meelberg, 2006: 90) Por mais presente e evidente que seja a repetição numa obra musical, ela nunca será uma simples ou inócua redundância que nada de produtivo ou interessante possa conter. A repetição suscita de modo muito evidente a noção de movimento: “Musical repetition implies a halt with regard to the representation of a temporal development, but it does not imply a halt in the representation of movement. Repetition does not give the impression of the music standing still.” (Meelberg, 2006: 90) Movimento que é conceito fundamental quando tratamos de música, mais concretamente de ritmo. “A difference is an event which causes the subject that it affects to evolve.” (Hughes, 2009: 46)

Numa peça de 1968, *Pendulum Music*, Reich explora o feedback enquanto mecanismo de produção de som, bem como o movimento e suas implicações musicais. A peça é muito particular na medida em que a sua execução tem uma presença muito discreta do intérprete. Consiste em colocar 4 altifalantes no chão, virados para cima e, sobre cada um deles, pendurar um microfone. Esses microfones serão puxados, no início, pelos intérpretes, de modo a que balancem, rasando os altifalantes quando por aí passam e produzindo som nesse momento da aproximação. Com a passagem do tempo, os microfones acabarão por ficar em repouso, por cima dos altifalantes, ouvindo-se um som contínuo: o do feedback alimentado pelo som ambiente de sala. Assim se mostra como o movimento acabará por dar um contributo importante, bem como a ideia de que a ausência de intervenção humana acabará por nos conduzir a uma situação, não de inexistência de som, bem pelo contrário, mas a uma situação de existência permanente desses quatro sons em simultâneo, fruto dos microfones parados, que são afinal o ruído constante do local, potenciado pela amplificação. Serve esta particular peça para nos dar o exemplo de como o movimento desempenha um papel particular na articulação da obra minimal. Não é de aporia, entropia ou anomalia, mas antes de vitalidade contida na possibilidade da repetição. “What is essential in repetitive music is that the principle of repetition has shifted to the position of the dominant idea of a work of art. Thus it no longer performs the task assigned to it by the Russian Formalists, that of producing surprise. The crucial artistic

device now becomes the slightest change in the redundancy created by repetition.” (Tarasti, 1994: 284) A repetição não é um fechamento, mas antes uma abertura: pela repetição o ouvinte tem a possibilidade de derivar, interpretar e associar. “Disregarding the repeats, in between the beginning and the ending one can hear a distinct development. It is because of the repeats that this development is less distinct, but that does not mean that with repetition the processes are no longer temporal developments.” (Meelberg, 2006: 91)

3.2.3. Papel de parede

Para uma compreensão mais exacta do significado da repetição musical, no contexto desta investigação em que o papel de escuta do ouvinte é determinante para a percepção do que as investidas dos compositores possam significar, importa esclarecermos algumas noções do âmbito mais alargado da investigação musicológica. Começando por identificar três modelos distintos de compreensão musicológica e filosófica da música – o modelo literário, o modelo de organismo e o modelo *wallpaper*¹¹⁶ – Peter Kivy, ensaia um denominador que nos permita esclarecer o significado profundo da repetição em música, nas mais variadas maneiras de ela se apresentar: o modelo *wallpaper* que o autor valoriza.

O modelo literário é, segundo o autor, aquele que exerce uma posição de domínio na análise musical desde o séc. XVIII, caracterizado pela noção fundamental de que há que procurar o texto, o discurso, a narrativa, que uma peça musical contenha, sendo a análise musical uma tarefa de permanente associação entre aspectos de ordem musical, propriamente dita, e a sua relação com essa textualidade, ora latente ora patente, mais evidente ou mais fugidia, mais clara ou mais complexa. Para Kivy este modelo não serve na medida em que ele não explora o que é próprio da repetição, optando antes por procurar associações que a partir dessa mesma repetição se possam estabelecer, associações essas muito mais moldadas pelo carácter textual da peça do que propriamente pela sua dimensão musical. “And no matter how vague we are about the “content”, so long as we retain this essential directionality, the literary model will be incompatible with the sonata-allegro principle¹¹⁷ or any of the other repeats in instrumental music.” (Kivy, 1993: 337) Na verdade,

¹¹⁶ Papel de parede, em português: importa sobretudo para a constatação de uma repetição de padrões nesse objecto decorativo.

¹¹⁷ A forma-sonata é uma estrutura musical alargada, iniciada no séc. XVIII e sobretudo associada ao período clássico. Adptada a múltiplas abordagens e variações, possui, ainda assim, uma sucessão de três secções (exposição, desenvolvimento e recapitulação) que aparecem sempre. Constitui-se como um modelo transversal que ocorre tanto em sinfonias como em quartetos de cordas, por exemplo. É também modelo de

o que acontece é que o modelo literário subestima a repetição enquanto tal: na medida em que a vê no sentido estrito de um regresso, retorno a algo já mostrado, invalidando com isso todo o potencial de inovação e novidade que a repetição possa conter. “After all, in textual form, repeats look useless and redundant (say, if an author repeated an entire chapter of a book, or a sentence).” (Morris, 2007: 3) Na mesma linha, Kivy insurge-se contra o modelo de organismo da compreensão musical. Para o autor, este modelo, ao entender a música como um processo no qual se procuram mecanismos de desenvolvimento, definindo a partir daí linhas bem precisas de sucessão, é um modelo limitado. “Indeed at least the English term itself, “development”, seems as if it might be, *au fond*, a biological term, or at least express, right from the start, a biological metaphor.” (Kivy, 1993: 338) É precisamente essa dimensão metafórica que Kivy contesta na medida em que ela, traçando o modelo de arborescência – recorrendo à terminologia de Deleuze¹¹⁸ – omite o que há de facto na repetição musical que é muito mais da ordem do rizoma, sublinhando a terminologia do filósofo francês. Esse modelo orgânico de desenvolvimento apresenta-se como limitador, uma vez que passa ao lado do que de mais relevante a repetição pode conter: um carácter de imprevisibilidade e diferença, pelo menos a partir do que supostamente seria expectável face aos elementos previamente dados. “The various means by which composers trope temporality stem from more than play with the ordering of sections in a form. There is an underlying dramatic “story” that is enriched by a nonlinear “discourse”, as temporal perspectives are mixed and fuse into richer expressive meanings.” (Hatten, 2006: 72) Não entrando pelo caminho de traçar uma hipotética comparação/aproximação entre desenvolvimento científico e criação artística, se nos ficarmos pela noção de que a repetição é muito mais rica, produtiva e imprevisível do que essa comparação faria supor, já teremos uma razão para considerar esse modelo orgânico de interpretação musical como limitado.

A repetição que nos interessa aqui explorar é a repetição que contém em si a potencialidade criativa, a semente produtiva. Não estamos a falar de uma repetição que seja quase de carácter exclusivamente programático e de fórmula. Porque é a música que assim

inspiração para outros géneros como o jazz ou rock (sobretudo rock sinfónico), que a tomaram como modelo a desenvolver.

¹¹⁸ O rizoma será um plano horizontal onde o desenvolvimento se dá através de acumulação, sobreposição ou conexão não binária, isto é, no rizoma, qualquer elemento desse plano está conectável com qualquer outro, sem ter que seguir uma lógica de desenvolvimento binário com remissão a uma matriz fundamental e originária. Deleuze e Guattari falam de multilinearidade na medida em que, no rizoma, qualquer ponto é capaz de estabelecer uma conexão, remissão ou modificação, a qualquer momento, sem ter que seguir a lógica matricial do ramo como factor de justificação das ligações da sequência. No rizoma a mudança dá-se através de uma ruptura selvagem, inédita e surpreendente, em vez de uma evolução assente em lógicas de causa e consequência.

o exige, sendo ela uma arte na qual o material que a constitui – os sons – têm uma capacidade de dinamismo, de revitalização, de transfiguração e de surpresa, no contexto de uma peça, que nos mostra que esses modelos (literário e orgânico) de interpretação, por muitas associações interessantes que possam estabelecer, ficam aquém dessa vitalidade que é própria dos sons em conjunto (de simultaneidade e de progressão). “Music is what it is, repeats and all. The literary and organism models are what they are: “process” models that do not allow of their doubling back on themselves. Either these models must be given up, or the musical repeat must somehow come to be understood in a way that makes it compatible with them.” (Kivy, 1993: 338)

A proposta de Kivy é pela adopção de um modelo que ele classifica como de *wallpaper*. Este modelo tem a vantagem de procurar perceber a repetição em música, por si mesma, e não pelas conexões textuais que dela se possam estabelecer ou pelas semelhanças orgânicas que se possam extrair. Essas duas abordagens, no final, dirão muito mais sobre o literário ou o orgânico, e nem tanto da música e do lugar que nela a repetição ocupa, que é o que nos deve motivar. Este modelo de papel de parede, proposto por Kivy, tem a vantagem de constituir uma espécie de recondução à própria repetição, ao contrário dos outros dois que tomam a repetição para constantemente se afastarem dela. Pela atenção dada à repetição, sob as várias formas em que ela possa ocorrer – mais ou menos evidente, mais ou menos dissimulada, mais ou menos detalhada – somos reconduzidos à escuta. Porque é essa mesma escuta – a escuta atenta, detalhada e esclarecida de que temos falado – que nos vai permitir perceber que a repetição em música é muito mais do que um simples e simplista acto de pegar em algo e voltar a apresentá-lo de novo, como uma espécie de reutilização com outros objectivos que não musicais, propriamente ditos. A repetição é ela própria criativa porque de cada vez que ela acontece, também a posição do ouvinte, dedicado a essa escuta, nunca é a de tendencialmente se alhear, por já se ter deparado com isso, e entender que nada de novo dali possa advir. “Thus repeats, both the external ones, in which whole sections of Works are literally played again, or internal ones, where small musical figures or patterns are reiterated, are the means by which the composer of the sonic carpet makes His design, in the large and in detail.” (Kivy, 1993: 351) Trata-se dos elementos que o compositor dá ao ouvinte para que ele, na sua escuta dedicada, procure e ensaie mas numa abordagem que seja a sua, numa linha que o motive, personalizando assim a escuta e cumprindo o papel fundamental de um ouvinte que é de completar o que o compositor “apenas” começou. “É deste modo que, voltada a atenção para a materialidade do som, no minimalismo a diferença é revelada a todo instante e o jogo de semelhanças só

é possível pela via de um conceito que re-presente o som e seus aspectos: estes só podem ser repetidos como sendo um “mesmo” objecto se diluída sua materialidade numa representação qualquer que, esta sim, seja repetível — esta representação corresponderia a atribuir ao som e à suas qualidades uma função estrutural, ou mesmo um significado simbólico extra-musical, por exemplo.” (Ferraz, 1998: 36)

Kivy usa a expressão *grope* (tactear, pesquisar) e *grasp* (alcançar, conseguir) como um binómio que se estabelece durante a escuta: o ouvinte, tacteia, ensaia, procura para com isso alcançar e obter algo. Mas é no contexto desse binómio, enquanto ele se realiza, que se revela esse suplemento que é o resultado da escuta musical: quando o ouvinte ao longo desse processo, chega, pela sua actividade, a algo que de início não possuía. “But groping, although a means to grasping, is an end in itself as well. And grasping, although the end of groping, is not a termination, but part of an ongoing experience.” (Kivy, 1993: 353) Daqui se extrai a asserção de que a repetição tem um carácter de valor, ela é positiva e não negativa. A repetição tem esse condão de permitir que essa pesquisa que é feita como tentativa, tenha valor para o ouvinte. Por outro lado, quando alguma coisa alcançamos, essa repetição pode servir para nos mostrar que esse alcance é efémero e que ainda mais ou algo diferente podemos alcançar. É nessa medida que o valor da repetição se coloca enquanto algo que é rico para que essa dialéctica entre pesquisa e alcance continue. Tal como no papel de parede, quem olha para ele e se deixa levar pelos padrões que ele aponta, voltando atrás a qualquer momento para seguir por outro caminho, ganha outra perspectiva observando de novo esse padrões. E não nos esqueçamos que o papel de parede é, na sua essência, constituído por repetição. Também na música, que se nos apresenta sob outra forma completamente diferente do papel de parede, uma vez que esta tem uma estrutura linear de ocorrência no tempo, são essas repetições os elementos decisivos para nos fazerem voltar atrás, perceber novo caminho, saltar e perspectivar outra linha ou outra direcção naquilo que estamos a escutar. É neste sentido que se fala de um carácter positivo da repetição: porque entre o ensaio e o alcance, é pela repetição que extraímos o sentido — ou seja o que for — que a música nos proporciona. “Repeats not only grasp patterns, they form the center of the piece itself.” (Morris, 2007: 3)

Acreditamos que é por esse propósito de conferir uma dimensão criativa à escuta que o ouvinte faz, que certas práticas musicais acentuam esse cariz marcadamente repetitivo. “So music, I am arguing, is “merely” sonic wallpaper, but it is wallpaper with some pretty impressive features. It is multidimensional wallpaper. It is quasi-syntactical

wallpaper. It is deeply expressive wallpaper. And it is deeply moving wallpaper.” (Kivy, 1993: 358)

3.2.4. O tempo da fita

A fita magnética, permitindo exercer manipulação do som mais pormenorizadamente – até ao seu aparecimento ainda muito limitada – permite desenvolver na composição musical a noção de plasticidade do tempo, a partir da segunda metade do séc. XX. Hollings (2014), num estudo sobre design contemporâneo, avança com a ideia de que esta plasticidade do tempo é fundamental na contemporaneidade, sublinhando o contributo que a música deu para o seu entendimento noutras artes. Jean-Paul Olive, numa investigação (1998) sobre o conceito de montagem em música, reforça essa partilha entre as artes: “La compréhension du montage s’inscrit ici dans la logique de décomposition qui caractérise l’art moderne; les caractéristiques de l’œuvre moderne – hermétisme, fragmentation, perte de la cohérence du sens, en même temps que rationalité et technicité – sont la concrétisation de son refus ambivalent face à l’immense mouvement de réification que l’art subit autant que les autres sphères d’activité.” (Olive, 1998: 102) A percepção de uma plasticidade na construção musical, como até aí ainda não tinha acontecido, torna-se mais clara já que as possibilidades de manipulação da fita magnética apontam precisamente para esse carácter fundamental do conceito de plasticidade: a possibilidade de manipulação, de alteração, de modelação. E é precisamente essa possibilidade que o registo e múltiplas funções de edição a ele associadas, vêm trazer de uma forma muito mais explícita à música. A fita gravada, a manipulação, o corte, a repetição em *loop*, o atraso e a aceleração, a reprodução de trás para a frente, técnicas possibilitadas pela fita magnética que vão ao âmago de uma dimensão fundamental em música: o tempo. Um tempo que historicamente tinha sofrido alterações de carácter mais musicológico, ou estético, mas que, ainda assim, sempre foi um tempo rígido, um tempo de relógio, ou de metrónomo, para falar do utensílio musical que tem servido para a sua definição. Esse tempo que se materializa em compassos, por mais irregulares que sejam, em ritmos, por mais subversivos que sejam, mas ainda assim, um tempo fixo e fixado. Mas a fita magnética traz essa possibilidade de reproduzir dois sons em tempos diferentes, de reproduzir um de trás para a frente e outro da frente para trás. A fita magnética possibilita uma compreensão diferente do tempo musical.

Ideia essa que Varèse desenvolveu no seu *Poème Électronique* (1958) porque ambicionava poder exercer essa capacidade de manipulação.. “My music being based on movements of unrelated sound masses, I have long long felt the need and anticipated the effects of having them move simultaneously at different speeds.” (Varèse, citado em Hollings, 2014: 130) Em três pistas independentes apenas, Varèse encetava o arranque de algo decisivo na história da música. Algo ainda muito simples face à infinita possibilidade de adição de pistas (ou camadas de som independentes) possibilitadas pelo analógico a partir da década de 60 e pelos sistemas de gravação multipistas digital, comuns a partir da década de 90. Mas essas três pistas apenas mostraram o aspecto mais importante a reter: a ideia de uma libertação face a um tempo rígido do qual a música estava há muito prisioneira – o termo é de Varèse – e da qual cabia ao compositor libertá-la. Não se trata de uma simples negação da noção de tempo, como em alguma música mais experimental a partir das década de 80, sobretudo o *drone*, queria mostrar, avançando camadas sonoras que entravam e saíam da peça muito sub-repticiamente, de modo a não haver marcas a acentuar essa passagem do tempo. É muito importante sublinhar que esta possibilidade de manipulação do som quis testar algo que a música, antes da manipulação do registo em fita, ainda não tinha conseguido concretizar. “Le montage se caractérise alors par l’intrusion provocatrice à la fois d’une aporie et d’une intentionnalité revendiquées par l’artiste dans une totalité que se donnait comme pré-existante.” (Olive, 1998: 89) Essas camadas que se iam sobrepondo como texturas cujo início e fim são o menos relevante porque o que interessa é antes o que se está a ouvir no momento e nem tanto o que se possa ouvir a seguir. Por isso, Varèse referia a possibilidade de montagem de sons que começava a ser feita no cinema principalmente a partir da década de 30, como a primeira vez que a tecnologia permitia desenvolver de modo consistente uma libertação face a esse tempo tradicional que, de tão abrangente, aprisionava a música. Assim fez para o Pavilhão Philips¹¹⁹. E inaugurou um novo caminho que a música haveria de considerar na sua execução. A possibilidade de instrumentos a tocar a diferentes ritmos até, tudo isso fascinava Varèse. Na tecnologia da gravação e edição, o compositor viu uma janela que se abria, não para um certo tipo de prática musical com interesse nalgumas obras apenas, mas para um campo de possibilidades interessantes para uma nova compreensão do tempo musical que daí poderia decorrer. Linhas de montagem, repetições visuais nas artes, nova percepção do movimento na filosofia a partir de Bergson, nova percepção do movimento

¹¹⁹ O Pavilhão Philips foi concebido pelo atelier de Le Corbusier para a Expo 58 em Bruxelas. O projecto teve a colaboração de Xenakis, arquitecto de formação, para a espacialização da música difundida na sala – *Poème Électronique* de Varèse. Foi marcante o impacto que a configuração da sala proporcionou em termos de alargamento das possibilidades arquitectónicas para a difusão sonora.

nas artes a partir de Duchamp, tudo isto eram indícios para o que Varèse estava a querer desenvolver.

Repetição de sequências sempre existiu na música. Esta desde as suas origens tem a sua estrutura rítmica marcada pela possibilidade de repetição: a divisão em compassos e o valor de duração das notas que os preenchem como a evidência dessa marca da repetição naquilo que é o âmago da música, nomeadamente na sua componente rítmica, mas que depois poderíamos estender também tanto à harmónica como à melódica, uma vez que a mesma estrutura de compassos se verifica aí e a mesma possibilidade de repetição também. E depois, a um nível superior, a própria organização da obra musical: da sinfonia à canção pop, estruturas onde se estabelece a repetição, de motivos numa sinfonia, de refrões numa canção pop, por exemplo. O minimalismo tem o condão de questionar vários aspectos musicais à luz do conceito de repetição, visto de forma abrangente. Mas o minimalismo não esgota a questão da repetição em música; essa nunca foi a sua pretensão – ter a palavra final sobre o assunto – e o que acabou por acontecer foi que o minimalismo de natureza mais erudita ou académica, de que atrás falámos, o que fez foi abrir uma porta muito importante para a música considerada em termos mais gerais – através da repetição. Se isso acontece não devemos atribuir um mérito especial de carácter visionário ao minimalismo, como se ele fosse o causador único dessa vasta presença da repetição na música contemporânea. O que o minimalismo fez foi explorar musicalmente a repetição, e fê-lo intensivamente. Acontece que o minimalismo nem é tanto causa mas mais consequência. Ou seja: a repetição não se torna presente na música contemporânea, em vários quadrantes, porque um conjunto de compositores – os minimalistas – influenciados por outras movimentações artísticas, assim o decidiram conscientemente. O que é mais lícito é afirmar que os minimalistas centraram parte do seu trabalho de composição, de investigação e teorização sobre a repetição, porque ela se lhes atravessou no caminho, não podendo eles contorná-la como se nada tivesse acontecido. “The structures of repetition that characterize so much of our music testify to the complex, unpredictable history of our century.” (McClary, 2006: 296) O estado da arte musical com que os minimalistas se deparam a partir da década de 60 já deixava antever que qualquer coisa marcante estaria para acontecer. Clarificando: com um dodecafonismo já arrumado nas prateleiras da história, ao nível da criação fresca e actual, com um serialismo que seguiu caminhos de sofisticada complexificação mas que não trouxeram nada de muito relevante ao próprio plano da criação, com os vários neo (romantismo e classicismo) a serem mais uma procura de um porto seguro, do que propriamente um risco criativo, com o indeterminismo fechado sobre

si próprio, esses compositores julgaram que nenhum desses era o caminho a percorrer. Por outro lado, factos musicais dispersos como a *Musica Ricercata* (1958) de Ligeti, *Vexations*¹²⁰ (1949) de Satie, o jazz a tornar-se cada vez mais multifacetado e versátil, a música pop / rock a consolidar-se, a generalização da divulgação e venda de música em larga escala, foram algumas achas que contribuíram para esse mesmo caminho de entrever na repetição algo a considerar musicalmente como até aí ainda não se tinha feito. Assim o minimalismo apresentou-se como uma força de carácter positivo, isto é, algo que nasce mais por afirmação própria do que por negação face a outro facto qualquer. É certo que definiu um caminho específico e ao definir esse caminho, acabou por contrariar ou insurgir-se contra algumas coisas existentes. Também por isso o minimalismo conseguiu concretizar o aspecto fundamental desta nossa investigação: o de se constituir como uma pesquisa em torno do som, em vez de ser apenas um conjunto de preceitos ou regras de ordem mais estrutural. Nessa medida devemos valorizá-lo: conseguiu, mais uma vez, colocar em equação o som musical. “This locus and its principle of differentiation and organization that repetition brings to sound (promising harmony, melody and so on as well as the repetition of dissonance) provide the possibility of music.” (Wilson, 2012: 34) Esta referência de Wilson pode parecer um pouco exagerada. Ou talvez não, se a considerarmos como uma espécie de congratulação pelo facto de a repetição, investindo com inovação sobre a melodia e a harmonia, mas também sobre a dissonância, estar a cumprir um dos pressupostos fundamentais da história da música: o de a fazer evoluir, marcando diferenças, quebrando ligações, saltando fronteiras... a possibilidade da música.

3.2.5. Esperanto minimal repetitivo

O minimalismo não se quedou pelo âmbito mais erudito, cujos compositores fundamentais aqui referimos. Mesmo que a composição minimalista tenha parecido muito fechada sobre si própria e incapaz de olhar para o que se passava ao lado, também é facto que deixou sementes úteis para outros quadrantes musicais. Algumas práticas do rock ou certos desenvolvimentos da música electrónica mais vocacionados para as pistas de dança como o *house* ou o *techno*, por exemplo, colheram importantes ensinamentos e perceberam que o que estava em causa aí era muito mais do que aquilo que se circunscrevia às produções musicais do minimalismo mais rigoroso, tocado nas salas de concerto e estudado nos meios académicos. “None of this is to suggest that Reich and is

¹²⁰ Peça dada a conhecer por Erik Satie por volta de 1893 mas publicada apenas em 1949.

contemporaries set out to author the fake book for multiple, amateurist musical traditions. Instead, we might see classic minimalism, especially in its more populist phases as explored by Philip Glass, as fundamental to the creation of a musical grammar that would lead, eventually, to a kind of musical esperanto – itself fundamental to the Do It Yourself zeitgeist of the 80s and 90s.” (Sherburne, 2006: 321) Esperanto musical porque se torna evidente que minimalismo e repetição não são exclusivos de um gênero musical apenas. Minimalismo e repetição tornaram-se dois conceitos musicais com forte desenvolvimento no contexto da composição, o que fez com que eles extravasassem o campo no qual tinham surgido para poderem servir a outras linguagens musicais bem mais distantes. É justo que o tributo seja conferido a esse minimalismo mais clássico, pelos desenvolvimentos relevantes que permitiram à linguagem musical, mas a evolução dessa prática não termina aí. Também por isso falamos aqui de um esperanto musical: redução minimal e desenvolvimento de estruturas repetitivas são duas ideias que se verifica estarem presentes em práticas musicais absolutamente diversas. Falamos de um certo tipo de universalidade porque verificamos que, a partir de certa altura, várias linguagens musicais distintas se estão a desenvolver em paralelo, tendo, à partida, pouco que lhes pudesse sugerir essa proximidade. Serão razões extra musicais também a legitimar essa situação, mas a constatação de que minimalismo e repetição são recursos valiosos na produção musical é ponto que não deve ser desconsiderado.

Middleton, em *Studying Popular Music* (1990), faz uma distinção entre dois tipos distintos de repetição que se encontram na música popular, embora com muitas conexões com práticas mais eruditas: o autor identifica a discursiva e a musemática. A discursiva é aquela em que a repetição se coloca ao nível do desenvolvimento narrativo de temas ou motivos, harmonicamente mais elaborada e muito dependente do lugar que essas repetições ocupam no todo que é a obra final. Este tipo de repetição é claramente inspirado na música erudita e a sua aplicação, na música mais popular, terá que se fazer com necessárias adaptações de contexto, mas sempre mantendo essa dimensão discursiva do elemento que faz sentido pela posição que ocupa no todo. Neste tipo de repetição, o próprio material que é repetido, possui coerência interna, tratando-se geralmente de sequências, frases ou motivos que, ouvidos por si, possuem até alguma autonomia. Um outro tipo de repetição é a que consiste em utilizar pequenos fragmentos sonoros, sons de percussão, notas individuais, etc. ou *musemes* como Middleton lhes chama (Middleton, 1990: 269). Trata-se de uma repetição muito mais influenciada por certas práticas musicais não ocidentais como a música africana, por exemplo. Nesta repetição, o desenvolvimento é

consolidado a partir de estruturas repetitivas que assentam sempre nestes fragmentos, notas, sons, de duração reduzida e de uma certa neutralidade harmónica. Enquanto a repetição discursiva é tendente a criar ou propiciar momentos de tensão ou resolução, nas quais o momento é geralmente subsumido no contexto e estrutura em que se insere, a repetição musemática é intensiva no modo como encara o momento, canalizando a escuta do ouvinte muito mais para o aqui e agora do que para o antes e depois. A repetição musemática é precisamente a que a música electrónica do contexto popular vai utilizar. Nem tanto para proceder a um decalque literal do que seriam essas repetições da música africana, por exemplo, onde sabemos que muitos aspectos de ordem religiosa, social, etc. contribuem para a sua explicação, mas de uma forma híbrida, na medida em que aspectos de ligação e relação – mais presentes na repetição discursiva – acabam por também estar presentes nesta música electrónica. Exemplo disso é o caso do refrão, elemento fundamental da estrutura e composição em muita música popular ocidental e não só, refrão esse que não é totalmente eliminado nesta música electrónica. Mas sem dúvida que podemos reforçar a importância que esta repetição musemática vai conferir à natureza do som ele próprio. Despido de muitas das suas ligações funcionais harmónicas e melódicas, por exemplo, resta o som cujo significado e valor fica cada vez mais dependente de si próprio: essa dependência de si vai fazer com que ele seja detalhado e lhe seja conferida uma atenção suplementar. É por essa razão que a música electrónica dá uma especial atenção à escolha dos timbres, sobretudo da percussão, e seu tratamento. O facto de se utilizarem instrumentos musicais electrónicos em nada invalida esta atenção e personalização do som. Com a mesma caixa de ritmos, o som de um bombo ou de uma tarola do produtor x é completamente diferente do bombo e tarola do produtor y. “Often those elements of melody and vocal that were present, like the all-important bass and drums, are experienced not as part of an extended whole but as repeated bursts, elements of rhythm before anything else.” (Gilbert & Pearson, 1999: 73)

A música electrónica¹²¹ foi um dos campos onde minimalismo e repetição fertilizaram mais, ainda hoje operadores actuais do léxico dessa música electrónica. Desenvolveremos aqui, a esse respeito, dois momentos determinantes dessa evolução, avançando desde já que a proliferação de métodos e géneros nesta área tem sido infindável

¹²¹ Esta música electrónica é sobretudo de cariz popular e desenvolve-se a partir da década de 70, com a generalização de meios electrónicos de produção musical, economicamente mais acessíveis, bem como a necessidade cada vez maior de haver produção musical claramente destinada às pistas de dança, uma vez que as discotecas por essa altura começam a procurar propostas mais estimulantes do que o tradicional pop / rock. Esta música electrónica, muitas vezes chamada de música de dança, difere da música electrónica de âmbito erudito iniciada pela década de 50 e onde Stockhausen foi compositor pioneiro.

o que, se por um lado traduz vitalidade e dinamismo, por outro mostra também como essa música electrónica passou a ser um reduto onde muitos músicos iam parar, não por afinidades musicais, mas por ela, só por si, ser uma espécie de rótulo para classificar propostas musicais (e sociais) conotadas com movimentos contra-corrente.¹²² O primeiro momento é uma referência à importância da banda alemã Kraftwerk, surgida na década de 70. O segundo é o aparecimento do *techno* e do *house* na década de 80 em Detroit e Chicago, respectivamente, músicas que cedo se disseminaram dando origem a uma multiplicidade de géneros delas derivados. “The origins of most contemporary electronic dance music – found in Kraftwerk’s 1974 opus *Autobahn* and updated in the late 80s and early 90s with the streamlined electronic funk of Detroit pioneers like Derrick May and Juan Atkins – emphasized a pared-down palette that cut away all the excesses of a bloating rock and pop tradition.” (Sherburne, 2006: 319)

Surgidos em Düsseldorf em 1970, em torno de Ralf Hütter e Florian Schneider, dois estudantes que partilhavam interesse pela música de Stockhausen, por sintetizadores analógicos e pela tecnologia musical em geral, os Kraftwerk acentuaram logo nas suas produções iniciais duas linhas de orientação que são as que ainda hoje mantêm: a) preferência por instrumentos electrónicos e meios tecnológicos avançados de edição de som; b) composição musical motivada pela pesquisa permanente e pela confluência de correntes musicais diversas, todas de forte cariz inovador e actual. Foi assim que estes dois estudantes de música, de início ainda com a presença da flauta (Schneider) e do órgão (Hütter) – que eram os seus instrumentos de formação – começaram a desenvolver música onde mostravam uma faceta experimental e de pesquisa bem vincadas. Nessa sua absorção de elementos de outros âmbitos musicais, o minimalismo não escapou e desde cedo se verificou que o desenvolvimento de estruturas repetitivas era uma metodologia muito presente nas suas várias composições.

Os três primeiros discos da banda, na altura um duo com a presença de convidados pontuais, *Kraftwerk* (1970), *Kraftwerk 2* (1972) e *Ralf and Florian* (1973), são exemplos da vertente de pesquisa, com a banda ainda muito ligada à música electrónica mais erudita, tendo até estabelecido alguns contactos com nomes a ela associados. Em 1974 lançam *Autobahn* e com isso dão um passo em frente na sua evolução: deixam de ser um núcleo de pesquisa sonora para passarem a ser uma banda mais orgânica no modo como interagem

¹²² Muitos exemplos poderiam ser avançados; vejamos dois casos paradigmáticos: a comunidade gay/queer da década de 70 fez bandeira da música electrónica de dança e ponto de encontro dos locais onde ela passava. Ou o caso da cultura *rave* britânica de festas ilegais nos finais de 80, desenvolvida em torno de música electrónica, com o termo *acid* a simbolizar historicamente essas movimentações alternativas.

ente si e como se apresentavam nos espectáculos ao vivo. A partir de 1973, dá-se a entrada de mais dois membros: Wolfgang Flür e Karl Bartos, consolidando o grupo como um quarteto, formação que mantiveram nas décadas seguintes. *Autobahn* pretende ser um álbum conceptual; não à maneira dos Genesis, onde uma orientação narrativa/textual organiza o próprio desenvolvimento musical, como *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) mostra, mas antes pelo facto de a música nele contida pretender ser uma banda sonora cuja função é musicar um conceito. Neste caso, o conceito de auto-estrada, com a música da banda, nomeadamente o tema que dá nome ao álbum, com cerca de 22 minutos, a ser uma tradução musical do que seria uma viagem de automóvel pelas auto-estradas alemãs. A música começa com o som de um automóvel a arrancar, seguido de vozes cantadas em *vocoder* antes de entrar um ritmo elaborado a partir de sons electrónicos, ritmo esse que vai sendo pontuado por melodias intercaladas com vocalizações curtas, referentes a aspectos dessa viagem. O que é de destacar é que o ritmo, que depressa assume um carácter hipnótico, funciona como se fosse o que marca o andamento do próprio automóvel enquanto as vocalizações e o desenvolvimento melódico pontuam essa estrutura rítmica como acontecimentos – os acontecimentos dispersos de uma viagem. “The album indicated the future trajectory that Kraftwerk would take in forging a *Gesamtkunstwerk*¹²³ or complete artistic package that homologously combined the groundbreaking use of electronic music technologies, deadpan half-spoken/half-sung performances of minimalist lyrics, references to technological themes and modes of travel, and refined and conceptual artwork.” (Albiez & Lindvig, 2011: 19) A música vai-se desenvolvendo, as vozes e os sintetizadores avançam melodias e marcam a harmonia, mas o ritmo acaba por ser o elo de ligação do que vai sucedendo ao longo dos 22 minutos. Ritmo esse que é claramente minimal e repetitivo, com clara influência do minimalismo académico pelo qual os Kraftwerk se mostraram interessados. “It is interesting that, although *Autobahn* can be categorized as pop music, the melodic focus actually rests with the synthesizer and the passages of song are supplementary. This reliance on instrumentally realized hooks represents one of Kraftwerk’s major stylistic characteristics.” (Brocker, 2011: 105) Uma teia rítmica em fundo na qual se vão desenvolvendo melodias e harmonias diversas, o que evidencia a música dos Kraftwerk como muito dependente desse ritmo repetitivo e geralmente minimal.

Em 1975 lançam *Radio Activity* e em 1977 *Trans-Europe Express*, álbuns na mesma linha conceptual de *Autobahn*. *Rádio Activity* versando sobre a rádio como meio de

¹²³ Obra de arte total.

comunicação e sobre a radioactividade e questões de ordem ecológica relativas. Musicalmente *Radio Activity* consolida a sonoridade que o grupo vinha desenvolvendo, percebendo-se uma destreza cada vez maior na utilização do estúdio como elemento central da sua produção. *Trans-Europe Express* segue a mesma linha de *Autobahn*, mas neste caso centrado no comboio e na sua relevância como meio de transporte. Mais um passo em frente no apuramento do som, agora exclusivamente electrónico já que flauta e guitarra que ainda tinham aparecido em gravações anteriores deixam de ser utilizados. Por outro lado, *Trans-Europe Express* reforça um aspecto que assumia cada vez mais importância para a banda: a sua imagem. As fotografias de promoção, a apresentação em concertos, as capas dos discos, todos estes aspectos que remetiam para um tratamento de imagem pensado ao pormenor, sempre tendo muito presentes as características da sua música.

Sublinhando a década de 70 como sendo provavelmente a mais criativa da carreira da banda, em 1978 os Kraftwerk lançam de *The Man-Machine*, um dos seus maiores sucessos comerciais até hoje. Álbum apurado, consolida o som da banda e coloca-os na vanguarda do que era a produção musical electrónica mais bem conseguida da época. “Although many tracks on the album use pop song structures, the use of sequencer and harmonic shifts reveal the same patterning as *Trans-Europe Express*.” (Brocker, 2011: 110) É, de certa forma, um exemplo claro do que é o som Kraftwerk. Em temas de cariz mais pop, na sua estrutura e sonoridade, como *The Model*, ou em temas mais devedores das experiências electrónicas que os definiram desde o início, como *The Man-Machine*, este é um álbum que assume importância também por ser uma súmula-manifesto do que era a música da banda: qualquer coisa que está na intersecção do homem e da máquina, feita por homens-máquina (*We Are The Robots*), ou produzida a partir de máquinas-homem (veja-se o tema *Metropolis* e o modo como a música faz uma incorporação da estética do filme¹²⁴). Esse refinamento sonoro patente neste disco, foi um estímulo para muita da utilização de meios electrónicos na música pop / rock que se seguiu: aqui os Kraftwerk consolidam uma linguagem assente numa instrumentação marcadamente diferente da tradicional do pop / rock. Ao utilizarem sintetizadores, caixas de ritmos, sequenciadores e vozes cantadas em *vocoder*, os Kraftwerk estão também a fazer um manifesto, afirmando que a música pop / rock não tem que ser feita com baixo, guitarra e bateria. “By using brass-like sounds, powerful synthesizer melodies and strong rhythms, the album contributed to the development of synthpop in England in the late 1970s” (Brocker, 2011: 110)

¹²⁴ *Metropolis* (1927), filme do realizador alemão Fritz Lang, inovador pelo modo como desenvolve um enredo de ficção científica, assente numa linguagem expressionista e futurista, que lhe valeu o estatuto de obra de culto na história do cinema.

A música electrónica de dança, nos seus vários géneros e derivações, também explorou de modo claro o arsenal conceptual do minimalismo. “Indeed, while it’s possible to say that most electronic dance music would be impossible without an emphasis on repetition, beat-oriented electronic music’s most avant-garde productions explore the very nature of repetition itself, carrying on the mantle of classical minimalism as a movement delving deep into the heart of form.” (Sherburne, 2006: 320) Claro que a pista de dança é aqui importante para essa definição. Esses ritmos criavam condições para uma espécie de deslocação temporal própria de ambientes imersivos, como as discotecas destinadas a que os seus frequentadores aí dançassem. Uma dança não elaborada, simples, da qual até o mais desajeitado pudesse retirar prazer; isso era conseguido com uma redução ao mínimo, em termos musicais, com a prevalência de ritmos simples e de imediata adesão (geralmente binários), linhas de graves (geralmente baixos sintetizados), muito mais rítmicas do que melódicas ou harmónicas, bem como sonoridades variadas, texturas que iam preenchendo esse ritmo de forma etérea, com algumas vocalizações simples apostadas em slogans, gritos, manifestos. “At the same time, music whose rhythms are repetitious and persistent can distance and alienate people. Rhythmic vitality, then, is our point of access into music's 'inner life', while overly repetitious rhythm can destroy that life by addressing only the 'brute senses' of the body. In short, rhythmic schemata stimulate imagination and put us in accord with the musical object. These schemata allow us to move in step with the musical object, to participate in the same adventure.” (Bowman, 1998: 265) Também a função do DJ não era esquecida: muitas destas faixas eram produzidas tendo em vista a sua integração umas com as outras em situação de discoteca: tempo bem marcado e ritmos simplificados no início e fim das faixas para melhor permitir a mistura delas em tempo real, por parte dos DJ. “Records in this tradition were not designed for home listening, but rather as fodder for performance in the hands of DJ.” (Sherburne, 2006: 320) Ao ouvirmos *Come Out* (1966) de Reich, por exemplo, é impossível não percebermos aí as raízes dos métodos de produção dos autores deste tipo de música electrónica.

Ainda no princípio da década de 80, em Detroit, EUA, surge a música *techno*. Pelo facto de haver muitas discotecas e nessa cidade poderem encerrar tarde, vai surgindo uma comunidade de DJ com interesses distintos dentro desse campo musical. Dada a acessibilidade de alguns equipamentos, muitos desses DJ começaram também a produzir as suas músicas em vez de recorrerem apenas às dos outros. Para essa produção, utilizavam caixas de ritmos, sintetizadores e mais algum equipamento de edição como processadores de efeitos. Também pelo razão de não se tratar de produtores com formação musical, o

trabalho que desenvolviam começa a trilhar caminhos nos quais a complexidade e engenho de quem o produzia, se verificava mais na pesquisa de timbres e experimentação rítmica, do que propriamente no desenvolvimento de complexos arranjos ao nível da harmonia e da melodia. Os primeiros temas surgidos revelam esse carácter rítmico que surpreendentemente começava a fazer sucesso nas discotecas, mais até do que os temas do contexto mais pop ou rock. Juan Atkins, Kevin Saunderson e Derrick May, inspirados pelo funk de James Brown, fãs de Kraftwerk e Yellow Magic Orchestra, começam a produzir temas de ritmo bem marcado, sintetizadores a soar a banda sonora de filme de ficção científica e vozes simples e robotizadas com mensagens simples. A esta música chamou-se *techno* precisamente por esse lado tecnológico que dela transbordava. Temas como *Techno City* (1984) de Cybotron (Juan Atkins e Richard Davis) ou *Strings of Life* (1987) de Rhythim is Rhythim (Derrick May) são exemplos distintos dessa música tecnológica, maquinal, onde a repetição e o minimalismo são colocados ao serviço da pista de dança mas com algum sucesso também fora desse meio.

Uns anos depois, em Chicago, algo semelhante se verifica: um conjunto de DJ apostados em produzir os seus temas para as pistas de dança, pegam praticamente nos mesmos instrumentos electrónicos utilizados pelo *techno* de Detroit e introduzem algumas diferenças face ao que aí se passava. É assim que nasce o *house* de Chicago, onde pontificavam Marshall Jefferson, Frankie Knuckles e DJ Pierre. Uma das diferenças entre os dois géneros era a sonoridade da percussão: o *techno* de Detroit usava a TR-909, enquanto o *house* de Chicago privilegiava a TR-808, ambas da Roland. No caso do *house* o emulador de baixo eléctrico TB-303 também assumiu relevância. O *house* de Chicago era eventualmente mais lento, mas a diferença não se fazia apenas por aí, sendo que a importância dada a elementos não rítmicos era maior no *house*. O tema *Acid Tracks* (1987) de Phuture (DJ Pierre) é um exemplo claro da exploração hipnótica do TB-303.

O legado desta música das pistas de dança para outras músicas de cariz tecnológico foi enorme. Observar esta música electrónica como uma espécie de versão simplificada do minimalismo, com destino a pistas de dança, é incorrecto e injusto tanto para o minimalismo como para o *techno*. Se há procedimentos que se materializam em aspectos precisos da audição, a natureza e propósito desses dois tipos de música é completamente diversa e misturar não aproveita a ninguém. cremos que um dos aspectos que mais destacou o *techno*, para lá do seu lado funcional de fazer dançar (e comercial a ele associado) é o de se tratar de um género musical que, influenciado por um outro (o minimalismo),

soube apresentar-se como completamente autónomo até uma dimensão inovadora. Se há cruzamento de ideias ao nível da conceptualização, a nível sónico, naquilo que se ouve, as diferenças vão-se acentuando cada vez mais. Tal como o minimalismo clássico foi dependendo da tecnologia e dos vários meios técnicos que tinha ao seu dispor, como os instrumentos musicais, também com a música electrónica de dança assim aconteceu. Se Reich trabalha a fita magnética e o resultado de algumas das suas peças de início revela claramente essa metodologia utilizada, também na electrónica toda a questão organológica vai ser determinante. Aí o que vai ser emblema da sua técnica de produção é a utilização de certo tipo de tecnologia analógica de produção em série, que se começava a generalizar e a tornar economicamente mais acessível a partir da década de 80. Estamos a falar dos sintetizadores e caixas de ritmo que surgiam cada vez mais baratos e que estes músicos, produtores e DJ, começaram a utilizar. Pela sua acessibilidade e também pela facilidade de utilização, uma vez que muitos, sendo DJ, técnicos de estúdio, realizadores rádio, etc., não tinham formação musical sólida que lhes permitisse utilizar outro tipo de instrumentos e compor de outra maneira, eventualmente mais elaborada do ponto de vista da linguagem musical tradicional. A tal ponto que determinados instrumentos acabaram por fazer parte das “regras” de produção desses estilos: a utilização da caixa de ritmos TR-909 ou a TR-808, só por si, já definiam um género musical. A eventual ausência de conhecimentos musicais por parte de alguns destes produtores não foi impeditiva de, em termos de criação musical, muitos deles serem verdadeiramente inovadores e de este tipo de música se ter constituído como original: o seu modo de produção, musicalmente mais limitado, foi contornado pela exploração desse instrumentos de um modo menos “musical”, o que deu um contributo grande em termos de pesquisa de timbres e de sonoridades na sua utilização. O facto de não serem bateristas de formação, permitiu que encarassem a caixa de ritmos, não como um baterista mecânico, mas como um instrumento de produção rítmica, no qual não tinham que estar preocupados em saber se o que programavam poderia ou não ser tocado por um baterista verdadeiro. Exemplo bem evidente desta recontextualização e reconfiguração de um instrumento musical, é o caso do TB-303¹²⁵, que a Roland lança para

¹²⁵ O TB-303 é um sintetizador analógico, especificamente concebido para emular sons de baixo eléctrico. Produzido pela Roland entre 1982 e 84, quando foi lançado, o objectivo era disponibilizar um equipamento que, de uma forma simples, substituisse, sobretudo ao vivo, a presença de um baixista. Dadas as características de execução e programação, bem como o tipo de sons produzidos, essa intenção da Roland veio a revelar-se errada e as suas vendas estiveram muito longe de ser um sucesso, daí ter sido descontinuado pouco depois do início da produção. Pela mesma altura deu-se a descoberta, sobretudo por parte de artistas associados ao *house* de Chicago como Frankie Knuckles e Marshall Jefferson, de que este instrumento, mais do que imitar o baixo eléctrico, tinha a capacidade de produzir timbres e modulações únicas que se vieram a revelar marcantes na música electrónica de dança. No fim da década de 80, dá-se a sua consolidação como

ser uma espécie de substituto do baixo eléctrico, e que estes produtores de música electrónica descubrem possuir inúmeras e muito mais interessantes capacidades de utilização quando não tenta imitar um baixista e quando aposta antes em explorar a sua sonoridade em harpejos, por exemplo.

O minimalismo não teve influência apenas na música electrónica mais vocacionada para as pistas de dança. Na música rock, por exemplo, Sonic Youth ou os Swans, ambas bandas dos EUA, com carreira activa a partir da década de 80, por exemplo, são claramente devedoras de muito do que o minimalismo apresentou e desenvolveu. Até no jazz essa influência se fez sentir, sendo John Surman, saxofonista e compositor inglês, um dos compositores que, nesse contexto, soube colher os ensinamentos do minimalismo, revestindo-os sempre da sua abordagem típica do jazz. Sem repetição a música não existe, mas há muitas formas de a desenvolver. Muitas estratégias para a apresentar e até para a encobrir ou esconder mantendo-a lá de alguma maneira. “Repetition establishes the rule that gives consistency to the locus of sound in two ways: first, through the rhythm and spacing that establishes sound in a temporal line of different tones and beats, and second, through the more profound echo of the event of dissonance that sustains, in repetition, experience and memory.” (Wilson, 2012: 34) Como afirma Middleton, “Twentieth-century music as a whole can be seen as obsessed with this problematic: doing the same, or avoiding it.” (Middleton, 2006: 148) Sendo a repetição um elemento musical privilegiado para a resposta a esta questão: fazer o mesmo, ou não? Nessa questão jogam-se aspectos de extrema importância musical, nomeadamente questões como a criatividade ou a interpretação, dois conceitos que têm, também eles, sido fruto de inúmeros desenvolvimentos e problematizações no contexto contemporâneo. Mas importa reforçar que essa questão de apurar até que ponto é que se deve repetir (ou não) é sobremaneira importante uma vez que aí se jogam factores determinantes da música contemporânea: desde o contexto mais próprio da linguagem musical em que se repetem elementos musicais, até contextos mais transversais em que a música é apenas um elemento numa cadeia em que a repetição se apresenta como tópico premente da cultura contemporânea. Finalizemos este capítulo com Kierkegaard que, no seu elogio a uma corneta bastante usada nos sécs. XVIII e XIX, revela como a sua capacidade de não se repetir – mesmo parecendo que o está a fazer – era sintoma de superioridade desse instrumento para o filósofo dinamarquês. Essa uma das particularidades interessantes da repetição,

peça fundamental de qualquer artista conotado com os movimentos *rave* e *acid-house*, então emergentes em Inglaterra.

acrescentamos nós. Não se repetir mesmo quando parece que o está a fazer. “Long live the post-horn! It is my instrument, for many reasons, principally because one can never be certain of coaxing the same tone out of it twice. A post-horn is capable of producing an infinite number of tones, and the one who puts it to his lips and invests his wisdom in it will never be guilty of a repetition.” (Kierkegaard, 2009: 42)

3.3. Estética da aceleração

Música e tempo são dois conceitos indissociáveis. A música ocorre no tempo e com essa ocorrência mostra também como esse tempo se desenvolve. Quando confrontados com sons insistentemente repetidos, como o que acontece em alguma música religiosa ou de meditação, bem como alguma música vocacionada para a dança, por exemplo, verifica-se que essa repetição causa uma espécie de efeito de suspensão na medida em que a audição constante do “mesmo”, encaminha no sentido de uma suspensão da percepção dessa passagem do tempo. Assim considerava Sto. Agostinho, na tradição da cultura judaico-cristã, que o homem é muito mais um ser do futuro do que do presente. Porque o presente, o *agora*, como *agora* nunca se verifica, sendo então a condição natural do homem a de um *será* que ainda não foi, uma vez que o que ele tem a todo o momento é sempre um *será*. Servimo-nos desta pequena reflexão acerca da compreensão do tempo – tema vasto ao longo da história da filosofia – para nos situarmos no contexto de uma das questões teóricas insistentemente colocadas no contexto da música: a posição do presente (que é o som que se ouve a cada momento), na sua relação com o passado (som ouvido que condiciona a audição presente) e som a ouvir (que será necessariamente condicionado pelo que se ouviu anteriormente).

A peça de La Monte Young, *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* (1963) é um exemplo do que referimos: nessa composição, há uma tentativa de proceder a uma suspensão do tempo, utilizando micro-intervalos, sons que surgem e desaparecem lentamente, repetições minimais e subtis variações sobre os sons que se vão desenvolvendo. Com isso o compositor pretende criar uma obra que não tenha início nem fim, que não tenha passado nem futuro, que tenha apenas presente – o momento em que se ouve. Pretensão eventualmente menos bem sucedida, pouco importa agora. Porque o que há de interessante a reter é que se trata de uma tentativa de utilizar a música,

compondo de uma maneira específica, para ajudar à compreensão do tempo, não só na música mas também fora dela. A uma eventual pobreza que possa ser apontada, contrapomos a perspectiva de Young que é a de que repetição, continuidade e minimalismo não têm nada desse carácter redutor que lhes é, em algumas ocasiões, apontado. A este propósito Young afirmava o seguinte: “Quanto mais me repito, menos me repito.” Na verdade, o que acontece é que esse tipo de composição é antes uma forma radical de colocar em consideração a questão do tempo musical (e do outro tempo, por arrasto). “O continuum sonoro da música constituída por “drones” – nuvens chama-lhes La Monte Young – não é necessariamente linear e a tendência é mesmo para que transborde, prenhendo de conteúdo.” (Paes, 1996: 27)

Pelo facto de se estar a ouvir sempre o “mesmo” – embora contendo ligeiras variações – a tendência é para caminhar no sentido de uma suspensão, mesmo de forma involuntária.¹²⁶ O efeito de aparente suspensão que ocorre nas situações atrás apresentadas, da música religiosa às grandes concentrações colectivas de dança com música *trance* ou *techno*, por exemplo, verifica-se porque nesses casos se trata de práticas musicais que, de formas próprias e específicas de cada um dos géneros, escondem, anulam ou dissimulam essa percepção da mudança. Essa subalternização da mudança, chamemos-lhe assim, conduz a uma redução do grau de incerteza acerca do que estamos a ouvir. Ora a audição musical deve ser pontuada por essa incerteza decorrente da mudança, isto é, ouvir música significa uma disponibilidade, uma curiosidade para essa mudança que se efectiva precisamente pela ocorrência de motivos que, através dessa mesma surpresa, marquem a diferença. “The very passing of time is a conduit for entropy variation, even if nothing else changes; for instance, a passage consisting of a long sequence of the same note, always at the same dynamic, tempo, timbre, and articulation, will tend to have a downward entropy curve, indicating that uncertainty is being reduced.” (Benvenuti, 2010: 55) A incerteza é aspecto determinante para a audição musical. Se a anulação dessa incerteza for levada ao extremo, o desinteresse pela música em causa acaba por vingar, verificando-se que nada há ali que mantenha o interesse do ouvinte. Esse interesse do ouvinte tem que existir; uma total anulação da sua ocorrência é a negação da audição musical enquanto tal.

¹²⁶ Face aos avanços da medicina, do ponto de vista da compreensão do funcionamento neuronal, é hoje claro que os mecanismos de reacção a sucessões repetitivas de sons são complexos e envolvendo aspectos que vão muito para lá da dimensão estética que estamos aqui a tratar. Por exemplo, certas patologias desenvolvidas com base na audição permanente de certos tipos de sons, como ar condicionado, ventiladores de computadores, etc., são cada vez mais considerados como causa efectiva de perturbações de vária ordem; referimos a situação para mostrar a importância que o seu estudo tem conhecido nas últimas décadas. Estudos esses que podem também ser úteis para uma análise da questão do tempo.

3.3.1. Os *tempos* do tempo

A gestão do tempo em música, falamos agora da música na sua vertente de organização técnica, implica que façamos uma explicação, uma vez que o tempo está na base da própria organização musical: um tempo de carácter mais psicológico que, embora tendo como referência o metrónomo¹²⁷ – aparelho que permite marcar a pulsação a várias velocidades, como uma espécie de relógio cuja velocidade pudesse ser acelerada ou desacelerada – contém ainda assim uma carga importante de interpretação e personalização por parte do executante.

Em música o ritmo é diverso do métrico. Apontar ao ritmo a função musical que marca o desenvolvimento temporal, assignando-a a um comportamento de metrónomo, maquinal e rígido, é passar ao lado de muito do que está em causa na questão. É certo que o ritmo musical, em última instância, tem a ver com esse tempo mecânico, de metrónomo. Mas é mais do que essa marcação de relógio. E por isso se pode dizer que o ritmo, em música, é algo de mais alargado do que essa simples contabilização de segundos, compassos, batidas ou minutos. O ritmo é o que a música faz com o tempo. É a pulsação interna que a música possui e que está bem para lá dos ponteiros de um relógio; por isso ele é também mais rico e multifacetado do que um simples ponteiro a marcar os segundos que passam. “Le Rythme est l’oscillation fondamentale qui détermine la durée d’une musique, sa puré hétérogénité. Le rythme est bien tout le contraire de la métrique, de l’homogène.” (Pinhas, 2001: 65) Os humanos possuem uma capacidade efectiva de lidarem com essa dimensão rítmica, sendo algo que adquirem com precisão e em pouco tempo. “Antecipamos a marcação do ritmo, adquirimos os padrões rítmicos assim que os ouvimos, e estabelecemos moldes ou modelos rítmicos internos. Estes padrões internos são surpreendentemente precisos e estáveis; os seres humanos têm uma memória extremamente afinada do tempo e do ritmo.” (Sacks, 2008: 243)

Consideremos uma canção de três minutos. A divisão da canção faz-se em compassos e os compassos em pulsações. Se dissermos que a música está em compasso quaternário, estamos a dizer que ela possui quatro pulsações por compasso. Sendo assim, se a canção, executada a uma velocidade (tempo) de 60 bpm, ou batidas por minuto, (aqui é

¹²⁷ “Um metrónomo é um aparelho Mecânico, registado por Johann N. Maelzel (1772-1838) em 1816, que permite definir exactamente o tempo de um excerto musical. É constituído por um mecanismo de mola que acciona um pequeno braço oscilante, graduado por um pequeno peso móvel que lhe serve de lastro. Quanto mais alto estiver este peso, mais tempo leva o braço a oscilar e mais lento será o ruído obtido (como um estalido) e que serve de referência à marcação do tempo.” (Platzer, 2006: 39) Actualmente existem vários tipos de metrónomos electrónicos cuja precisão é cada vez maior.

fácil de imaginar porque é a velocidade do relógio), com a música dividida em compassos quaternários, cada compasso terá quatro segundos o que significa que uma música de 3 minutos terá 45 compassos. Mas nem todas as músicas funcionam a 60 bpm: uma música pode ser tocada a 60 bpm, com as pulsações do compasso a coincidirem com o segundo do relógio, ou a 120 bpm, com as pulsações também a identificarem-se com o tempo do relógio, mas aqui com a velocidade a dobrar. Há músicas a 60 como a 73, 94, 145, ou outra qualquer, cabendo ao metrônomo a função de ser essa espécie particular de relógio cuja velocidade pode ser adaptada. Antes da existência do metrônomo, o grau de subjectividade era um pouco maior, uma vez que esta organização temporal assentava em termos associados a determinadas velocidades, como por exemplo *Largo* (entre 40 e 60 batidas por minuto); *Adagio* (entre 60 e 76 bpm); *Andante* (entre 80 e 110 bpm); *Allegro* (entre os 120 e 170 bpm) e *Presto* (entre 168 e 240 bpm), para referir apenas alguns. Essa subjectividade desenlaçava-se a partir de um misto que era a própria música (e aquilo que ela parecia exigir), a posição do músico (e o que ele entendia acerca da execução) e a tradição histórica (comparação e troca de influências entre outras peças dentro do mesmo contexto). Mas não se imagine que depois da invenção do metrônomo toda esta questão do tempo passou a entrar num acordo tácito com pouca margem de dúvidas. Mesmo hoje, em que o compositor regista na partitura o número de pulsações (batidas por minuto - bpm) a que o metrônomo deve ser definido, escutamos diferentes interpretações dessa mesma peça com durações diferentes, o que significa que a indicação é sempre isso mesmo: uma indicação que, mais do que ser seguida à regra como se de uma esquadria se tratasse, é antes uma aspecto a considerar que envolve alguma margem de manobra. “By definition, a rhythm is a pattern of recurring stresses within a pulse. Experiments with human hearing demonstrate that we tend to perceive rhythmic differentiation when there is merely a regular pulse.” (Gracyk, 2013: 6) Isto conduz-nos a uma questão que tem sido alvo de intenso debate e investigação, que é a de saber até que ponto é que este grau de “personalização”, por parte dos intérpretes (músicos, maestros, etc.), pode ir. A história da música mostra que, mais do que uma dificuldade, é algo que faz parte da música e, como tal, mais um critério de análise, adesão, gosto, crítica ou rejeição, mostrando, pelo lado positivo, o papel determinante que o intérprete tem. “A *Tetralogia*¹²⁸ de Richard Wagner¹²⁹ (quatro óperas com cerca de quatro

¹²⁸ O *Anel dos Nibelungo* é um ciclo de quatro óperas composto por Wagner entre 1848 e 1874, constituído por *Das Rheingold* (O Ouro do Reno), *Die Walküre* (A Valquíria), *Siegfried* e *Götterdämmerung* (O Crepúsculo dos Deuses). Obra inspirada em contos, lendas e mitologias de origem alemã, é um marco fundamental do desenvolvimento operático na música ocidental. São mais de 15 horas de música, compostas ao longo de 30 anos, nas quais se revela o carácter sofisticado e opulento da composição orquestral de Wagner.

horas cada uma) pode, facilmente, ganhar ou perder uma hora, dependendo dos *tempos* que os diferentes maestros possam escolher, a despeito das indicações bastante exactas do compositor.” (Platzer, 2006: 39) Como sabemos da história da música ocidental, a peça não se esgota no momento da composição, havendo sempre uma dimensão criativa que cabe à interpretação por parte do músico e nesse sentido ele tem algo a acrescentar à composição. Aliás, esse é geralmente um elemento de determinação da excelência e do virtuosismo do músico: a sua capacidade de conferir um valor suplementar à obra, algo que já está bem para lá do âmbito mais restrito da técnica de execução. “Notated works may dominate performances by creating tensions in them. Score-players assume two obligations between which conflicts can arise: to render the work (1) accurately, and (2) creatively, interestingly, imaginatively. Notation fixes many details. Creative playing involves adding novelty and variety to performance.” (Godlovitch, 1998: 84)

Falamos aqui do tempo e da aceleração porque eles são fundamentais em música. “More generally, tempo helps listeners track musical events as they unfold in time and enables predictions about when future events are likely to occur. This latter function of tempo appeals beyond the study of music because of the importance of prediction to general cognitive processes.” (McAuley, 2010: 172) Pretendemos mostrar como toda esta questão do tempo musical e respectiva manipulação têm sido um factor importante na criação musical. Que queremos afirmar com manipulação do tempo musical? Em primeiro lugar a possibilidade de aceleração, tornando a música mais rápida ou desaceleração, tornando a música mais lenta, podem ser considerados dois processos de manipulação do tempo musical, sobretudo porque, quando essas acelerações ou desacelerações são feitas de forma extrema, nasce claramente uma significação em torno desse processo que está para lá da própria dimensão do tempo musical. Com mais detalhe: todos somos capazes de, ao ouvir uma música, lhe detectarmos as pulsações que nos permitem perceber aí um ritmo e, se seguida, considerá-la rápida ou lenta. Estamos num campo claramente subjectivo, tratando-se da percepção rítmica que cada individuo terá, mas, se colocarmos a situação em pontos extremos, será fácil entender que perante uma música com um tempo de 40 bpm, a grande maioria das pessoas vai considerá-la lenta e, perante uma música de 180 bpm, a grande maioria das pessoas vai considerá-la rápida. Possuímos, nós os humanos, uma bitola

¹²⁹ Richard Wagner (1813-1883), compositor e maestro alemão, notabilizou-se pelo sua inovadora composição operática e pelo modo como orquestrava e pensava a orquestra. Polemicista por natureza, para lá de compositor notável, foi também um teórico e estudioso de muitas questões musicais, o que contribuiu para o tornar um dos mais destacados compositores da história. *O Anel dos Nibelungos* (1848-1874), conjunto de quatro óperas, demorou 26 anos a concluir e é um dos seus trabalhos mais emblemáticos.

que assenta no nosso funcionamento cardíaco e, na generalidade, é a partir dessa medida que dizemos que é rápido ou lento: em geral, abaixo dos 80/100 bpm consideramos lento e acima dos 80/100 bpm consideramos rápido. Em segundo lugar, a manipulação rítmica pode fazer-se pelo trabalho de alteração, complexificação e manipulação dos próprios processos rítmicos, seja passar de um simples compasso quaternário (4/4) para um compasso mais complexo (12/8), por exemplo. Levando ao extremo, pode até considerar-se a ausência do ritmo, seja pela decisão propositada de ele não fazer parte da composição, como na referida peça de La Monte Young, seja pela exploração da arritmia ou da poliritmia¹³⁰, por exemplo.

Um outro salto que podemos dar é o que acontece quando passamos desse domínio do metrônomo, constituído por pulsações, compassos e bpm, para uma compreensão do tempo que já começa a sair do próprio âmbito de uma sintaxe musical (como é a pulsação), para passarmos para uma semântica musical, onde colocaríamos o ritmo, numa perspectiva mais abrangente e que Monelle expressa na seguinte afirmação: “Music invites us to step out of time into its own timeless state; or it gives us an experience of movement, passage, orientation.” (Monelle, 2000: 86) Esta definição de Monelle é claramente devedora da interpretação que Bergson dá no *Essai Sur les Données Immédiates de la Conscience* (1889), em que o filósofo francês faz uma clarificação da separação entre espaço e tempo, referindo o espaço como sendo apreendido quantitativamente e o tempo qualitativamente. Referindo Bergson o conceito de *durée* como sendo o que contém essa mesma dimensão qualitativa. Vejamos esta citação de Bergson, precisamente por ela possibilitar esse esclarecimento referindo concretamente a música: “The proof is that if we break up the meter by waiting unreasonably long on one note of the melody, it is not the exaggerated length, as length, which tells us of our error, but the qualitative change wrought on the ensemble of the musical phrase.” (Bergson, 1889: 75) Sendo a música então algo que se situa no tempo, mas naquilo que diríamos ser um meta-tempo que ela personaliza como seu, podemos afirmar que esse tempo da música é legitimado pela própria música. Ela tem a capacidade de ser uma espécie de relógio muito particular – o que vale para um tema musical e já não vale para outro. Se quisermos continuar com outro exemplo musical, este meta-tempo é o tempo do maestro, por oposição ao tempo do metrônomo: o maestro é sempre muito mais, ou melhor, está para lá do metrônomo. A

¹³⁰ Técnica na qual se usam dois, ou mais, ritmos diferentes entre si numa composição musical. Essa mistura pode ir desde um cruzamento discreto e pouco perceptível até uma sobreposição mais evidente e conflituosa. Exemplos: o início da sinfonia nº 3 em Mi bemol maior, opus 55, de Beethoven ou *Kashmir* do álbum *Physical Graffiti* (1975) dos Led Zeppelin.

prova é que se tentarmos identificar o tempo de uma música, cuja gestão é do maestro, e confrontá-la com um metrónomo, cedo perceberemos que se trata na música de um tempo personalizado. Que Monelle classifica com a expressão de unidade intuitiva: “Music, on the other hand, is essentially perceived as qualitative; there are no spatial or “side-by-side” events in music. Musical continuity always “melts” into an intuitive unity, or it is not perceived as music.” (Monelle, 2000: 87) Com a particularidade de a música se fazer no tempo, mas com um ritmo que é seu, ou melhor, o *tempo* que a música desenvolve ao longo do tempo é o (seu) ritmo: algo que lhe pertence e apenas perceptível de dentro, partindo da própria obra. “It would seem that “musical form”, the normal context for discussing temporality, is precisely that which takes over when this kind of temporal present can no longer be sustained.” (Monelle, 2000: 90)

No séc. XX, a viragem radical a que música assiste, vai implicar mudanças substanciais na percepção do tempo e do ritmo. “This brings up the whole notion of time in music. The romantic notion is that there is such a thing as musical or psychological time, which is created by the content and proportions of the music. But Cage, who inhabits the real world as described by Zen, prefers to use real or clock time in his music. If he slows it down or speeds it up, he does so directly and not in some psychological way.” (Lucier, 2012: 19) Porque esse mesmo tempo, mais técnico, digamos assim, do metrónomo se apresenta como um elemento de contornos criativos na própria produção musical, seja em Cage, seja também nos compositores minimalistas como Reich que, em *Slow Motion Sound* (1967), o que explora é mesmo o potencial musical de um procedimento eminentemente técnico que é a programação de uma desaceleração da execução de determinada peça. “Minimalist music is about sound, not words; it abstracts language into rhythm or grinds it into sonic mush.” (Fink, 2005: 171) Importa que se atente no tempo e no modo inédito como o minimalismo procura entender nele um factor constitutivo e possibilitador do desenvolvimento criativo. “Barococo minimalism is music not for pleasure (Eros), but music for mental discipline, for mood regulation, for the homeostatic equalization of tension encapsulated in the very idea of “easy listening.” The repetitive listening habits of the barococo revival were early harbingers of the way most music is consumed now, which in turn is a constituent of the way most people are now.” (Fink, 2005: 13) O que é feito, não só como postulado subversivo face a um estado da arte que a música do séc. XX queria contestar, mas também porque se acredita que esse tempo de metrónomo tem uma validade e um interesse substantivos. Se o ritmo contém possibilidade de mudança, ele constitui-se também como uma ferramenta de construção na medida em que vai

possibilitar a combinação de múltiplos elementos heterogêneos e diversos num mesmo plano onde essa diversidade vai funcionar. O entendimento global do tempo e do ritmo, professado pelo romantismo na sua fase de apogeu, é um aspecto musical que as vanguardas do séc. XX, de algum modo, vão contestar. Mostrando diferenças face ao passado, mas com um outro entendimento da questão do tempo, como elemento criativo e de diversidade e originalidade musicais.

3.3.2. O pêndulo de Reich

Pendulum Music (1968) de Reich é uma peça na qual o tempo do relógio é fundamental no desenvolvimento da noção de desaceleração em música. Trata-se de uma peça claramente conceptual, muito devedora dos *happenings* comuns nalguns meios artísticos da época. Esta música serve para que possamos tirar algumas ilações que vão bem para lá de um eventual carácter provocatório. Por um lado, o reforço da noção de minimalismo e de repetição em música, temas centrais no trabalho de Reich (como pudemos constatar no ponto 3.2.). Por outro lado, o que mais nos interessa agora, o modo como Reich, promovendo uma clara desaceleração levada ao ponto extremo da imobilidade quase total – e dizemos quase total porque, em rigor, o microfone nunca pára totalmente, apenas ficamos com essa impressão a partir de certo momento, quando nos parece que ele já não se mexe – mostra como a desaceleração tem uma dimensão criativa: revelando um conjunto de sonoridades surpreendentes, que o autor considera que desmontam uma visão mais tradicionalista do tempo, da métrica e do ritmo.

Essa desaceleração mostra-nos como o que acontece é que o microfone parado não é a ausência de som, e conseqüente ausência de música. Pelo contrário, é no momento que ele pára e deixa claramente de balouçar, ficado em frente ao altifalante, que o som se torna mais audível. A ideia de que a ausência de movimento, ao invés do silêncio, é antes um som ininterrupto, um feedback contínuo, alimentado pelo som das coisas, o som do mundo, o som que existe e que se revela no feedback e que é interessante para nos mostrar como este processo extremo de desaceleração, ao invés de ir em busca de um silêncio mítico (total), o que faz é conduzir-nos ao som permanente. Goodman, sobre a questão da repetição (2010) invoca uma clarificação interessante de Deleuze e Guattari que nos ajuda, por um lado, a perceber melhor o movimento que aqui está em causa, e por outro, onde é que se encontra a dimensão criativa desse movimento. Para isso importa fazer a destrição ente movimento

e velocidade. Deleuze e Guattari consideram o movimento como sendo o que designa o carácter relativo de um corpo que vai de um ponto A para um ponto B. Enquanto a velocidade se constitui como sendo da dimensão absoluta de um corpo, onde o que conta é esse corpo no seu conjunto por aquilo que ele é e não pela deslocação de um ponto para outro. “Le mouvement est extensif, et la vitesse intensive.” (Deleuze et Guattari, 1980: 473) O movimento é quinético, enquanto a velocidade é analítica: “La vitesse au contraire constitue le caractère absolu dans corps dont les parties irréductibles (atomes) occupent ou remplissent un espace lisse à la façon d’un tourbillon, avec possibilité de surgir en un point quelconque.” (Deleuze et Guattari, 1980: 473) Ou seja, mais importante do que aquilo que uma entidade é – neste caso o som – o que deve ser considerado como mais relevante é aquilo de que ela é capaz, aquilo que ela pode, que ela contém e para onde remete.

Pendulum Music é um caso de análise deste carácter intensivo de que Deleuze e Guattari falam. Essa intensidade percebe-se no momento em que os microfones repousam e permitem um feedback que é o ruído total, pelo menos daquele local. Consideremos ainda que a própria noção de feedback, como o som que se alimenta a si próprio, também é interessante para confirmar esta intensidade, pois o intensivo é capaz de se alimentar a si. Segundo o esquema de Deleuze e Guattari, é o potencial do som a revelar-se. Se calhar, também foi isso que Reich quis dizer: que aquele ruído é intensivo pois ali está todo o ruído do mundo. “This ecology of speeds implies that bodies, including collective bodies, are defined not as closed, determinate systems, formed, or identifiable merely by their constituent parts or organs and tending toward rhythmic equilibrium or harmony, but rather by their rhythmic consistency and affective potential.” (Goodman, 2010: 102)

Esta questão da desaceleração foi recorrente em Reich, compositor que avança em 1967 uma proposta para a realização de uma peça a que deu o nome de *Slow Motion Sound*. Trata-se de uma partitura que contém apenas uma indicação muito simples: a de se escolher um *loop* de uma música cuja velocidade de reprodução seria progressivamente desacelerada a ponto de a percepção do material original já não se verificar de modo algum. (cf. Anexo III) Esta indicação apresentava algumas questões técnicas que Reich sugeria deverem ser contornadas, para que ela se pudesse concretizar, nomeadamente, o facto de, na desaceleração, não se verificar uma alteração da altura e do timbre, proposta que, com os meios técnicos da época era de difícil concretização.¹³¹ Uns anos mais tarde, já numa

¹³¹ Sendo este trabalho realizado a partir do registo em fita magnética, esta colocava o problema de, necessariamente, com a desaceleração da velocidade de reprodução estar implicada a redução da altura, tornando o som mais grave e alterando também o seu timbre. “The professional standard at that time was 15

base digital, o IRCAM¹³² produziu testes que Reich ouviu mas mesmo assim não considerou satisfatórios. Mais recentemente, algumas experiências têm permitido resultados bem mais concludentes, resultando na audição de texturas prolongadas bastante diferentes dos ritmos originais. O que nos importa salientar aqui, mais do que a questão da concretização técnica, é o tipo de resultados implicados numa manipulação deste tipo, tendo como operador fundamental o tempo, nomeadamente, a sua desaceleração. Porque o que se verifica é que o resultado obtido acaba por ser surpreendente na medida em que se traduz num determinado tipo de sonoridades surpreendentes, se considerarmos o material de base. “Even though minimalist composers rightly reject the “exotic” borrowing of musical instruments and textures, goes the argument, they have enriched Western musical culture through their openness to the radical structural difference of Eastern music, its use of “static nondevelopmental forms,” and their willingness to imagine those forms as the basis of a new, Western musical Thanatopia.” (Fink, 2005: 14)

Se começámos esta análise da estética da aceleração por uma desaceleração, foi porque no contrário da aceleração temos uma eficiente maneira de explorar a própria aceleração, de que trataremos de seguida. John Zorn, acompanhado pelos Naked City, uma das suas múltiplas formações, edita um disco em 1992 – *Grand Guignol* – onde dá a conhecer uma série de composições que trabalham de forma muito intensa o tempo musical. Temas em geral de curta duração, menos de um minuto cada, em tempos muito acelerados e contendo uma panóplia diversa de referências musicais que vão desde a música para cinema ao *speed metal*, passando por Messiaen e *surf music* ou standards de jazz. Há um tema muito particular que vamos aqui referir: *Speedfreaks*. Trata-se de uma música de 45 segundos apenas, que consiste numa colecção de 33 estilos musicais diferentes. Não se trata de uma colagem enquanto montagem ou edição de estúdio, mas uma performance real em que a banda toca o tema sem interrupções. Zorn é um saxofonista e compositor multifacetado e uma das suas características mais óbvias é precisamente a sua capacidade de absorção de diferentes e recônditos géneros musicais, dando a impressão de que há pouca música à qual Zorn diga não. Este tema tem a particularidade de caber claramente nesta estética da aceleração: primeiro porque o tema é rápido, o arranjo feito é de modo a que

inches per second (ips), so if you cut one inch of tape, you got one-fifteenth of a second of sound. If you slowed the machine down to 7½ ips, you not only slowed the sounds down by half, but lowered their pitch by one octave, too.” (Lucier, 2012: 6)

¹³² IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), fundado em Paris em 1977 por sugestão de Georges Pompidou, teve em Pierre Boulez o seu mentor inicial, ao qual se juntaram outros músicos e investigadores como Max Mathews, Jean-Claude Risset ou Luciano Berio. Tem assumido, ao longo dos anos, uma posição de destaque no desenvolvimento dos vários ramos da tecnologia musical e de tratamento do som.

todas essas referências musicais sejam tocadas em tempos rápidos e sem quebras. Em segundo lugar, porque se trata de fazer conter num curto segmento de tempo – 45 segundos – tantas referências musicais, mantendo a possibilidade de serem identificadas e estando longe de uma cacofonia indistinta. Factos que poderemos subsumir numa estética de aceleração porque tudo ali é rápido, tudo é reduzido ao essencial, deixando o supérfluo de cada um desses géneros de lado e apontando logo para outro que se segue. “[*Speedfreaks*] processa-se por blocos de som, com mudanças abruptas de tempo e de direcção e grande variedade de texturas, numa dinâmica de carácter narrativo inspirada na música para desenhos animados de Scott Bradley e Carl Stalling, os compositores da Warner Brothers nos anos 40.” (Paes, 1996: 85) Por fim, um aspecto importante que é a relação que possamos estabelecer entre a intensidade de Deleuze e Guattari e a diversidade acelerada de Zorn: essa aceleração é a estratégia que ele usa para consolidar a intensidade de que se falou. “John Zorn, não se preocupa com as relações do presente da música com o passado: ele é mesmo o melhor representante da passagem do tempo extensivo da história ao tempo intensivo de uma instantaneidade sem história.” (Paes, 1996: 84) Tocando muita música diferente, de forma rápida e em temas de curta duração.

3.3.3. Motores e aceleradores

Quando falamos dessa espécie de retorno a um tempo métrico que o minimalismo, na senda de Cage, ou até mesmo dos compositores da música concreta, institui, importa-nos mostrar o que é que de musical aí se coloca, sem termos que saltar para o domínio do impacto social, do psicologismo de quem ouve, das motivações estéticas e religiosas seja de que tipo for, que estão em causa e que a isso os conduzem. A repetição, as inúmeras possibilidades que a prática permite, tiveram uma enorme importância no séc. XX, o que se verifica na música mais académica como o caso do minimalismo de origem americana, a partir da década de 60, mas também em manifestações musicais mais populares onde esses ecos chegaram. Reforçar a ideia de que a própria música pop/rock é em grande medida devedora dessa nova posição que a repetição assume no contexto musical, não basta. É claro que na sua génese a música pop/rock é claramente moldada por uma presença muito particular da repetição: várias frases musicais que se vão repetindo, o ritmo com uma pulsação mais regular do que no jazz, por exemplo, a estrutura de verso e refrão formatando a canção com incidência na repetição. Mas dentro do próprio quadro do pop/rock a questão da repetição foi detalhadamente explorada de maneiras bem diversas.

Um acontecimento musical, surgido na Alemanha nos finais da década de 60, que ficou historicamente conhecido como *krautrock*¹³³, é uma manifestação bem conseguida de como repetição e aceleração deram origem a uma prática musical que se viria a revelar de grande impacto, transcendendo os circuitos mais alternativos alemães, onde ela tinha tido origem. “Krautrock is part of an alternative rock lineage, in which texture is as important as, indeed often more important than, text. The two lineages aren’t mutually exclusive, of course – The Beatles were as alternative as they were mainstream, for example, Hendrix as mainstream as he was alternative.” (Stubbs, 2009: 79)

Com origens claramente verificáveis ainda na década 60, o *krautrock* foi um género musical desenvolvido a partir do rock sinfónico ou progressivo que vinha da década de 60. Tem a sua origem na Alemanha – daí o seu nome – e com um determinado tipo de características que o tornaram bastante identificável e particular, como por exemplo um apurado trabalho de desenvolvimento rítmico, bem como a consolidação de ensinamentos vindos do minimalismo. Começando por se estabelecer a partir dos modelos do rock progressivo que valorizavam a complexidade estrutural dos temas e o rigor da execução, o *krautrock* introduz algo que o rock sinfónico não explorava e que a outra música pop/rock também não tinha considerado absolutamente: o *tempo* métrico e rigoroso da execução, por oposição a um tempo mais subjectivo e personalizável de outros géneros do contexto pop/rock. E também uma tendência evidente para a aceleração: não se tratava de tocar sempre em tempos rápidos, tratava-se de tocar de forma a que parecesse rápido. Invocando o intensivo atrás referido, o que o *krautrock* consegue é, nessa dimensão intensiva, explorar a noção de velocidade. Trata-se de parecer rápido mesmo quando se toca lento, porque se toca com uma urgência, com uma determinação e com um rigor rítmico, que remetiam claramente para uma música rápida, veloz. Mas havia mais elementos a separar o *krautrock* do rock progressivo no contexto do qual ele havia surgido, como por exemplo um desinteresse manifesto pela dimensão mais conceptual tão em voga no rock progressivo.

Outra característica musical do *krautrock* era a de ter secções rítmicas (baixo e bateria) que pretendiam ser claramente maquinais, precisas, tentando anular a variação pessoal, com a ambição de fazer da secção rítmica algo o mais próximo possível de uma caixa de ritmos. Jaki Liebezeit¹³⁴, baterista dos Can, a este respeito ficou célebre por ser

¹³³ O termo nasce na imprensa musical britânica, na década de 70, pela junção de *kraut* (palavra usada como sinónimo de alemão) e rock.

¹³⁴ Jaki Liebezeit foi baterista dos Can, seminal banda de *krautrock* e desde cedo ficou conhecido por ter a precisão de uma caixa de ritmos. Certificado por testes feitos em que se verifica que a sua capacidade de exactidão na correcção do tempo em que toca é enorme, muito acima do que é comum num ser humano. Daí

capaz de tocar bateria de uma forma tão exactamente marcada, que chegava a dar a impressão de que era um metrónomo, ou uma programação que estava a tocar e não um humano. Este “homem-máquina” desenvolvia, a partir dessa capacidade, um recurso que era visto de forma virtuosa, surpreendente e original. Marcado também pelo minimalismo, o *krautrock* apostava em fazer dos músicos máquinas, advogando que esse era um pressuposto criativo. Enquanto o rock conferia maior margem de manobra a respeito dessa flexibilidade de execução, com secções rítmicas capazes de importarem alguma da conceptualização do jazz (mais humana e menos maquinal). Por sua vez, o *krautrock* manifestava precisamente o contrário: que a secção rítmica deveria ser o mais certa possível. Os outros elementos musicais também tinham uma abordagem particular: texturas prolongadas nos sintetizadores ou repetições com subtis variações nas guitarras. As vocalizações, quando existiam (no *krautrock* era grande a percentagem de temas instrumentais face ao pop/rock), eram sempre esparsas e muitas das vezes envolvendo também essa dimensão de repetição. O *krautrock* incluiu o ritmo mecânico na música rock para, com isso, dar origem a uma nova estética. “Unlike rock musicians in other countries, this new breed of German musicians is not interested in imitating what’s gone before them. They’re looking for new sounds and new forms of expression. Their music is no hand-me-down Beatles or Stones or the white man’s idea of R&B. It’s their own, building as much on the immense tradition of German music as on the Anglo-Saxon-dominated traditions of current pop.” (DeRogatis, 1996: 125)

Em termos de som, o que se tratava era de explorar as capacidades dos instrumentos, executados dessa maneira maquinal, chamemos-lhe assim, acreditando que os instrumentos musicais característicos do pop/rock – e o *krautrock*, em termos de organologia, situa-se claramente na linha do pop/rock – poderiam permitir novas sonoridades, pelo facto de serem executados dessa maneira específica e diferente da tradição da qual provinham. “All are largely aphonetic and comprised of music with repetitive patterns, looping minimalist phrases and heavily processed sound constructed through relatively primitive studio equipment, and all eschew instrumental virtuosity and traditional song structures.” (Albiez, 2010: 143) Um dos elementos mais distintos originado pelo *krautrock* foi um tipo de ritmo que ficou conhecido como *motorik*. Para nomear esse ritmo mecânico, tocado com pouquíssimas variações, bastante preciso em termos de metrónomo, simples nos elementos que o constituíam e tocado com precisão, a imprensa

a piada divulgada de se dizer que ele ainda era mais preciso do que a caixa-de ritmos e a única referência a que se poderia comparar seria um relógio atómico.

musical, sobretudo, começou a utilizar o termo *motorik*, que o fez integrar o léxico musical em pouco tempo. Palavra alemã que se aplicava a um ritmo muito particular, praticado por bandas *krautrock* como os Can ou Neu!, o termo deriva de uma combinação entre as palavras *motor* e *musik*, sendo que *motorik* em alemão também significa a capacidade motora. (cf. Anexo IV) Este ritmo, ora mais, ora menos acelerado, implicava quase sempre uma impressão muito clara de repetição, mas uma repetição acelerada, uma vez que a combinação entre bombo e tarola apontava para essa marcação temporal que dava maior impressão de rapidez dada a ausência de pausas na combinação entre esses dois elementos da bateria. O tema *Hallogallo* do primeiro álbum dos Neu! de 1972 – álbum homónimo – é um claro exemplo deste ritmo e da dimensão de aceleração. Seguindo esse padrão e com pequenas variações que consistem apenas em *breaks* de tarola com o prato *crash*, a percepção é de um ritmo que parece ir acelerando enquanto as guitarras vão desenvolvendo texturas e o baixo acompanha de forma discreta mais rigorosa a bateria. O tema é instrumental, o que nos leva ainda mais a centrar a atenção na música, música que é sobretudo rítmica, uma vez que até a guitarra surge muitas vezes mais votada à marcação do ritmo do que ao desenvolvimento harmónico ou melódico. O tema dura 10 minutos nos quais esse programa maquinal de que falámos é motivação central: o que acontece é que esta música se torna mais intensiva do que extensiva ao apontar para essa dimensão de repetição e aceleração. “It was a stupendous piece of music that left everyone, including the musicians, grasping.” (Cope, 1996: 41) O *krautrock* importa do rock progressivo uma das suas características fundamentais: o tempo, mas trabalhando-o de modo diverso. “Progressive rock needs time: time to arrive, time to develop, time in which specific pieces of its music can work through musical content and form. This is no different to any form of music on one level; music is a sequence of time defined by organized sounds occurring within it. But progressive rock is acutely aware of this status, unlike rock ’n’ roll, surf music and pop, with their more or less uniform sense of how long a piece of music should be and predictably structured sequences of verse, chorus, verse, chorus, break or bridge, chorus.” (Hegarty & Halliwell, 2011: 19) Com o suplemento de o *krautrock* abordar esse tempo na sua forma métrica: ritmos muito próximos do relógio, o cunho alemão do *krautrock* era precisamente essa dimensão maquinal, geralmente associada a um certo tipo de industrialização que a Alemanha tinha vivido no pós-segunda guerra e cuja influência se fazia sentir noutros sectores da sociedade, sendo o artístico um deles. “Although Germany had been physically rebuilt, spiritually it was in ruins. Thanks to the war, a generation had effectively gone missing, been disabled, struck mute.” (Stubbs, 2009: 75) E sabemos como

na história das artes os cenários de ruína têm sido ótimos rastilhos para avanços surpreendentes e determinantes.

3.3.4. Gramáticas do corpo

A música desempenha em muitas sociedades uma função comunitária: liga os indivíduos e reúne-os em torno de alguma motivação. Nesses casos a música surge muito associada à dança, desempenhando o corpo um papel fundamental como elo de ligação entre esses elementos de uma comunidade. Ou seja, temos aí a música a funcionar como uma experiência comunitária, em vez da experiência individualizada a que estamos habituados hoje em dia e que chega ao ponto extremo de quem está a ouvir a música, nem sequer dar a conhecer o que está a ouvir, uma vez que os auscultadores permitem que essa escuta se faça de forma absolutamente individual. No caso da música enquanto evento comunitário, começa por ser o ritmo que assume esse factor de elo de ligação entre os vários elementos. “O ritmo transforma os auditores em participantes, torna a audição activa e motora, e sincroniza os cérebros e as mentes (e, uma vez que a emoção se entretence sempre com a música, também os “corações”) de todos os participantes.” (Sacks, 2008: 247) Os exemplos mais ancestrais apontam para situações de carácter religioso ou do âmbito do trabalho, ou até militares, como as motivações mais recorrentes para essa partilha e união de um colectivo. “Dancing and marching are, in spite of obvious appearances, nonprogressive. Armies march in step because such a temporal state eliminates directionality, and so woos the soldier away from consciousness of his goal, which is the battlefield. And even a progressive dance progresses nowhere; music for dance occupies a single moment that is infinitely extensible.” (Monelle, 2000: 91) Essa exploração profunda da dimensão rítmica conduz inevitavelmente a um estado de superação do indivíduo; a partir dessa superação nasce também a identificação e a união com os que o rodeiam. Mas surge também a possibilidade de uma certa transcendência face à posição de que se parte: a adesão a esse tipo de escuta musical altera, eleva, induz o indivíduo a encetar uma superação da sua posição de neutralidade e passividade que era a que ocupava antes de se envolver mais profundamente.

Com a evolução, essa prática colectiva de inserção deixou de estar associada a aspectos de ordem religiosa ou laboral, para se estender também a outras dimensões da vida humana como o lazer e a diversão, por exemplo. Serve esta breve apresentação para de seguida passarmos a uma função que a música assume hoje em dia, música na qual a

questão do ritmo vai desempenhar um papel decisivo: estamos a falar da cultura da música de dança, um sistema relativamente estável, onde se supõe a existência de locais onde essa música passa, DJs que a conheçam e a saibam organizar nessas actividades colectivas, músicos e produtores que a desenvolvam, público que frequente esses locais e eventualmente a adquira. Estas comunidades, desenvolveram um grau de organização tal, que actualmente falar de música de dança, já pouco adianta porque se pode estar a referir música completamente distinta, para públicos distintos e cujas semelhanças só existam para quem dela pouco conhece.

O nosso propósito com esta explanação, é o de mostrar como essa cultura da música de dança se desenvolveu a ponto de nos depararmos hoje com um conhecimento assente em práticas e rituais, que vai muito para lá da simples adesão que consistiria em dançar ao ritmo da música. Por isso falamos em gramáticas do corpo, uma vez que se trata precisamente, nessa cultura da música de dança, de estabelecer laços e identificações entre determinadas sonoridades e o respectivo comportamento do corpo através da dança. Com isso pretendemos mostrar que essa cultura tem desempenhado um papel importante ao nível da pesquisa sonora, já que a composição e a produção musicais aí assumem cada vez mais um papel de separação ou união entre as pessoas que se interessam por ela. Vejamos os seguintes exemplos. O *trance* é um subgénero que se caracteriza por assentar num ritmo entre os 130/140 bpm, o que podemos considerar rápido. Os ritmos variam dos mais simples aos mais complexos e geralmente em compasso quaternário. A estrutura dos temas aponta para ciclos de crescendo musical em que várias camadas se vão sobrepondo até atingirem um momento de mais impacto que é seguido por uma certa descompressão para que o ciclo de crescendo se volte a desenvolver e assim sucessivamente. Nestes ciclos, variações vão sendo introduzidas mas a estrutura geral permanece eminentemente minimal e repetitiva pontuada por sonoridades que são fundamentalmente electrónicas. Feita esta apresentação, diríamos que o *trance* é uma música que implicará enorme esforço físico ao ser dançada, se vários movimentos corporais tentarem acompanhar a batida a essas velocidades. Ora, o que acontece é que os entusiastas desta música souberam adaptar o seu corpo à música: é possível vermos pessoas a dançar *trance* com movimentos corporais lentos como se estivessem a dançar uma balada bem mais lenta. Isto porque o que define o tempo da dança, nalguns casos, não é o conjunto bombo/tarola/prato (a uma velocidade mais rápida), mas sim uma textura ou uma progressão harmónica de sintetizador que se desenvolva no seio desse ritmo e possa ser dançada de forma mais lenta. O mesmo poderíamos dizer relativamente ao *techno*, que é eventualmente um pouco mais lento do que

o *trance* (o *techno* pode situar-se entre os 120 e 150 bpm). É possível ver pessoas a dançar *techno* mexendo apenas um membro do seu corpo, seja uma perna, os braços ou o pescoço. Não apenas por uma questão de cansaço físico – dançar *trance* ou *techno* a 140 bpm, envolvendo o corpo todo, ou quase todo, tornar-se-ia muito exigente, mesmo para quem estivesse bem preparado fisicamente. O facto de esta adesão corporal se fazer desta maneira, mais ou menos expressiva, mais ou menos discreta, não aponta para uma indiferença por parte de quem assim se comporta: não é precisa essa actividade física extrema, porque muito do que se passa nestes tipos de música se dá também na dimensão intelectual.¹³⁵ Muitos dos consumidores deste tipo de música, apesar da sua aparente indiferença, que se manifesta numa pouca adesão corporal, estão, na verdade, plenamente entregues à música mas fazem-no também através do intelecto: dançar essa música passa nesses casos por estar atento aos desenvolvimentos, progressões e variações dos aspectos musicais que ela apresenta. E para isso basta um simples bater do pé: o fundamental está a ser percebido intelectualmente. É por essa razão que os músicos e produtores deste género de música dão uma atenção muito minuciosa ao som, aos vários timbres que usam. Eles sabem que a diferenciação, o impacto e adesão do público alvo se faz também por esse lado que vai para lá do físico. Quando dizemos que se trata de música muito centrada na questão rítmica, o que estamos a afirmar é precisamente isso: num tipo de música como o *trance* as melodias são de presença discreta e o desenvolvimento harmónico é simples. O trabalho mais complexo ao nível da composição está no ritmo, nem tanto na inovação rítmica propriamente dita, porque geralmente se trata de um compasso 4/4, mas sobretudo ao nível das sonoridades – o elemento onde quem compõe sabe que vai estar o maior campo de possibilidades para marcar a diferença. Ou dito de outra forma: pode começar pelo corpo, mas não se esgota nele. “I want to propose that music is foremost among cultural “technologies of the body”, that it is a site where we learn how to experience socially mediated patterns of kinetic energy, being in time, emotions, desire, pleasure and much more...” (McClary, 1994: 33) As diferentes práticas de dança revelam diferenças que são de ordem cultural, social e estética. Implicam uma aprendizagem e uma adesão porque o que se coloca ali é um tipo de código revelador dessa mesma dimensão estética. Exemplo que podemos sugerir é o caso em que os mais entusiastas e conhecedores dessa música facilmente perceberem quem chega de novo ou quem “está fora” do que ali se passa. Tal

¹³⁵ A partir da década de 90, a imprensa musical começa a utilizar a sigla IDM (*Intelligent Dance Music*) para se referir genericamente a propostas que não se destinavam apenas às pistas de dança e que exploravam a dimensão mais experimental da composição, nomeadamente ao nível da síntese e pesquisa de timbres. Tratando-se de um conceito de natureza jornalística, o seu significado musical é um pouco vago, mas ainda assim, importa referir a componente de pesquisa sónica que lhe está subjacente.

como para dançar um tango é necessária uma aprendizagem de certos aspectos de ordem musical para que essa dança se concretize com algum grau de consistência, no *techno* ou no *trance*, o mesmo acontece. Para lá da questão do corpo e da dança, propriamente dita, o que queremos afirmar aqui é a importância que é dada a aspectos minuciosos dessa construção musical, uma vez que eles vão ser determinantes para que o corpo os saiba ler na pista de dança. Por outro lado ainda, podemos referir a situação de muitas vezes o movimento do corpo parecer desligado da música, justamente porque ele não está a pretender traduzi-la, mas antes complementá-la: é o que acontece quando quem dança antecipa o que vem a seguir (porque já conhece a música), ou faz determinados gestos que são antes um complemento, uma resposta ao que se ouve e não apenas a regular adesão ao ritmo ouvido. “The dancer must listen to the drum. When he is really listening he creates within himself an echo of the drum – then he really started to dance.” (Chernoff, 1979: 143) Aqui o conhecimento e adesão manifestam-se por um complemento expresso através do corpo, complemento esse que só é possível a quem estiver bem atento a todos os aspectos de ordem musical e os souber, minimamente, interpretar. É nessa medida que podemos afirmar que todos estes géneros musicais de dança são extremamente atentos aos mais ínfimos pormenores da construção musical. “Dancing encoded these ideas in a flexible and multilayered text, its kinesthetic and structural characteristics laden with social implications and associations.” (Novack, 1990: 33) Reforça-se aqui o modo como estes movimentos, solidificados pela dança, tiveram fortes implicações musicais, uma vez que também a dança assim o exigiu. Se o jazz já havia estabelecido uma outra relação entre o gesto corporal e a música, face ao ballet tradicional, toda a história de desenvolvimento da música pop/rock faz o mesmo. É interessante tomar em linha de conta os aspectos musicais, não numa perspectiva como a do ballet clássico que seria a de os seguir de acordo com uma codificação corporal rígida, mas sim de utilizar essa mesma adesão do corpo à música como uma forma de manifestação de liberdade. Manifestação essa que os músicos tomaram em linha de conta e souberam ir incorporando na própria música que iam produzindo. Como Novack justifica: “Dancers improvised, but did so within a specific movement range. They tended to move with a focus inward rather than outward to a partner or to the environment, absorbed by the music and the experience of moving. They frequently danced with a sense of freely sending energy in all directions, creating an impression of abandon and literally giving up control.” (Novack, 1990: 37)

Sobre a questão da aceleração, há um género musical, surgido no contexto da música de dança na década de 90, que deve ser invocado, por apresentar aspectos muito

importantes acerca dessa mesma aceleração e da sua possibilidade constitutiva de um género musical definido. Estamos a falar do *Drum 'n' Bass* (D&B) por vezes também chamado de *Jungle*.¹³⁶ O D&B é um género de música de dança com a particularidade de estar dependente de um meio técnico para se poder realizar, e que o torna distinto. O D&B é manifestamente acelerado (de 150 bpm em diante) mas não se trata de uma simples aceleração que envolva apenas a programação mais rápida dos vários elementos. O D&B produz-se utilizando como *samples* de pequenos *loops* rítmicos de música mais lenta: funky, jazz, etc. na casa dos 90-120 bpm, para depois os acelerar, originando *loops* que depois soam de uma maneira particular, que seria impossível de reproduzir por execução ao vivo. Tirando partido de uma função do *sampler* que é o *time-stretching*¹³⁷, e que consiste em acelerar a velocidade de reprodução de um som, os produtores de D&B usam essa função de modo a criar ritmos acelerados que só assim poderiam existir, uma vez que a edição extrema feita pelo *sampler*, não só aponta para uma velocidade de execução humanamente irrealizável, como a própria sonoridade decorrente dessa edição é muito particular e diferente daquilo a que soam esses elementos (geralmente de percussão) quando ouvidos sem estarem alterados por esse processo de manipulação da velocidade. Ou seja, o D&B é um género musical que está dependente de uma ferramenta técnica para poder existir, uma vez que ninguém consegue tocar tal como o *sampler* produz esses mesmos sons, seja pela velocidade, seja pelas particularidades tímbricas que os sons assim editados pelo *sampler* assumem. Trata-se de um processamento técnico que determina um determinado tipo de sonoridade muito particular, dando origem a um processo que está na raiz da existência de um género musical. O D&B é claramente um género musical da aceleração, uma vez que acelera os segmentos de som a uma dimensão irreal – não executável por um humano – explorando criativamente as possibilidades sónicas dessa aceleração.

O D&B surge em Inglaterra no início da década de 90, produzido no contexto do estúdio e muito mais orientado para ser tocado por DJs nas pistas de dança do que por músicos em concerto, como era o rock nas suas múltiplas variações ou até mesmo o hip-hop. Nesse aspecto, o D&B partilha o mesmo *modus faciendi* do *house* e do *techno* na década

¹³⁶ O termo *jungle* foi o primeiro a ser utilizado para a definição deste género musical. Actualmente, D&B é o mais utilizado. Não existindo propriamente uma diferença de raiz musical entre os dois, alguns especialistas usam *jungle* para se referirem aos pioneiros do movimento, enquanto D&B fica sobretudo para as várias ramificações que o género foi assumindo nos anos seguintes.

¹³⁷ O *time-stretching* é uma função do *sampler* que permite acelerar, ou desacelerar, a velocidade de execução de um determinado fragmento de som, sem lhe alterar a altura (sem o tornar mais grave ou agudo). Os *samplers* possuem também a função de *pitch-shifting* que permite aumentar ou reduzir a altura do som, sem alterar a velocidade de execução. Estas funções podem ser combinadas, dando origem a processos de alteração substancial dos fragmentos de som originais.

de 80: produzido em estúdio, não só porque esse era o habitat de onde provinham os produtores que a essa música se dedicavam, como também – e muito importante para a questão que estamos a considerar – o facto de o D&B ser um género musical cujas características não coincidem exactamente com as capacidades reais dos performers: já no *techno* e no *house* se exploravam situações musicais obtidas a partir de programação e não de execução real, mas no D&B torna-se ainda mais perceptível. O D&B confirma isso, fundando-se em estruturas rítmicas que, de modo algum, poderiam ser executadas. Ou seja, tinha o seu princípio fundador dependente da máquina e não do homem.

No final da década de 80, a evolução da música de dança tinha-se revelado através de uma linha clara de aceleração. Após a consolidação, *techno* e *house* estabilizaram-se e ramificaram-se; esses desenvolvimentos e ramificações foram todos no sentido de acelerar o tempo de execução, ou seja, estavam a ficar claramente mais rápidos. A velocidade parecia ser assim o argumento que se exaltava de cada vez que se queria fazer uma diferenciação. Tal como anos antes o rock sinfónico se tornava cada vez mais complexo e virtuoso, ou o punk se tinha tornado cada vez mais ruidoso ou activista, na música de dança, o factor de diferenciação parecia ser a velocidade: quem queria distinguir-se ou apresentar algo de novo fazia mais ou menos o mesmo mas mais rápido. Com isto foi-se desenvolvendo uma cultura de nichos de especialistas e aderentes, perdendo algum do seu fulgor que tinham tido no início. O que evidenciava um certo panorama de marasmo e apatia criativa na música de dança por fins da década de 80. É então que produtores como 4Hero ou Goldie e DJs como Fabio ou Grooverider, abandonam essa tipologia de simplesmente acelerar os ritmos 4/4, da música de dança dos anos 80, passando antes a propor uma modificação drástica no processo de composição que consistia em abandonar esses ritmos mecânicos e bastante rígidos, em favor de ritmos menos mecânicos e “quadrados”. O facto de a tecnologia do *sampling* estar nesse momento disponível sem ser aos preços proibitivos do início que faziam com que só estúdios ou artistas de carreira consolidada pudessem investir nesse equipamento, fez com que esses produtores e músicos passassem o seu centro de operações – ao nível do ritmo – da caixa de ritmos e do sequenciador, para o *sampler*. Através de uma recolha colecionista de discos de funky, soul e algum jazz, esses produtores optavam por extrair pequenos *loops* desses discos clássicos e a partir daí estruturar as suas faixas, conferindo um carácter mais vivo a esses ritmos – que, de facto eram tocados por humanos e não provenientes de caixas de ritmos (embora se destinassem a uma manipulação que os tornaria irreais). “Yet samplers, arguably more than any other instruments, offer musicians the opportunity to articulate a personalized ‘aural

history’ – an archive of sounds that can be employed to Express specific musical and political statements.” (Rodgers, 2003: 315) Esta técnica de usar *loops* de discos antigos, não só pelas razões estéticas de esses músicos se sentirem identificados com o material de base, mas também porque a ideia de usar esse material envolvia um certo grau de rebeldia, que já era usada pelos artistas do hip hop, e que os produtores de D&B continuaram, tendo sempre como objectivo fundamental o processo criativo. “(...) rather than constituting a simplistic, ‘automated’, or primarily reproductive process of ‘theft’, as some critics have suggested, sampling is instead a creative musical endeavour that encompasses the selection, cultivation and presentation of aural fragments that can function in myriad recombinant remixable forms.” (Rodgers, 2003: 319) O que os produtores de D&B inventaram, podemos dizer, e que ninguém antes havia feito, foi a possibilidade de usar o *sampler* não apenas como o digitalizador que corta, acerta o tempo e reproduz, mas sim como um instrumento mais sofisticado ao explorarem a função de *time-stretching*. Mantinha-se o corta e cola, mantinha-se uma certa pilhagem do material antigo, mas a novidade era a aceleração (ou desaceleração) irreal do som base. Que se quer dizer com irreal? Que esses produtores exageravam essa aceleração a ponto do som de base já não parecer de modo algum tocado por um músico. A título de exemplo, havia casos em que se partia do *loop* de um ritmo funky de 80 bpm e, após aceleração, se passava para 160 bpm, o dobro da velocidade original. Para dar alguma coerência a estas práticas, os produtores usavam o baixo em complemento com o ritmo, montando uma secção rítmica estável. As sonoridades que se desenvolviam ao longo das músicas também mais enquadradas ritmicamente, nos caos das texturas, dos sintetizadores e de algumas vozes em execução mais tradicional. Isso deu origem a uma cultura do *break-beat* – do ritmo partido, na medida em que o que se visava era mesmo explorar a manipulação rítmica a ponto de ela ficar extremamente desconjuntada e partida, sendo que depois aos outros elementos musicais é que caberia a organização e consolidação dos temas e a estruturação final.

Goldie e LTJ Bukem foram os primeiros músicos a editar obras de sucesso considerável e que muito contribuíram para definição do género. *Timeless* (1995) de Goldie revela-se um álbum seminal de onde saiu o primeiro êxito planetário de vendas. *Inner City Life*, tema cantado e que continha todo esse carácter de novidade do D&B entra até nos circuitos e rádios menos atentas a esses desenvolvimentos. LTJ Bukem lança em 1996 *Logical Progressions* onde explora um lado mais jazzístico e ambiental do D&B, ao qual se seguem outros volumes de *Logical Progressions* com algum êxito de comercialização. Outros

DJs e produtores de D&B como Photek¹³⁸, Aphex Twin¹³⁹ ou Squarepusher¹⁴⁰ seguiram uma linha mais irreverente e experimental do D&B, mostrando que se tratava de um género com inúmeras possibilidades, desde o mais direccionado para as vendas e discotecas, até outro mais vocacionado para escuta fora desses circuitos, dirigindo-se antes para galerias de arte, instalações sonoras, ou discotecas de menor dimensão. Aspecto central desses caminhos diferentes, era o tratamento rítmico, no qual o D&B foi claramente um laboratório de experiências que produziu resultados interessantes e que revitalizou a música de dança no início da década de 90. “Speed-up breakbeats are reverberated, treated, ‘time-stretched’, and overlaid with itchy ‘n’ scratchy blips of sounds that evoke the mandible-rustling telecommunication of the insect world. Polyrhythms are piled on, oblivious of the ‘correct’ way to organize rhythm: a spastic soundclash of incompatible meters (funky hip-hop breaks, dub reggae sway, Latin rolls).” (Reynolds, citado por Davis, 1994) Nesta miscelânea, gerou-se um movimento que, ao tratar o ritmo de forma extrema, desmontando-o e remontando-o múltiplas vezes, produziu sonoridades de carácter inovador. O D&B não se ficou apenas pelas pistas e ganhou também um público que, com uma audição mais cerebral do que física, ouvia esse tipo de música precisamente pela dimensão enriquecedora da paleta sónica utilizada por alguns desses produtores. O D&B teve esse condão de pesquisar através da aceleração extrema: aquela que já não se preocupa em saber se o que se está a fazer pode ser tocado na realidade e em que a motivação é fundamentalmente o som e a pesquisa em torno dele. Na questão do timbre, os produtores de D&B deram um enorme contributo a uma paleta sónica que era a da música de dança mais electrónica que, por finais da década de 80, se mostrava já gasta, recorrente e de pouca originalidade. O D&B foi uma lufada de ar fresco, de sons frescos a fazerem parte do léxico musical, a ponto de outros artistas irem aí colher influências. Exemplo disso é o disco *Outside* (1995) de David Bowie, que é claramente influenciado por essa sonoridade do D&B, então em fase de consolidação. Inspiração que se generalizou de tal maneira que, em pouco tempo, da publicidade televisiva mais elaborada (automóveis, cosméticos, etc.) até algumas práticas pop mais comerciais, a sonoridade rítmica do D&B implantava-se cada

¹³⁸ Pseudónimo do DJ e produtor britânico Rupert Parkes, um dos pioneiros do D&B de cariz mais experimental.

¹³⁹ Aphex Twin é o principal nome pelo qual assina o músico e produtor britânico Richard D. James, nascido em 1971. Tendo começado como DJ e produtor associado ao *techno*, foi evoluindo no sentido de alargar o seu leque de géneros musicais a outras áreas da música electrónica, mantendo sempre uma vertente experimental muito acentuada.

¹⁴⁰ Pseudónimo do músico e DJ britânico Tom Jenkinson, cujo trabalho se caracteriza pela junção de programações electrónicas e execução instrumental ao vivo, dando origem a uma música na qual as influências do jazz ou da música electroacústica são evidentes.

vez mais, tornando-se um certo fenómeno de modo, já fora dos circuitos onde tinha surgido.

3.4. Estética da saturação

“Il y a un miracle de la polyphonie, celui de la perception simultanée de plusieurs devenirs.” (Sève, 2002: 240) Com esta afirmação Sève remete para o embrião daquilo que poderá ser uma estética da saturação. Assumindo como saturação um cruzamento, mistura ou junção extrema de vários elementos diferentes, quando transpomos essa definição para o campo musical, o que se constata é que a saturação remete para esse factor essencial em música sugerido por Sève, que a possibilidade de podermos ouvir linhas distintas, sequências de eventos sonoros em simultâneo com a preciosa vantagem de as conseguirmos entender por si mas mantendo também a dimensão de conjunto. “Il y a polyphonie *stricto sensu* quand une œuvre contient au moins deux lignes de chant indépendantes l’une de l’autre, et néanmoins compatibles l’une avec l’autre.” (Sève, 2002: 240) Esta possibilidade não tem comparação possível com o que acontece na percepção de outras artes, com o papel desempenhado pelos respectivos sentidos. O que há de extraordinário aqui é que essa possibilidade de percepção, entendimento e reflexão, sobre essa multiplicidade que se desenvolve em simultâneo vai abrir uma possibilidade à música, possibilidade essa explorada pelos vários quadrantes musicais em várias épocas distintas, uma vez que será difícil encontrarmos uma prática musical onde não haja uma possibilidade, seja de que tipo for, dessa sobreposição. Referimos tal facto porque o advento daquilo que poderíamos chamar de uma estética da saturação – que, de seguida, desenvolveremos – tem as suas raízes nesse fenómeno da polifonia. A consideração é de dimensão filosófica, como Sève refere: “Il me semble cependant possible de donner un sens philosophique précis quoique non usuel à la notion de polyphonie. J’appelle donc “polyphonie” l’existence et l’audition d’un moins deux lignes d’évènements sonores, dotée chacune de son intelligibilité ou audibilité propre, dont la perception simultanée modifie la perception de chacune prise isolément.” (Sève, 2002: 241) De relance, percebemos que toda a história da música, pelo menos da ocidental, tem tido esta questão da simultaneidade de sons e respectiva audição, como elemento central da sua evolução. Mas o que nos importa sublinhar aqui no contexto de uma estética da saturação é o final desta última

citação de Sève: a possibilidade de, no conjunto, os elementos interferirem uns com os outros, implicando alterações em si próprios e no resultado final que é o conjunto. Uma vez que a saturação de que aqui iremos falar é precisamente aquela na qual a confluência, na maioria das vezes excedendo limites, ultrapassando fronteiras e quebrando regras, está na raiz do resultado inovador que se pretende conseguir. A utilização de processos de saturação como estratégia de criação musical é, afinal, uma repescagem desse elemento chave da música e de toda a sua história – a polifonia, para que, partindo dela enquanto categoria, se proceda de seguida a uma ultrapassagem de limites tendente a resultados (eventualmente) inovadores. Prova de que a questão da junção, em música, tem implicações mais alargadas do que eventualmente possa parecer.

3.4.1. Excesso revelador

Jean-Luc Marion¹⁴¹ é um filósofo que tem desenvolvido o seu trabalho no contexto da fenomenologia e da metafísica, dando também particular importância à religião ou à estética. Um dos aspectos mais marcantes do seu pensamento é a definição do conceito de saturação como fundamental para a fenomenologia, avançando com a ideia de que a mensurabilidade e a verificabilidade não são modelos viáveis para a análise dos fenómenos, uma vez que muitos deles excedem uma eventual grelha de compreensão que sobre eles os conceitos possam estabelecer. Esse excesso deve ser tido em conta na experiência, um excesso que começa por ser uma transgressão, uma superação do que a nossa percepção pode alcançar mas não se ficando por aí: ao invés de perspectivar o excesso como uma limitação de carácter negativo, conducente a uma eventual impossibilidade de se lidar com a questão, ou seja, um fim de linha, o que Marion sugere é que esse excesso contem em si possibilidades – carácter positivo, digamos assim – que faz com que esse excesso não seja um fim de linha mas um ponto de partida. Perante uma impossibilidade momentânea que o excesso nos sugira, o que se aponta é para que esse excesso, enquanto saturação, possa ser o terreno onde a pesquisa se desenvolva. “This rethinking of phenomenality culminates in Marion’s introduction of a new category of “saturated” phenomena. He claims that these phenomena give so much intuition that they exceed any concepts or limiting horizon that a

¹⁴¹ Jean-Luc Marion (1946), filósofo francês, tem desenvolvido o seu trabalho entre a Europa e os EUA. Influenciado pela fenomenologia de Husserl e Heidegger, bem como pelo pensamento de Derrida, de quem foi aluno, Marion avançou com conceitos como o de excesso, o de idolatria ou o de dádiva, cuja perspectiva fenomenológica neles colocada tem avançado com ideias originais e marcantes no contexto da filosofia contemporânea.

constituting subject might attempt to impose on them. Therefore, saturated phenomena are given simply as themselves, and are privileged instances of the givenness of phenomena.” (Mackinlay, 2007: 41) Na saturação, ao invés de se perceber uma ausência, fruto desse excesso que impossibilita a compreensão seja do que for, o que acontece é que ela sugere um excesso, excesso esse que Marion toma como elemento fundamental para a compreensão de certos fenómenos que, de outro modo, não poderiam ser compreendidos. Em larga medida, os exemplos de Marion situam-se no âmbito da religião, mas o caso da estética é também referido pelo filósofo francês como sendo uma área na qual a riqueza e a validade emergentes do excesso, podem ser verificadas. Uma vez que a arte é um modo de procedermos a uma observação que não tenha como referencial comparativo o real, a arte é o campo onde o excesso ganha valor precisamente porque é encarado como excesso – por sim – e não como algo que, por um excesso, está já para lá da realidade. O fenómeno saturado, referido por Marion, abre então uma margem de possibilidades, uma vez que não existe para ser visto como espelho (um espelho que deforma) do real. “Art bears the responsibility of what it gives to see and, even further, the responsibility of its power to make us look. In all cases, the painting, because it diverts admiration from the "original" to the "resemblance," annuls the prestige of the visibility of the world and, in this sense, dismisses the physical from all primacy, even epistemological.” (Marion, 2002: 61) A razão pela qual invocamos aqui esta definição conceptual de Marion centra-se nesta possibilidade de abordagem do excesso como foco de criatividade, como elemento positivo, como fenómeno enriquecedor da experiência. Embora com a maioria das referências de Marion apontadas para o domínio da pintura, o que aqui pretendemos avançar é como o excesso e consequente saturação constituem uma prática interessante para ser explorada criativamente na música. Uma vez que a música, cremos, mostra inúmeras possibilidades dessa riqueza decorrente do excesso. Tal como Marion o caracteriza, o conceito de saturação, embora nascido no plano da fenomenologia, apresenta uma versatilidade que permite que ele seja analisado noutras áreas, nomeadamente a estética musical – aquela que está em causa nesta investigação.

Marion, numa obra intitulada *God Without Being* (1995), apresenta o conceito de fenómeno saturado, definindo-o como o que não pode ser abarcado pelas categorias que possuímos, que não pode ser operacionalizado de forma total pela capacidade que temos de experimentar e que não pode ser apreendido na sua totalidade pelo entendimento. Assim apresentado, o conceito de saturação parece ter uma conotação de carácter negativo: aquilo que não conseguimos abarcar e que nos reduziria a um acesso incompleto, aquilo

que nos escapa na totalidade e sobre o qual não conseguimos reflectir convenientemente, aquilo que é do domínio do excesso e escapa às nossas possibilidades de conhecimento. Essa será eventualmente uma visão imediata e redutora da questão. Como de seguida veremos, este excesso conducente a uma saturação que nos escapa na sua totalidade, tem também uma dimensão positiva, entendendo aqui por dimensão positiva, a capacidade que esse excesso tem de não levar necessariamente a situações de impossibilidade da experiência. “The outside of experience is not equivalent to the experience of the outside, because the horizon in advance seizes the outside, the nonexperienced, the nonobserved.” (Marion, 2008: 23) Para melhor compreendermos o que são estes fenómenos saturados, vejamos os seguintes três exemplos que Marion refere: a) alguns acontecimentos históricos, b) relações humanas de carácter afectivo e também c) as obras de arte. No fundo, fenómenos absolutamente distintos entre si, pela sua natureza, pela maneira de serem percebidos, pela sua ocorrência no espaço e no tempo, mas que têm uma característica comum que é aqui determinante. O facto de se tratar de fenómenos cuja natureza exceda claramente as capacidades da compreensão de um sujeito.

Para a consideração da questão em termos epistemológicos, importa começar por delinear o problema a partir dos dois pólos centrais da equação, a saber: o sujeito e o objecto. O sujeito somos nós, aqueles que têm a capacidade de aceder, primeiro pelos sentidos e depois pelo entendimento. O objecto está na base do fenómeno ao qual acedemos. Contrariamente a Heidegger e a Husserl, por exemplo, Marion propõe que se comece o desenlace da questão pelo objecto e não pelo sujeito. Clarificando, para Marion, a questão fenomenológica tal como colocada por Husserl e por Heidegger, implica sempre a necessidade de o fenómeno a que acedemos começar por ser considerado em termos do próprio sujeito que o conhece, isto é, de raiz, o próprio fenómeno possui certas particularidades que são as do sujeito que a ele acede. “In such an understanding, the subject is no longer a sovereign ego that constitutes phenomena as objects; instead, the subject is the one on whom phenomena impose themselves.” (Mackinlay, 2010: 11) Marion chama a essa perspectiva uma fenomenologia da dádiva (*phenomenology of givenness*) que tem como característica a libertação do fenómeno que é dado, de todas as características que lhe possam ser impostas pelo sujeito.

Para o caso concreto da questão musical que apresentamos aqui, é precisamente este o ponto que está em causa: a ideia de que não é o sujeito que se impõe sobre o objecto, é antes o objecto que se impõe ao sujeito, concluindo que há fenómenos que transcendem o sujeito. A esses fenómenos chama Marion, fenómenos saturados. “Marion’s

accounts of saturated phenomena make plain the extent to which he rethinks both phenomena (as self-giving rather than constituted) and the subject to whom they appear (as an *adonné* that receives itself in its very receiving, rather than as a sovereign ego).” (Mackinley, 2010: 11)

O que resta depois desta nova equação em que o sujeito passa a estar confrontado com um objecto que o excede e para o qual ele não possui instrumentos perceptivos e conceptuais que lhe permitam uma compreensão integral do fenómeno? Como referimos atrás, a ideia mais imediata será a de que estamos perante algo muito mais da ordem da impossibilidade (de conhecimento) do que da possibilidade. Mas não é esse o caso. O fenómeno saturado constitui-se, nessa mesma saturação, como campo de possibilidades, de imanências, de ligações, no fundo, constitui-se como algo bem distinto dessa impossibilidade. “Quite the contrary, by playing on the limits of phenomenality, certain phenomena not only can appear at those limits, but appear even better there.” (Marion, 2008: 25) Sendo que o operador fundamental para a superação dessa impossibilidade é, segundo Marion, o conceito de revelação. Importa perceber com mais detalhe o que Marion quer significar com revelação: “Let me repeat that by “revelation” I here intend a strictly phenomenological concept: an appearance that is purely of itself and starting from itself, that does not subject its possibility to any preliminary determination.” (Marion, 2008: 47) A revelação de que aqui falamos não se trata de uma revelação de carácter eminentemente religioso que tenha como substrato a fé, trata-se antes de uma revelação de carácter estético que passa por um desvendamento, por uma descoberta contínua, fruto da insistência, por uma procura dedicada de quem nem sequer sabe muito bem o que vai encontrar. Uma vez que esta nossa investigação está situada no domínio da estética – musical, neste caso – é precisamente nesse sentido de desvendamento que pretendemos reforçar a questão. Como refere Marion a propósito da pintura, “First, the painting as a spectacle that, due to excess of intuition, cannot be constituted but still can be looked at (the idol).” (Marion, 2008: 47) O ídolo é, por excelência, a imagem inesgotável. Inesgotável no sentido em que por muita que seja a nossa entrega e insistência em torno dessa imagem, seremos sempre surpreendidos pela descoberta permanente daquilo que parecia que lá não estava. Bem analisadas as coisas, isso é um apanágio de toda a arte: ser fonte inesgotável de percepção para quem a ela acede. E na música, tal é bem evidente, seja em que tipo, género ou época musical for. Mas Marion vai mais longe, apresentando estes fenómenos saturados como sendo capazes de suscitar a revelação permanente, fruto desse mesmo excesso.

Prestando atenção ao fenómeno por si, sem qualquer imposição ou limitação que lhe seja colocada por fora, colocamo-nos numa posição de disponibilidade perante essa revelação. O que, em termos musicais, significa disponibilizarmo-nos para uma multiplicidade de texturas, formas e nuances reveladas após a percepção do fenómeno saturado. Está em causa como é que essa saturação, mais do que ruído (impeditivo da compreensão) é antes algo de fértil. Fértil porque nesse excesso há informação, há energia, há vitalidade e não apenas aspectos conotados com a ideia de negação, de impedimento. A noção de saturação sugere que os fenómenos nos podem surgir incapazes de serem contornados pelos conceitos sob os quais os queiramos englobar. Ou seja, uma libertação de todas as amarras que são as categorias com as quais acabamos sempre por reduzir a informação a que acedemos, na medida em que a sua conceptualização é sempre uma delimitação e, por consequência, uma limitação.

Uns anos antes, por outras palavras, e não propriamente por coincidência, Ligeti referiu-se a uma peça sua, bastante emblemática, o *Poème Symphonique* (1962), peça para 100 metrónomos, nos seguintes termos: “The homogenous disorder of the beginning is called “maximal entropy” in the jargon of the information theorists (and in thermodynamics). The irregular grid structures gradually emerge, and the entropy is reduced, since previously unpredictable ordered patterns grow out of the opening uniformity. When only a single metronome is left ticking in a completely predictable manner, then the entropy is maximal once again – or so the theory goes.” (Ligeti, 1997: 12) Ligeti estava crente de que em algumas das suas peças esse excesso, no caso de som, constituía uma forma de ouvir/perceber características e texturas que, doutro modo, não conseguiríamos detectar. A ideia hoje bastante comum em muitos compositores mais ligados a correntes musicais que questionem de forma particular a ideia de ruído, de que o excesso, mais do que limitação, pode ser libertação; a ideia de que na mistura saturada se pode descobrir algo que, em conjuntos/apresentações mais simples, não poderia ser descoberta. Mais uma vez a noção de revelação. “The saturated phenomenon must not be understood as a limit case, an exceptional, vaguely irrational, in short, a “mystical” case of phenomenality. On the contrary, it indicates the coherent and conceptual fulfillment of the most operative definition of the phenomenon: it alone truly appears as itself, of itself, and starting from itself, since it alone appears without the limits of a horizon and without reduction to an I. I will therefore call this appearance that is purely of itself and starting from itself, this phenomenon that does not subject its possibility to any preliminary determination, a

“revelation.” And I insist that here it is purely and simply a matter of the phenomenon taken in its fullest meaning.” (Marion, 2008: 45-46)

É nestes termos que Marion reforça a noção de que a revelação não tem que ter necessariamente uma conotação de carácter religioso. Chegados a um ponto em que a nossa incapacidade de constituir o objecto se manifesta precisamente porque o fenómeno saturado excede as nossas possibilidades de o constituirmos como objecto, iniciamos uma pesquisa sobre o que nos é dado, pesquisa essa que nos conduz por determinados caminhos com os quais à partida não contaríamos; é isso que acontece no processo de revelação. “To define the saturated phenomenon as a non-objective or, more exactly, nonobjectivizable phenomenon in no way indicates a refuge in the irrational or the arbitrary. This definition refers to one of its distinctive properties: although exemplarily visible, it nevertheless cannot be looked at.” (Marion, 2008: 43)

Perante um fenómeno saturado não é o EU/sujeito que constitui o objecto, mas antes o objecto que constitui o sujeito. Ou seja, não é a minha rede de compreensão que traça aquilo a que acedo e tento compreender, mas sim aquilo a que acedo que vai alargar os meus horizontes, a minha rede de compreensão. “Far from being able to constitute this phenomenon, the I experiences itself as constituted by it. It is constituted and no longer constituting because it no longer has at its disposal any dominant point of view over the intuition that overwhelms it.” (Marion, 2008: 44)

Uma conexão que podemos traçar para o fenómeno saturado, é com o conceito de sublime em Kant, neste caso, não propriamente para uma análise do juízo de gosto, mas para a percepção de uma relação entre aquilo que é da ordem do excesso e o conceito de sublime em Kant. Isto porque o sublime kantiano coloca em jogo de forma bastante evidente essa excessividade do fenómeno saturado, nomeadamente porque ele se apresenta como imprevisível. Uma vez que está sempre em excesso é da ordem do incomensurável. Por outro lado, essa intuição excessiva extravasa sempre o conceito e, como tal, não encaixa nas categorias que possamos ter de antemão para o qualificar, no fundo, para o enquadrar em termos de percepção. Por outro lado, é absoluto, na medida em que não permite analogia, não há nada que se lhe compare para permitir daí alguma compreensão. Por outro lado ainda, o fenómeno saturado apresenta-se perante a nossa compreensão como transbordante, ou seja, não se deixa reduzir às condições da experiência, condições estas que serão sempre impostas pela compreensão que dele temos. “Let us see how Marion expounds the Kantian sublime as a saturated phenomenon: in terms of quantity,

the sublime has neither form nor order (it is great “beyond all comparison”); in terms of quality, it contradicts taste (it provokes “negative pleasure”, a “feeling of immensity,” of “monstrosity”); in terms of relation, it escapes every analogy and every horizon (it represents the “limitlessness”); in terms of modality, finally, it does not agree with our power of knowing (“it may appear in such a way as to contradict the finality of our faculty of judgement”).” (Mackinlay, 2010: 69)

Sem dúvida que uma dimensão paradoxal se mostra evidente: que fenómeno é este que escapa ao *modus operandi* habitual que o Eu usa perante os objectos que compreende e que, ainda assim, não se remete para uma dimensão de caótico e de incompreensível? Marion invoca a revelação como operador fundamental da posição do sujeito perante o fenómeno saturado. Para começar, devemos delimitar com precisão este conceito de revelação, tal como o podemos invocar aqui no contexto de uma fenomenologia. Marion fala de dois tipos de revelação: uma revelação com R maiúsculo, que ele identifica com o domínio da fé, acessível apenas aos crentes. E por outro lado, a revelação com r minúsculo que Marion invoca ser aquela que está em causa neste contexto da fenomenologia. “I will therefore call this appearance that is purely of itself and starting from itself, this phenomenon that does not subject its possibility to any preliminary determination, a ‘revelation’. And I insist that here it is purely and simply a matter of the phenomenon taken in its fullest meaning.” (Marion, 2008: 45)

Volumina (1966) de Ligeti¹⁴² e *Livre du Saint Sacrement* (1984) de Messiaen¹⁴³ são duas peças para órgão que podemos tomar como exemplos do que está em causa nesta compreensão estética da saturação, musical, neste caso. Ligeti, sobretudo a partir da década de 50 começa a interessar-se e a aplicar aquilo que poderíamos designar de grandes massas sonoras. Trata-se de explorar como é que composições com uma instrumentação rica em timbres e intensa nas dinâmicas constituir um desafio para a composição e orquestração. A

¹⁴² György Ligeti (1923-2006), compositor húngaro, autor de inúmeras peças para várias formações instrumentais e um inovador nato e marcante da segunda metade do Séc. XX. A sua música foi sempre avessa a classificações de fácil enquadramento em escolas e movimentos. O seu desenvolvimento das noções de micropolifonia (várias linhas de instrumentos a desenvolverem-se em tempos e ritmos diferentes) e poliritmia (cruzamento de vários ritmos distintos, produzindo, a partir dessa complexificação, particulares efeitos sonoros) são dois traços marcantes do seu carácter inovador.

¹⁴³ Olivier Messiaen (1908-1992), compositor e organista francês, notável pela originalidade da sua obra que atravessa vários movimentos musicais do séc. XX sem nunca se fixar em nenhum deles, seguindo antes uma linha de exploração em torno de arrojadas ideias ao nível harmónico e rítmico. Admirador do canto dos pássaros, referiu várias vezes como isso lhe servia de inspiração, bem como a sua fervorosa devoção católica presente ao longo de toda a obra.

ideia não era propriamente original, Wagner e Mahler¹⁴⁴, embora de modo diverso e com outros propósitos, já haviam explorado esta noção de massas sonoras, mas Ligeti vai um pouco mais longe, tentando perceber como é que uma composição que explore alguns limites possa daí retirar algum proveito. Quando referimos a ultrapassagem dos limites, estamos a apontar para certas práticas ou metodologias que, inclusivamente, fossem bem para lá de inúmeras convenções musicais, sobretudo de orquestração ou harmónicas. O uso de massas sonoras ou micropolifonia que Ligeti aplica em *Apparitions* (1959) ou *Atmosphères* (1961), deixava já antever como Ligeti apontava para uma superação de alguns preceitos mais tradicionais de composição. Em *Volumina*, Ligeti consolida essa intenção de forma radical, recorrendo ao uso de *clusters* e apresentando um resultado que é extremamente pertinente quando confrontado com a problemática da saturação desenvolvida por Marion. *Volumina* é uma peça para órgão cuja dimensão de excesso se revela logo numa primeira abordagem à partitura: em várias ocasiões os *clusters* em vez de notas, que Ligeti traça através do desenho de manchas aponta logo para essa ideia de que se trata de explorar essa dimensão de excesso do som. As próprias indicações de execução vão nesse sentido, com Ligeti a sugerir o uso de uma toalha sobre o teclado do órgão de modo a permitir certo tipo particular de *clusters*. A escolha do instrumento também é bastante sintomática: o órgão de igreja, logo pela sua localização espacial e pelo envolvimento do espaço na sua execução, remete para essa dimensão de grandiosidade. Por outro lado, trata-se de um instrumento de tecla em que, ao contrário de piano e cravo, por exemplo, permite a gestão da continuidade do som de uma maneira que Ligeti também vai explorar eficientemente. A riqueza tímbrica do órgão também é elemento a ser considerado, já que o órgão, pelas sua sonoridade, reforça essa riqueza tímbrica. “Désormais la musique ne se préoccupe plus des déplacements possibles d’une forme constituée, mais du mouvement lui-même, de ses pulsations et de la superposition subtile de ses stratifications du timbre.” (Dufourt, 1991: 285-286) Ligeti trabalha nesta peça as texturas criadas pelo conglomerado de sons, as alturas e as densidades que se vão sucedendo de modo a que nos parece que o todo vale sempre mais do que o elemento individual. Aliás, essa peça é marcante por isso: a impressão de que não há sons, notas individuais, pelo menos identificáveis enquanto tal, é óbvia na audição da peça desde início. Porque de facto trata-se de uma peça que explora o conjunto, mais do que o individual. Claro que o conjunto se forma a partir do individual,

¹⁴⁴ Gustav Mahler (1860-1911), compositor austríaco, foi um dos mais destacados sinfonistas da história da música, conduzindo a composição sinfónica ao que poderíamos designar de apogeu e maturidade, sobretudo devido à excelência da inovação que Mahler lhe conferiu. As suas nove sinfonias (mais uma décima inacabada) e a peça para voz e orquestra *Das Lied Von der Erde* (1909) (O Canto da Terra) são expoentes dessa destreza orquestral de Mahler.

mas aí o arrojo da composição de Ligeti trabalha esta questão de forma muito particular. Quando ouvimos, mesmo os sons mais individualizados nos parecem fazer parte de um conjunto, de um corpo ao qual eles pertencem e no qual fazem sentido. Podemos dizer que esta peça tira partido criativamente do excesso. Através desses densos e intensos *clusters*, Ligeti permite uma situação de síntese sonora. Digamos que a saturação de notas num órgão é uma forma de o apresentar momentaneamente como sintetizador, como instrumento que é capaz de produzir timbres inéditos, timbres que não seriam expectáveis num órgão. E esse é um aspecto muito importante desta questão do excesso e da saturação: Ligeti busca aí, não uma saturação de carácter entrópico ou negativo, mas uma saturação que nos revele possibilidades acerca desse instrumento e sua audição. Quando se ouve esta peça, por vezes duvidamos que se trate apenas de um órgão, uma vez que a impressão é a de que há aí um tratamento adicional qualquer sobre o som. O que não é o caso, trata-se apenas de explorar as capacidades tímbricas de um instrumento utilizando outros elementos que não aqueles que seriam os indicados para as mudanças de timbre. *Volumina* de Ligeti é uma peça de excesso, e uma peça de revelação. Porque nos revela sonoridades até aí desconhecidas de um órgão de igreja. Ligeti sempre foi um compositor crente na capacidade de impacto do timbre, fazendo esse um dos aspectos determinantes da sua composição.

Outro exemplo de uma composição na qual a questão da saturação também se coloca é o *Livre du Saint Sacrement* (1986), para órgão, de Messiaen. Peça marcadamente religiosa, como era apanágio na obra do compositor francês, Messiaen desenvolve aí uma composição que funciona como espécie de súplica de muitas das preocupações musicais que o norteavam, como o uso dos modos de transposição limitada, por si desenvolvidos, o canto dos pássaros ou a irregularidade rítmica. Tratando-se de uma peça diferente da de Ligeti que tem logo à cabeça essa intenção de explorar o excesso, Messiaen acaba por também, em alguns momentos, apontar para a dimensão excessiva tirando daí partido. Sendo Messiaen um organista, a composição que faz para este instrumento está claramente moldada pela experiência particular que o compositor tem do instrumento num determinado espaço, uma vez que se trata de um instrumento que não pode ser deslocado e, como tal, o espaço faz necessariamente parte do resultado final que é o seu som. “Effectivement, l’audition permet non seulement de percevoir les sons et leurs caractéristiques, mais elle nous apporte également des renseignements concernant l’espace, car le son perçu nous renseigne sur un espace physique environnant – celui de sa production et celui de son écoute. Le son nous renseigne à propos d’un certain nombre de

caractéristiques de l'espace physique dans lequel il a été engendré.” (Pires, 2007: 83) O resultado é uma obra que explora esse impacto do excesso, bem como a dimensão religiosa inerente, através de momentos em que se explora a capacidade e potência excessiva de um instrumento como o órgão, tocado numa igreja com condições adequadas de propagação: o próprio impacto que o som tem, tocado nessas condições, vai contribuir para essa dimensão de excesso. “C’est bien connu par exemple le caractère réverbérant des sons produits dans des cathédrales, or un enregistrement de ces sons gardera l’empreinte de cette ambiance réverbérée.” (Pires, 2007: 83) Ouça-se o 10º andamento, *Ressurrection de Jesus*, para se perceber como é pela exploração do instrumento nos seus limites que se invoca um dos momentos marcantes do enredo da peça. “Instrumental timbre and harmony are stripped of any functional role as they play out their mysterious theatrics to tease out ecclesiastical ecstasy.” (McHard, 2008: 180) Essa marcação é aqui determinada também pela especificidade tímbrica do órgão tocado dessa maneira, sugerindo sonoridades que se escutam como se de *clusters* se tratasse.

3.4.2. Mais, mais, mais – o potenciômetro do volume é uma arma

O advento da música rock dá-se pelo início da década de 50, sobretudo nos EUA. Influenciado pelo blues (nos instrumentos utilizados, nas vocalizações e na estrutura de composição), pelo jazz (na improvisação, espontaneidade e importância da execução ao vivo) e certas músicas populares mais do domínio do folclore (nos temas tratados, nas melodias e harmonias utilizadas.), o rock ganha impacto social e cultural, a partir de finais da década de 50, não só pela música propriamente dita, mas por toda uma estética que se constrói em torno desse tipo de música que vai desde aspectos como a indumentária, a relação entre classes sociais, o tipo de concertos e a identificação com valores políticos e sociais, maioritariamente os mais marginais e contra-corrente. No meio deste conjunto de variados aspectos, o rock desde muito cedo deixa de ser apenas um tipo de música para passar a ser uma corrente social, sobretudo mais influente nos mais jovens. Essa confluência de vários aspectos tem sido, sem dúvida, uma dos factores que tem contribuído para uma dificuldade que se verifica hoje e desde há muito tempo: a de se definir com precisão o que será a música rock. Precisamente porque quando essa definição se ensaia, muita coisa que não é do âmbito musical surge, complicando a clarificação desejada. Sintoma disto é o facto de ainda hoje, mesmo em quadrantes mais atentos e estudiosos do tema, não haver sequer uma unanimidade acerca do modo como se poderia definir em

poucas palavras o rock (e, já agora, os seus sucedâneos directos como a pop, o heavy-metal ou o punk, por exemplo). Não ficamos numa situação de impossibilidade em clarificar de que se trata, mas a explanação será feita muito mais por exclusão (de ideias, de músicos, de técnicas) do que propriamente por uma definição conceptual mais rígida que nos permita de modo relativamente fácil esclarecer se tal é, ou não, rock. Como Moore afirma, ao ensaiar uma clarificação do tema: “At the risk of jumping ahead of myself, it seems to me important to insist that any comprehensive declarative statement (“rock is . . .”) is bound to fail, for the term “rock” (like equivalent terms – “soul,” “blues,” “gospel,” “folk,” “classical”) describes a set of discrete ways in which music works.” (Moore, 2011: 416) O que não nos impede, ainda assim, de identificarmos algum tipo de música como rock, quando ouvimos, sejamos ou não especialistas ou entendidos em material musical. Provavelmente pela tal exclusão de partes: não sendo isto e não sendo aquilo, poderá ser aqueloutro porque é parecido com tal....

Nessa linha parece-nos interessante uma espécie de grelha que Moore avança no *The Routledge Companion to the Philosophy of Music* (2011), grelha essa que visa apontar certos aspectos (quatro) que nos permitam, no concreto, identificar esta ou aquela música como sendo rock. Ao invés de se apontar para definição conceptual taxativa, o que aqui se procede é a uma definição de quatro aspectos essenciais que nos permitam a percepção dessa tipologia rock em determinada música. Não se trata também de uma fuga a uma conceptualização deixando as coisas em águas turvas onde tudo possa caber e entrar: por mais abrangente que possa ser a definição, fado não é rock, do mesmo modo que jazz também não é rock, assim como fado não é jazz, apesar de podermos falar de cruzamentos que já foram experimentados: o jazz-rock, bastante popular na década de 70 ou o cruzamento de fado com ideias mais próprias do pop e do rock como alguns músicos portugueses ensaiaram, com maior ou menor fulgor a partir da década de 90. A nossa referencia à caracterização de Moore faz-se na convicção de que ela, mais do que dar resposta à questão de se saber o que é o rock, permite perceber quando é que há rock, o que é que dele é próprio, como é que ele se manifesta e como é que se produz. Moore avança com a ideia de que o rock se caracteriza por: a) um estilo; b) um género; c) uma prática e d) um repertório. Um estilo porque o rock norteia opções técnicas do foro musical acerca de decisões desse âmbito que são tomadas: que som, que escala, que estrutura de canção? Um género porque essas decisões de carácter mais técnico dão depois corpo a um determinado tipo de música na qual elas estão presentes e são o elemento agregador de uma música que é ouvida e identificada pelas pessoas, mesmo que não tendo

mais do que os básicos conhecimentos de ouvinte não informado. Uma prática porque, no seguimento desse estilo e desse género, o rock identifica claramente o que se pode ou não fazer, o que é ou não lícito, o que faz ou não parte do contexto. Socialmente, poderíamos dizer que se trata de identificar quem é e quem não é dos nossos. Na prática, sabemos como numa certa altura da vida das pessoas – adolescência – este tipo de constituição de grupos se faz com a música a ser um operador fundamental da sua constituição. Quando Johnny Rotten, vocalista dos Sex Pistols, afirmou que o critério de selecção de um músico para a banda, passou pela confirmação de que não gostaria dos The Beatles, nem ousaria fazer solos a meio das músicas, Rotten, estava a fazer mais do que uma piada provocatória aos The Beatles e aos Pink Floyd (exemplo acabado do tipo de solos a evitar, por parte do movimento punk.). Rotten estava a definir uma prática: tão ou mais importante do que ser exímio num instrumento, é o facto de não se tocar à maneira deste, nem de gostar de ouvir a música daquele. E, por fim, a ideia de um reportório: trata-se aqui de o rock ter um corpo homogéneo de músicas que, com todo o grau de diferença entre si, se enquadram nessa tipologia mais abrangente que é o rock. Esta ideia nem é propriamente nativa do rock; é claramente uma importação do jazz onde também isto acontece – o cancionero jazz como o corpo, diverso mas coerente, de temas que o definem. Da relação destes quatro aspectos, avança-se para uma tentativa de definição que nos permita esclarecer duas situações: primeiro, saber se uma determinada música que se ouve é, ou não, rock, seja isto feito desde o ouvinte que escuta descontraidamente até ao musicólogo que investiga o tema; em segundo lugar, tomar esses quatro aspectos como directrizes para quem se dedica à tarefa de o criar. Seja qual for o grau de dificuldade a que isto nos possa conduzir, como afirma Moore, é pela noção de que na confluência destes quatro aspectos se encontra qualquer coisa de muito particular e única, que se procede a esta espécie de sistematização, mesmo sabendo que ela possui enormes brechas e muito por onde possa falhar. A questão é que essa falha não é vista como uma incapacidade, é antes vista como uma assertividade do género – rock neste caso. Muita da sua dificuldade de caracterização surge também porque se trata de um tipo de música pouco estável no sentido em que está sujeito a recorrentes mudanças na sua própria prática, bem como por se tratar de um género que não sendo muito estanque, a todo o momento reporta a outras práticas musicais, a outros géneros, a outras metodologias e a outros públicos. “However, on any understanding, we have to construct “rock” in such a way that there is something at least provisionally distinctive about it, and that distinctiveness must be analyzed for a chapter such as this to have any viability.” (Moore, 2011: 418)

No contexto desta investigação, interessa-nos um aspecto particular que está seguramente no esqueleto daquilo que é o rock: a ideia de amplificação, de aumento, de excesso, de saturação. Seguindo a definição inúmeros poderiam ser os aspectos a invocar para caracterizarmos o rock, nomeadamente, para apontarmos os mais consensuais pelo conjunto dos musicólogos que ao tema se têm dedicado: a importância da gravação e do respectivo processo de edição na sua elaboração, ideia esta que não invalida a importância da performance ao vivo e autenticidade. Outro aspecto será a importância da estrutura, embora com abordagens variáveis, a noção da estrutura-canção é fundamental para definição da tipologia rock. Outro aspecto será a importância da voz, o seu destaque, bem como o conteúdo lírico dos temas: por aí se marca muito do que é o rock, mesmo admitindo excepções: Outro aspecto ainda será a instrumentação: o rock privilegia combos relativamente simples (3, 4 ou 5 músicos) que lhes permite desenvolver a música no seu todo. E por fim, uma aspecto que já se prende com este da instrumentação e que pretendemos aqui tratar: o da amplificação. Rock é sinónimo de amplificação, de aumento, do volume mas não só, e nesse sentido a escolha desse conjunto restrito de instrumentos já define este mesmo aspecto da amplificação. É por aí que afirmamos que o rock é excesso. Transpondo isto para o concerto, a bateria rock é mais ou menos herdada da bateria de jazz, mas com algumas modificações, valorização sonora do bombo e da tarola, em detrimento dos pratos que era o mais comum no jazz. Essa valorização do bombo e da tarola tem que ver com a questão rítmica, uma vez que o rock se caracteriza na generalidade por ritmos simples e marcados, na grande maioria, em compasso quaternário. Por outro lado, a voz: as vocalizações rock diferem das vocalizações do jazz. Em termos de espectro, tanto uma como outra trabalham várias zonas do espectro do mais grave ao mais agudo, mas onde se nota maior diferença é ao nível da dinâmica: o rock valoriza a voz a ponto de a destacar, no próprio processo de composição e mistura, como também no modo de cantar, daí o rock ter incorporado o grito nas vocalizações. E por fim, no seguimento desta ideia, a amplificação dos instrumentos de cordas (guitarra e baixo). O baixo eléctrico substitui o contrabaixo, trabalhando de forma parecida do ponto de vista harmónico mas explorando as potencialidades da amplificação eléctrica, uma vez que a sua captação é feita por *pick-up* para posterior amplificação por amplificador, ao contrário do contrabaixo vindo do jazz, que tinha amplificação exclusivamente acústica. E por fim a guitarra, provavelmente o mais emblemático dos instrumentos do rock, sobretudo porque a guitarra, eléctrica, ou seja, amplificada, vai representar um papel fundamental na definição desse som: com mais ou menos amplificação, com uso ou não da própria distorção. A

guitarra eléctrica define o padrão de sonoridade do rock precisamente por essa ideia de aumento face à guitarra acústica. A electricidade já desde o início do séc. XX que vinha deixando a sua marca no contexto da música em geral: novos instrumentos dependentes da electricidade, novas formas de difusão do som, formas de divulgação musical, dependentes da electricidade. Mas o rock, nos desenvolvimentos que se dão a partir da década de 60, quando ele se consolida como género musical, vai fazer uso da electricidade de uma forma inédita, como até aí ainda não tinha acontecido: o rock é provavelmente o primeiro género musical a incorporar a electricidade, no verdadeiro sentido da palavra – fazendo corpo com ela, nomeadamente através de processos dependentes dela como a amplificação ou a distorção. “What you hear is revealed as electrically driven movements of air; sound is materialized, and becomes other to the expressing body.” (Hegarty, 2008: 59)

O rock é fruto dos tempos, claramente uma música do pós-guerra. E como fruto dos tempos, quando avançamos para detalhes de carácter mais técnico, acaba também por ser no meio que o rodeia que encontramos razões para ele ser desta ou daquela maneira. Philip Tagg, investigador que tem dedicado particular atenção à génese e desenvolvimento do rock (e seus sucedâneos), é claro ao afirmar que esta noção de acrescentamento, de excesso e de exagero que parece caracterizar a tipologia rock tem a sua razão de ser no contexto histórico em que ele surge. “This is the first and most obvious set of connections between the urban soundscape and rock and roll. The ambient sound of our cities is, as Schafer points out, severely polluted. The characteristics of this sonic environment can be simplified as follows: it's loud – to be heard, you have to be louder yourself it's full of lo-fi middle or low pitched broad band and continuous noises – you have to raise your vocal pitch as well as increasing accentuation and sharpness of timbre it drastically reduces your distance to/from the acoustic horizon.” (Tagg, 1987: 3) O rock aposta no excesso por reacção: reacção à situação sonora comum da contemporaneidade, caracterizada, ela própria pelo excesso: o músico é aquele que tem que se fazer ouvir, porque isso é apanágio de qualquer artista – ele tem que se mostrar. Se no barroco o músico recorria ao virtuosismo, por exemplo, para se fazer ouvir, e se no romantismo a expressividade instrumental, orquestral, de execução, etc. era uma outra forma de se fazer ouvir, o que o músico rock constata é que a maneira que ele tem de se fazer ouvir terá que ser diferente. Uma estratégia de excesso: no volume, na produção (músicos bastante produtivos, pelo excesso da mensagem, geralmente interventiva e polémica), na rapidez (ao rock está associada a velocidade, de execução rítmica, por exemplo). “Surplus sound is a key characteristic of electrified music, and as the 1960s go on, distortion and feedback, pushing

the machinery beyond limits, offers another layer of noise that is both literal and noise in the sense of being unwanted, excess, waste.” (Hegarty, 2008: 60) Este excesso, mais, mais, mais... que caracteriza o rock está na sua tipologia mesmo quando o tema concreto que possamos estar a ouvir nos pareça ao revés disso. Será seguramente uma excepção num quadro mais alargado que é o de uma potenciação de todos os elementos típica do rock. “The heroes of rock are those who dare to "sing out", to make themselves heard and known, using the large loud gestures of sound and vision. When fans at a rock concert stretch their arms into a huge "V", it is their victory too. At least in that moment they know what it is like to be winners in the battle against all those sounds and rhythms that otherwise seem to control them.” (Tagg, 1987: 8) Por muito contracorrente que o rock seja, e estamos agora a falar de aspectos musicais, ele nunca quis estar completamente fora, nunca quis resumir-se a um gueto, dar o passo da floresta de Jünger e sair. Uma prova de que o rock está dentro do contexto no qual se situa por oposição, é o facto de importar inúmeros aspectos da linguagem musical da tradição ocidental. Harmonicamente, o rock, tonal ou modal, pouco difere do que a música de tradição erudita já tinha avançado nesse campo. Em termos rítmicos o mesmo: muitas músicas de âmbito popular são claramente mais inspiradoras da prática rítmica do rock. “A música contemporânea só pode estar acima, ou seja, ser mais alta (em volume), potente e timbricamente incisiva do que o ruído ambiente, o tráfego. Afinal, na paisagem sonora de Mozart não constavam as máquinas de combustão interna, os aviões, os berbequins, o ar condicionado, os refrigeradores que hoje nos são indispensáveis.” (Paes, 1996: 45)

Quando Jimi Hendrix toca a versão de *The Star Spangled Banner*, no festival de Woodstock em 1969, a música rock estava a assistir a um dos seus momentos históricos. Pegando numa melodia bem conhecida do povo dos EUA e conferindo-lhe uma versão cheia de heresias, Hendrix estava a apresentar a sua particular interpretação como um manifesto político (sabia-se das conotações à guerra do Vietname que aquela interpretação tinha), mas também estava a utilizar a sua arma de protesto que era a guitarra eléctrica, tocada com distorção, instrumento no qual Hendrix era exímio – um dos melhores da história da música. “When he used the onomatopoeic power of His guitar to evoke the sounds of urban riots and jungle fire fights as he did in *Machine Gun* and *The Star Spangled Banner* – he used every atom of that knowlledge.” (Murray, 1989: 23) Nessa música, o hino nacional é entrecortado por variações de Hendrix tocadas como se aquela fosse a versão definitiva possível. Variações que a todo o momento nos sugerem uma harmonia a diluir-se, e que pontualmente regressa, para de novo se perder. O som da guitarra é intenso, e

antes do resto da banda entrar, é Hendrix, só com a guitarra, que espalha a música capaz de encher o planalto de Woodstock. A distorção é extrema mas a maestria de Hendrix tem-na sempre sobre controle, ou melhor, o virtuosismo de Hendrix consistia em manter algum controle no descontrole total. Um músico dotado sentia que o virtuosismo não lhe chegava e que era subir ainda mais o volume para se fazer ouvir. Testemunha Hegarty acerca dessa diatribe de Hendrix sobre o hino dos EUA: “It shows a political alternance otherwise absent from the relentless positivity of the anthem, not only because it veers between the ‘correct notes’ and bent, feedback or distorted sounds, but because it cuts between crisply played, discrete notes and the noise implications of those notes.” (Hegarty, 2008: 63-4) Estava a fazer de forma extrema aquilo que a música rock tem tentado fazer desde sempre: subir um bocadinho mais o volume, passar o limite mesmo quando se pensa que ele já foi ultrapassado. Afinal esse é também a alimento da música rock: subir sempre um pouco mais porque isso lhe é genético. Hendrix, ao levar ao limite os seus amplificadores Marshall estava a fazer muito mais do que tentar ouvir-se mais alto e a uma maior distância. Estava também a utilizar esse ruído nascido da saturação e do excesso de volume, como arma que ele tinha para arremessar. O rock não assenta a transmissão da sua mensagem exclusivamente nas letras: o rock é esse fenómeno abrangente no qual letras, entrevistas dos músicos, roupas, comportamentos, volumes de execução, manipulação de sons, podem ser conduzidos ao extremo fazendo disso um megafone para a transmissão da mensagem, uma bandeira a simbolizar o que se está a fazer. “Although the deployment of noise had been a feature of popular music since the advent of rock’n’roll, the extremes of sound generated by Marshall amps, feedback, distortion and overload allied to an often aggressive performance style provided a new and subversive interplay between sound as physical force and sound as symbolic medium.” (Whiteley, 2013: 23) Curiosamente, nesse festival estavam os britânicos The Who, também eles autores de um hino com características muito semelhantes ao de Hendrix, na sua capacidade de expandir a própria dimensão musical. Estamos a falar do tema *My Generation* (1965), que os The Who tocaram em Woodstock e que é todo um programa-manifesto de intenções. Neste caso, falando em nome da geração deles, o que apresentam é um tema cheio de raiva e força que pretende expressar o que uma geração sente, face aos que vieram antes, face aos contemporâneos e face aos que hão-de vir. A guitarra estrepitosa de Pete Townshend ganha o mesmo valor de arma, afirmando que estão ali e querem mais. O excesso, de som e de teatralização (face ao modo como

Townshend toca), são a arma dessa insatisfação que é transmitida: se falam alto para nos impedir, nós falamos ainda mais alto para os superar.¹⁴⁵

E por esta via podíamos continuar: de Hendrix e dos The Who até ao que se faz hoje no rock, muitas têm sido as particularidades, as especificidades e as diferenças estabelecidas. Uma coisa é certa: todos partilham esse interesse pela subida do volume. Não porque esteticamente ou auditivamente seja melhor essa audição, mas porque o potenciómetro do volume é uma ferramenta fundamental da música rock, mesmo quando aparentemente calmo e distante desses excessos. Quando no rock se está a subir o volume está-se a fazer muito mais do que possibilitar que se ouça mais alto. Está-se a utilizar isso como ferramenta, uma das mais recorrentes e eficientes do rock. “The association of noise as both a cultural referent and a musical expression of chaos and uncertainty can thus be understood as a framework which both disrupts and destroys the internal consistency of established codes in music.” (Whiteley, 2013: 23) E é por isso que reforçamos esse aspecto: a originalidade do rock também passa pela capacidade de utilizar o potenciómetro do volume criativamente e a vários níveis. No caso concreto que estamos aqui a referir, a ideia que já faz parte do imaginário colectivo, do que é o som de uma guitarra eléctrica na música rock, passa muito por esse excesso. Excesso que foi criativo: a guitarra eléctrica tocada num amplificador com distorção é de facto um som novo. E interessante se atendermos um pouco melhor ao procedimento técnico que está em causa: o uso da distorção para a constituição desse som. Distorção essa que será uma negação das bases musicais, devido ao excesso – se explorarmos a distorção ao extremo deixamos de ter nota, deixamos de ter frequência fundamental e entramos no domínio do ruído, da saturação de múltiplas frequências indiscerníveis entre si. Mas a maestria dos músicos soube contornar o problema e a distorção veio para ficar, como uma das expressões fundamentais do léxico rock.

3.4.3. Edifícios em decomposição – música em construção

Embora só na década de 90 se tenha passado a assumir o termo *drone* para qualificar um género específico de música, as raízes do *drone* estão em factos bem anteriores como o manifesto de Russolo, a predilecção por ruídos de Cage, a amplificação das guitarras no

¹⁴⁵ “This is confirmed in the plaintive tone adopted above by Pete Townshend, guitarist and songwriter for The Who, who in 1976 claimed the record as ‘officially The Loudest Band in the World’, playing live at levels consistently at 126 dB.” (McKay, 2013: 68)

rock, e aí destacaríamos Jimi Hendrix e os The Velvet Underground como tendo vincado essa tendência, ou algumas bandas do pós-punk britânico da década de 80 como os My Bloody Valentine ou os Ride. Todos contribuíram para aquilo que hoje é consensualmente definido por *drone*, definição para a qual o manifesto “Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journey” de La Monte Young, publicado na sua última versão em 2000, bastante contribuiu. A *drone music* caracteriza uma estratégia de composição musical que consiste na sobreposição de vários sons, sons esses que geralmente se prologam com variações muito subtis. Na *drone music* a densidade dessas sonoridades, texturas que se estendem está isenta de marcações rítmicas mais pronunciadas remetendo para uma acepção do ritmo de uma forma muito particular. Essas texturas geralmente sobrepõem-se, entrando na dimensão do ruído, e noutros casos mantêm, de alguma forma, o valor de notas, bem como eventuais referências harmónicas. “The concept was to spend long periods of time on each chord change to emphasize the modal drone aspects of the music.” (Young, 2000: 7) Marcado por alguns sons de cariz mais etnomusicológico, como o som do didgeridoo¹⁴⁶ que é característico dessa sonoridade *drone*, ou num plano mais ocidental certas sonoridades do órgão (por essa continuidade do som que o órgão possui), o *drone* caracteriza-se por ser uma música de junção, de intersecção e de confluência de vários elementos, cabendo ao ouvinte navegar por ente eles.

Metal Machine Music (1975) de Lou Reed, foi um marco importante na consolidação deste género. Mas algumas das experiências pós Roxy Music de Brian Eno, nomeadamente o seu conceito de música ambiente que tão exemplificado está na obra *Music for Airports* (1978), por exemplo, também contribuíram para uma exploração musical desse tipo de sonoridades. Uma exploração musical da continuidade. O *drone* caracteriza-se por nos conceder a primeira impressão de que parece que nada muda, mas quando atentamos um pouco melhor na escuta verificamos que o *drone* pode ser um fervilhar de acontecimentos musicais, encadeados entre si e a marcarem essas mesmas nuances. Eliane Radigue¹⁴⁷ não desdenharia a proposta; ainda assim no *drone* nota-se uma clara marcação de diferença face

¹⁴⁶ O *didgeridoo* é um instrumento de sopro da zona da Austrália. Consiste num longo (entre um metro e um metro e meio) tubo de madeira cilíndrico ou cónico, capaz de proporcionar sons graves e de timbre bastante rico. A sua utilização, actualmente, vai para lá da cultura aborígine, uma vez que a sonoridade típica do instrumento o tornou popular e utilizado no ocidente, devendo-se tal facto à riqueza do seu som.

¹⁴⁷ Eliane Radigue (1932), compositora francesa de música electroacústica. Foi o conhecimento do trabalho que Pierre Schaeffer estava a desenvolver nos estúdios do GRM que a levou a querer experimentar a electrónica, a partir da década de 60, uma vez que até aí o seu trabalho de composição era mais dirigido a instrumentos acústicos. A sua adesão às tecnologias musicais confirma-se e passa a dedicar-se à composição a tempo inteiro, elegendo o sintetizador analógico ARP 2500 como o seu instrumento privilegiado. A sua música caracteriza-se por uma intensa pesquisa em torno dos timbres e texturas possibilitados pelo pelos processos de síntese.

ao trabalho de Radigue. Enquanto Radigue se concentra num minimalismo de meios, reduzindo a maioria das vezes a um sintetizador apenas, sendo o Arp 2500 aquele onde ela desenvolveu a maior parte dos seus trabalhos. A *drone music* não está tão centrada na questão da síntese e da manipulação tímbrica, como rastilho para todo o resto que possa acontecer musicalmente, como em Radigue. O *drone*, por sua vez, usa a própria saturação de meios e o próprio excesso como elementos que permitam essas subtis modulações que vão ocorrendo. É bastante frequente uma banda emblemática deste tipo de música, como os Sunn O))), utilizarem várias guitarras eléctricas, juntando-lhes ainda outros instrumentos como violino, baixo eléctrico ou sintetizadores ou outros instrumentos electrónicos.

Muitas vezes a *drone music* costuma ser relacionada com comportamentos hipnóticos ou de êxtase. Isso deve-se ao facto de haver uma clara reminiscência dos mantras religiosos no *drone*, pelo menos na articulação dos sons e sua continuidade. À parte essas motivações religiosas, não deixa de ser óbvio que a *drone music* provoca sempre um impacto forte em quem a ouve e que a adesão a ela é geralmente muito motivada. Melhor dizendo: o *drone* não é música para se ouvir descontraidamente, prestando vaga atenção enquanto se faz outra coisa qualquer. Ao vivo ou em gravação, a *drone music* implica uma escuta dedicada porque aí o fundamental reside nas subtilezas, na continuidade, nas pequenas modulações que vão ocorrendo e que implicam essa mesma dedicação à escuta. Quem estiver “de fora” dirá que se trata de um contínuo ruidoso, onde parece que nada acontece, a não ser esse som que existe em permanência, mas quem ouve e se dedica, entra claramente num plano de adesão em que as mais pequenas subtilezas e variações começam a ganhar sentido à medida que a peça se desenvolve, mostrando essa música como bastante rica. “Here repetition and drone seem to function as mantra or incantation, lulling or even semi-hypnotizing the listener. The quasi-religious live performances of psychedelic drone music often emphasized this consciousness-enveloping aspect: the singer as shaman, the music as ceremony, the concert as collective happening.” (Halligan, 2013: 40)

Eliane Radigue é uma compositora que seguiu uma linha muito particular no contexto da música electroacústica. Centrou-se na exploração do processo de síntese, uma vez que, para a compositora, nesse mesmo processo, acabariam por se colocar outros factores, a montante da linguagem musical, como a harmonia e o ritmo, por exemplo. Nesse sentido as suas peças caracterizam-se por se desenvolverem como texturas nas quais a variação imediatamente perceptível é mínima. O *continuum* sonoro é o que sobressai mas também percebemos que após alguma audição, esse *continuum* não é apenas um som que se

prolongue indefinidamente sem a mais pequena variação. Aliás, as suas peças estão cheias de variação, acontece é que se trata de uma variação muito subtil: nas características do timbre sintetizado, desenvolvendo a partir daí o próprio trabalho harmónico ou rítmico, se bem que a questão rítmica das suas peças seja muito particular. O que se trata é daquilo que Mathieu Guillot classifica como pequenas percepções e que está na génese dessa produção musical. Por pequenas percepções Guillot entende algo que acontece numa música que é muito mais de esconder do que de oferecer, cabendo ao ouvinte, através de uma escuta apurada, a percepção dessas subtilezas que se vão revelando parcimoniosamente. “L’expérience de l’écoute extrême voudrait faire prendre conscience à l’auditeur qu’il y a musique tant qu’il y a perception, et peut-être que l’oreille n’entend vraiment que ce qu’elle souhaite secrètement.” (Guillot, 1999: 282) O imperceptível de que Guillot fala tem claramente dimensão metafórica: se fosse realmente imperceptível não poderíamos sequer falar dele. Mas este imperceptível não o é na totalidade, ou só o é por momentos, na medida em que ele é antes um encobrimento de algo que contém. O imperceptível é o que está lá mas que tem que ser a audição aprofundada que o vai revelar. E por audição aprofundada entenda-se aqui aquela que se entrega à escuta e se deixa conduzir por aquilo que está a ouvir: os sons, a sua dinâmica, variação e enlace. “L’imperceptible consiste d’abord dans ce qui est perçu essentiellement comme non-distinct, comme l’extrémité du possible dans l’audibilité/perceptibilité.” (Guillot, 1999: 290) Isto coloca-se claramente na obra de Radigue, ou de outros compositores que centrem o seu trabalho em massas sonoras, texturas, sons de continuidade. O que acontece é que é no conjunto, na saturação e no excesso do conjunto, que esse imperceptível tem que ser procurado. Porque é desse conjunto que a diferença vai nascer. Esta música não é monótona e parca em variação. Esta música é rica e cheia, cabe-nos a nós sermos capazes de auscultar essa dinâmica interna através de uma audição que se entrega ao fluxo de sons sem se preocupar com o antes e o depois, porque esse antes e esse depois conduzem-nos a uma dificuldade: a de, à custa de querermos relacionar, esquecermos o que estamos a ouvir no momento. Guillot chama-lhe mundo subsónico da música: o que está escondido, subterrâneo, mas está lá, podendo-se revelar mesmo sem termos que escavar muito: apenas ouvindo. “Saisie par la tension esthétique, celle-ci pénètre ainsi dans le monde de la “petite perception” leibnizienne, et pour ainsi dire dans ce qu’on pourrait appeler le monde *subsonore* de la musique.” (Guillot, 1999: 284) Subsónico porque o que se trata aqui é de dar a escutar o que não está imediatamente lá, a partir de um conjunto aparentemente indistinto. E dizemos aparentemente porque na verdade essa massa sonora, essa diversidade de sons, esse

contínuo, ora mais ora menos denso, o que faz é abrir para uma dimensão de escuta que se pretende inovadora e proveitosa: pela descoberta que cada um aí faz, completando pela audição, no fundo, o ciclo que havia sido iniciado pelo compositor. Podemos escutar isto em peças de Radigue como *Arthesis* (1973) ou *Transmorem-Transmorten* (1973). Ou em *Faust* (1962) de Else Marie Pade¹⁴⁸, peça que vai tendo pontuações de sons onde ainda se evidenciam diferenças imediatas, mas que depois se transformam num fluxo, com sons a entrarem e a desaparecerem muito subtilmente, sons sintetizados e bastante cuidados em termos de timbre, para com isso assumirem um potencial mais vasto na relação entre si. Essa mesma progressão de som vai-se fazendo de crescendos e decrescendos, com certos momentos a assumirem um dramatismo reforçado também por momentos em que o excesso de frequências distintas, e do volume de alguns sons, tende a criar uma massa sonora incisiva e penetrante. Onde também o trabalho de estereofonia é cuidado, de modo a estabelecer uma movimentação em torno desses mesmos sons. Ligeti foi um dos compositores que mais contribuiu, como fonte de inspiração, para o trabalho destas duas compositoras, sobretudo pelo conceito de micropolifonia por si desenvolvido a partir da década de 60. Consistia em cruzar várias linhas de instrumentos diversos, em tempos e ritmos diferentes, dando resultado a massas sonoras muito particulares, em que a questão da exploração tímbrica era vector fundamental. Com o objectivo de explorar possibilidades inéditas de combinação entre instrumentos diferentes, o resultado traduzia-se no desenvolvimento de complexas massas sonoras onde a questão do timbre se destaca. *Atmosphères* (1961) e *Lontano* (1967), ambas peças para orquestra são dois exemplos claros dessa música de texturas e timbres diversos, simultaneamente complexa (nos processos de elaboração) e clara (clareza proporcionada pela escuta). Afirmo Ligeti em conversa com Peter Várnai: “Technically speaking I have always approached musical texture through part-writing. Both *Atmosphères* and *Lontano* have a dense canonic structure. But you cannot actually hear the polyphony, the canon. You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb.” (Várnai, 1983: 13)

¹⁴⁸ Else Marie Pade (1924), compositora dinamarquesa com muito trabalho desenvolvido no campo da música electrocústica e electrónica. Pianista de formação, só mais tarde se interessou pelo uso da tecnologia, nomeadamente quando tomou conhecimento da obra de Pierre Schaeffer, facto de tal forma marcante que viria depois a estudar com o próprio Schaeffer em Paris. Assistiu também a alguns dos seminários de Stockhausen sobre música electrónica em Colónia. Grande parte da sua carreira foi passada ao serviço da The Danish Broadcasting Cooperation, onde foi pioneira na produção de música com recurso a equipamento electrónico e onde teve a possibilidade de experimentar com muitas das tecnologias então emergentes que só estavam disponíveis em estúdios desta dimensão. De temperamento artístico irreverente, afirmou que não foi fácil ser compositora dedicada ao lado mais experimental e menos explorado da música: “People were indignant that I allowed myself to call it music.”

Em 1975, em Londres, os Throbbing Gristle iniciam actividade enquanto banda. Esta data é importante porque será mais tarde associada ao nascimento de um género musical que ainda hoje perdura após muitas transformações e transfigurações – a *industrial music*. Um pouco mais sobre os Throbbing Gristle: formados por quatro elementos, começam a fazer experiências onde recorriam a instrumentos do rock como a guitarra e algumas percussões, às quais adicionam equipamento electrónico e de gravação. Avançando de início a ideia de que não pretendiam ter uma sonoridade rock tradicional, os Throbbing Gristle, também não se queriam ficar por aquilo que noutros quadrantes musicais já havia sido feito uns anos antes, nomeadamente a música concreta de Schaeffer e parceiros, ou a música electrónica alemã na qual pontificou Stockhausen. Claramente uma banda contracorrente, os Throbbing Gristle tomaram boa nota da música concreta e da electrónica, mas apostaram em seguir um outro caminho. Que era o de experimentarem com os seus instrumentos, como uma banda rock, mas evitando a todo o custo os clichés e as particularidades mais óbvias do rock. “Throbbing Gristle were always more than just another rock group. In their obsessive collating of alternative information, they functioned as a repository for historically repressed and culturally marginalized material.” (Keenan, 2015: 33) Esse passo dos Throbbing Gristle é marcante porque é ele que inicia aquilo que viria a ficar conhecido como *industrial music*. A razão para o termo *industrial* divide-se em dois aspectos: por um lado, os Throbbing Gristle utilizavam sons que eram claramente identificados com a actividade industrial, como os sons de máquinas, repetição mecânica de alguns desses sons, ou certas sonoridades de percussão também retiradas desse contexto. Por outro lado, o facto de, no seguimento dos Throbbing Gristle, a maioria das bandas que começaram a praticar este tipo de sonoridades virem do norte de Inglaterra, zona conotada com essa implantação histórica da dimensão industrial. E sempre com um rasto de decadência do fim dos tempos, bem como de um certo niilismo, aspecto em clara partilha com o punk, também ele marcante na década de 70. O contexto social não deve ser esquecido: se o punk referia na sua argumentação a taxa de desemprego que pelos finais dos anos 70 em Inglaterra chegou a ser superior a 20%, já o movimento industrial dirigia a atenção do seu niilismo para uma outra faceta: uma sociedade cada vez mais industrial mas onde os resíduos, os restos e tudo o que era excluído dessa mesma sociedade, se tornava mais interessante material a aproveitar. As bandas industriais fotografavam-se quase sempre em ruínas de fábricas abandonadas, usando fardas como indumentária ou outros cenários com o mesmo teor de decadência. “Early industrial music has an ambivalent relation to technology and industrial society, which it mobilizes in various forms of parody. At a time

(mid-1970s on) of dramatic industrial decline in the west, it seems to industrial music groups that the west is entering its own form of decadence, as its rationalism festers.” (Hegarty, 2008: 105) O que é decisivo é que a própria música também consistia nesta espécie de estética do resto, do inútil e do abandonado. Nomeadamente, pelo recurso a muitos artefactos como latões, ferros e demais lixo industrial a serem utilizados como instrumentos musicais, a par com tecnologia electrónica *made in japan*, à época um mercado fabricante em expansão. Não para tocar como os fabricantes japoneses haviam imaginado, mas para subverter o instrumento, numa lógica niilista e decadente que era a da música industrial. “Industrial music is music for the end of industry, the end of dreams of liberal softening of the capitalist machine.” (Hegarty, 2008: 105)

Embora tendo a sua génese em Inglaterra, sobretudo em cidades do norte, como Manchester ou Sheffield, a *industrial music* estende também as suas operações a outros locais. Um deles foi Berlim através de um banda seminal do movimento industrial como os Einstürzende Neubauten. Liderados por Blixa Bargeld, músico que havia dado os primeiros passos na música, no punk berlinense – e Berlim foi, claramente, um dos primeiros sítios, fora das ilhas britânicas, a presenciar essa dinâmica punk - Bargeld cria os Einstürzende Neubauten com a intenção de subverter e desconstruir muitos dos que eram os clichés consolidados da música rock. Nos anos 70, a música rock e géneros mais próximos, do mais massivo e comercial ao mais artístico e experimental, havia evoluído no sentido de uma destreza técnica, de uma capacidade de rigorosa interpretação (em estúdio e ao vivo), de uma importância com a imagem como elemento chave para o sucesso, ou a até mesmo a tentativa de inserção em meios até aí vedados a essa música como os meios mais artísticos e académicos. Os Einstürzende Neubauten vão ser uma antítese disto tudo: não usam os instrumentos da tradição rock, preferindo as percussões em torno de objectos não musicais; censuram e abominam o estrelato pop/rock, optam por espectáculos em salas e outros sítios, conotados com o lado menos glamoroso de Berlim e a sua imagem é a de uma mistura entre a estética punk, a iconografia militar. Musicalmente, tinham o ritmo como centro de operações da sua música, oscilando entre algumas ideias do minimalismo repetitivo dos anos 60 e a densidade da amplificação rock na linha de Hendrix, tudo envolvido com alguma da rebeldia do punk e algum activismo mais localizado em Berlim e na questão política da divisão da cidade e importância social desse facto. “Early period Einstürzende Neubauten make music composed almost entirely of metal objects. These are not only hit, but scraped, scratched, broken, etc. Amplification, effects and playing in non-standard locations augment that sound.” (Hegarty, 2008: 114) Curioso como até o próprio

nome da banda – que poderíamos traduzir por *Edifícios Novos em Colapso* – carrega essa carga de niilismo e decadência própria da abordagem industrial. “Such a lengthy diversion also serves the cause of Neubauten’s architectural leitmotif, for the group adapted the hostage-taking and explosions of architecture by their older politicized contemporaries into the image of guerrilla music aimed at *imploding* the imported cultural artistic structures dominated by America.” (Shryane, 2011: 14) Cenário que aponta para o que é denominador da *industrial music*: um procura permanente do lado b, do outro lado que nem sempre é tão evidente. Sendo um movimento que se sustenta bastante em torno de aspectos de ordem social, política e artística, a *industrial music* não deixou de constituir um passo importante na história da música rock, sobretudo mostrando como esse lado mais negro e oculto, continha possibilidades de natureza musical bastante ricas e interessantes. Aquilo que hoje é comum, mesmo nalguma da música mais comercial, ligeira ou *mainstream* – a inclusão de sons de origem não musical, dadas as facilidades de gravação, *sampling* e edição – foi algo para o qual a *industrial music*, com a sua rejeição de instrumentos musicais mais tradicionais do contexto rock e a sua pesquisa em torno de tudo aquilo que produzisse som – porque bastaria que produzisse som para ser musicalmente aproveitado – constituiu um momento importante na história da música, pelo alargamento de horizontes face às possibilidades musicais daquilo que era suposto de musical ter muito pouco. “This sense of wrongness becomes almost more important than changing it (or the belief you will change it), more corrosive, perhaps, in addition.” (Hegarty, 2008: 111)

Outra característica muito importante na criação desta sonoridade industrial era uma certa incompetência musical de muitos destes entusiastas como os Throbbing Gristle. “In spite of the foursome’s collective intelligence and savy, they purposefully selected instruments and musical constraints that would highlight their individual ineptitude.” (Reed, 2013: 73) Importa esclarecer um pouco melhor esta inaptidão; não se trata tão só de uma limitação pessoal dos músicos, mas antes uma vontade de optar pelo ‘errado’ como afirmação de uma vontade ou de uma direcção. Exemplo disso é o caso dos Sex Pistols, banda charneira do movimento punk e que entra claramente nesta categoria de uma propositada inaptidão, uma vez que antes de formarem a banda, a maioria dos seus membros vinha do pub-rock e de bandas de *covers*, bandas essas que normalmente exigem alguma destreza técnica. “The inept player will make many mistakes, or what are perceived as such. He or she will make choices and create combinations that are ‘wrong’, and this is what has led to the belief in the creativity that comes from the lack of preconceptions and a willingness to try out anything, even if badly.” (Hegarty, 2008: 89) Sublinhamos a referência

ao conceito de criatividade: pela afirmação de que ela também deve ser procurada no lado ‘errado’ e não apenas no lado ‘certo’ daquilo com que se lida.

Não tendo como pressuposto fundamental a pesquisa do ruído enquanto ruído, o que é facto é que o material e base da *industrial music* era muito da dimensão do ruído. Mas o que motivava a pesquisa em torno dessas sonoridades era explorar a dimensão musical de sonoridades que eram consideradas lixo, lixo musical. A música industrial caracteriza-se por pegar naquilo que tradicionalmente não serviria como instrumento musical, para com isso fazer música. Temos que ver que a *industrial music* é contemporânea do movimento punk, movimento esse que tem no seu próprio nome a importância que o lixo pode ter. Mas a *industrial music* ia mais longe. Superando o niilismo do punk que passava acima de tudo por mostrar que o pouco que sabiam era tudo o que sabiam mas que a força e a vontade eram muitas, a ponto de superar a insuficiência musical através da mensagem, do estilo, do impacto. Já a *industrial music*, tinha ambições artísticas mais pronunciadas, apesar de ser praticada por músicos com poucos recursos técnicos, era de dimensão musical a sua exploração e nem tanto política ou social como no caso do punk. Diríamos até que a *industrial music* apresentava o consenso de ser uma anti-arte que queria ser arte, mostrando e fazendo o que apenas eles eram capazes de fazer. Ao contrário do punk, que reforçava a ideia auto-indulgente de que qualquer um poderia ser um deles (fazendo música), bastando para isso que tivesse força, mensagem (e tempo, pelo facto de estar desempregado).

Devedora do punk e da *industrial music*, a partir de finais da década de 90 a *noise music* começa a ganhar alguma consistência enquanto género musical. Algumas bandas rock, logo desde os anos 60 tinham dado passos no sentido de incorporar de algum modo o ruído, mas o primeiro facto claramente marcante para o posterior desenvolvimento da *noise music* foi o álbum *Metal Machine Music* que Lou Reed lança em 1975, já depois da sua carreira nos Velvet Underground. Com uma certa conotação com meios das artes plásticas, nos quais a banda tinha emergido, os The Velvet Underground tinham sido uma banda um pouco dissidente face aos padrões da época, no que à sua sonoridade diz respeito. “One can also point to the influence of Lou Reed’s 1975 album *Metal Machine Music*, a work, possibly intended as a joke, which consists entirely of modulated guitar feedback mixed together at different speeds. Even if noise would seem to challenge and undermine notions of fixed genre, it is accepted as a full-fledged style by its fans.” (Hagen, 2014: 94) Neste disco, Lou Reed começa por apostar na surpresa de quebrar com aquilo que vinha desenvolvendo na década de 70, sobretudo centrado no formato canção, embora com muitos indicadores de

diferença face ao modelo tradicional. Mas em *Metal Machie Music* é uma composição de extremos que aí está patente: quebrando estrutura, usando abundantemente vários efeitos que mascaravam o próprio som da guitarra, tocando a um nível de volume propositadamente alto e estabelecendo uma relação muito particular com a dimensão rítmica: através de uma aposta no momento e não no antes e depois das músicas. Mas nessa época dos anos 70 a tecnologia musical mais sofisticada era ainda pouco acessível a bandas não tão afortunadas comercialmente, o que significava que os muros para determinadas experiência não estavam acessíveis a todos. É na década de 80, com a proliferação comercial, de equipamento de gravação e manipulação – cada vez mais de operação digital – que os músicos passam a possuir ferramentas que lhes permitam um dos pressupostos centrais da *noise music*: tratar o som, para lá das notas, harmonia e ritmo, como material que pode ser moldado, esculpido e decomposto. “Once electronic instruments and tape recorders became readily available to the general consumer, noise music’s avant-garde lineage became aligned with this do-it-yourself aesthetic.” (Hagen, 2014: 94) Esta cultura *do it yourself*, aliás importada do punk na década de 70, vai ser um modelo de prática fundamental neste tipo de música, uma vez que a sua génese contracorrente vincava esse lado mais individual e de comunidades restritas, que era apanágio desses movimentos: quem trabalhava nessa área não pretendia simplesmente emular o que se passava noutros géneros musicais de acesso a muito mais gente. Aqui o segredo e uma certa clandestinidade eram elementos centrais dessa caracterização musical.

Assumindo que uma simples utilização do ruído enquanto material musical não será propriamente muito inovador, importa esclarecer que a *noise music* é mais do que isso: fazer música com ruído. Russolo, Cage ou Schaeffer, advogaram essa possibilidade – embora com procedimentos e intenções diversas – muitos anos antes. A história da música, sobretudo a partir da segunda metade do séc. XX e do aparecimento do rock, passa a estar em relação de proximidade com o ruído. Pelo menos conferindo-lhe alguma utilidade, ou simplesmente, não o evitando como se se tratasse do anti-musical por excelência. O punk e a *industrial music*, a partir da década de 70, fortaleceram essa aproximação, mas o conceito de *noise music* e a sua prática é qualquer coisa que só se estabelece a partir da década de 80. “I argue that noise music acquires a sense (wether wanted or not) in the wake of industrial music and japanese noise music – i.e. from the late 1970s onwards.” (Hegarty, 2008: IX) Acabando por ser as décadas de 80 e 90 como as mais criativas neste género musical. Para isso foi muito importante o facto de no Japão ter crescido uma comunidade de músicos e alguns artistas do campo das artes plásticas que se interessaram pelas possibilidades

musicais do ruído. Músicos como Otomo Yoshihide (vindo do jazz), Keiji Hano (no início interessado por rock psicadélico e o minimalismo) ou Merzbow (com influências iniciais da música electrónica e do rock) foram desenvolvendo o seu trabalho em torno das mais variadas experimentações – com instrumentos acústicos, electrónicos, e computador – sempre com um denominador comum que era o ruído. Mas com uma perspectiva um pouco mais aprofundada do ruído do que ver nele apenas mais um elemento musical a incluir, de paralelo com outros. O que atravessa toda esta comunidade de *noise music* surgida no Japão e que depois se vai estendendo a outros contextos, é a ideia de uma espécie de dissolução dos elementos, de negação dos antagonismos até. Ao contrário de certas práticas musicais que procuravam fundir elementos diversos mas que, nessa fusão, mantinham algum do seu carácter e identidade que os legitimava como pólos delimitados do processo, o que a *noise music* pretende é uma dissolução extrema desses pólos, conduzindo os elementos de partida a deixarem de ser identificáveis. Trata-se de uma fusão particular em que os elementos que a constituem se dissolvem e se apagam. Nesse sentido, a *noise music* dedica-se muito a apagar o rasto daquilo que ela contém. Ela pretende criar, dissolvendo totalmente a identidade daquilo de que partiu para criar. “It offers a model of unpredictable interculturality, one that challenges the notion of intercultural Exchange between two readily identified participants with agency, or the enforced relation of colonize and colonized, in order to not be, not be itself, not be other, let alone the ‘same’ of a tradition.” (Hegarty, 2008: 138) Por isso se trata de uma música com uma enorme carga negativa, no sentido em que o seu propósito é a dissolução permanente de tudo o que se afirma. Bastante programática nestas intenções, o resultado apresentado tende a ser invariavelmente marcante. A *noise music* não deixa indiferente, não em termos de se falar numa eventual apreciação estética disso que se ouve, mas antes disso, e acima de tudo, uma impossibilidade de ser indiferente, tal é a sua força e a sua imponentia. “When performing noise music, maximum volume often seems to be the primary concern, matching the symbolic excess with an excess of decibels.” (Hagen, 2014: 92) Todos os músicos desejam ser ouvidos: estes não fogem à regra. O que é particularmente importante para uma análise da questão do som na composição, algo, que à partida, aponta para uma dimensão de constituição, de afirmação e criação, é a ideia de que a *noise music* opta antes pelo outro caminho que é o da negação constante. Negação essa que não é necessariamente uma ausência musical: pelo contrário, a *noise music* mostra que a negação total, em vez de silêncio, conduz ao ruído. Sendo que para nós nos interessa como essa negação permite, ainda assim, entrever algo de positivo. Podemos afirmá-lo: a *noise music*, para lá das mais

variadas circunstâncias em que é ouvida por quem a ela se dedica, tem também uma importância, do ponto de vista da criação musical, que vai para lá do impacto nos sectores mais entusiastas a seu respeito. Sendo uma desconstrução, e sabemos há muito que desconstrução é sempre um bom caminho para a descoberta em música, sendo desconstrução ela tem conseguido ir ao que de mais profundo se consegue obter por via da anulação. A história da música está feita dessa anulações, como o dodecafonismo que pretendia anular a tonalidade, por exemplo. Esta é mais uma dessas anulação, e bastante incisiva. “It works as a deconstruction, so, in practice, this means that identifying the noise in a piece of music is only the initial step; the next is to see noise as the relation between that first, explicit noise and that which is not noise.” (Hegarty, 2008: IX) *Cloud Cock OO Grand* (1990) de Merzbow (pseudónimo do japonês Akita Masami), serve como manifesto deste que tem sido um dos mais activos criadores da *noise music*. Ruídos de proveniência digital, manipulados em tempo real com o centro de operações no computador, apresenta uma música em constante mudança onde a amplificação e a distorção são também elementos chave do processo. Já Otomo Yoshihide, guitarrista japonês com formação e muito trabalho desenvolvido no jazz, tem na *noise music* uma espécie de carreira um pouco paralela onde usa a desconstrução como processo criativo por excelência, partindo de discos analógicos e sua execução um pouco selvagem ao vivo, discos propositadamente riscados, aos quais se adicionam sons provenientes da guitarra, alterados pelo processamento de vários efeitos, a *noise music* de Yoshihide é uma forma de desconstruir toda a outra música extraindo dela esse lado mais obscuro que é o do ruído, mostrando como ele está lá. *Filament Box* (2004) é um claro exemplo do que é uma música construída a partir da destruição de outras músicas, ou da procura do lado mais destrutivo que há nas outras.

Get Color, da banda dos EUA Health, editado em 2009, é o exemplo de como a *noise music* se estendeu até sectores da música pop / rock que assentam a sua composição em modelos mais tradicionais como a canção de 3 ou 4 minutos ou a estrutura de verso e refrão. Este disco cruza massas sonoras impetuosas como vocalizações etéreas sem recurso ao grito (vocalização tão comum na *noise music*). Trata-se de uma música em que uma certa estranheza pela inserção de elementos claramente dissonantes e saturados, no meio de refrões cativantes e vocalizações suaves, é parte fundamental do processo, provando que essas experiências da *noise music* se ramificam a outros sectores, originariamente menos conotados com essas práticas mais iconoclastas.

3.5. Estética da decomposição

3.5.1. Espectros

No início da década de 70 surge em França uma escola de composição que viria a ficar conhecida como composição espectral, espectralismo ou música espectral. Tristan Murail¹⁴⁹ e Gerard Grisey¹⁵⁰ foram dois destacados compositores deste pensamento musical ao qual outros se associaram, uns mais assumidamente como Michael Lévinas¹⁵¹, Joshua Fineberg¹⁵² ou Jonathan Harvey¹⁵³, outros apenas colhendo informação de modo mais lateral como Kaija Saariaho¹⁵⁴. O termo espectral é estabelecido num artigo de Hugues Dufourt¹⁵⁵ de 1979, período em que a música espectral ganhava algum impacto ao nível académico e musicológico, bem como do público e de alguma crítica especializada.

Este movimento desenvolveu o seu trabalho em torno de duas ideias chave: a) uma separação entre a dimensão do sonoro e do musical e b) a valorização do material musical

¹⁴⁹ Tristan Murail (1947) é um compositor francês associado ao espectralismo. Na juventude aluno de Olivier Messiaen, a partir da década de 70 começa a trilhar um caminho de experimentação que o leva a ser um dos mais emblemáticos compositores no contexto da música espectral. A sua obra vai desde peças para orquestra (como *Gondwana* de 1980), peças para instrumento solo ou pequeno agrupamento (como *Désintégrations* de 1982) e também algumas peças para electrónica (como *Un Sogno* de 2014).

¹⁵⁰ Gérard Grisey (1946-1998). Compositor francês que estudou com alguns dos mais significativos compositores do séc. XX, como Messiaen, Ligeti, Stockhausen e Xenakis. Percebe-se nas suas primeiras composições uma grande vontade de inovar, que o leva a interessar-se pelas possibilidades de criação musical da tecnologia, tendo trabalhado durante muitos anos nos estúdios do IRCAM. Conotado com a música espectral, nunca valorizou essa identificação, preferindo antes reforçar a ideia de que a pesquisa em torno da natureza do som é que era a ideia central da sua actividade enquanto compositor. Destaque-se a sequência de oito peças *Les Espaces Acoustiques* composta entre 1974 e 1985, onde se detecta claramente a dimensão espectral e a vontade de inovação.

¹⁵¹ Michael Lévinas (1949) Compositor e pianista francês. Como intérprete, é conhecido pelo virtuosismo e rigor das suas interpretações. Como compositor, partindo das ideias da música espectral, a sua obra caracteriza-se por uma pesquisa intensa em torno de aspectos como o timbre. Filho do filósofo Emmanuel Lévinas, tem publicado alguma reflexão teórica em torno de questões musicais.

¹⁵² Joshua Fineberg (1969) compositor americano associado ao espectralismo.

¹⁵³ Jonathan Harvey (1939-2012). Compositor inglês que se destacou ao longo da sua carreira como compositor e como professor, tendo ensinado em várias universidades europeias e americanas. Influenciado pelas vanguardas da segunda metade do séc. XX, explorou de forma intensa a junção entre instrumentos acústicos e elementos de música electrónica, gravada ou em tempo real e mostrou grandes afinidades com a música espectral.

¹⁵⁴ Kaija Saariaho (1952). Compositora finlandesa que fez parte da sua formação já em França, país onde tomou conhecimento das ideias da música espectral. No início começa por desenvolver peças onde incluía frequentemente a componente electrónica, em tempo real ou gravada. Mais recentemente os seus trabalhos dirigem-se cada vez mais para a exploração de timbres e texturas, tirando partido da formação orquestral.

¹⁵⁵ "Musique Spectrale: Pour une Pratique des Formes de l'Énergie"

fundamentada nas suas propriedades acústicas. A separação referida na alínea a) diz respeito a uma forma de encarar os sons musicais e a respectiva organização, não tanto a partir das regras estabelecidas com base em princípios harmónicos tradicionais, como a definição de escalas pela sucessão de meios tons ou pela constituição de acordes a partir de intervalos, numa relação matemática que tomava como ponto de partida o valor-nota do som. A perspectiva alternativa proposta pelo espectralismo, em vez de fundamentar toda a possível organização dos sons com base nesses factores como a nota ou o intervalo, por exemplo, toma o som, partindo da sua frequência como operador fundamental para o seu desenvolvimento. Isto significa que o que passa a estar em causa já não é a nota ou o intervalo, mas sim a sua frequência, o seu harmónico ou os seus inarmónicos, por exemplo. É certo que, como vimos no Capítulo. II, a frequência foi elemento central para a definição da nota. Mas o que o espectralismo introduz é um avanço, na medida em que mostra como, em termos práticos (o que se ouve), os resultados obtidos a partir da consideração base dos sons como notas e os resultados obtidos a partir da sua consideração como frequências, são bastante diferentes. “Contrary to the linear structure of notes and intervals, where distances are constant in all registers (the semitone between middle C and D-flat is considered identical to the semitone between C and D-flat three octaves higher), the distance between the frequencies within the tempered scale and the potential for pitch discernment of the human perceptual apparatus is neither nor constant: it changes in a way that is completely dependent upon register.” (Fineberg, 2000: 82). O que se traduz numa música que irá inevitavelmente possuir uma outra noção do que é o som no contexto musical e do modo como ele pode ser organizado. Porque ao centrar-se na questão das propriedades acústicas do som, o que se está a criar são condições para que o trabalho a partir delas, que se venha a desenvolver, possa apresentar resultados que de outra forma não poderiam ser obtidos. Falamos do timbre do som – elemento caro a todo o espectralismo – e às possibilidades que são abertas para que o desenvolvimento tímbrico aconteça a partir dessa consideração acústica do som. Ao espectralismo começa por interessar como é que esta incidência nas propriedades físicas do som vai permitir a criação de novas sonoridades, e isso é claramente revelador da atenção que o espectralismo confere ao timbre. Elemento curioso a referir aqui, ao mesmo tempo revelador desta atenção às propriedades acústicas do som, é que os compositores deste movimento valorizaram quase sempre os instrumentos acústicos, tradicionais, digamos assim. E mesmo quando recorrem a meios tecnologicamente mais desenvolvidos como instrumentos electrónicos, a sua preocupação com a dimensão acústica desses instrumentos tradicionais nunca desaparece.

Nesse facto verificamos uma afirmação emblemática do espectralismo: a de que a consideração do som-nota é apenas uma consideração possível e que outras apropriações posteriores, fundamentadas noutros aspectos que não a nota ou a dimensão harmónica, por exemplo, são não só úteis como sugestivas do ponto de vista da pesquisa em torno do som.

Por outro lado, é a própria organização musical, colocando em cheque muitos dos fundamentos harmónicos mais enraizados, que se vê alterada, nem tanto como uma afirmação de contraditório apenas, mas também porque estes compositores acreditam que a organização do sons, a partir de factores que não a nota, o intervalo ou a escala, por exemplo, podem constituir uma forma de criação inovadora. “La musique spectrale est une musique dont tout le matériau est dérivé des propriétés acoustiques du son. Il s’agit d’une nouvelle attitude face aux phénomènes sonores.” (Heinrich, 2003: 88) Importa sublinhar este aspecto enunciado por Heinrich: não se trata de uma música que procure na decomposição do som enquanto material físico, um modo de apostar num conceptualismo extremo. Trata-se antes de investigar como é que essa decomposição profunda do som pode dar um contributo à música, à sua criação. Se uma das críticas mais vezes apontada à música espectral é a de que se torna uma música demasiado científica na medida em que se centra em pré-elaborados processos de análise de determinadas propriedades do som, propriedades essas todas de abordagem exacta e científica, o que aqui afirmamos é que esse hipotético intelectualismo científico, não se verifica na medida em que se subalterniza um aspecto muito importante de todo o espectralismo: a criação de condições para a inovação musical, ao nível dos timbres a usar e também da sua organização. “De manière générale, insistant sur la recherche d’une adéquation optimale entre le conceptuel et le perceptuel, cette approche se montre contemporaine de la vision systématique: elle favorise l’interaction des paramètres; elle cherche dans les modèles naturels des paradigmes pour fonder ses modes d’organisation, structurels et fonctionnels, et gérer la complexité qui résulte de la richesse des relations qu’elle met en œuvre.” (Heinrich, 2003: 89)

Consequência directa do expresso na alínea a), o que se avança na alínea b) é precisamente uma afirmação do valor do material sonoro quando considerado do ponto de vista da sua dimensão acústica. Está aqui expressa outra das directivas relevantes apontadas pela música espectral: a afirmação da dimensão acústica do material sonoro como um elemento a explorar com vista ao desenvolvimento de possibilidades criativas da composição musical. Os defensores desta teoria acreditavam, e tentaram materializar essa

crença nos seus trabalhos de que era o próprio campo de possibilidades da criação musical que se abria e se revelava, e não apenas uma música supostamente assente em considerações físicas e matemáticas indiferentes aos resultados a ouvir. Por isso mesmo o espectralismo não delineava instrumentos musicais específicos, ou instrumentações como sendo exclusivas, apostando antes na ideia de que qualquer instrumento, qualquer modo de produção de som, ao ser considerados pelas suas propriedades acústicas, se abre como um campo de possibilidades a explorar do ponto de vista criativo. É nessa medida que a noção de síntese, como criação de timbres, é fundamental para o espectralismo. Sobretudo mostrando que a síntese pode ser explorada de múltiplas maneiras, até mesmo de forma acústica e sem recurso a tecnologia mais avançada. Nomeadamente, a partir da noção de síntese instrumental em que se procura organizar a orquestra – ou qualquer conjunto de instrumentos – de modo a possibilitar síntese, de modo a criar timbres inéditos, uma vez mais, partindo da dimensão acústica desses instrumentos e nem tanto da consideração tradicional em que eram assumidos. “Taking the concept of additive synthesis, the building up of complex sounds from elementary ones, and using it metaphorically as a basis for creating instrumental sound colors (timbres), spectral composers opened up a new approach to composition, harmony and orchestration.” (Fineberg, 2000: 85) A música espectral inclui-se numa estética de decomposição, como a definição deste capítulo aponta. Porque o que está no que de mais profundo a música espectral sugere como elemento a considerar é esse avanço na direcção de se detalhar o som nos seus mais ínfimos pormenores e particularidades, para que após esse detalhe obtido, se possa a partir daí dinamizar toda uma nova organização desses mesmos elementos combinados entre si. Como Heinrich afirma acerca da composição espectral: “On ne va plus composer, mais décomposer.” (Heinrich, 2003: 88) Porque a decomposição tem potencial criativo e a própria ideia de compor como construção apenas, terá que passar por um conhecimento muito claro e preciso das características, propriedades e possibilidades desses elementos a partir dos quais se constrói, noção à qual o espectralismo atribui importância.

Considerado na sua vertente acústica, é óbvio que o espectralismo foi largamente influenciado por aspectos que são de ordem mais tecnológica como os conhecimentos desenvolvidos a partir da segunda metade do séc. XX em torno da ideia de síntese: o conhecimento cada vez mais exacto acerca das características físicas do som, bem como o desenvolvimento e inovação ao nível da própria síntese, pelas várias formas de síntese que entretanto foram surgindo, tais como a aditiva, a subtractiva, ou a FM (frequência

modulada)¹⁵⁶. Muitas vezes a música espectral surge associada a movimentos de composição mais marcadamente tecnológicos. Porém esses compositores conseguiram, a esse nível, um balanço interessante: o de nunca tornarem o seu trabalho exclusivo de determinada instrumentação ou procedimento composicional, acreditando antes que essa sua vantagem pelo facto de poder ser elaborada de várias maneiras e com múltiplos recursos, era também um ponto a seu favor no contexto da história da música. *Partiels* (1975), para 18 instrumentos, composta por Grisey é uma obra chave desta relação muito particular que a música espectral consegue entre a dimensão harmónica e a dimensão tímbrica. Começando com a análise do som gravado de uma nota grave (E2) tocada por um trombone, a sua evolução, transcrita para a orquestra nesta obra, mostra como esse mesmo som de partida vai ser decomposto e deformado pela intervenção que os outros instrumentos vão tendo. Tudo desenvolvido de modo a sugerir uma quase síntese a partir dessas notas iniciais. “The dramatic opening sonority and rhythmic motive are slowly destabilized over the course of the 22-minute-long piece as we experience the depths and variety hidden in a single sound.” (Auner, 2013: 245) Aqui podemos falar de experimentação: uma experimentação que consiste num especial exercício de síntese que se vai desenvolvendo em tempo real. Como se aquele conjunto de instrumentos tivesse como função valorizar o potencial desse som inicial através de toda a sucessão de notas desse e de outros instrumentos que com ele interagem. *Gondwana* (1980), de Murail, peça para orquestra, é outro exemplo claro do que é uma composição em que a orquestra é utilizada de modo a possibilitar síntese através de uma organização muito particular do conjunto dos instrumentos. “In effect Murail is treating the orchestra as one great, living, breathing, additive synthesizer.” (Bennett, SD: 8) Utilizar o potencial de uma orquestra – ou de qualquer conjunto de instrumentos – para, a partir da sua relação, explorar possibilidades de criação de sonoridades que estejam bem para lá dos instrumentos de que se parte, não é inaugurado pelo movimento espectral. Grandes compositores para orquestra como Wagner ou Mahler, por exemplo, conseguiram extrair esse potencial criativo da orquestra. Mas o

¹⁵⁶ O Yamaha DX7 é um sintetizador de frequência modulada comercializado de 1983 até 1989. Quando surgiu causou impacto sobretudo devido ao seu método de síntese (FM), bastante diferente da mais popular síntese subtractiva dos sintetizadores analógicos ou do que a síntese wavetable, a mais usada nos sintetizadores digitais então emergentes. Foi um sintetizador marcante também porque ajudou a definir um certo som da época: era incontornável na música pop da década de 80. O DX7 era um sintetizador versátil para quem aprofundasse o seu método de síntese: com algum domínio da sua lógica de programação tornava-se possível obter um leque muito mais variado de sons do que os que eram permitidos por outros tipos de síntese. Brian Eno será possivelmente o mais famoso dos utilizadores do DX7, tratando-se, no caso, de um utilizador dotado na medida em que consegue uma panóplia de sons muito variada; ainda hoje o usa sem que o seu som apareça como datado. A síntese FM não cairia no abandono e ainda hoje é uma forma comum de programação, embora cada vez mais por via das várias aplicações software que permitem esse tipo de síntese, incluindo uma que emula na íntegra o DX7, a FM8 do fabricante Native Instruments.

espectralismo – e Murail de forma clara em *Gondwana* – inauguram uma metodologia de composição que confere à orquestra uma função decisiva que é a de contribuir também ao nível da mais elementar criação da paleta de sonoridades, fazendo disso ponto central de toda a obra. “*Gondwana* is the first composition to effectively simulate spectral models in an exclusively orchestral setting. Both the microstructure (orchestration, pitch and rhythm) and the macrostructure (form) are directly modeled after natural acoustic phenomena, artificially generated spectra or both.” (Bennett, SD: 14)

3.5.2. Micro-tonal

O caminho de decomposição do som, partindo das suas propriedades físicas, não é inteiramente iniciado pela música espectral, como não deixa de ser também um aspecto caro a outros movimentos, simultâneos ou posteriores, à música espectral. Um dos contributos para a consolidação da música espectral enquanto prática de composição com coordenadas definidas, foi a possibilidade de exploração de outro tipo de intervalos para lá do mais tradicional intervalo de semi-tom. Datam do início do séc. XX, sobretudo em autores como Russolo e Busoni¹⁵⁷ as primeiras referências a essa possibilidade de consideração de outro tipo de intervalos.¹⁵⁸ “In his critique of conventional understandings of the tonal system, Busoni derided the strict differentiation between consonance and dissonance, and advocated replacing the system of 24 major and minor keys with 113 ways of dividing the octave into seven-note scales.” (Auner, 2013: 39) Stockhausen¹⁵⁹ em *Studie II* (1954), peça electrónica elaborada com recurso a sintetizadores, elabora uma progressão de 81 intervalos, partindo da nota cuja frequência seriam os 100 Hz e com um único intervalo a ser utilizado, cerca de 10% maior do que o intervalo de semi-tom. Isto gera uma

¹⁵⁷ Ferruccio Busoni (1866-1924), compositor e pianista italiano, mostrou-se desde cedo um irreverente e inovador protagonista do contexto musical da época. O seu manifesto publicado em 1907 *Sketch of a New Aesthetic of Music* é disso exemplo ao referir precisamente o microtonalismo como possibilidade criativa para a situação musical da época.

¹⁵⁸ Outras práticas musicais com origem noutras zonas que não a da tradição da música europeia/ocidental, desde sempre lidaram com essa possibilidade de intervalos diferentes, como é o caso da música indiana na qual existem múltiplos instrumentos feitos de raiz para a execução desses intervalos. No caso da música de tradição ocidental, o intervalo de semi-tom como intervalo mínimo assumiu uma posição de domínio que ainda hoje se verifica.

¹⁵⁹ Karlheinz Stockhausen (1922-2007), compositor alemão, foi um dos mais inovadores e preponderantes compositores dos séc. XX e XXI. Formado numa educação musical tradicional, é como compositor inovador e irreverente que o seu trabalho fica para a história. Pioneiro da música electrónica a partir da década de 1950, foram várias as correntes musicais pelas quais se interessou e as formações para as quais compôs. *Gesang der Jünglinge* (1955_56) é considerada ainda hoje como a mais marcante obra de música electrónica do período inicial e aquela que dá o início ao interesse dos compositores da música erudita pelos meios electrónicos de produção de som.

progressão bastante diferente do que estamos habituados com intervalos de semi-tom. Este trabalho de Stockhausen fica também para a história por ter sido a primeira apresentação pública de uma peça inteiramente electrónica, em concerto.

Mas é facto que ao longo do séc. XX – um século de múltiplas tentativas de superação de barreiras e diluição de fronteiras musicais – as experiências micro-tonais foram-se sucedendo sem nunca atingirem um estatuto e uma legitimidade que as colocasse numa posição mais central no contexto da criação musical contemporânea. Mesmo muitos movimentos e autores que pelo micro-tonalismo se interessaram, compositores de quadrantes tão diversos como Cage, Stockhausen, ou a música concreta, por exemplo, acabaram por nunca tomar essa quebra do tradicional intervalo de semitom como operador fundamental das suas práticas. A este facto não podem ser alheias as dificuldades técnicas derivadas do facto de a produção organológica estar orientada para esse valor estabelecido do semitom, construindo os instrumentos musicais para esse fim, como também por uma certa estranheza, digamos, que ocorre nos ouvidos menos habituados a esse tipo de experiências, uma vez que, desde crianças, é no intervalo de semitom que se fundamenta a grande maioria da música que se ouve no contexto ocidental. Porém, o micro-tonalismo, por muitas adversidades que lhe surjam, não foi território completamente abandonado e ainda hoje temos compositores que o testam pelas suas possibilidades criativas.

Georg Frederick Haas é um compositor austríaco nascido em 1953. Bastante identificado com o contexto da música espectral, a sua obra abre, ainda assim, janelas a outras práticas musicais diversas como a electroacústica, algumas ideias indeterministas, sobretudo relacionadas com a utilização de ruídos ou de outros sons menos habituais e o micro-tonalismo. O micro-tonalismo de Haas começa por ser uma maneira de dinamizar esses pressupostos, invocando outras ideias que também são caras ao compositor como a procura tímbrica ou as possibilidades criativas do desenvolvimento do instrumento musical. O seu quarteto de cordas nº 3, composto em 2003, intitulado *In iii. Noct* é um bom exemplo dessa exploração micro-tonal abrangente e na qual o ruído toma um lugar de destaque. “Often, the music borders on noise: the strings emit creaks and groans, clickety swarms of pizzicato, shrill high notes, moaning glissandos. At other times, it attains an otherworldly beauty, as the players spin out glowing overtone harmonies.” (Ross, 2010: 1) A apresentação deste quarteto tem a particularidade de ter que obedecer a uma série de condições estabelecidas pelo compositor, nomeadamente a necessidade de a sala na qual a obra se executa ter que estar completamente às escuras. Trata-se de uma peça em que a

noção de nota musical começa por ser um tópico que rapidamente se dilui numa exploração de vários sons passíveis de serem produzidos pelo instrumento – batendo, friccionando o arco sem ser nas cordas, etc. – ambicionando criar uma dimensão quase de sonoplastia, facto que tem levado muitos analistas a considerarem a obra de Haas como bastante cinematográfica: não porque remeta para imagens, mas porque faz uma ligação entre sequências de ordem musical e outros elementos claramente da dimensão da sonoplastia e da sonorização mais abstracta. A ideia de micro-tonalidade, aqui, serve como pressuposto para o alargamento da paleta de sons a incluir, mas com a particularidade de se tratar de um micro-tonalismo que nunca ganha posição de total domínio: Haas alterna momentos micro-tonais com outros nos quais se vislumbram melodias e harmonias pouco usuais num compositor que parta de uma posição tão radical. É dessa mistura, da surpresa com que Haas intercala esses momentos mais diversos, que a peça assume um dramatismo bastante singular. As peças de Haas possuem um carácter abrangente na medida em que incluem uma série diversa de técnicas de composição, fundidas entre si, de modo a sugerir e desfazer eventuais hipóteses de audição. É nesse sentido que Bernhard Günther, num texto sobre a peça de Haas *In Vain* (2000) refere o seguinte: “The reduction the ear often discerns in the music of Georg Friedrich Haas – the absence of ordinary melodies, the melting away of rhythm in acceleration and deceleration, the limitation to only a few pitch levels and modes of articulation – unfailingly refers listeners to the sound and the form, allowing in-between tones to become heard once again.” (Günther, 2003: 7) Constituindo assim o arrojo e a complexidade de elementos e técnicas na origem da peça um modo de remeter ao som e até à forma da própria obra. Como Ross refere, de forma algo provocadora até, trata-se de um latente romantismo que trespassa para quem ouve a peça. “He is an esoteric Romantic, dwelling on the majesty and terror of the sublime.” (Ross, 2010: 2) Recordemos a noção kantiana de sublime: aquela onde algo de estranho, incomodativo, exagerado tem que existir para que o sublime aconteça.

Importa reforçar a ideia de que nesse romantismo de Haas há lugar para a mais terna das melodias como de seguida ocorre a mais violenta das experiências acerca de como um violino e seu arco podem produzir som, digamos, de modo não convencional. O micro-tonalismo de Haas é um contributo para essa transição entre aquilo que diríamos ser de ordem do musical e aquilo que é da ordem do som, se estivéssemos a falar da banda sonora de um filme, por exemplo. Esta peça teria o condão de, a ser incluída num filme, quase dispensar a própria sonoplastia, uma vez que se trata de uma composição que contém em si essas duas dimensões: a musical e a de sonoplastia. Ligação onde o micro-

tonalismo, cortando com o habitual intervalo de semitom a que estamos habituados, dá origem a uma música abrangente onde o ruído manifesto tem tanto lugar como uma melodia tonal. *Limited Approximations* é uma peça recente (2010) de Haas composta para seis pianos (afinados em intervalos de 1/12 avos de tom) e orquestra. O intervalo de 12 avos torna-se quase imperceptível, sendo a sua sucessão de execuções mais da ordem de um *glissando* do que propriamente um intervalo. O que é de particular nesta peça é que a complexidade técnica de execução, com uma afinação diferente dos instrumentos, produz a criação de texturas e sonoridades absolutamente inéditas. Como o próprio compositor refere nas notas da edição da partitura desta peça: “As with all my compositions, there is also no formal development or traditional formal structure. Contrasting elements alternate with one another – moments of smoothness and friction. "Pseudo-glissandi" in the pianos arrive unexpectedly at overtone chords. Apparently stable constellations of intervals begin to falter as the twelfth-tones merge.” (Haas, 2010: 1) E o que se ouve é precisamente uma peça que assenta em contrastes: onde momentos mais densos alternam com momentos onde o som é menos presente. O micro-tonalismo aqui é o próprio elemento que estrutura essa passagem e variação entre os vários momentos. Com a subtilidade dos intervalos micro-tonais, as alternâncias da peça ocorrem com uma fluidez que unifica as variações que vão ocorrendo. Mas não deixa de ser importante referir que é também ao nível do timbre que a originalidade da peça se coloca: conjuntos de sons, ora mais densos, ora mais rarefeitos, constituem um universo tímbrico muito próprio que é preocupação do compositor, muito mais até do que a própria estrutura, como o compositor referiu.

3.5.3. Ampliação – grãos de som

Num artigo publicado em 2001, Vaggione¹⁶⁰ avança com alguns contributos acerca do processo de composição, partindo da encruzilhada que é a consideração do papel do compositor numa época em que o computador (algoritmo) e as múltiplas aplicações que para ele têm sido desenvolvidas, se apresentam como ferramenta cada vez mais comum no

¹⁶⁰ Horácio Vaggione, compositor argentino nascido em 1943, é um dos mais destacados praticantes de práticas de composição como a micromontagem (termo cunhado por ele) que consiste na edição assistida por computador a partir de micro sons – sons geralmente de duração menor do que um décimo de segundo – criando a partir daí sons compostos e mais complexos. Vaggione tem também explorado um tipo de síntese – a granular – que lida com procedimentos destes, uma vez que se trata de um processo de síntese que consiste em decompor os sons em fragmentos da ordem dos milissegundos, tratando de os ordenar sintetizando assim os sons. Vaggione tem vivido em Paris, tendo a sua obra alguma proximidade com compositores da área da electroacústica e electrónica, mantendo ainda assim uma presença de instrumentos acústicos em muitas das suas peças.

processo de composição. Querendo vincar o papel do compositor e a sua preponderância nesse processo e, por extensão, na obra produzida – “The role of the composer here is not one of setting a mechanism and watching it run, but one of setting the conditions that will allow him or her to perform musical actions.” (Vaggione, 2001: 58) – Vaggione acaba por avançar uma distinção bastante importante acerca do processo de composição e da sua relação com o tempo. Afirma Vaggione que a edição assistida por computador, com a possibilidade de decompor o material sonoro em fragmentos de apenas alguns milissegundos, permite o estabelecimento de duas dimensões temporais distintas no processo de composição: o macro-tempo e o micro-tempo. “By using an increasingly sophisticated palette of signal processing tools, composers are now intervening not only at the macro-time domain (which can be defined as the time domain standing above the level of the “note”), but they are also intervening at the micro-time domain which can be defined as the time domain standing within the “note.” (Vaggione, 2001: 60) Estamos perante uma investida num som que vai para lá do som mais reduzido que a notação tradicional possa representar (trifusa como a figura de duração relativa mais curta), na verdade, a presença de grãos de som cuja possibilidade de notação, de inserção num esquema de divisão temporal, executável por um instrumentista humano, já não se pode verificar. Vaggione, ao remontar ao mais minúsculo, compondo de seguida esses grãos, está quase a destruir a nota, para depois construir sons a partir desses mesmos fragmentos, sons que escapam a essa delimitação temporal que a nota lhes poderia conferir. *Schall*, de 1995, é emblemática dessa prática de composição no que diz respeito à decomposição. Trata-se de uma peça na qual Vaggione, partindo do registo de notas de piano, dissecadas até à dimensão de fragmentos de milissegundos, e posteriormente editando esse fragmentos de modo a constituir sons inéditos, possibilita a criação de um rendilhado complexo elaborado a partir de elementos micro. Ao ouvirmos, dificilmente reconhecemos ali sons de piano e depressa se torna surpreendente como aquela paleta de sons tão diversos tem origem em notas de piano. Trata-se claramente de uma obra na qual o que está em causa é o micro-tempo, conceito trabalhado pelo compositor precisamente a partir de micro-montagem – a edição desses fragmentos como forma de criação de sonoridades mais amplas. Na verdade, quase poderíamos dizer que se trata de um processo de síntese, na medida em que esta ida ao fragmento, desmontando-o e realinhando-o, o que gera é um conjunto de sons que vão do mais agudo e cintilante até ao mais grave e denso. “What makes *Schall* unique is its brilliant use of the notion of switching between different time scales: from the microsonic (<100 ms duration) up to the sound object level (>100 ms) and down again into the

microsonic.” (Roads, 2005: 302) Como se o trabalho do compositor fosse o de fazer uma espécie de zoom até a limites em que a subsequente montagem dos sons permite uma audição surpreendente, inovadora e pouco ou nada reveladora do que lhe esteve na origem. Mas Vaggione não se fica pelo nível do micro-tempo. As suas peças são de seguida pensadas em termos do macro-tempo que será a sucessão na qual esses sons dissecados e remontados se irão ouvir.¹⁶¹ Nessa medida, importa que haja aqui um trabalho de perspectiva, uma vez que no conjunto global, esses mesmo sons ganham ainda possibilidades diversas. “Here each microsound in a track is a kind of sonic brush stroke. As in a painting, it may take thousands of strokes to fill out the piece. Graphical sound editing and mixing programs offer a multiscale perspective. One can view the intimate details of sonic material, permitting microsurgery on individual sample points.” (Roads, 2005: 302) O material é composto partindo de minúsculos fragmentos mas depois é sempre no contexto macro que será ouvido: o da sucessão temporal na qual esses fragmentos se sucedem e alinham. Como o próprio Vaggione confirma com a comparação com a pintura: “As a painter who works directly on a canvas must step back some distance to perceive the result of his or her action, validating it in a variety of spatial perspectives, so must the composer dealing with time scales.” (Vaggione, 2001: 60) O ouvinte acederá à obra no seu todo, como o espectador de uma tela começa por olhar para ela no seu conjunto. Se o espectador da tela se detiver num pormenor, também o ouvinte da peça poderá repetir a audição para atender com mais atenção a um pormenor ou sequência. Mas é no fim, no todo que constitui o conjunto, que radica a obra, seja o quadro ou a música. Não é o detalhe por si o aspecto determinante da composição musical que trabalha o micro-tempo: o que aí há de mais interessante é o modo como esse detalhe e sua montagem têm a capacidade de proporcionar novas sonoridades quando ouvidas no conjunto. A exploração micro tem objectivos macro: criar, a partir do fragmento, sonoridades que de outro modo não seriam alcançadas. É nessa medida que podemos afirmar que este tipo de composição tem uma forte preponderância da dimensão tímbrica, uma vez que é precisamente ao nível dos timbres que mais se destaca esse papel de decomposição, desenvolvido no processo de constituição da obra. Como refere Roads, mantendo a comparação com a pintura: “By pasting a single particle multiple times in succession, the particles fused into a sound object on a higher temporal order. Each paste

¹⁶¹ “Le principe d’autosimilarité permet de transposer le micro-territoire du *son* au macro-champ de la *musique*. En synthèse granulaire, les cartes non linéaires itératives se fractilisent lorsque l’équation de Mandelbrot (“Mandelbrot Set”) est utilisée pour distribuer les grains comme des points sur une carte.” (Darbon, 2006: 146)

operation was like a stroke of a brush in a painting, adding a touch more color. The collection of microsounds in the library was the palette of colors.” (Roads, 2005: 303)

Se a legitimidade do registo construtivo é tal que, no fundo, se revela como aspecto fundacional da obra, seguindo possibilidades técnicas bem detalhadas no que à dimensão de fragmento diz respeito (trabalhar à escala do milissegundo), o que se verifica é que esse registo construtivo não se faz apenas no sentido de uma construção, entendida aqui como edição, sobreposição, junção ou cruzamento de elementos previamente existentes apenas. Também a situação inversa, que será a de desmontar, desconstruir, separar ou dividir, se mostra como postulado determinante neste tipo de composição. Face a determinadas possibilidades de cariz eminentemente técnico, temos uma manipulação que segue um caminho de decomposição, aqui entendida como a forma de se exercer um trabalho de divisão do material musical, para, de seguida, o remontar.

3.5.4. Montar e desmontar – ... para lá do manual de instruções

“Ptr.. r.. rr.. ing – twing-twang-prut-trut – mas que raio de rabeca – Sabeis por acaso se a minha rabeca está afinada ou não? – tut.. prut.. – Deviam ser quintas. – estão muito mal esticadas – tr... a.e.i.o.u.-twang – O cavalete está a milhas de altura, e o estandarte baixo de mais, - tirando isso – trut.. prut – escutai! Que o tom nem soa assim tão mal – Diddle diddle, diddle diddle, diddle diddle, dum. Não há nada como tocar diante de juízes apurados...” (Sterne, 1998: 49)

Esta é a descrição que Lawrence Sterne faz de alguém que pega numa rabeca e a tenta afinar com o objectivo de a tocar. O que é particularmente interessante aqui é o uso de letras e sílabas, por parte de Sterne, para relatar aquele som deturpado que é o de um instrumento a ser afinado. Para isso recorre à invenção de fonemas e justaposição de vogais e consoantes, não pela significação que delas se possa extrair, mas antes pela sonoridade que essas junções criam. Em vez da sugestão de tipo visual, tão comum na literatura, Sterne avança uma sugestão auditiva, como se quisesse que o seu leitor ouvisse aquele distúrbio que foi a afinação do instrumento. Percebemos que se trata de música, ou da tentativa de a tocar, mas, pelo meio, temos referência a sons que de musical teriam muito pouco para quem os estaria a ouvir. Sterne descreve aqueles ruídos como tentativa de afinação de um instrumento e no seguimento refere uma brilhante execução do tocador de rabeca,

elaborada com a mesma estratégia de recurso a montagem a partir de letras e fonemas: “Trlam drlim, trlem drlim, - trlom drlim, - trulm, drlim, - prutt – trutt – cris – cras – crus.” (Sterne, 1998: 49) No entanto, para quem como nós está a ler e bem longe do que seria ouvir, percebe-se que a descrição da execução “correcta” possui uma outra forma, uma outra ordem, tendente a evidenciar algo de mais harmonioso, fluído e encadeado: uma maneira de nos mostrar o que seria tocar bem e tocar mal através de palavras. E reforçamos o ponto: Sterne desmontou (palavras, sílabas) para de seguida voltar a montar (outras sílabas, outros fonemas). Acabou por fazer por palavras o que Vaggione – e muitos outros – havia feito com as notas do piano. Montagem, desmontagem, remontagem, conceitos que apontam para uma manipulação do material sonoro ao mais ínfimo pormenor, ao pormenor a que ainda não se tinha chegado. Vaggione, afinal, teve a possibilidade de fazer um zoom ainda mais detalhado. Como Sterne foi aos sons das sílabas e das palavras para extrair daí uma possibilidade de sentido. Porque a ausência de um sentido imediato o que acaba por sugerir inevitavelmente é a procura de um sentido, qualquer que ele seja. E nesse caso, a imaginação, a memória, a reflexão e a associação que cada um é capaz de fazer a partir desses elementos dispersos que ouve, são capazes de incluir um grande dinamismo e vitalidade no processo de escuta. “An absense of perceptive intention allows each sound to be heard simultaneously, with no preference or particular attention. This type of listening is known as floating or disconnected, but can also be called contemplative (in which case, nothing emerging from the environment is perceived as a single sound.” (Augoyard & Torgue, 2005: 75) O desconexo pode ser contemplativo. O que de imediato é sem sentido não permanece eternamente ausente de sentido. Mas a desmontagem é sempre sem rede, se quisermos uma comparação mais visual. Tratando-se de som até onde é que vão essas possibilidades de desmontagem quando equacionamos a intervenção da máquina / ferramenta / instrumento no meio do processo? As máquinas têm limites. Qual a melhor maneira de os testar?

Quando os The Beatles gravaram *Tomorrow Never Knows* (1966) não só estavam a ser dos primeiros a utilizar as potencialidades técnicas do estúdio de modo intrinsecamente criativo, como também a legitimar esse mesmo estúdio como um instrumento musical de par com a guitarra, a bateria e o baixo que eram os seus instrumentos geralmente utilizados. No meio desses passos pioneiros, de modo mais subterrâneo, um outro aspecto estava a desenvolver-se: o estatuto ontológico da música rock enquanto música de edição para lá da sua comum vertente de execução que a si estava associada. Ou seja, a música rock que desde o seu aparecimento cerca de uma década antes, continha na sua natureza de modo

bem vincado a ideia de execução e interpretação, aqui deslocava-se para uma elaboração feita à base de montagem e edição em vez de execução ou interpretação. Antes dos The Beatles já a música concreta, por exemplo, tinha sido pioneira a antever as possibilidades de criação de música partindo dos equipamentos técnicos existentes em estúdios de gravação, à época, muito ligados ainda à rádio e a um certo uso muito característico deste meio de comunicação. Mas com os The Beatles havia uma nuance: a música concreta tinha no seu propósito e nas ideias dos seus defensores o pressuposto de se evitar o instrumento musical tradicional, ou seja, numa tradição de execução que passa pelo princípio fundamental de colocar o instrumento ao serviço de uma linguagem que é a musical, não só na execução, como até mesmo na sua construção. Do mesmo modo que ainda na década de 50 já Glenn Gould¹⁶², virtuoso pianista, tinha surpreendido grande parte do mundo musical com a sua defesa das possibilidades técnicas do estúdio, o que o faria até secundarizar as actuações ao vivo a partir de certa altura da sua carreira musical. Com Gould estava em causa a ideia de correcção; a ferramenta estúdio a permitir a capacidade de contornar as insuficiências naturais decorrentes do facto de os músicos serem humanos, limitações essas que foram tema quase obsessivo para Glenn Gould.

Mas o que se colocava com os The Beatles não era uma nova música feita sem instrumentos musicais (como no caso da concreta), nem o estúdio com vista à correcção e suposta melhoria da falha humana (como no caso de Gould). O que estava em causa – e é isso que mostrou *Tomorrow Never Knows* como música paradigmática – foi a consideração do estúdio enquanto ferramenta criativa na acepção mais nobre desse conceito de criatividade. No estúdio, os The Beatles pretendiam utilizar todo o equipamento tal qual utilizavam os instrumentos musicais, conferindo a este a mesma legitimidade no processo de criação musical. Temos aqui um começo, o da legitimação ontológica da obra musical construída, no que ao contexto mais pop / rock diz respeito. É pertinente a explanação que o filósofo Roger Pouivet (2010) faz acerca desse mesmo estatuto ontológico. Aqui estamos a assumir pop / rock de uma forma abrangente: com todas as derivações subsequentes que tiveram o início a partir desse fenómeno da música popular da década de 50 até aos nossos dias. Pouivet, marcando a importância do registo na consolidação do estatuto da música rock, considera ainda assim que dois tipos diferentes de registo devem ser considerados, uma vez

¹⁶² Glenn Gould (1932-1982), pianista canadiano que se evidenciou como dos mais distintos intérpretes de Bach no séc. XX. Para lá do seu virtuosismo, o que o notabilizou na história da música foi o abandono dos concertos a partir de 1964, considerando que o trabalho de gravação e edição em estúdio era para ele muito mais gratificante, tendo sido um dos primeiros músicos desta área musical a valorizar o estúdio enquanto ferramenta ao serviço do compositor e intérprete.

que se trata de duas dimensões distintas do que ele pode ser, bem como a importância de que o registo é afinal mais do que esse meio passivo para guardar os sons que ao suporte se fazem chegar. Pouivet estabelece a diferença entre registo verídico e registo construtivo. Registo verídico será todo aquele no qual o meio de registo é utilizado da forma mais linear possível, sem interferência da manipulação ou edição, pelo menos de forma aberta e directa: bem sabemos que por muito que queiramos pensar o verídico associado a uma dimensão de suposta pureza do processo de gravação, não o podemos fazer porque ele está sempre marcado pela interferência, seja de que tipo for, de processos que infiltrarão essa suposta linearidade entre a fonte e o registo. Podemos conectar um gravador para registar um grupo de cantores populares, cantando uma canção de trabalho, actividade da etnomusicologia, mas cedo nos deparamos com questões acerca dessa hipotética neutralidade: que tipo de microfone usamos? Fazê-lo com um omnidireccional ou super cardióide, por exemplo, é necessariamente diferente e apresentará um resultado diverso no que à gravação da fonte diz respeito. E por aí poderíamos continuar dissecando marcas e modelos de equipamentos e as suas implicações técnicas no som a ser registado. Mas, de acordo com a noção de que cada registo será necessariamente único e a suposta neutralidade não será mais do que um modelo de orientação e não um postulado do resultado final, um facto é claro: no registo verídico não há edição, não há corte, não há sobreposição, não há montagem de qualquer espécie e é por isso que ele é verídico, até porque temporalmente ele obedece a uma continuidade da execução que é a de quem cantou ou tocou o instrumento e deu origem ao resultado gravado. “Les enregistrements véridiques doivent être fidèles à ce qu’ils enregistrent. Ce sont des documents (et non des œuvres) au sujet de ce que s’est acoustiquement passé à un certain moment, à un certain endroit, comme peuvent l’être des enregistrements de ce que Charlie Parker ou Thelonious Monk ont joué dans un certain club, une certaine nuit.” (Pouivet, 2010: 55)

Outra coisa completamente distinta é o segundo tipo de registo que Pouivet apresenta: o registo construtivo. Trata-se aqui de um registo no qual os sons gravados são apenas um ponto de partida para um resultado final a obter, os ingredientes para um conjunto final que será abrangentemente manipulado. “Les signaux sont enregistrés à différents endroits et à différents moments. Ils sont mixés de multiples manières, en fonction de l’intention non seulement des musiciens, mais des ingénieurs et des producteurs. L’idée d’un enregistrement d’une exécution réelle a disparu.” (Pouivet, 2010: 56) Ou seja, desde logo se assume que ali, toda a montagem, edição e sobreposição que se queria evitar no verídico, é o que se pratica no construtivo. O pop/rock a partir dos anos

60 que explora bastante e dissemina em larga medida esse tipo de registo. De tal maneira que vai ser aspecto vital para conferir o próprio estatuto do que é a música rock: algo que hoje temos como adquirido que se trata de uma música que é... montagem. Embora tenha execução, trata-se de uma execução cuja função é ser alterada de modo a encaixar-se num todo que será a obra final. Tão claro isso ficou que desde cedo a própria ideia de álbum ao vivo, que algumas bandas começam a lançar, serviu para o provar: trata-se de álbuns cuja natureza é o registo, neste caso verídico, de uma execução ao vivo feita pela banda, com a ironia de se tratar de um registo verídico de algo que muitas vezes de verídico não tinha nada, uma vez que se tratava da execução que a banda fazia de uma música que tinha sido criada com metodologias completamente distintas destas, ou seja, com a ideia de registo construtivo. Os Queen são um bom exemplo de uma banda que tocava ao vivo (verídico) versões muito particulares de canções que haviam sido compostas em estúdio (construtivo) com uma enorme complexidade técnica. E faziam-no porque assumiam que ao vivo não poderiam tocar de modo a replicar fielmente o que estava em disco, optando antes por aquilo que poderíamos chamar de versões do seus próprios temas, reduzidas à instrumentação possível numa banda de 4 elementos (voz, guitarra, baixo e bateria). E isto funcionava porque eles sabiam desde o início que estas eram as regras do jogo. Regras muito diferentes daqueles em que se consideraria o registo de estúdio como uma espécie de partitura a ser reproduzida ao vivo, seguindo um pouco o modelo da orquestra que interpreta uma composição a partir do registo da partitura. “Rock musicians primarily construct tracks. These are ontologically thick works, like classical electronic works, and are at the center of rock as an art form.” (Kania, 2006: 404) Isto acabou por ter até mais consequências, como a de admirarmos as capacidades técnicas de uma banda que conseguia ao vivo reproduzir um som interessante e consistente face à música composta em padrões e com condições diferentes. Por outro lado, constatamos essa mesma dificuldade logo desde o início: do vasto reportório dos The Beatles, por exemplo, havia obras muito mais “executáveis” ao vivo do que outras, o que fez com que eles ao vivo optassem por um certo tipo de repertório que não incluía os seus temas nos quais o registo construtivo era mais evidente. “(...) their first real studio productions, in the sense that they significantly took advantage of the new possibilities of multi-track recording – musically the Beatles went beyond what was, with the means available at the time, possible in real time; that is to say, in a live concert.” (Decroupet, 2010: 110) Mas estas situações em que o universo do rock assenta na execução, ou aquelas em que a música erudita se interessa pela gravação e manipulação, são seguramente casos que fogem à regra. Regra esta que é a de o rock ser

uma música de estúdio e a erudita ser uma música de concerto como Kania bem expressa: “Classical music is primarily, as it has always been, a live performance tradition, and its recordings assimilate themselves to that tradition. Rock music is primarily a recording tradition, and its live performances depend partly on that tradition for their value. Thus, live rock performances, while undeniably an important part of the rock world, are not the primary focus of critical attention in that tradition.” (Kania, 2006: 404)

Como falar aqui de uma estética da decomposição? Pela ideia forte e central de que o que está em causa nesse tipo de registo construtivo – que é afinal de contas o modelo padrão por excelência da música pop/rock – é precisamente a ideia de que o som pode ser decomposto, entendendo-se aqui a decomposição como um processo de manipulação do som, suportada em apetrechos técnicos que nos permitem manipular sons e, por consequência, obter sonoridades que de outro modo não poderíamos obter. Sonoridades essas às quais chegamos precisamente porque se pode decompor o material som com recurso ao estúdio, exponenciando assim particularidades que já estão muito para lá das capacidades do instrumento musical por si só. Por isso a música rock é construção e nesse sentido é “falsa”: aquilo que ouvimos não foi o que a banda “tocou”, mas isso pouco importa a quem ouve porque quem ouve sabe de antemão que esse tipo de autenticidade não faz parte das questões a considerar neste tipo de música. Esta construção não se limita a retocar os naturais erros de execução que tanto tinham apoquentado Glenn Gould, aqui trata-se de mais do que isso: já não é emendar o que o músico falhou para parecer que ele afinal fez bem. Trata-se de criar aquilo que o músico não pode realmente fazer, não pela sua incapacidade técnica, ou do instrumento, mas porque o que se pretende é para lá daquilo que o músico – humano, sublinhemos – consegue fazer. “After all, respect for, and valorization of, the ability to sing and play instruments—particularly electric guitar, bass, and drums—seems just as central in the rock world as the same respect for instrumental skill in the classical world. Rock audiences expect the guitar solos on the Pixies’s track *Where is My Mind?* (1992) to be just as much the product of Joey Santiago’s playing his instrument in real time as the classical audience does in the case of a John Williams recording of a Bach lute suite.” (Kania, 2006: 404) O que não invalida que posteriormente a questão do virtuosismo se possa colocar: não na criação mas no modo como o músico interpreta a própria composição. A quem ouve *drum & bass* pouco importa que um baterista não consiga tocar aqueles ritmos artificialmente acelerados pelo *sampler*. Quem ouve essa música sabe que se trata de algo artificial uma vez que o humano não consegue tocar assim. Ou seja, não se trata de reproduzir isto ou aquilo. Trata-se de criar o que de

outro modo não poderia existir. Porque o estúdio não serve apenas para emular e corrigir, serve para criar.

Auslander, partindo da questão da autenticidade da execução musical, invoca a interessante metáfora que consistiria na imaginação de dois espelhos, um frente ao outro, como analogia do que se passa entre a execução musical e a construção em estúdio: “If the relationship between the live and the mediatized could be understood as the infinite regress this image suggests, then one would expect that after live performances become more like mediatized ones, mediatized performances would start to resemble live performances that had internalized mediatization.” (Auslander, 1999: 162) Em ciclos sucessivos de regressão, a tendência é para o estabelecimento de uma identidade entre os dois modelos, mais até do que uma separação categórica e finalizada. Trata-se da constatação da abrangência da tecnologia mas também a asserção de que nem tudo se esgota nela e que outras dimensões da prática musical continuam a valer do ponto de vista criativo, mesmo quando se aborda a produção musical fortemente marcada pela presença tecnológica. A aceitação da tecnologia como facto existente e cuja validade (ou não) redundaria em questão inócua do ponto de vista da análise da evolução musical, ainda assim, não nos deve fazer ceder perante esse totalitarismo tecnológico em que se suportam algumas ideias contemporâneas da era tecnológica, uma vez que usam esse fundamentalismo mais como forma de contornar os problemas do que propriamente lhes dar resposta. A criação musical contemporânea, moldada pela presença tecnológica, é um reduto onde nem só de tecnologia se vive. Compor continua a ser o que sempre foi: viver num ponto de incerteza onde aquilo contra o qual se tem que lutar é tanto ou mais do que aquilo que existe para auxiliar quem cria. A criação faz-se no contexto de uma abertura. E essa abertura pode acontecer (ou deverá acontecer) seja qualquer for o grau de incidência tecnológica. “One prerequisite for originality is clearly that a person shall not be inclined to impose His preconceptions on the fact as he sees it. Rather, he must be able to learn something new, even if this means that the ideas and notions that are comfortable or dear him may be overturned.” (Bohn, 1996: 4) Tal não deve ser motivo para considerarmos esta afirmação como a sugestão de uma capacidade técnica de nível inferior por parte destes músicos. Como se os da música erudita fossem os virtuosos porque tocam ao vivo tal muito “parecido” com o que consta da gravação e os do rock fossem tecnicamente mais limitados porque o que tocam é apenas um ponto de partida para um subsequente conjunto de manipulações que vão alterar/criar, dando origem a música nova. A história da música mostra-nos que, logo no início do rock, os mais virtuosos eram precisamente os que mais se interessavam por este tipo de práticas

mais abrangentes. O ouvinte menos conhecedor consegue decifrar virtuosismo técnico em guitarristas como Jimi Hendrix¹⁶³ ou Jimmy Page¹⁶⁴, precisamente dois dos músicos a quem esse virtuosismo em nada invalidou um interesse numa composição, muitas vezes, manifestamente heterodoxa face às práticas mais comuns de registo directo, sendo estes dois músicos exemplo de alguém que valorizou sobremaneira esse trabalho de experimentação em torno das possibilidades do instrumento.

A superioridade criativa dos The Beatles ou dos Beach Boys é hoje consensual na história da música, tratando-se de duas das mais profícuas e recorrentes bandas utilizadoras das ferramentas de edição e manipulação de estúdio para a criação das suas obras. Dos Beach Boys devemos referir *Good Vibrations* (1966), música na qual a banda utiliza múltiplos instrumentos para lá do trio comum de baixo, guitarra e bateria, como o theremin, a guitarra *slide*, a harmónica, a harpa judia, vários instrumentos de percussão, entre outros menos comuns na música rock. A própria estrutura da canção vai muito para lá da sequência mais comum neste tipo de música do verso/ refrão, estando antes montada a partir de várias secções ao longo das quais ocorrem múltiplas mudanças (de ritmo, de escala, de instrumentação) mas que no fim resultam num tema bastante coerente e coeso. "*Good Vibrations* luxuriates in harmonic variety, exemplified by the fact that the song begins and ends not only in different keys but also in different modes." (Harrison, 1997: 44) A sua produção levou a um ponto extremo a manipulação de estúdio, o que se traduziu num tema que demorou muito mais do que o habitual a ser terminado. A expressão “sinfonia de bolso”, do jornalista musical Derek Taylor, apadrinhada pelo próprio Brian Wilson, líder da banda, é reveladora de como essa canção multifacetada e original assenta numa construção dinâmica e diversa, na qual nenhum pormenor foi deixado ao acaso. Numa estética de decomposição os pormenores revelam-se preponderantes como Brian Wilson afirmou a propósito da sua origem: "I had a lot of unfinished ideas, fragments of music I called 'feels.' Each feel represented a mood or an emotion I'd felt, and I planned to fit them together like a mosaic." (Wilson, 1991: 131) É por isso que um tema que, no seu resultado final, nos aparece bastante escoreito e coeso, revela ter tido na sua origem uma mistura de ideias, de

¹⁶³ Jimi Hendrix, (1942-1970), guitarrista e compositor nascido nos EUA. Virtuoso guitarrista, com uma enorme capacidade de explorar o instrumento de maneira diversa, muito característico nas suas execuções. Apesar de ter falecido novo, os quatro discos lançados em vida e as actuações ao vivo foram suficientes para a consolidação de um dos mais inovadores e criativos guitarristas da história da música.

¹⁶⁴ Jimmy Page (1944), músico e compositor inglês, um dos fundadores da seminal banda Led Zeppelin, banda que foi uma das mais inovadoras da música rock nos anos 60/70. O virtuosismo de Page como guitarrista é um elemento fundamental no som dos Led Zeppelin. O seu trabalho de pesquisa e estudo das características mais particulares da guitarra eléctrica, para com isso desenvolver a sua sonoridade, colocaram Page no top dos guitarristas da história da música rock.

processos e experiências de elevado requinte e complexidade. O que mostra que na música rock a questão do que se toca ao vivo e do que se faz em estúdio também desempenha um processo vital no estatuto da própria música a realizar. “This ontology reflects the way informed audiences talk about rock. It recognizes not only the centrality of recorded tracks to the tradition, but also the value accorded to live performance skills. It draws relevant distinctions between what goes on in the studio and what ends up on the recording, and between what happens in the studio and what happens on stage—a relation importantly different in the rock and classical traditions.” (Kania, 2006: 412)

O que se desenvolve em *Tomorrow Never Knows* ou em *Good Vibrations* é uma prática de composição de tipo construtivo. Pode até apresentar um resultado final que seja absolutamente diferente daquilo que seria previsível a partir do material inicial. Nada impede que se dê esse salto de colocar os meios técnicos ao serviço daquilo que é um som artificial: artificial porque não existe tocado por um músico enquanto tal. É gravado e ao ser gravado pode ser ouvido e é esse o princípio ontológico da música que assim se cria: esse princípio ontológico desenvolvido no pop / rock e que mostra que o que conta é o que se ouve e não como foi feito. “All technologies play a role in moulding the content of artistic form, but this had never seemed so pronounced with the combination of the use of the studio and the LP record in the music of the late 1960s. [...] Key moments are Brian Wilson’s production of the Beach Boys album *Pet Sounds* (1965), which did more than shape the record, as the studio’s possibilities worked in a feedback loop with the material, each transforming the other, and the Beatles (with George Martin), with *Sgt. Pepper’s* (but really all their albums from *Revolver* on).” (Hegarty, 2008: 77) Interessante esta ideia de relação em *loop* que se estabelece entre o material musical, propriamente dito, e o equipamento de estúdio que, como refere Hegarty, se cruzam e interseccionam a ponto de a delimitação do que é um e do que é outro se tornar difusa: vantagem musical na medida em que é também para isso que a tecnologia serve, ora se escondendo, ora se revelando.

Mesmo a questão do virtuosismo não deixa de se colocar aqui. Pode haver virtuosismo na utilização de equipamentos técnicos de manipulação de som e que não sejam instrumentos musicais tradicionais. Há virtuosismo num DJ que manipula os giradiscos de uma determinada maneira. Como há virtuosismo num produtor que consegue que uma banda atinja um determinado som, produtor esse que pode nunca tocar um instrumento musical. A este respeito, podemos referir aqui três casos de produtores que, em épocas distintas e géneros diferentes, consolidaram essa noção do produtor como

alguém que tem interferência na produção musical – o produtor com assinatura: George Martin, Phil Spector e Martin Hannett.

George Martin, produtor dos The Beatles, umbilicalmente ligado à banda de Liverpool, foi quem, através de toda a estratégia montada em estúdio, “orquestrou” a banda de modo a que ela tocasse daquela maneira e obtivesse aqueles resultados. Como o fez? Com o estúdio e as suas possibilidades. Embora Martin seja também músico e compositor, tendo ocasionalmente tocado em discos dos The Beatles, não foi como músico que ele foi apelidado de quinto *beatle*. Foi precisamente por toda a estratégia definida na criação das canções, nas quais ele muitas vezes pegava na embrionária versão base de voz sobre guitarra e a partir da qual construía a sonoridade complexa que ainda hoje reconhecemos a essas músicas.

Outro exemplo a referir é o de Phil Spector¹⁶⁵. Muitas vezes na história da música rock certas bandas têm sido identificadas com a paternidade de determinados géneros musicais. Por isso se diz que os Ramones e os Sex Pistols inventaram o punk, ou que os Blur e os Oasis são os pais da *britpop*. Mas o que temos aqui é a paternidade de um género musical a ser atribuída a um produtor: Phil Spector. Ele foi o inventor daquilo que viria a ficar para a história como o *wall of sound*, uma técnica de produção que consistia em encarar a composição, mas sobretudo os arranjos, a orquestração e misturas dos temas, como um trabalho de dimensão “espacial”, com o propósito último de constituir uma parede sonora que seria a música a ser ouvida. Parede sonora remete para a ideia de completude do espectro, ou seja, uma produção Spector deste tipo caracterizava-se por possuir uma enorme complexidade nos arranjos, fazendo com que a música parecesse absorvente e cheia. Todos os pequenos espaços estariam ocupados por algum elemento musical. O seu virtuosismo, neste caso de utilização do estúdio, fazia com que essa parede sonora nunca nos parecesse uma cacofonia ou uma sobreposição ruidosa e indiferente de sons. A genialidade de Spector, ele que também era músico de formação, consistia em ter a capacidade de descobrir possibilidades de completar o som, sem que isso o tornasse indiscernível. Ouça-se *River Deep, Mountain High* (1966) de Ike & Tina Turner, emblemática produção de Spector, de forma a constatar como os arranjos e a orquestração, a selecção dos instrumentos ao longo das secções da música, o tratamento individual de cada

¹⁶⁵ Phil Spector (1939), músico, compositor e produtor nascido nos EUA. Começa a carreira como guitarrista mas cedo se dedica à composição e à produção, áreas nas quais viria a obter grande sucesso. Dada a originalidade e criatividade dos seus métodos, tem a oportunidade de trabalhar com muitos músicos das áreas do pop, rock, soul e jazz. A sua técnica de produção, conhecida como Wall of Sound constitui um marco histórico na produção discográfica.

instrumento, evidenciam essa ideia de parede sonora. O que se traduz numa música que aponta grandiosidade, plenitude mas na qual, apesar disso, os pormenores nunca se perdem no meio desse turbilhão instrumental.

Um terceiro exemplo de um produtor determinante na sonoridade musical será o de Martin Hannett¹⁶⁶, com obra sobretudo nas décadas de 70 e 80, muito identificado com certas bandas mais experimentais nascidas do pós-punk e que foi sem dúvida o criador daquilo que hoje é uma identidade sonora: o *factory sound*¹⁶⁷, sendo assim conhecido porque a Factory era a editora para a qual editavam as bandas que Hannett produzia e nas quais desenvolvia esse som característico. Essa sonoridade era geralmente tida por densa mas não no sentido de Phil Spector, já que Hannett, ao contrário, era mais até de despir, de esvaziar do que de completar ou encher. As suas produções eram consideradas densas porque geralmente o som original dos instrumentos era bastante processado através de efeitos diversos, dando origem a um som bastante preparado e menos natural, se por natural entendermos o som próprio do instrumento antes de posteriores alterações. Para Hannett, o instrumento musical era uma fonte sonora que, a partir do momento em que se registava, poderia perder muita da sua identidade característica já que Hannett se preocupava muito mais com o resultado a ouvir do que propriamente em manter a sonoridade típica do instrumento a ou b. E assim ouvimos um baixo que soava a guitarra, uma guitarra que queria deixar de ser guitarra ou uma bateria acústica que no fim mais parecia uma caixa de ritmos. A decomposição era tal que no meio da bateria aparecem outros sons que não são de uma bateria mas que os integramos perfeitamente nesse conjunto, uma vez que o contexto de abstracção face a esse som original é tal que faz com que o ouvinte tenha já uma ligação muito ténue com o som do instrumento original. Produtor obsessivo, Hannett era um quebra cabeças para os músicos, por exemplo quando lhes pedia para eles tocarem sons dispersos que nada tinham a ver com as canções que estes lhe tinham apresentado, ou quando lhes pedia para tocarem propositadamente mal, ou de maneira diversa, de modo a partir daí para obter outros sons. Hannett foi aquilo que poderíamos classificar de produtor

¹⁶⁶ Martin Hannett (1948-1991), produtor inglês. Nascido em Manchester, inicia-se como músico, actividade na qual não obtém grande sucesso e cedo se começa a interessar pela produção e engenharia de som, onde os seus métodos suscitam interesse de muitos músicos, dada originalidade dos resultados obtidos. É considerado o mentor do *Factory Sound*, um tipo de produção musical associado à editora Factory Records e que se caracterizava por um enorme detalhe à questão da mistura e da sonoridade final da gravação.

¹⁶⁷ A Factory Records foi uma editora fundada em 1978 por Tony Wilson, jornalista e apresentador de TV. Teve um papel de destaque ao longo da década de 80, ao editar bandas como os Joy Division, Durutti Column, Happy Mondays ou A Certain Ratio. O trabalho de produção de Martin Hannett, ao definir a sonoridade destas bandas e o trabalho de imagem do designer gráfico Peter Saville, contribuíram para a identidade vincada que esta editora assumiu na história da música pop / rock. Em 1992 viria a encerrar a actividade.

de estúdio: as ferramentas de estúdio a ocuparem um papel tão preponderante no processo como os próprios instrumentos musicais. E por isso, um produtor que podemos classificar de decomposição. A sua pesquisa em torno do som extravasava as fronteiras da linguagem mais marcadamente musical para se aproximar de uma prática e de metodologias que eram mais da sonoplastia ou da realização radiofónica. Os Joy Division, banda emblemática do período pós-punk de 70-80, não teriam tido a relevância musical que tiveram se não fosse Hannett a elaborar o som da banda, assumindo-se quase como um quinto membro tal como George Martin havia sido o quinto *beatle*. “Perhaps the most destructive effect of the Joy Division cult has been the creation of the myth that the haunting melancholic baritone, obscurist lyrics and marvellous timing of Ian Curtis were the only significant ingredients of Joy Division's greatness. It is a myth that unjustly belittles the importance of the roles played by Bernard Albrecht, Peter Hook, Steve Morris and producer Martin Hannett in evolving their beautiful moods, melodies and deceptively danceable rhythms.” (West, 1984: 5) O álbum *Unknown Pleasures* (1979) dos Joy Division é exemplo clássico desse tipo de sonoridade meticulosa em que voz, baixo, guitarra e bateria são pretextos para consolidar uma sonoridade que aponta claramente ao futuro, uma vez que aposta em caminhos que ao serem desbravados vão seguramente enriquecer o contexto musical, vincando diferenças e apostando em contradições, face a muita da música produzida à época. “The band were, for the most part, unaware of the company with which they were being compared, and wisely opted to abandon such distractions in favor of perfecting their monolithic deconstruction of rock and roll. As they retreated into bleak, amorphous anonymity, Curtis [letrista] began to focus on more philosophical, expressive lyrics.” (Ott, 2006: 29) Ott refere a desconstrução porque é afinal de desmontar o som que se trata: a ideia de que a construção se faz com o recurso à desmontagem até ao elemento mais ínfimo para que a partir desses elementos ínfimos possamos elaborar a composição. Desmontagem extrema, aliás. Aí se situa o palco onde surge a criatividade já que assim se criam condições para a estimular. Num contexto de produção musical mais tecnológica a história da música mostra uma associação entre as práticas menos ortodoxas face à tecnologia disponível a coincidirem muitas vezes com os momentos mais criativos do ponto de vista musical. O que nos permite entrever uma identificação entre criatividade e um certo desajuste da utilização formatada. O que é um desajuste no uso tecnológico? Em que consiste contrariar a máquina? Até que ponto é que a conseguimos contrariar, sendo que quem a concebe tem um enorme poder no que respeita ao que possa advir dela mesma? “Manufacturers design technical objects with certain user behaviours in mind. Technical objects come embedded

with expectations about use and association.” (Morris, 2007: 6) O que é efectivamente verdade: a lógica do manual de instruções é antiga na relação do humano com a máquina, mesmo se só mais recentemente é que o manual de instruções acompanha a ferramenta que se adquire.

Mas o manual de instruções pode não ser seguido. Aí entra o domínio do incerto e do imprevisto, pelo menos para quem entende que há máquina para lá do manual de instruções. Akrich e Latour avançaram (1992) com um conceito interessante na definição deste problema: o de pré-inscrição. Para Akrich e Latour, a pré-inscrição seria aquilo que a tecnologia prevê, ou, pelo menos, tenta prever. A subscrição será depois aquilo que ela permite efectivar. Pelo meio surge a pré-inscrição como aquilo que flui entre o que se prevê e o que se consegue, contendo já possibilidades de realização, mesmo que pouco evidentes. “The competences can be expected from actors before arriving at the setting.” (Akrich & Latour, 1992: 261) Digamos que a pré-inscrição é o domínio caro a quem cria. Sobretudo se se tratar, como no caso que estamos a tratar, de alguém que sustente essa criação numa forte manifestação de desintegração e desmontagem de princípios, regras, ordens e ideias instituídas. De tal maneira que essa desmontagem se traduziu numa prática cuja lógica de funcionamento é uma desmontagem profunda, fazendo dessa mesma desmontagem um fim em si e não apenas um meio. Há decomposição porque há composição: podemos desmontar, dividir e manipular porque podemos também juntar, unir e sobrepor. Com tudo o que se possa objectar, como a condução a um fetichismo da desconstrução, pouco válido criativamente, o que mostraremos de seguida é como essa procura do lado mais desordenado, inverosímil e desmembrado da desmontagem se constitui como metodologia de criação musical.

3.5.5. *Glitch* – o encanto da máquina avariada

Na década de 90, desenvolve-se um género musical que passou a ser referido como *glitch* ou *glitch music*. O termo é importado do contexto da informática onde *glitch* significa alteração, anomalia, erro ou avaria. Consoante as situações em causa, o *glitch* acabará por identificar um tipo particular de anomalia: uma anomalia em que a falha não é total, em que o erro não é totalmente impeditivo. Uma anomalia ligeira, se por ligeira entendermos o facto de não ser totalmente negadora e tal modo que quase nos familiarizamos com essa anomalia, subscrevendo-a em muitas situações. “Glitches have become quite commonplace

in headlines and in our personal lives. We usually don't pay attention to them or are no longer surprised when they happen—unless it is something so massive and dangerous that it disrupts our lives.” (Papows, 2010: 17)

Mas o erro tem – sempre teve – em si algo que pode ser de dimensão positiva e não apenas negativa e perturbadora. Isso verifica-se em muitas áreas mas nas artes, acima de tudo no momento em que estas acentuam uma dependência tecnológica cada vez maior, isso constata-se de forma evidente. O erro pode então aparecer como um escape, como uma janela que se abre, possibilitando caminhos até aí inéditos, linhas de pesquisa e possibilidades que geram resultados eventualmente positivos (ou que alguns os possam assim considerar). “In its “failure to communicate,” error signals a path of escape from the predictable confines of informatic control: an opening, a virtuality, a poiesis.” (Nunes, 2010: 3) Trata-se, não de negar o carácter instável, obstrutivo e perturbador do erro, mas de afirmar também o seu carácter libertador, construtivo e criativo. Desde aquilo que se obtém por simples acaso com origem num erro, até a um estado mais avançado onde se força esse mesmo erro e se criam condições para suscitar essa imprevisibilidade, o que se revela é que nessa perturbação há um potencial criativo que às artes interessa. No caso concreto da música, esse erro não está exclusivamente dependente da tecnologia, mas a sua implantação e disseminação de larga escala no panorama musical recente desenvolveu ainda mais as condições para que essa situação ocorra.

Afirmada esta dupla face do erro, criamos condições para uma mais clara percepção das razões que levaram a que toda uma estética do erro, a partir do momento em que a tecnologia entra no domínio da música, se tenha desenvolvido. Isso acontece porque o erro passa a ser considerado enquanto possibilidade libertadora face a uma situação de controle na qual os processos se desenvolvem: qualquer músico, por menos experiente e teoricamente informado que seja, acaba por perceber, na prática, que o uso que faz da tecnologia o conduz a uma manifesta situação de controle exercido no seu trabalho por parte dessa mesma tecnologia que usa. Não se trata aqui de questionar a sua liberdade criativa apenas, trata-se antes de definir os parâmetros em que essa mesma liberdade se pode desenvolver. Havendo essa consciência da posição de domínio por parte dos meios tecnológicos, logo ocorrem questões acerca do modo como ela pode ser contornada. E o erro é uma delas: ele acaba por ser uma possibilidade que ao compositor pode prestar para explorar situações que um uso mais formal, correcto, podemos dizer, do equipamento, não prevê. “Error, as errant heading, suggests ways in which failure, glitch, and

miscommunication provide creative openings and lines of flight that allow for a reconceptualization of what can (or cannot) be realized within existing social and cultural practices.” (Nunes, 2011: 3)

Malabou num ensaio de 2012 sobre a ontologia do acidente, reflecte sobre a importância que a destruição tem, para que a construção se possa verificar. No caso das artes plásticas, que são o exemplo mais óbvio dessa situação, encontramos um leque vasto de exemplos como alguns que a autora refere. A música, numa consideração centrada no papel do compositor e do ouvinte, é também um exemplo claro de como essa dimensão da destruição é vital para a sua realização. “Construction is counter-balanced by a form of destruction. This much we know and accept. The fact that all creation can only occur at the price of a destructive counterpart is a fundamental law of life. It does not contradict life; it makes life possible.” (Malabou, 2009: 4) Este elemento de destruição não é totalmente consensual, se considerado o seu papel no domínio das artes e da sua criação. Pelo facto de não ser consensual, queremos aqui significar que, mesmo a existir, nunca é elemento assumido ou evidenciado até. A narrativa que há vários séculos molda o papel do criador artístico vai mais no sentido da construção e daí naturalmente decorre que tudo o que não for desse âmbito mais edificante, construtivo, positivo, parece não encontrar espaço no lote de procedimentos de quem se apresenta como criador, seja de que prática artística for. Daí o anacronismo que é a situação de o criador contemporâneo, que em larga medida se vê a si próprio – e os outros o vêem também – como alguém ainda do séc. XIX, no que à inspiração e criatividade diz respeito, isto é, alguém que pelo seu talento, génio, trabalho, etc. cria, num ambiente em que essa criação já está para lá do modelo do criador inspirado e conhecedor, daí decorrendo uma dificuldade e inadequação no modo como se lida com essa ambivalência. “Even if the destructive and disorganizing explosive power is present virtually in each of us, ready to manifest itself, to take body or self-actualize at any moment, it has never received a name in any field whatsoever.” (Malabou, 2009: 5)

Até que ponto é que a destrutividade sobre qualquer coisa existente tem ainda algo de criativo e não de totalmente destrutivo apenas? O *glitch* enquanto prática musical que procurou ir ao mais fundo dessa alteração, seguindo a via do erro e da sua utilização, pode não ter concretizado a veleidade que alguns dos seus mais acérrimos defensores tiveram de que essa prática seria de tal modo radical que nada do que antes existira poderia continuar na mesma, no que diz respeito ao papel do erro na criação musical. Mas, mesmo não concretizando esse ambicionado desejo, o *glitch* tem de inovador a reflexão acerca de algo

com o qual, por razões históricas diversas, a música manifestou alguma dificuldade em lidar: o potencial papel criativo do erro. A música, mais do que qualquer outra arte, é construída, desde os momentos iniciais da aprendizagem até fases mais avançadas como a composição e a reflexão musicológica, como uma arte à qual o erro não convém. E, talvez por isso, ocorra uma maior dificuldade de aceitação de algumas metodologias musicais contemporâneas nas quais haja lugar ao erro, face a outras práticas artísticas onde ele é mais aceite, ou aceitável. Ideia muito bem expressa no título do livro de Stubbs (2009): *Fear of Music, Why People Get Rothko but Don't Get Stockhausen?* Pergunta com alguma dimensão retórica de provocação até, mas que revela a ideia de que na música, certos avanços mais radicais, - aqui entendidos de forma muito generalizada - são mais dificilmente entendidos e assimilados pela generalidade das pessoas, dos mais conhecedores aos menos versados na matéria, do que noutras artes.

Esse pode ter sido o escape que o *glitch* seguiu, colhendo os ensinamentos de Russolo e Cage, por exemplo, no seguimento de uma linha de criatividade de fronteiras bem alargadas. Sublinhemos que o que está em causa neste tipo de música é construção, é realização, é produção, é obra audível, como qualquer outra obra musical. Se o caminho que conduziu até lá foi o do erro, o que importa é mostrar como essa prática constituiu uma enorme abertura no campo de possibilidades da produção musical. Pela sugestão de novos sons, pela inclusão das mais diversas texturas, pela aceitação das mais dilaceradas falhas rítmicas e pela mais inusitada sugestão de relações entre sons. “Na presente arte digital não há realmente qualquer diferença entre a criação de música enquanto ruído, ou de ruído enquanto música – no domínio da síntese granular, quase todos os sons são artificiais e como tal assumidos, importando mais nos circuitos da electrónica sonora experimental a produção de *glitches*, erros de sistema, malfunções.” (Paes, 2014: 43)

O *glitch* surge como ferramenta criativa. Quando o uso da tecnologia atinge uma certa maturidade, entendendo aqui por maturidade uma situação que traduza um uso generalizado dessa tecnologia, algum desenvolvimento conceptual, bem como análises musicológicas mais consistentes que o tomem em atenção. Do manifesto de Russolo *The Art of Noises* à música concreta de Schaeffer, passando pelo indeterminismo criativo de Cage e por alguns experimentalismos de natureza tecnológica no contexto da música pop/rock a partir da década de 60, muitos elementos que são da ordem do erro, do acaso, da anomalia e respectivo aproveitamento musical, deram um contributo relevante para a história da música. Mas o que estabelece o *glitch* enquanto género musical relevante é essa

aceitação de toda a dinâmica e estética do erro no contexto musical, advogando-a mesmo como ferramenta criativa e desenvolvendo-a como prática de execução. A esse respeito referimos bandas como Autechre e Aphex Twin, cujos primeiros lançamentos se verificam na Warp¹⁶⁸, como uma espécie de embriões daquilo que passou a ser identificado como *glitch music*.

Em 1995 os Autechre, originários de Manchester, UK, lançam o seu terceiro álbum *Tri Repetae*. Toda a obra dos Autechre, desde o seu início em 1987, é marcada pela procura de caminhos mais alternativos à música formatada para as pistas de dança, que foi o contexto no qual eles surgiram. Embora na origem as suas propostas tenham esse cunho, o trabalho desta banda acaba por constituir uma pesquisa permanente de caminhos diversos, nos quais o ruído, o erro ou a desconstrução rítmica são elementos fundamentais. *Tri Repetae* acaba por ser um expoente dessa música que tem latente uma forte dimensão de pesquisa: nas texturas, nos timbres utilizados, nos ritmos trabalhados, os temas apresentados no disco constituem-se como laboratórios em que foram testadas e experimentadas possibilidades inovadoras. Os temas iniciam-se e assim que se começa a perceber alguma estabilidade (harmónica ou rítmica, por exemplo), logo uma alteração profunda surge que deite abaixo o que se parecia consolidar, para de seguida algo de novo aparecer e fazer com que o processo se inicie de novo. Trata-se de uma música instável, se por estável entendermos o que enquadra, insere e direcciona. Aqui é antes de mudança, de desafio e de alteração que estamos a falar. O disco ganhou esta dimensão também pelo modo como foi produzido. Os Autechre criaram as condições para a ocorrência desse erro: através de equipamento personalizado, através de aplicações de software assentes em programação pelo utilizador, através de técnicas de produção menos convencionais pelos padrões mais comuns do que é a produção musical. De tal maneira que dizem logo nas notas interiores que acompanham o disco que ele deve ser ouvido preferencialmente em vinil para que assim haja a presença do ruído de fundo próprio do vinil, considerado também parte da música. Ouça-se o tema *Clipper* ou *C/Path* para se perceber como se trata de uma música onde o ruído acidental ou a falha rítmica, por exemplo, têm lugar como uma nota harmonicamente enquadrada ou um ritmo preciso.

Outro nome a destacar no contexto do *glitch* é o de Richard D. James, músico inglês que desde finais da década de 90 vem assinando com vários pseudónimos alguma da música mais irreverente nascida no contexto da música electrónica. Aphex Twin é o nome

¹⁶⁸ Editora inglesa com sede em Sheffield, fundada em 1989, que logo no início acolhe músicos como os Autechre e Aphex Twin, bem como DJs até, cuja prática musical se inseria nessa emergente estética do *glitch*.

sob o qual editou alguns dos discos mais relevantes do que poderemos designar como *glitch*. Sendo já de 2001 *Drugs* é um caso muito interessante porque constitui-se como um compêndio do que é a produção no contexto do *glitch*. Richard D. James é mestre na desconstrução rítmica e na fusão de sonoridades agressivas com melodias tranquilas, mistura na qual as mais radicais dissonâncias se sucedem a progressões harmónicas tranquilas, mas num encaixe muito eficaz. Ouçamos o tema *vordbosbn* onde esta disparidade está presente mas com um sentido de união muito evidente: nos quase cinco minutos do tema, temos a possibilidade de ouvir um leque vasto de timbres e um ritmo que se desmancha em permanência mas que a todo o momento se reconstrói. Richard D. James é também ele um entusiasta de instrumentos musicais modificados e de aplicações nas quais a margem de manobra do compositor seja maior devido ao facto de implicarem programação, permitindo desse modo uma personalização maior da própria ferramenta de trabalho.

O que o *glitch* importa das teorizações mais gerais acerca do erro que apresentámos, é a ideia de que a tecnologia musical, com as suas inevitáveis anomalias e malfunções, possui a capacidade de proporcionar resultados que podem ser considerados musicalmente válidos. Muitos géneros musicais surgem como rebelião face a uma corrente musical que lhes seja anterior, fazendo dessa mesma oposição um facto de legitimação por diferença. Do atonalismo que se insurge contra o apogeu da composição tonal, ao punk que invoca a simplicidade de meios por oposição à complexidade técnica do rock sinfónico que o antecedeu, a invectiva contra uma situação existente, aparentemente estável, é um elemento de legitimação. “Because hegemony’s control over people is wrapped up in its silent invisibility, Situationist and industrial logic demands that to free ourselves from unwritten rules, we first have to reveal them – and this is done by breaking those rules, provoking their enforcement, and broadcasting the identity and brutality of their agents to all.” (Reed, 2013: 10) A *glitch music* é mais um género musical a nascer por rebelião, assumindo a contestação de regras e convenções, como algo a desenvolver, fazendo disso uma linha programática mas com uma insistência muito grande na anomalia e em tudo o que dela pode decorrer. O *glitch* nasce num período já de alguma consolidação da tecnologia musical, nomeadamente no uso de computadores para aspectos tão diversos como síntese, manipulação, edição e tratamento de som. Nos anos 80, computadores e *samplers* disseminam-se, tornando-se cada vez mais acessíveis, quer do ponto de vista do custo, quer na sua prática de utilização, cada vez mais facilitada por parte dos fabricantes ao tornarem os seus produtos acessíveis a um número maior de interessados e quebrando a ideia de que

certa tecnologia musical, maioritariamente digital, seria apenas destinada a sectores mais informados e especializados na área. Com essa disseminação, aumenta exponencialmente o número de utilizadores, daí decorrendo um uso cada vez mais facilitado mas também a obtenção de resultados cada vez mais semelhantes entre si. Facto visível, por exemplo, na constatação de que a maioria dos utilizadores desta tecnologia digital da área mais electrónica estavam todos a seguir modos de utilização cada vez mais previsíveis e parecidos entre si. Somos capazes de detectar timbres de sintetizador em algumas bandas da década de 80 absolutamente iguais, ou programações rítmicas claramente identificáveis com a caixa de ritmos específica a ser usada. A TR-808 no hip-hop e a TR-909 no *techno*, por exemplo, eram de tal modo identificáveis que, certos géneros musicais tinham-nas como instrumento obrigatório. Face a essa consolidação, traduzível num certo unanimismo, a *glitch music* surge como contestação estética apostada em alterar um estado da arte que se tornava cada vez mais comum, consensual e uniforme. A via que seguiu foi precisamente a de forçar o erro nessa mesma tecnologia. Ou melhor, de o aproveitar sempre que ele surgia, ao contrário dos antecedentes que viam esse erro como anomalia a evitar. É então que essas bandas começam a forjar, de várias maneiras possíveis, o erro, o imprevisível e a anomalia na utilização dos equipamentos. Ruídos digitais, acidentes rítmicos, filtragem extrema de frequências ou utilização de processos de acaso em certos parâmetros, conduziram à produção de determinadas sonoridades obtidas por esses instrumentos e que eram, digamos assim, o seu lado teoricamente menos desejável, aquele que os vendedores do instrumento se esforçariam por não referir ou então, se o referissem, apresentando possibilidades de o controlar. Na *glitch music* é precisamente o contrário que está em causa: o erro que acontece não é para esconder, é para aproveitar. A anomalia não é para deitar fora, é para utilizar.

Já vimos que o *glitch* nasce como rebelião face a um determinado estado de coisas que passava por um uso consensual da tecnologia, querendo aqui o consensual significar esse uso “nas normas”, aquele que estava previsto pelo fabricante. Mas o *glitch* não se fica por essa dimensão revolucionária. Cedo se verifica que há beleza no erro e que a *glitch music* é muito mais do que um movimento de contestação a um certo tipo de música electrónica mais formatada. Nesta investigação, que versa sobre a questão do som e das suas mutações ao longo do séc. XX, este aspecto é de particular importância. Se há elemento que podemos verificar ter sido um contributo do *glitch* para a consideração das mudanças no timbre na música contemporânea, é precisamente o facto de um vasto leque de sonoridades, até aí quase sempre eliminadas e musicalmente desconsideradas, passarem a

fazer parte do léxico musical. Traduzindo-se num enorme alargamento da paleta de sons musicais a utilizar musicalmente. O *glitch* segue o que Russolo advogava no manifesto *The Art of Noises* – incluir o ruído na paleta da composição musical.

Façamos uma clarificação do que é o *circuit bending*. Sendo algo da ordem da organologia, tem claramente a ver com esta estética do *glitch*. *Circuit bending* consiste na alteração particular de determinados instrumentos musicais ao nível do seu funcionamento interno. Estamos a falar numa alteração que, indo para lá do uso previsto do instrumento, consiste em, ao nível do hardware, produzir modificações no seu funcionamento de modo a suscitar resultados diferentes. O *circuit bending*, nascendo ainda na década de 70, tem o seu desenvolvimento maior a partir da década de 80, com a generalização e acessibilidade cada vez maior dos instrumentos que se alteram. Numa lógica artesanal, pautada por conhecimentos muitas vezes reduzidos, modificam-se os instrumentos, sobretudo analógicos, e através da alteração dos seus componentes, procede-se a alterações com vista à obtenção de resultados sonoros não previstos. Ideia que se desenvolve e chega a atingir o ponto em que quem se dedica a esse *backing* (modificação) o faz para posteriormente comercializar os instrumentos modificados. Mas não nos esqueçamos do som propriamente dito: o *circuit bending* como mais uma forma de forçar eventuais erros, de modificar a utilização, de transgredir a sua utilização, indo mesmo ao ponto mais extremo – o da modificação ao nível do hardware.

No digital esta prática do *circuit bending*, por razões técnicas, torna-se mais difícil mas ainda assim não completamente posta de lado. É por essa razão que bandas da área do *glitch* como Authecre e Aphex Twin, por exemplo favorecem aplicações de software como o Max/MSP, ou SuperCollider, em vez da utilização dos sequenciadores /editores de mais comum utilização como o Logic, o Cubase ou o Pro Tools. Isto porque esses dois softwares, possuindo uma lógica modular e assentando na programação como operador fundamental, proporcionam com isso uma pesquisa, uma produção e um tratamento dessas sonoridades com maior controle por parte do músico utilizador. Embora essas aplicações impliquem mais conhecimentos técnicos, têm a vantagem de possuir uma dimensão maior de personalização o que permite que o músico tenha mais parâmetros e possibilidades de tratamento do som. Não é por acaso que esta associação acontece e, mais uma vez, Authecre e Richard D. James usam equipamento analógico manipulado por *circuit bending* e equipamento digital de programação, como o que referimos. Os seus resultados musicais são claramente consequência de métodos de composição que atribuem extrema

importância ao processo de construção, fabrico e alteração das fontes sonoras. Para lá de uma fase de montagem, existe uma etapa de atenção às características do som, na qual se investe bastante, de modo a que esse minúcia em torno do som seja aspecto elementar na valorização da obra.

3.5.6. *Mashup*: do velho nasce o novo

A mistura digital dos registos musicais, cada vez mais fácil de realizar, tem-se afirmado nos últimos anos como uma prática musical que conquistou um território específico, dando origem a uma prática musical definida. Estamos a falar do *mashup*, uma técnica que consiste em criar uma música a partir de outras músicas já existentes mas sem acesso a pistas individuais: trata-se de utilizar o material musical em bruto tal como ele é editado. Aliás, o desafio tem aí um aspecto fundamental: criar montagens com as músicas, tal e qual elas são ouvidas por todas as pessoas, elaborando a partir da sobreposição desse mesmo material base. Estas montagens obtêm-se pela aceleração ou desaceleração do material bruto, bem como algum trabalho de equalização ou, em casos mais raros, de transposição harmónica. Na base, o *mashup* é a construção de uma terceira música a partir da junção de duas diferentes ou, nalguns casos, na junção de mais do que duas. Geralmente esta cultura do *mashup* e da *remix* costuma ser observada do ponto de vista musical alargado, sob duas perspectivas distintas: por um lado acentuar a dimensão de reciclagem que é apanágio da música pop/rock, e até mesmo de outros géneros, como jazz, por exemplo. Reciclagem que passa pela utilização de trechos de outras músicas, interligando-as de maneira inédita e com enorme grau de criatividade e inovação. No fundo, apenas a confirmação de que a música pop/rock é uma música que se alimenta muito de si própria. Aqui tratando-se de uma auto referencialidade que já não recorre a aspectos intermediários, como seja a adaptação numa nova peça, de um determinado motivo musical a partir da citação da pauta, por exemplo. “Before the twentieth century, transformative appropriation in music took the form of allusion. For instance, a composer could refer to the work of another by writing in a similar style, or a performer could one-up a rival by imitating his performance.” (Demers, 2006: 8) No *mashup* vai-se directamente ao próprio registo e é o próprio registo que é inserido e utilizado, misturado, manipulado com outros registos.

Esta cultura do *mashup* é também muitas vezes referida a partir da questão legal, uma vez que, dadas as codificações de direitos de autor na generalidade das legislações

actuais, esta utilização dos registos áudio numa nova peça, coloca inevitáveis problemas ao nível da autoria. “With the advent of recording and replay technologies in the early twentieth century, musicians gained the power to duplicate sounds literally rather than simply approximate them through allusion. Duplication muddled the previously clear distinction between transformative appropriation on the one hand, and piracy and plagiarism on the other.” (Demers, 2006: 8) O nosso propósito aqui não é avançar pela questão legal.¹⁶⁹ Mas, ainda assim, importa afirmar que um certo risco legal está também na origem de quem procede a estas produções: a utilização de material alheio para efectivar algo que não seja do conhecimento ou consentimento do autor, desempenha um pressuposto fundamental aos praticantes deste tipo de remisturas não autorizadas. O aspecto a destacar aqui é o de que nesta lógica de *mashup*, há criatividade ao nível da composição, mas também que quem a pratica não tem só isso em mente, fazendo também da irreverência da atitude um aspecto a ter em consideração. Quem procede a estas remisturas está a desenvolver um trabalho criativo que extravaza o âmbito restrito da montagem para avançar por outras áreas de cariz musical como a manipulação rítmica, o teste de possibilidades harmónicas e, sobretudo, uma experimentação ao nível do timbre, das sonoridades que são obtidas nessas misturas, aspecto que não deve ser descurado. Tendo o seu início a partir da década de 90, coincidente com a disseminação da partilha ilegal de ficheiros áudio (P2P, etc.), a proliferação do *mashup* deu origem a comunidades de entusiastas e a público interessado em ouvir esses trabalhos. Mas uma disseminação que, sobretudo por questões legais, se desenvolve através da partilha ilegal de ficheiros em comunidades onde o anonimato impera. Situação muito parecida com a da generalidade dos *graffiters*, por exemplo, em que o anonimato – ou a assinatura disfarçada – são bastante comuns, fazendo mesmo parte das características do movimento, não só pelas questões legais apontadas, que conferiam uma certa aura artística que era fundamental para suscitar o interesse, como também pela criação de espécies de alter-egos como pressuposto criativo.¹⁷⁰

Não existindo ainda o termo *mashup* para a designação, Pierre Henry¹⁷¹ produz em 1968 *Psyché Rock*, obra cujas características antecedem muito do que se viria a passar uns

¹⁶⁹ *Steal This Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity* (2006) de Demers é, a esse respeito, uma das mais completas e esclarecidas análises publicadas.

¹⁷⁰ No caso do graffiti, um exemplo pertinente é o de Banksy, grafitter inglês que tem no anonimato e na surpresa dos locais onde coloca os trabalhos, um elemento central na sua estratégia artística.

¹⁷¹ Pierre Henry (1927), compositor francês, fez a sua formação no conservatório de Paris e cedo mostrou interesse pelo lado mais tecnológico e experimental da música, o que o levou a trabalhar com Pierre Schaeffer, com o qual compôs *Symphonie pour un Homme Seul*, ainda hoje uma das suas peças mais

anos mais tarde no surgimento da *mashup*. Trata-se de um tema com menos de três minutos de duração e que segue na sua forma a estrutura pop / rock; embora instrumental é essa organização de verso e refrão que aí está presente. Construído a partir de gravações de sons de origem diversa, o tema é elaborado através dos procedimentos de manipulação de estúdio que os autores da música concreta haviam consolidado. O que é particular destaque aqui é que o tema é construído como de se uma *mashup* se tratasse: em ambiente analógico, com base em gravações de fita, Henry procede à montagem recorrendo a técnicas de tratamento de sons diversos, de modo a que eles se unam e permitam a coerência do tema, aspecto que é bem conseguido. “In *Psyché Rock*, Henry first juxtaposes and then superimposes the electronic world of the end of the 1960s and a rock rhythm section, augmented by interjections from the brass.” (Decroupet, 2010: 113) Sem dúvida que o *mashup* é devedor de procedimentos anteriormente surgidos no contexto da electroacústica, como este tema prova, daí a actualidade de *Psyché Rock* quando o ouvimos e comparamos com produções mais recentes.

Também proveniente do contexto da música electroacústica, Ferrari¹⁷², editou em 1985 o tema *Strathoven* que teve uma forma muito particular de ser construído, considerando o ambiente musical do qual o autor provinha – a música de carácter mais erudito e académico. *Strathoven* é uma *mashup* construída a partir de partes de dois temas bastante conhecidos no contexto da música ocidental: a 5ª *Sinfonia* de Beethoven e *O Pássaro de Fogo* de Stravinsky, daí o título da peça ser ele próprio um *mashup* do nome dos dois compositores referidos. O que é interessante é que Ferrari, com procedimentos analógicos de montagem a partir de fita magnética, executa a criação de uma terceira música, partido de duas já existentes, tal como nos actuais *mashups* digitais. Este tema aponta para alguma elaboração e conhecimento técnico de quem o produziu, valendo aí os conhecimentos de composição de Ferrari, com o compositor a ser muito criterioso do ponto de vista musical com a escolha das partes do material original a utilizar, bem como das sequências em que ocorrem essas sobreposições. Ainda assim, não deixa de ser curioso como muito do lado iconoclasta das *mashups* surgidas mais tarde, parece estar aqui presente,

emblemáticas. Interessou-se também pela exploração de outras práticas e formas de apresentação da sua música e, como consequência, produziu para publicidade, televisão e bailado. Linguagens como o rock e o jazz não lhe passaram ao lado e fez trabalhos onde essas influências são claramente marcantes.

¹⁷² Luc Ferrari (1929-2005), compositor francês associado à música concreta e à electroacústica. No início praticou métodos de composição mais tradicionais, inspirado pelo dodecafonismo e por Varèse. Na década de 50 associa-se ao *Groupe de Recherches Musicales*, onde toma contacto com Pierre Schaeffer e a partir daí a sua composição passa a ser claramente do âmbito da electroacústica.

sendo *Strathoven* uma peça associada ao lado mais irónico e humorista do trabalho de Ferrari.

Os *mashups* a partir de 90 pareciam ser claramente construídos por artistas, músicos, DJs, nascidos numa cultura de estúdio amador em que, com recurso a algumas aplicações digitais, se viam com capacidade de produção com um nível de qualidade aceitável para ser difundido. Dado o sucesso de muitas destas propostas, alguns DJs profissionais, com currículo consolidado, apostam também nessa vertente e produzem alguns *mashups*, muitos até contornando a fronteira da legalidade, um item que qualquer produtor do género vê como trunfo. A este respeito referimos o caso de Danger Mouse que em 2004 lança o álbum *The Grey Album* que é um *mashup* ambicioso, produzido a partir do *The White Album* (1968) dos The Beatles e do *Black Album* (2003) do *rapper* americano Jay-Z. Com algumas questões legais problemáticas após o lançamento, cedo foi feito um acordo entre as partes de modo a solucionar a contenda, facto que gerou até críticas da comunidade *mashup* mais purista que via nisso uma concessão inaceitável para uma *mashup* que se prezasse. O que é certo é que este álbum de *mashup* acaba por se constituir como um paradigma do que é a metodologia: Danger Mouse, para lá de Dj, é um produtor credenciado e o seu trabalho cinzento – a partir do preto de Jay-Z e do branco dos The Beatles, foi um sucesso comercial e acabou por revelar a estética do *mashup* a um público que até aí dela não tinha conhecimento. Trata-se de um disco em que Danger Mouse recorre às mais sofisticadas técnicas de produção, não se ficando apenas pela simples sobreposição. Aqui encontramos um manual do que são as técnicas digitais de manipulação do som: aceleração e desaceleração de determinados trechos com vista a alterar tempo e tonalidade; trechos executados de trás para a frente; filtragem exaustiva de modo a eliminar ou acentuar determinadas frequências; decomposição de determinados trechos em pequenos pedaços de um segundo a até menos, para com eles elaborar novas programações rítmicas. Resultado: a partir de uma das mais célebres bandas pop e de um dos mais visíveis *rappers* da actualidade, Danger Mouse compõe uma música que é claramente inovadora no sentido em que acrescenta algo aos ingredientes de que é feita. “Some readers might feel that DJ Danger Mouse is guilty of copyright infringement; others celebrate the Grey Album as a revolutionary original composition.” (Demers, 2006: 8)

Considerar as abordagens diferentes que esta prática específica de colagem permite, seja através de técnicas analógicas mais arcaicas, ou com as digitais, mais rápidas e versáteis, não se resume apenas a uma questão de metodologia. Como Reynolds avança acerca dessas

duas abordagens diferentes de concretização do *mashup*: “Analogue captures the physical imprint of a sound wave, like a creature’s body pressed into what becomes a fossil, whereas digital is a reading of the sound wave, a pointilised drawing of it.” (Reynolds, 2011: 313) As primeiras *mashups*, feitas ao vivo, usando técnicas do *turntablism*, evidenciavam as competências técnicas de DJ de quem as fazia. Já as colagens feitas numa plataforma digital mostram o domínio que quem as faz tem das possibilidades de manipulação do som digital. Fazer uma nova composição que tenha o intuito de, no resultado final, manter elementos claramente identificáveis do material de partida, coloca em causa uma das mais ancestrais questões acerca da possibilidade de registo e reprodução do som: a de uma problemática separação entre o som e os corpos do qual ele deriva. Como um som tem sempre um objecto, um movimento, um corpo, na sua origem, a gravação seria assim uma artificial separação de algo que andaria desde sempre ligado: o objecto produz som, gerado por um movimento em si e esse som seria a partir daí identificável com o que lhe havia dado origem. É Reynolds que traz para aqui a noção de espectro, de fantasma, que desde os tempos do próprio inventor Edison se equacionava: “Like a spectre, a recorded musician is at once present and absent.” (Reynolds, 2011:313) É precisamente este espectro que está no fundamento da *mashup* e da sua viabilidade enquanto proposta artística. Porque ela, ao mesmo tempo que esconde, alterando os temas base, também revela, na medida em que eles são alterados mas nunca a ponto de não serem reconhecíveis: uma vez que aí a própria noção de *mashup* deixaria de fazer sentido, tornando-se para o ouvinte uma composição inteiramente original e sem nada dessa estética da reutilização. Primeiro esse som separa-se no momento em que o músico grava a sua música (1º fantasma); mais tarde alguém pega nessa gravação, altera-a, desmonta-a, e dá-lhe um novo envolvimento de obra musical (2º fantasma) “Sampling involves using recordings to make new recordings; it’s the musical art of the ghost co-ordination and ghsot arrangement.” (Reynolds, 2011: 313) E poderíamos até pensar numa posterior utilização e inclusão numa obra musical desse *mashup* e aí teríamos um terceiro fantasma. E sucessivamente... criação de eventos musicais a partir de um evento musical que existiu, que foi a gravação primeira, mas da qual cada vez vamos sabendo menos, à medida em que essa montagem se vai intensificando. É que na música, de uma forma mais exacerbada do que noutras artes em que procedimentos semelhantes possam ocorrer, como a fotografia, por exemplo, a valorização do novo é sempre sublinhada. E é nesse plano que fará mais sentido falar de expropriação do que de apropriação. Quem usa esse material prévio está de certa forma a parasitá-lo obtendo para si um benefício. O seu objectivo não passa apenas por uma valorização ou emancipação do

material de base com o qual se trabalha. Nesse sentido a *mashup*, apresenta-se mais como um processo de parasitismo do que qualquer outro tipo: necessita daquilo de que se serve para ela própria existir. Tratando-se de uma utilização tão intensiva desse material base, ela tinha que necessariamente acontecer, de modo diferente, por exemplo, daqueles compositores que recorrem a material de base e, através de manipulação, tentam esconder a sua origem. Aqui, quem usa assume aquilo que usa, porque isso é vital para o seu resultado. “A Marxist analysis of sampling might conceivably see it as the purest form of exploiting the labour of others. In a more general sense, you could see it as a form of cultural strip-mining, a ransacking of the rich seams of past musical productivity.” (Reynolds, 2011: 315)

E o *mashup* pode lançar uma outra perspectiva, nomeadamente quando colocamos a questão de sabermos até que ponto é que essa sucessiva reutilização de material base, mais do que usurpação ou parasitismo, não é também uma forma de valorização desse material? Quantos autores absolutamente esquecidos nos confins da história da música vêem o seu nome de novo na ribalta porque alguém se serviu de composições suas para as reutilizar? Quantos músicos de carreiras absolutamente marginais passam a ter uma profícua fonte de rendimentos apenas porque um determinado artista de vendas astronómicas teve um sucesso planetário em que usa material desse artista desconhecido, tendo posteriormente que dividir *royalties*?

Porque o *mashup* mostra muito do que é a condição actual de produção musical: não tanto como construção mas antes como manufactura. Hoje, menos se grava, muito se programa, se edita e se manipula. Mas é precisamente aqui que radica a questão: enquanto Eisenberg apresenta este facto de não se gravar e apenas se manipular ou construir como algo de conotação negativa, a produção musical contemporânea vê nessa capacidade algo de legitimidade artística tão grande como a execução de um instrumento musical em termos mais tradicionais. É nessa medida que é infundada a crítica face a essa insuficiência pelo lado da performance e da sua qualidade de realização. Em momento algum essa insuficiência da performance foi limitação para que os que se propuseram a isso não fossem capazes de atingir esse resultado. “The Mash-up, therefore, does not introduce these fundamental challenges into the metaphysics of recording but plunders and remixes them in such a way that they can be heard over all the noise that is currently being made about sound recording, intellectual property, and digital technology.” (Gunkel, 2008: 17)

John Oswald¹⁷³ levou esta reapropriação a um ponto ainda mais extremo, uma vez que tratou de pegar no original e decompô-lo com intenções claramente destrutivas e grotescas e com objectivos claramente provocatórios para o material utilizado. Ouça-se o que ele fez com *White Christmas* de Bing Crosby, em que aquela tranquila música natalícia se transforma numa sucessão de vozes desafinadas, ruídos estranhos e as estruturas harmónicas e rítmicas do original completamente desfeitas. Nem sempre esta reutilização valoriza. Ou melhor, nem sempre esta reutilização tem que valorizar da maneira mais comum que é a de uma certa devoção, admiração até, pelo material original, mesmo quando ele é profundamente alterado. Com a troça de *White Christmas* de Bing Crosby, Oswald passou mais ou menos incólume, mas outra peça do mesmo tipo trouxe-lhe alguns problemas legais. Em 1989 lançou *Dab*, uma versão profundamente manipulada do tema *Bad* de Michael Jackson, versão esta que era a de alguém, como o próprio assumia, pouco entusiasta da música pop de Jackson, e que viu nessa proposta uma estratégia de provocação do artista em causa. Mais um vez, o fantasma continua lá como elemento estruturante da proposta. Tivesse Oswald sido ainda mais radical na sua manipulação, fazendo com que nada do original se identificasse, e tivesse apresentado a sua peça sem essa referência, e todo o impacto do tema se perderia: ele valeu porque destruiu, mas dava a perceber algo daquilo que havia sido destruído. A esta técnica Oswald chamou *Plunderphonics*, num ensaio que publicou em 1985. No qual o autor faz uma espécie de manifesto de intenções, abordagem histórica do tema e descrição de procedimentos técnicos. Importa-nos retirar a ideia de que estas técnicas contemporâneas, possibilitadas por certo tipo de tecnologia, podem estar ao serviço da criação, como Oswald afirma: “After decades of being the passive recipients of music in packages, listeners now have the means to assemble their own choices, to separate pleasures from the filler. They are dubbing a variety of sounds from around the world, or at least from the breadth of their record collections, making compilations of a diversity unavailable from the music industry, with its circumscribed stables of artists, and an ever more pervasive policy of only supplying the common denominator.” (Oswald, 1985: 1) O que se verifica é que estas

¹⁷³ John Oswald, compositor canadiano nascido em 1953, notabilizou-se pelas suas versões muito particulares de músicas já existentes, numa técnica que ele próprio cunhou com o termo *Plunderphonics* (*plunder*=pilhagem; *phonics*=acústica, sónica) num panfleto publicado em 1985 com o título de “*Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*”. A técnica, inspirada nos procedimentos *cut-up* de William Burroughs e potenciada pelo aparecimento do *sampler* (embora Oswald tivesse começado por um trabalho exclusivamente analógico a partir de registos em fita magnética), permitia modificar, reconstruir, manipular uma determinada música, à revelia dos seus autores e sem acesso ao master que facilitaria o processo. Com objectivos sobretudo provocatórios, o trabalho de Oswald pegava em músicas populares e largamente conhecidas para as alterar de modo a potenciar uma faceta mais jocosa, *naïf*, irónica e agressiva dessas mesmas músicas.

estratégias claras e assumidas de reutilização, possuem um valor musical que vai para lá desses sintomas de provocação, humor, reabilitação ou outra. Neste caso, por decomposição, extraindo de uma música determinadas partes, filtrando nessas partes determinadas frequências para que o som seja profundamente alterado, aplicando efeitos como distorções, *flanger*, *phaser* ou outros, para dar novas possibilidades a esses sons. O *mashup* não é apenas passatempo provocatório; é também uma técnica de carácter musical. De tal modo que, em estúdio, muitos produtores e compositores, fazem hoje recurso dessa técnica aplicando-a a material próprio. Porque se verifica que o resultado obtido é musicalmente válido. “As technology develops, it may become possible for computers to completely forge the timbre and vocal mannerisms of deceased stars, allowing their estates to exploit their talents long after death.” (Reynolds, 2011: 320)

Devemos aqui reforçar a ideia de que o *sampling*, que no fundo está na base do *mashup*, contém muito de rebeldia e provocação a um determinado estado das coisas. É também por isso que os visados destas atitudes mais provocatórias são geralmente artistas consagrados, com muita divulgação do seu trabalho e de grande sucesso comercial. Isso faz-se pela questão da visibilidade, é certo, mas também por este tipo de estratégia musical, que passa pela decomposição, perceber que tem que marcar uma posição taxativa face à situação consolidada. Tal como os nomes mais emblemáticos do movimento punk criticavam os nomes consagrados do rock sinfónico, não só por questões musicais, mas também porque era preciso atacar os que já lá estavam. Aqui acontece o mesmo: importa mostrar que se traz algo de novo face ao que existe. Quando se assenta esse novo em algo que tem muito da ordem da reutilização, por maioria de razão, essa necessidade vê-se reforçada. Em 1991 a banda americana Negativland lança um *mashup* a que chamou U2, feito a partir da música da banda irlandesa U2, *I still haven't found what im looking for*. Toda a versão consiste na construção de um tema a partir da música dos U2, onde se percebe que a motivação é claramente provocatória, apontando até para uma certa ridicularização do material original. Lembremos que os U2 tinham atingido por essa altura o estatuto de banda planetária que consolidaram nos anos seguintes.¹⁷⁴

¹⁷⁴ “This spawned an entire eighties mini-genre of parodic plagiarism, from Culturcide’s *Tacky Souvenirs of Pre-Revolutionary America* (Top Forty hits defaced and at times almost completely drowned out by noise) to Negativland’s mockery of U2 and Laibach’s transformation of songs like Queen’s ‘One Vision’ and The Rolling Stones’s ‘Sympathy for the Devil’ into bombastic epics of totalitarian kitsch.” (Reynolds, 2011: 136)

3.5.7. *Pop Will Eat Itself?*

Este ponto tem como título o nome de uma banda inglesa, surgida na década de 80, cuja música se caracterizava por uma utilização de técnicas de *sampling*, misturadas com instrumentos mais tradicionais da música pop/rock como a guitarra, o baixo e a bateria. Não sendo um dos expoentes da utilização do *sampling*, os PWEI (Pop Will Eat Itself) avançaram, com o próprio nome da banda, uma ideia central para o que passou a ser a música a partir do aparecimento dos *samplers* na década de 70: a ideia de que a música pop se alimenta de si própria, numa reutilização permanente do material gravado, e por essa razão a referimos aqui.

O *sampler* é um equipamento que serve para a digitalização de som. Não apenas como um gravador, mas como um instrumento musical mesmo, na medida em que permite, uma vez digitalizado um som, executá-lo com os intervalos de uma escala cromática, bem como com a aceleração ou desaceleração do tempo. Ou seja, a possibilidade de se ter um som, o mais indiferenciado dos sons como uma porta a fechar, por exemplo, e depois poder, através de um controlador MIDI, executá-lo ao longo da escala com as respectivas alterações de tonalidade, foi um avanço enorme em termos de produção musical. Assim como partir de uma curta sequência rítmica e reproduzi-la em *loop* com a aceleração ou desaceleração do tempo. Inicialmente (década de 70) muito dispendiosos e apenas acessíveis em estúdios, ou a um número limitado de artistas, na década de 80 os *samplers* desenvolvem-se e a partir daí generalizam-se, devido ao seu preço se ter tornado mais acessível, com as mais significativas marcas de instrumentos electrónicos a apostarem bastante nesse mercado.

Inicialmente é sem dúvida na comunidade rap / hip-hop que o *sampler* assume o seu lugar de extrema preponderância, passando a ser o instrumento musical, quase único, nesse tipo de produções. Legal ou ilegalmente, esses artistas de hip-hop construíam as suas músicas a partir de *samples* e não de instrumentos musicais mais tradicionais. Com enorme impacto na música de dança, o *sampler* passa a fazer parte do arsenal de muitos artistas, mesmo de alguns cuja música seria, à partida, desenquadrada dessa estética. Isto porque o *sampler* permitiu inúmeras possibilidades pelo facto de se poder tocar um som, qualquer som, numa escala ou poder acelerar e desacelerar o tempo de execução. A música pop adota o *sampler* e *19* (1985) de Paul Hardcastle, bem como o álbum *Who's Afraid of the Art of Noise* (1984) da banda inglesa Art of Noise são momentos determinantes no início da proliferação do *sampler* na produção pop. Já antes a comunidade hip-hop fazia desse o seu

instrumento por excelência mas o caso dos Art of Noise, mostra como é possível levar as possibilidades do *sampler* ao extremo, com temas exclusivamente construídos a partir dele, revelando muito do lado inédito das sonoridades assim obtidas.

A música mais conotada com as pistas de dança continua a utilizá-lo e o sucesso dos MARRS, *Pump Up The Volume* (1987) inteiramente construído a partir de *samples* das mais diversas proveniências, acentua essas possibilidades criativas. O *sampler* não era afinal, uma espécie de máquina de citações, que permitisse apenas, numa composição, incluir a determinado momento um trecho de uma música já existente. Cedo os praticantes do *sampling* desenvolvem técnicas e métodos que vão mais além, no sentido de mostrar que o *sampler* é um instrumento com possibilidades de criação e não apenas de citação. “Sampling technology, through its translation of an analogue musical source into the zeroes and ones of digital code, enabled the user to mangle, distort and otherwise transubstantiate the material.” (Reynolds, 2011: 321) O que o transforma num instrumento musical, por excelência, de determinados músicos que atingiam resultados através de uma estratégia de montagem, colagem e aproveitamento de material musical existente. “Sampling is a creative process, and the so-called tactics of ‘stealing’ and ‘pastiche’ are musically and politically constructive, capable of encompassing a complex web of historical references and contesting dominant systems of intellectual property and musical ownership.” (Rodgers, 2003: 314)

Mas o *sampler* constitui-se como mais do que esse instrumento de reaproveitamento, como se de reciclagem apenas se tratasse. Passa a ser de composição, verdadeiramente, uma vez que o seu grau de manipulação do som se tornava cada vez mais profundo e eficaz. “Looping transforms these phonographic after-images of human energy and passion – a vocal refrain, a drum lick, a guitar riff – into treadmills of posthumous productivity.” (Reynolds, 2011: 323) O *sampler* torna-se um instrumento com possibilidades que entram no léxico e práticas musicais contemporâneas que só ele pode permitir, relembremos o caso anteriormente referido do D&B. Como tal, vê o seu estatuto de instrumento musical reforçado, permitindo conhecer com detalhe o material sonoro a ser utilizado. O que tem implicações ao nível da composição, uma vez que o *sampler* permite uma nova forma de manipulação sonora e, conseqüentemente, constituir-se como uma nova fonte de produção de sons – um novo instrumento musical. Produção essa que o *sampler* consegue potenciar a um estrato que nenhuma outra ferramenta ainda tinha conseguido: o seu modo particular de aumentar/reduzir o tempo e a tonalidade traduz-se num processo de manipulação

sonora em que o ponto de partida – o som de base utilizado – é apenas o início de um processo que no final poderá ser bem distinto da origem. “Beyond being merely a postmodern contestation of the ‘real’ in popular music, sampling uses ‘reality’ as a point of departure to an alternate, metaphysical sonic vocabulary.” (Rodgers, 2003: 315)

O compositor tem a possibilidade de constituir uma paleta de sons personalizada, na qual se traduz uma história e uma geografia sónicas, uma vez que as fontes sonoras recolhidas, para posterior utilização, acabam por invariavelmente remeter para o contexto no qual nasceram. Cabendo aos músicos utilizar essa possibilidade a partir do campo musical, mas assumindo também implicações estéticas, e ideológicas até, uma vez que esse arquivo personalizado é a revelação de uma identidade por parte de quem o escolhe. Não se trata de dizer apenas que há implicações extra-musicalis na escolha do conjunto de instrumentos para o qual se compõe. Aqui vai-se mais longe porque se chega ao nível dos sons já existentes sob a forma de registo, sons esses que, inevitavelmente, acarretam um vasto conjunto de implicações extra-musicalis. “Yet samplers, arguably more than any other instruments, offer musicians the opportunity to articulate a personalized ‘aural history’ – an archive of sounds that can be employed to express specific musical and political statements.” Instrumento de cariz bastante laboratorial, os resultados proporcionados revelam assinatura: cada utilizador deixa a sua marca face ao vasto leque de parâmetros com que opera, afirmando-se assim a identidade do instrumento. “The sampling process resonates with various forms of non-digital music-making, and is also both constructive and critical of the larger digital culture of which it is a part.” (Rodgers, 2003: 319) Um exemplo curioso é o caso do *Amen Break*, uma pequena parte do ritmo da música *Amen Brother* dos The Winstons, que se tornou um dos *samples* mais utilizados de sempre. O que é de realçar é como é que, partindo de um mesmo *sample* de base, a diversidade dos resultados proporcionada pelos vários músicos é evidente.

Na música, como em qualquer outra actividade criadora, eventuais regressos ao passado, sejam eles de que tipo forem, fazem parte e são até bastante importantes. O *mash-up* e o *sampling* são um modo, de contornos técnicos bastante precisos, de agilizar esse regresso ao passado e essa coexistência de épocas distintas numa mesma música. Quando se usa um *sample* de uma música da década de 60, junto com um da década de 80, o que se está é a mostrar essa partilha que várias épocas e géneros fazem através da criação musical, com recurso explícito a essas ferramentas. Cria-se assim um tempo suspenso, um tempo de fantasmas onde as coordenadas de espaço e de tempo nos aparecem diluídas, significando

isso um avanço a nível criativo. Esta decomposição que reconstrói os elementos decompostos em algo que os supera, é a constatação de que essa decomposição, essa investida na manipulação daquilo que já existe e na sua desmontagem, é um artifício criativo muito prolífico dos nossos tempos, como refere Shaviro acerca do *sampling* no hip-hop, mas que poderíamos estender a outros géneros musicais: “Appropriation in hip-hop is neither subversive nor conformist; it neither challenges the commodity form nor complacently celebrates it. Rather, hip-hop sampling is an affirmative practice, an exuberant act of reclamation and reconstruction.” (Shaviro, 2003: 69) O *sampler* como instrumento que constrói... a partir da desconstrução.

CONCLUSÃO

A música é uma arte capaz de grande complexidade técnica, o que implica que ensaios de investigação sobre si terão que incluir múltiplas premissas, perspectivas e modelos, sob pena de serem apenas tentativas de análise simplistas e incompletas. Dizer isto não significa, porém, que não se possa delimitar um tema preciso de investigação, sem se incorrer nessa possível falha, consequente da incompletude da abordagem. Foi isso que motivou esta investigação: a demanda do que é que de realmente importante se tem passado com a noção de som, da sua escuta e da sua importância no âmbito da criação musical, nos tempos mais recentes. Este dado, suportado em aspectos objectivos como são todos os desenvolvimentos, particularidades e idiossincrasias da música contemporânea, e ajudados pela posição subjectiva de quem investiga e que se revela no interesse particular por esta transversalidade e multiplicidade de ideias em torno do que é o som musical contemporâneo, constituiu-se como um plano no qual a investigação se desenvolveu. Percebe-se a revelação de vários discursos, significados e linhas de pensamento bastante diferentes entre si; arte de convenções sem as quais não poderia viver, apesar disso, a música não deixa de ser um campo fértil de iconoclastia, irreverência e mudança. Sem prejuízo da perspectiva multifacetada do séc. XX musical, o desafio de tentar perceber o que resta para lá do diverso e heteróclito, no que à consideração do som diz respeito, impõem-se pela percepção de que aí se situam, ou daí partem, muitas das mais substanciais questões em torno da criação musical do séc. XX.

Historicamente, a versatilidade da criação musical e a originalidade daí decorrente, tem sido consequência da alteração de certos paradigmas musicais, muitas vezes ligados ao que se passa fora da música. Essa relação próxima entre o que é intrinsecamente musical e o que lhe é externo, tem-se constituído como o campo de acção onde a raiz dessa evolução histórica deve ser pesquisada. É também isso que nos permite encontrar em muitos momentos um dinamismo e uma actividade reveladoras da música como arte determinante na liderança de muitas revoluções artísticas. Falamos de aspectos diversos como a organologia, a interpretação, a prática de composição, a análise, a crítica ou as normas da linguagem musical no seu lado mais técnico – todos aspectos nos quais essa efervescência criativa se foi verificando com um certo carácter de liderança no contexto artístico. No caso da segunda metade do séc. XX, no quadro mais alargado do que são as questões fundamentais da criação musical, há certos aspectos que se destacam como mais

prementes, uma vez que são aqueles que, mais compositores, musicólogos, filósofos e demais investigadores identificam como sendo relevantes num contexto de mudança. É a partir desta situação que afirmarmos que a segunda metade do séc. XX toma o estatuto do som musical como pólo fundamental de enunciação, investigação, contradição e reformulação de inúmeras práticas musicais. Tendo isto tido lugar em vários quadrantes, dos mais populares aos mais eruditos ou académicos, mantendo algumas especificidades, é certo, mas nunca invalidando a ideia que é a música, na sua globalidade, que se vê implicada nesta alteração do estatuto do som musical. O que nos leva a afirmar que, se há elemento que cruza e interfere com muitas das mais diversas invenções musicais do séc. XX, é precisamente a consideração desse estatuto que o som assume na criação musical. E nesse seguimento, deparamo-nos com o facto de ele se ter visto enormemente investido das mais diversas mudanças, equações, reconsiderações e invenções, através da ligação a inúmeras tecnologias – cada vez mais disseminadas, versáteis e eficientes – de lidar com ele: desde a composição à escuta, passando pela execução, a contemporaneidade revela um entendimento específico do que é o som musical, face a momentos anteriores; entendimento no qual a tecnologia desempenha papel principal.

A questão de se saber o que é o som musical não é de esclarecimento simples e está desde sempre em equação. Mas nunca como na composição contemporânea, foi de importância tão central. Com a tecnologia como parceira de eleição, plantou-se a consideração do problema do que seja o som musical no centro da acção, envolvendo os demais aspectos musicais. Essa é a premissa a partir da qual colocamos a questão do enquadramento: o do som musical, foi de tal forma alterado, atingido, decomposto, traduzindo-se isso no enriquecimento da paleta sónica a considerar, mas também numa dificuldade suplementar de organização e conceptualização adjacentes, de molde a poder descrever com exactidão o estado da arte no que à composição musical diz respeito. Dificuldades que a investigação musicológica contemporânea, considerada de forma alargada, reforça com toda a multiplicidade de teorizações e abordagens simultaneamente antagónicas (porque entram, por vezes, em choque, em muitos dos pressupostos) e concomitantes (porque existem lado a lado, deixando-se contaminar algumas vezes). Esse é um aspecto fundamental da composição contemporânea que sublinhamos: a consideração revista do enquadramento do som musical, lança um quadro conceptual e uma praxis deveras interessantes, se os considerarmos pelo lado positivo e gerador, acreditando que uma certa turbulência implica também algo de criativamente significativo e relevante. O som musical é um corpo transformável; um corpo, à semelhança de outros corpos, em

permanente mutação, passível de ser palco de diversas investidas com vista à sua manipulação e alteração. Essas investidas não são apenas de ordem musical, estritamente falando, e envolvem também outros factores adjacentes que devem ser considerados. Como o caso da escuta, por exemplo. Som, música e escuta caminham de par em par e se, por vezes, podem evidenciar conflitos latentes entre si, perceptíveis em circunstanciais ocorrências históricas, a caminhada conjunta é um ponto importante no que diz respeito ao âmbito mais restrito da composição. Mais do que procura de sentido(s) nos sons, constata-se que aos sons, o melhor que há a fazer, é libertá-los desse(s) mesmo(s) sentido(s) de que foram pontualmente investidos. Essa libertação confere mais capacidade de valorização ao som do que as desenfreadas tentativas gerais de o carregar de sentido, em que muitos momentos da história musical foram férteis. Em fuga de um sentido fixo e rígido, os sons significam mais do que aparentemente se possa julgar – lição que a contemporaneidade musical ao longo do séc. XX foi confirmando, nas mais diversas manifestações musicais e pela voz dos mais diversos compositores e músicos, manifestando-se assim o alargamento conceptual da noção actual de som no contexto musical. Falar de música tem sido, desde sempre, falar de enquadramentos e de normatividades, de indicações e regras, sendo ela uma manifestação inequívoca da realidade desse enquadramento também enquanto modo de legitimar o que acontece. Por outro lado, o caos total não permitiria sequer que se dessem os primeiros passos e daí não se iria a lado nenhum: não desprezemos a ideia de que a um enquadramento surge sempre associada a ideia de libertação, por isso ele possui um índice de positividade. A moldura serve para mostrar o que está dentro... e o que fica de fora – delimitação de regras com o propósito de as superar, alimentando-se a criação musical dessa espécie muito particular de dialéctica. Caminho desde sempre a ser traçado, quem continua a apenas vislumbrar estagnação ou perda de força em alguns momentos históricos, estará mais a sucumbir a uma *fetichização* de um passado supostamente glorioso, do que propriamente a uma análise ponderada da situação concreta. Se certos momentos históricos musicalmente relevantes foram mais de certeza e ordenação, não se pode concluir que os de atribulação e dúvida não tenham manifestado também o seu relevante contributo para a evolução musical. Por isso afirmamos que a abrangente dissolução de enquadramentos do séc. XX, considerada nesta investigação, revela, à cabeça, uma efectividade criativa que não deixa de se impor como incontornável. O número, a qualidade e a diversidade dos compositores nesse campo, mostra uma pesquisa sonora cujos resultados nem sempre se dão a conhecer de forma imediata e evidente, mas cujas consequências, à superfície ou subterraneamente, acabam por se manifestar, sublinhando a

fertilidade criativa que está longe de corresponder às teses mais pessimistas que denunciam uma certa exaustão e repetitividade na criação musical da contemporaneidade.

A tecnologia e as mais variadas manifestações musicais do seu desenvolvimento mostram-se como elemento fulcral dessa questão. Claro que outras épocas históricas tiveram esses momentos de dinamismo, traduzido numa eventual apoteose criativa. O que aqui reforçamos é que a composição actual é sustentada num facto deveras absorvente: a presença, preponderância e envolvimento da componente tecnológica na composição contemporânea; o rastilho que despoleta a situação. Géneros, teorias, movimentos ou escolas musicais, aparentemente afastados, estão afinal bastante próximos, porque há aspectos de ordem não exclusivamente musical – como a tecnologia – a decompor e permeabilizar os alicerces de cada âmbito e, com isso, alterar fronteiras que tinham sido legadas como bastante definidas. Essas fronteiras existem, continuarão a existir, mas mostram um estatuto cada vez menos rígido – pela possibilidade de muito mais facilmente se diluírem, tornando as diversas áreas musicais mais conectáveis entre si. A ideia de transbordar, como a água que escorre pelos dedos quando se tenta agarrá-la, é indicativa e sintomática do que é a criação musical contemporânea: um domínio onde o que existe é esquivo e fugaz, mas revelando um interesse substancial e alargado a variados aspectos do contexto musical. Não se perceba, a partir daqui, a indicação de um panorama musical sustentado numa mistura e compatibilidade de pólos, totalmente abrangente: somos cépticos face a um ecletismo de estilo pós-modernista, sustentado numa dissolução literal de fronteiras, sobretudo porque nos parece uma hipótese mais confusa do que esclarecedora. Mas isso não invalida que afirmemos que o panorama da contemporaneidade, no que diz respeito à criação musical, assente no impacto e presença da tecnologia, é um panorama em que cada vez menos se encontram ilhas sem qualquer comunicação com o que as rodeia. Popular, erudito, banal, sofisticado, simples, complexo... nunca como agora o erudito e o popular, o simples e o complexo, o banal e o sofisticado estiveram tão próximos e com tantas contaminações produtivas. Por via da utilização tecnológica e do consequente alargamento da paleta de sons musicais, mostra-se que a música, como arte sónica, transcende fronteiras e cristalizações pontuais, sendo o som que se ouve o elo de ligação e o plano onde se aglutinam as mais distintas possibilidades, revelando-se assim essa vitalidade à qual a tecnologia parece ter apontado novos caminhos a desbravar. Considerada em termos de dinamismo, a constatação de que a criação musical actual oferece aos nossos ouvidos uma impressão de abertura e desenvolvimento, mais do que de fechamento e conclusão, é um aspecto importante que pretendemos evidenciar: a

diversidade do panorama da composição contemporânea é reveladora de uma capacidade efectiva de superação e conquista. Se alguns acontecimentos musicais nos remetem eventualmente para um estado de saturação e redundância, depressa se percebe que ele acaba por ser contornado, vincando essa dimensão fecunda da criação musical, que pode ser expressa através da palavra composição: com-posição, pôr em conjunto. Compõe música aquele que tem a capacidade de perceber e empreender criativamente a junção dos mais diversos elementos musicais. Nunca como nos tempos correntes esta tarefa teve uma dupla face tão evidente: por um lado, o leque de elementos musicais, considerados de forma alargada, nunca foi tão vasto como é hoje; por outro lado, a junção dessa acentuada diversidade, reforça questões técnicas já conhecidas, bem como invoca até outras inéditas. Desta aparente querela tem também vivido a criação musical contemporânea, sempre que não segue a procura de uma suposta linha principal de evolução – linha essa que, a ter existido noutros tempos, teve raízes mais ideológicas do que propriamente musicais e foi construída depois dos factos e não durante (ou com) os factos. Prestando atenção aos vários acontecimentos locais, seus códigos, convenções e práticas, mas não se acomodando a eles, a criação musical contemporânea opta por fazer as várias “localidades” contactarem entre si, das mais diversas maneiras, não as anulando totalmente, e investindo antes em extrair-lhes o que possa ser relevante. Dilacerado o enquadramento, abre-se caminho a extensões e transformações, situando-se aí o fervilhante epicentro da criação musical contemporânea onde um serialista europeu, um *noise-rocker* japonês, um minimalista nova-iorquino ou um compositor ocidental de música electrónica a trabalhar em rede com parceiros de outros países, encontram afinidades e confluências, sustentadas numa mesma base de problemas e respectiva procura de respostas – manipulação do som para a criação de música. A abertura é fundamental: tradicionalmente, o pensamento filosófico – e o musical também – têm tido dificuldade em considerar o contraditório e o não sequencial, constituindo essa espécie de aversão ao paradoxal e à contradição, uma premissa do pensamento dialéctico (qualquer que ele seja), e da sistematização musical (nas mais variadas acepções) de cunho ocidental. Manter essa grelha de análise dos factos musicais na composição recente, aponta a um pensamento altamente suspeito: os modelos aqui em equação devem considerar o aleatório, o desconexo, o desorganizado e o fora da linha como aspectos legitimamente válidos, e não falamos só nos casos evidentes do indeterminismo de Cage ou da música estocástica de Xenakis, por exemplo. O ilógico e o contraditório não passam a ser noções de igual preponderância num qualquer contexto onde possam surgir, mas a sua consideração já não tem que ser a de qualquer coisa que é

interferência, desalinho, erro ou impedimento apenas. A diversidade da criação musical contemporânea faz-se pelo esbatimento (mas não oclusão) do enquadramento e esse esbatimento revela-se através de disseminação e elusividade. A “voz” do compositor, a “discursividade” do músico manifestam-se intermitentemente, dada a sua própria natureza de inclusão de muitos e diversos elementos. Estamos perante uma música que transfere muito do seu âmbito para a escuta, ao invés de se situar quase exclusivamente na composição ou na interpretação. Porque é na escuta que mais frontalmente nos encontramos com um aspecto determinante da sua existência – o som... o que ele é, como se ouve, como soa.

CODA

Uma música cada vez mais feita de sons e não apenas de notas. Novos sons implicam síntese – síntese é criação. O contacto entre os pólos que se supunham incontactáveis. Primeiro o som, depois o sentido.

BIBLIOGRAFIA

- *ALBIEZ, Sean & LINDVIG, Kyrre Tromm (2011) – “Autobahn and Heimatklänge: Soundtracking the FRG” in *ALBIEZ, Sean & PATTIE, David [ed.] *Kraftwerk, Music Non-Stop*, London: Continuum, pp. 15-43.
- *ALBIEZ, Sean (2011) – “Europe Non-Stop: West Germany, Britain and the Rise of Synthpop, 1975-81” in *ALBIEZ, Sean & PATTIE, David [ed.] (2011). *Kraftwerk, Music Non-Stop*, London: Continuum, pp. 139-162.
- *ADORNO, Theodor (1990) – *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Paris: Gallimard.
- *ADORNO, Theodor (1992) – *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, London: Verso.
- *ADORNO, Theodor (1993) – *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70.
- *ADORNO, Theodor (2002) – *Essays on Music*, Berkeley: University of California Press.
- *AGAWU, Kofi (2009) – *Music as Discourse, Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford: Oxford University Press.
- *AKRICH, Madeline & LATOUR, Bruno (1992) "A Summary of Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies", in Bijker, Wieber & Law, John [Ed.] *Shaping Technology / Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge: Massachusetts. pp 259-264.
- *APPLETON Jon (1989) – *21st Century Instruments: Hardware and Software*, New York: Institute for Studies in American Music.
- *ARISTOTLE (1987) – *De Anima* (On the Soul), London: Penguin.
- *ARISTOTLE (1998) – *The Metaphysics*, London: Penguin.
- *ASHBY, Arved (2010) – *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, Berkeley: University of California Press.
- *ATTALI, Jacques (1999) – *Noise, The Political Economy of Music*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- *AUGOYARD, Jean-François & TORGUE, Henry [ed.] (2005) – *Sonic Experience, A Guide to Everyday Sounds*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

- *AUGUSTO, Carlos Alberto (2014) – *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*, Lisboa: FFMS.
- *AUNER, Joseph (2013) – *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, New York: W. W. Norton & Company.
- *AUSLANDER, Philip (1999) – *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- *BALL, Philip (2010) – *The Music Instinct, How Music Works and Why We Can't Do Without It*, Oxford: Oxford University Press.
- *BARRETO, Jorge Lima (1990) – *Música Minimal Repetitiva*, Lisboa: Litoral.
- *BARTHELMES, Barbara (2002). “Music and the City” In BRAUN, Hans-Joachim, [Ed.] *Music and Technology in the Twentieth Century* (pp). Baltimore: The John Hopkins University Press.
- *BAYLE, François – (1998) “L’Espace des Sons et ses Défauts” in CHOUVEL, Jean-Marc et SOLOMOS, Makis [Ed.] *L’Espace : Musique / Philosophie*, Paris: L’Harmattan, pp. 366 – 371.
- *BECKETT, Samuel (1983) – *Worstward Ho*, London: Grove Pr.
- *BECKETT, Samuel (2001) – *À Espera de Godot*, Lisboa: Cotovia.
- *BEISTEGUI, Miguel de (2005). *The New Heidegger*. London: Continuum.
- *BEISTEGUI, Miguel de (2010). *Immanence and Philosophy: Deleuze*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- *BENNETT, Andy, SHANK, Barry & TOYNBEE, Jason [ed.] (2006) – *The Popular Music Studies Reader*, London: Routledge.
- *BENNETT, Bruce (S.D.) – “The Principles of Spectralism and Murail’s *Gondwana*” disponível em www.brucechristianbennett.com, acessado em Dezembro de 2015.
- *BENSON, Bruce E. (2011) – “Phenomenology of Music” in GRACYK, T. & KANIA, A. [Ed.] *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge, pp. 581-591.
- *BERGSON, Henry (1889) - *Essai Sur les Données Immédiates de la Conscience*. Paris: PUF.
- *BENVENUTI, Christian (2010) – *Sound, Noise and Entropy: An Essay on Information Theory and Music Creation*, Guildford: University of Surrey Press. (Tese de Doutoramento).
- *BLACKING, John (1995) – *How Musical is Man?*, Seattle: University of Washington Press.

- *BOEHMER, Konrad (2011) – “Chance as Ideology” in ROBINSON, Julia (Ed.) *Cage*, Massachussets: MIT, pp 17-34.
- *BOHN, David (1996) – *On Creativity*, London: Routledge.
- *BONDS, Mark (2014) – *Absolute Music, The History of an Idea*, Oxford: Oxford University Press.
- *BOULEZ, Pierre (1963) – *Penser la Musique Aujourd’hui*, Paris: Gallimard.
- *BOULEZ, Pierre (2012) – *Escritos Seletos*, Lisboa: CESEM.
- *BOWIE, Andrew (2007) – *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- *BOWMAN, Wayne (1998) – *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford: Oxford University Press.
- *BULL, Michael & BACK, Les [Ed.] (2005) – *The Auditory Culture Reader*, Oxford: Berg.
- *BUSONI, Ferruccio (1911) – *Sketch of a New Esthetic of Music*, New York: G. Shirmer.
- *BREND, Mark (2005) – *Strange Sounds: Offbeat Instruments and Sonic Experiments in Pop*, San Francisco: Backbeat Books.
- *BREND, Mark (2012) – *The Sound of Tomorrow, How Electronic Music was Smuggled into the Mainstream*, New York: Bloomsbury.
- *BROCKER, Carsten (2011) – “Kraftwerk, Technology and Composition” in *ALBIEZ, Sean & PATTIE, David [ed.] (2011). *Kraftwerk, Music Non-Stop*, London: Continuum, pp. 97-118.
- *BROOKS, William & Vermeire, Heike [Ed.] (2009) – *Metacage: Essays on and Around Freeman Etudes, Fontana Mix, Aria*, Ghent: Leuven University Press.
- *BYRNE, David (2012) – *How Music Works*, Edimburgh: Canongate.
- *CAGE, John (1973) – *Silence*, Hanover: Wesleyan University Press.
- *CAGE, John (2013) – *Confessions d’un Compositeur*, Paris: Éditions Allia.
- *CAMUS, Albert (2005) – *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil.
- *CARVALHO, Guilherme (2005) – “Formaliser la Forme” in SEDES, Anne & VAGGIONE, Horacio [Ed.] *12e Journées d’Informatique Musicale – Actes*, Paris: Université de Paris VIII, pp 93-100.

- *CARVALHO, Mário Vieira de (1987) – “Jorge Peixinho – Recensão”, *Diário de Lisboa*, 5 de Maio de 1987, em papel.
- *CARVALHO, Mário Vieira de (2014) – *Escutar a Literatura, Universos Sonoros da Escrita*, Lisboa: Colibri.
- *CASATI, Roberto & DOKIC, Jérôme (1994) – *La Philosophie du Son*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- *CASCONE, Kim (2006) – “The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music” in COX, C. & WARNER, D. [Ed.] *Audio Culture, Readings in Modern Music*, London: Continuum Books, pp. 392-398.
- *CASTARÈDE, Marie-France (1998) – *A Voz e os Seus Sortilégios*, Lisboa: Caminho.
- *CHERNOFF, John (1979) – *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago: University of Chicago Press.
- *CHESTER, Andrew (1990) – “Second Thoughts on a Rock Aesthetic” in FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew [Ed.] *On Record, Rock, Pop and The Written Word*, New York: Routledge.
- *CHION, Michel (2004) – *Le Son, Traité d’Acoulogie*, Paris: Armand Colin.
- *CLAYTON, Martin (2003) – “Comparing Music, Comparing Musicology” in Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. [Ed.] *Cultural Study of Music, a Critical Introduction*, Routledge: New York, pp. 62-73.
- *CLARKE, Eric (2005) – *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press.
- *COHEN-LEVINAS, Danielle (1999) – *La Création Après la Musique Contemporaine*, Paris: L’Harmattan.
- *COOK, Nicholas (1998) – *Music, A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- *COOPER, David (2009) – “Aesthetic Attitude” in DAVIES, Stephen, [Ed.] *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Willey-Blackwell.
- *COPE, Julian (1996) – *Krautrock sampler*, London: Head Heritage.
- *COPE, David (2001) – *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*, Cambridge, MA: The MIT Press.

- *COX, Christoph & WARNER, Daniel (2006) – *Audio Culture, Readings in Modern Music*, London, Continuum Books.
- *CROSS, Ian (2003) – “Music as a Biocultural Phenomenon” in *Annals of the New York Academy of Sciences*, 12/2003; 999(1), pp. 6-26.
- *DARBON, Nicolas (2006) – *Les Musiques du Chaos*, Paris: L’Harmattan.
- *DAVIS, Erik (1994) – “Roots and Wires: Polyrhythmic Cyberspace and the Black Electronic” disponível em <http://www.levity.com/figment/cyberconf.html>, acedido em Dezembro de 2015.
- *DAVIES, Stephen (2003) – *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- *DAHLHAUS, Carl (1989) – *The Idea of Absolute Music*, Chicago: The University of Chicago Press.
- *DAWE, Kevin (2003) - “The Cultural Study of Musical Instruments,” in Clayton, M., Herbert, T. and Middleton, R. [Ed.] *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York: Routledge, pp. 274–283.
- *DECROUPET, Pascal (2010) – “Heterogeneity: Or, On the Choice of Being Omnivorous” in PADDISON, M. & DELIÈGE, I. [Ed.] *Contemporary Music, Theoretical and Philosophical Perspectives*, Farnham: Ashgate.
- *DELALANDE, François (2001) – *Le Son des Musiques, Entre Technologie et Esthétique*, Paris: Buchet/Chastel.
- *DELEUZE, Gilles (1964) – *Proust et les Signes*, Paris: PUF.
- *DELEUZE, Gilles (1996) – *Différence et Répétition*, Paris: PUF.
- *DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980) – *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie* 2, Paris: Les Éditions de Minuit.
- *DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1992) – *O que é a Filosofia?*, Lisboa: Presença.
- *DEMERS, Joanna (2010) – *Listening Through the Noise, The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford: Oxford University Press.
- *DeROGATIS, J. (1996) – *Kaleidoscope Eyes: Psychedelic Music From the 1960s to the 1990s*, London: Fourth Estate.
- *DERRIDA, Jacques (2012) – *A Voz e o Fenómeno*, Lisboa: Edições 70.

- *DÉSESQUELLES, Anne-Claire (2000) – “Forme et Énergie dans la Musique” in *Critique* 639-640, Août-Septembre, pp. 728-742.
- *DIBBEN, Nicola (2003) – “Musical Materials, Meaning and Perception” in CLAYTON, M., HERBERT, T. & MIDDLETON, R. (Ed.), *The Cultural Study of Music*, London: Routledge, pp. 193-203.
- *DODD, Julian (2007) – *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford: Oxford University Press.
- *DONNELLY, K. J. (2001) – “Performance and the Composite Film Score” in DONNELLY, K. J. [Ed.] *Film Music: Critical Approaches*, Edimburgh: Edimburgh University Press, pp. 152-166.
- *DONNELLY, K. J. (2005) – *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, London: British Film Institute.
- *DOYLE, Arthur C. (1921) - “The Adventure of the Mazarin Stone” in *Strand Magazine*, 62 (October), pp. 288–98.
- *DOUMET, Christian (1997) – *L’Île Joyeuse, Sept Approches de la Singularité Musicale*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- *DUFOUR, Éric (2011) – *Qu’ est-ce que la Musique?*, Paris: Vrin.
- *DUFOURT, Hugues (1979) – “Musique Spectrale: Pour une Pratique des Formes de l’Énergie” in *Bicéphale*, N° 3, pp. 85–89.
- *DUFOURT, Hugues (1991) – *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris: Christian Bourgeois Éditeur.
- *DUFRENNE, Mikel (1976) – *Esthétique et Philosophie, Tome II*, Paris: Éditions Klincksieck.
- *DURANT, Alan (1984) – *Conditions of Music*, London: MacMillan Press.
- *ERLMANN, Veit [Ed.] (2005) – *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford: Berg.
- *EVENS, Aden (2005) – *Sound Ideas: Music, Machines and Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FERRAZ, Sílvia (1998) – *Música e Repetição: A Diferença na Composição Contemporânea*, S. Paulo: EDUC/Fapesp.

- *FINEBERG, Joshua (2000) – “Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music” *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Part. 2, London: Taylor & Francis Group, pp. 81-113.
- *FINK, Robert (2004) – “Post-Minimalisms 1970–2000: The Search For a New Mainstream” in COOK, N. & POPLER, A. [Ed.] *The Cambridge History of Twentieth – Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 539-556.
- *FOCILLON, Henri (2004) – *Vie des Formes*, Paris: PUF.
- *FORTIER, Denis & ERNOULD, Franck (1996) – *Initiation au Son*, Paris: Femis.
- *FUBINI, Enrico (2004) – *Estética de la Música*, Madrid: Machado Libros.
- *GAYLIN, Ann (2004) – *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*, Cambridge: Cambridge University Press.
- *GIBBS, Tony (2007) – *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*, Lausanne: AVA Publishing.
- *GILBERT, Jeremy & PEARSON, Ewan (1999) – *Discographies: Dance Music, Culture and Politics of Sound*, London: Routledge.
- *GODLOVITCH, Stan (1998) – *Musical Performance: A Philosophical Study*, London: Routledge.
- *GOEHR, Lydia (1994) – *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Oxford University Press.
- *GOLDMAN, Alan (2011) – “Value” in GRACYK, T. & KANIA, A. [Ed.]. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge, pp. 155-164.
- *GOMBRICH, E. H. (1982) – *The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon.
- *GOODMAN, Steve (2010) – *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*, Cambridge: MIT Press.
- *GRACYK, Theodore (2013) – *On Music*, New York: Routledge.
- *GRITTEN, Anthony (2011) – “Instrumental Technology” in Gracyk, T. & Kania, A. [Ed.] *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge, pp. 187-198.
- *GUERREIRO, Vitor [org.] (2012) – *Filosofia da Música, Uma Antologia*, Lisboa: Dinalivro.

- *GUILLOT, Matthieu (1999) – “Substance Sonore et Monde Sensible”, in GRABÓCZ, M. [Ed.] *Méthodes Nouvelles, Musiques Nouvelles*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 273-294.
- *GUILLOT, Matthieu (2006) – *Dialogues Avec L’Audible, La Neige, La Voix, Présences Sonores*, Paris: L’Harmattan.
- *GUNKEL, David (2008) – “Rethinking the Digital Remix: Mashups and the Metaphysics of Digital Recording” in *Popular Music and Society*, vol. 31, n° 4, pp. 489-510.
- *GÜNTHER, Bernard (2003) – “In Vain” in Georg-Friedrich Haas – *In Vain*, Kairos, (notas à edição discográfica), p. 7.
- *HAAS, Georg-Friedrich (2010) – “Limited Approximations” in Georg-Friedrich Haas – *Limited Approximations*, Universal, (notas à edição discográfica), p. 1-2.
- *HAGEN, Ross (2014) – “No Fun: Noise Music, Avant-garde Aggression, and Sonic Punishment.” in ABBEY, Eric & HELB, Colin *Hardcore Punk and Other Junk: Aggressive Music in the Contemporary World*, Lanham, MD: Lexington, pp. 91-106.
- *HALLIGAN, Benjamin (2013) – “Shoegaze as the Third Wave: Affective Psychedelic Noise, 1965-91” in GODDARD, M., HALLIGAN, B. & HEGARTY, P. *Reverberations, The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, London: Continuum, pp. 37-63.
- *HAMILTON, Andy (2007) – *Aesthetics And Music*, London: Continuum Books.
- *HAMILTON, Andy (2009) – “The Sound of Music” in Nudds, M. & O’Callaghan, C. *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, Oxford: Oxford University Press. 146-182.
- *HANSLICK, Eduard (1986) – *On the Musically Beautiful*, Indianapolis: Hackett Publishing.
- *HARLEY, James (2004) – *Xenakis, His Life in Music*, New York: Routledge.
- *HARPER, Adam (2010) – *Infinite Music, Imagining the Next Millennium of Human Music-Making*, Winchester: Zero Books.
- *HARRISON, Daniel (1997) – “After Sundown: The Beach Boys’ Experimental Music” in COVACH, J. & BOONE, G. [Ed.] *Understanding Rock: Essays in Music Analysis*, Oxford: Oxford University Press, pp. 33-58.
- *HATTEN, Robert (2006) – “The Troping of Temporality in Music” in ALMEN, B. & PEARSALL, E. [Ed.] *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 62-75.

- *HEGARTY, Paul (2008) – *Noise / Music, A History*, London: Continuum Books.
- *HEGARTY, Paul & HALLIWELL, Martin (2011) – *Beyond and Before, Progressive Rock Since the 1960s*, London: Continuum Books.
- *HEIDEGGER, Martin (1977) – *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: HarperCollins.
- *HEINRICH, Marie-Noëlle (2003) – *Création Musicale et Technologies Nouvelles*, Paris: L'Harmattan.
- *HELLAWELL, Piers (2015) – “Music of the Future Cannot Ignore the Past” in *Standpoint*, June 2015, online, acedido em Dezembro de 2015.
- *HELMHOLTZ, Hermann von (1954) – *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, New York: Dover.
- *HENDERSON, Dave (2010) – *Journey to a Plugged In State of Mind*, London: Cherry Red Books.
- *HENDY, David (2013) – *Noise, A Human History of Sound & Listening*, London: Profile Books.
- *HOLMES, Thom (2002) – *Electronic and Experimental Music*, London: Routledge.
- *HOLLINGS, Ken (2014). *The Bright Labyrinth, Sex, Death and Design in the Digital Regime*. London: Strange Attractor Press.
- *HOULGATE, (1993) – “Vision, Reflection, and Openness: The "Hegemony of Vision" from a Hegelian Point of View” in LEVIN, D. [Ed.] *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley: University of California Press, pp. 87-124.
- *HUGHES, Joe (2009) – *Deleuze's Difference and Repetition: A User's Guide*, London: Continuum.
- *HUGILL, Andrew (2007) – *The Digital Musician*, New York: Routledge.
- *HUSSERL, Edmund (1964) – *Léçons pour une Phénoménologie de la Conscience Intime du Temps*, Paris: PUF.
- *IAZZETTA, Fernando (1996) – *Sons de Silício, Corpos e Máquinas Fazendo Música*, São Paulo: PUC-SP [Tese de Doutorado]
- *JAY, Martin (1993) – *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.

- *JORGE, Rui Pereira (2007) – “A Arte do Ruido”, in www.artecapital.net/scope.php?ref=5 acedido em Dezembro de 2015.
- *JORGE, Rui Pereira (2012) – “*Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett e a Construção de Narrativas”, in ROSA, Jorge Martins (org.), *Cibercultura e Ficção*, Lisboa: Documenta, 2012, pp. 109-117.
- *JORGE, Rui Pereira (2012) – “Será que Quanto Mais Gravamos Menos Ouvimos? Em Torno da Divulgação e Manutenção dos Registos de Som” in Actas do VII Congresso da SOPCOM, Porto, Dezembro de 2011, disponível em www.sopcom.pt
- *JORGE, Rui Pereira (2015) – "Le Son Intra et Extra-musical : l'Importance de l'Espace dans 4'33" de John Cage et Synaphaï de Iannis Xenakis", *Filigrane: Musique, Esthétique, Sciences, Société*, 18, disponível online.
- *JUDKINS, Jennifer (2011) – “Silence, Sounds, Noise and Music” in GRACYK, T. & KANIA, A. [Ed.]. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge, pp. 14-23.
- *KAHN, Douglas & WHITEHEAD, Gregory [Ed.] (1994) – *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge: MIT Press.
- *KAHN, Douglas (1999) – *Noise Water Meat, A History of Sound in the Arts*, Cambridge: MIT Press.
- *KANE, B. (2004). The Elusive "Elementary Atom of Music" *Qui Parle*, 14 (2), 117-143. Retrieved April 1, 2015, from <http://www.jstor.org/discover/10.2307/20686178?sid=21106349359863&uid=4&uid=2&uid=3738880>, acedido em Dezembro de 2015.
- *KALTENECKER, Martin (2000) – “Intrigue et Interruption: Programme Pour une Histoire de la Musique Contemporaine” in *Critique* 639-640, Août-Septembre, pp. 777-789.
- *KANIA, Andrew (2006) – “Making Tracks: The Ontology of Rock Music” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:4, Fall, 2006, pp. 401-414.
- *KANIA, Andrew & GRACYK, Theodore (2011) – “Performances and Recordings” in GRACYK, T. & KANIA, A. [Ed.]. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge, pp. 80-90.
- *KANT, Immanuel (1990) – *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: INCM.

- *KATZ, Mark (2004) – *Capturing Sound, How Technology Has Changed Music*, Berkeley: University of California Press.
- *KEENAN, D. (2015) – “Country Life” in *The Wire*, n°373, March, 2015, pp. 28-35
- *KIERKEGAARD, Søren (1987) – *Either / Or*, Princeton: Princeton University Press.
- *KIERKEGAARD, Søren (2009) – *Repetition and Philosophical Crumbs* Oxford: Oxford University Press.
- *KNOCKAERT, Yves (2004) – “Systemlessness in Music” in *Order and Disorder, Music-Theoretical Strategies in 20th-Century Music*, Ghent: Leuven University Press, pp 53-104.
- *KIM-COHEN, Seth (2009) – *In the Blink of an Eye, Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, London: Continuum Books.
- *KITTLER, Friedrich A. (2012) – “Gramophone” in STERNE, J. [Ed.] *The Sound Studies Reader*, London: Routledge, pp. 234-247.
- *KITTLER, Friedrich A. (1999) – *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford University Press.
- *KIVY, Peter (1993) – *The Fine Art of Repetition, Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- *KIVY, Peter (2002) – *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- *KOSKO, Bart (2006) – *Noise*, London: Penguin.
- *KRAUSS, Rosalind (1986) - *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, Massachussets: MIT Press.
- *KRENEK, Ernst (1939) – *Music: Here and Now*, New York: W. W. Norton & Company.
- *LaBELLE, Brandon & RODEN, Steve [Ed.] (2002) – *Site of Sound, Of Architecture and the Ear*, Los Angeles: Errant Bodies Press.
- *LaBELLE, Brandon (1999) – “Architecture of Noise” in LaBELLE, Brandon & Roden Steve [ed.] (1999) – *Site of Sound: of Architecture & the Ear*, Los Angeles: Errant Bodies Press.
- *LaBELLE, Brandon (2010) – *Acoustic Territories, Sound Culture and Everyday Life*, London: Continuum.
- *LANDY, Leigh [Ed.] (2007) – *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge: MIT Press.

- *LANDY, Leigh (2012) – *Making Music With Sounds*, New York: Routledge.
- *LASTRA, James (2000) – *Sound Technology and the American Cinema*, New York: Columbia University Press.
- *LEDOUX, Claude (1999) – “Propos Irrévérencieux” in COHEN-LEVINAS, Danielle [Ed.] *La Création Après la Musique Contemporaine*, Paris: L’Harmattan, pp. 51-60.
- *LEIBNIZ, George W. (1989) - *Philosophical Essays*, Indianapolis: Hackett.
- *LÉVI-STRAUSS, Claude (1995) – *Olhar, Ouvir, Ler*, Porto: Edições Asa.
- *LEMAN, Marc (2007) – *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Cambridge: MIT Press.
- *LIGETI, György (1997) – “Music-Making Machines” in *Ligeti – Mechanical Music*, Sony Classical, (notas à edição discográfica), p. 4-18.
- *LITTLEFIELD, Richard (1998) – “The Silence of the Frames”, in *Music Theory Online* Vol. 2.1. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.1/mto.96.2.1.littlefield.html>, acedido em Dezembro de 2015.
- *LOCKE, John L. (2010) – *Eavesdropping, An Intimate History*, Oxford: Oxford University Press.
- *LOCKE, John (1999) – *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- *LUCIER, Alvin (2012) – *Music 109, Notes on Experimental Music*, Middletown: Wesleyan University Press.
- *MACKENZY, Adrian (2002) – *Transductions, Bodies and Machines at Speed*, London: Bloomsbury.
- *MACKINLAY, Shane (2010) – *Interpreting Excess: Jean-Luc Marion, Saturated Phenomena, and Hermeneutics*, New York: Fordham University Press.
- *MAHNKOPF, Claus-Steffen (2006) – “What does “Critical Composition” Mean?” in MAHNKOPF, Claus-Steffen [Ed.] *Critical Composition Today*, Hofheim: Wolke Verlag, pp. 75-87.
- *MAHNKOPF, Claus-Steffen [Ed.] (2004) – *The Foundations of Contemporary Composing*, Hofheim: Wolke Verlag.

- *MALABOU, Catherine (2009) – *Ontology of the Accident, An Essay on Destructive Plasticity*, Cambridge: Polity Press.
- *MALASPINA, Cecile (2012) – “The Noise Paradigm” in GODDARD, M., HALLIGAN, B. & HEGARTY, P *Reverberations, The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, London: Continuum, pp. 58-72.
- *MANN, Paul (1999) – *Masocriticism*, New York: State of University New York Press.
- *MANNING, Peter (1993) – *Electronic & Computer Music*, Oxford: Clarendon Press.
- *MARION, Jean-Luc (1995) – *God Without Being*, Chicago: University of Chicago Press.
- *MARION, Jean-Luc (2008) – *The Visible and the Revealed*, New York: Fordham University Press.
- *MARTINS, Hermínio (2011) – *Experimentum Humanum, Civilização Tecnológica e Condição Humana*, Lisboa: Relógio d’Água.
- *MASSUMI, Brian (2012) – “Floating the Social: An Electronic Art of Noise” in GODDARD, M., HALLIGAN, B. & HEGARTY, P *Reverberations, The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, London: Continuum, pp. 40-57.
- *McAULEY, J. D. (2010) – “Tempo and Rhythm” in JONES, M., FAY, R. & POPPER, A. [Ed.] *Music Perception*, New York: Springer, pp. 165-200.
- *McCLARY, Susan (1994) – “Same as it Ever Was: Youth Culture and Music” in ROSS, A. & ROSE, T. [Ed.] *Microphone Friends: Youth Music and Youth Culture*, New York: Routledge, pp. 29-40.
- *McCLARY, Susan (2000) – “Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture” in COX, C. & WARNER, D. [Ed.] *Audio Culture, Readings in Modern Music*, London: Continuum, pp. 289-298.
- *McCLARY, Susan (2006) – *Conventional Wisdom, The Content of Musical Form*, Berkeley: University of California Press.
- *McCLARY, Susan (2006 b) – “This is Not a Story My People Tell: Musical Time and Space According to Laurie Anderson” in BENNETT, A., SHANK, B. & TOYNBEE, J. [Ed.] *The Popular Music Studies Reader*, New York: Routledge, pp21-28.
- *McCARTHY, John and HAYES, Patrick J. (1969) – “Some Philosophical Problems From the Standpoint of Artificial Intelligence” *Machine Intelligence*, 4: 463-502.

- *McHARD, James (2008) – *The Future of Modern Music, A Philosophical Exploration of Modernist Music in the 20th Century and Beyond*, Livonia: Iconic Press.
- *McKAY, George (2013) – “To Be Played at Maximum Volume: Rock Music as a Disabled (Deafening) Culture” in GODDARD, M., HALLIGAN, B. & HEGARTY, P *Reverberations, The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, London: Continuum, pp. 64-77.
- *MEELBERG, Vincent (1996) – *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- *MEYER, Leonard B. (1957) – *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- *MEYER, Leonard B. (1957) – “Meaning in Music and Information Theory”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XV, 1956-57, pp 412-424.
- *MEYER, Leonard B. (1967) – *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago: University of Chicago Press.
- *MICHELS, Ulrich (2003) – *Atlas de Música I*, Lisboa: Gradiva.
- *MICHELS, Ulrich (2007) – *Atlas de Música II*, Lisboa: Gradiva.
- *MIDDLETON, Richard (2006) – “In the Groove or Blowing Your Mind? The Pleasures of Musical Repetition” in BENNETT, A., SHANK, B. & TOYNBEE, J. [Ed.] *The Popular Music Studies Reader*, New York: Routledge.
- *MILLER, Paul D. [Ed.] (2008) – *Sound Unbound, Sampling Digital Music and Culture*, Cambridge: MIT Press.
- *MILNER, Greg (2009) – *Perfecting Sound Forever, The Story of Recorded Music*, London: Granta Publications.
- *MIRANDA, J. A. Bragança de (2008) – *Corpo e Imagem*, Lisboa: Vega.
- *MIRANDA, J. A. Bragança de (2008b) – *Envios, Uma Experimentação Filosófica na Internet*, Lisboa: Vega.
- *MIRANDA, J. A. Bragança de (2011) – “O Design como Problema” in CRUZ, M. T. [Org.] *Novos Media, Novas Práticas*, Lisboa: Vega, pp. 29-47.
- *MONELLE, Raymond (2000) – *The Sense of Music*, Princeton: Princeton University Press.
- *MOORE, Allan (2011) – “Rock” in GRACYK, T. & KANIA, A. [Ed.]. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge, pp. 416-425.

- *MORGAN, Robert P. (1991) – *Twentieth-Century Music*, New York: W. W. Norton & Company.
- *MORRIS, J. W. (2007) “Repeating the Live: Repetition and the Line 6 Digital Delay Pedal.” *Avenue* 1 (1) pp. 1-13.
- *MORTON, David L. (2004) – *Sound Recording, The Life Story of a Technology*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- *MOUREY, Jean-Pierre (2000) – “Rhythm, Schème et Règle” in *Art, Regard, Écoute: La Perception à L’œuvre*, Paris: Presses Universitaires de Vincennes, pp.81-92.
- *MURAIL, Tristan (2005) – “The Revolution of Complex Sounds”, *Contemporary Music Review*, Vol. 24, N° 2/3, April/June, pp. 121-135.
- *MURRAY, Charles (1989) – *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Pos-war Pop*, London: Faber & Faber.
- *NANCY, Jean-Luc (2002) – *À L’Écoute*, Paris: Galilée.
- *NANCY, Jean-Luc (2005) – *The Ground of the Image*, New York: Fordham University Press.
- *NATTIEZ, Jean-Jacques (1987) – *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris: Bourgois.
- *NYMAN, Michael (2002) – *Experimental Music, Cage and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press.
- *NONNENMANN, Rainer (2006) – “The Dead End as a Way Out – Critical Composition: a Historical Phenomenon?” in MAHNKOPF, Claus-Steffen [Ed.] *Critical Composition Today*, Hofheim: Wolke Verlag, pp. 88-109.
- *NONO, Luigi (2015) – *Escritos e Entrevistas*, Lisboa: CESEM.
- *NOVACK, Cynthia (1990) – *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison: University of Wisconsin Press.
- *NUDDS, Mathew (2009) – “Sounds and Space” in NUDDS, M. & O’CALLAGHAN, C. [ed.] *Sounds and Perception, New Philosophical Essays*, Oxford: Oxford University Press, pp. 69-96.
- *NUNES, Mark (2011) – *Error, Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, London: Continuum Books.

- *O'CALLAGHAN, Casey (2007) – “Sounds and Events” in NUDDS, M. & O'CALLAGHAN, C. [ed.] *Sounds and Perception, New Philosophical Essays*, Oxford: Oxford University Press, pp. 26-49.
- *O'CALLAGHAN, Casey (2009) – *Sounds*, Oxford: Oxford University Press.
- *OLIVE, Jean-Paul (1998) – *Musique et Montage, Essai Sur le Matériaux Musical au Début du XXème Siècle*, Paris: L'Harmattan.
- *OTT, Chris (2006) – *Unknown Pleasures*, London: Continuum Books.
- *OSWALD, John (1985) – “Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative” disponível em <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> (acedido em Dezembro de 2015).
- *PADDISON, Max (2004) – “Nature and the Sublime: The Politics of Order and Disorder in Twentieth-Century Music” in *Order and Disorder, Music-Theoretical Strategies in 20th-Century Music*, Ghent: Leuven University Press, pp 107-135.
- *PAES, Rui Eduardo (1996) – *Ruínas: A Música de Arte no Final do Século*, Lisboa: Hugin.
- *PAES, Rui Eduardo (1998) – *A Orelha Perdida de Van Gogh*, Lisboa: Hugin.
- *PAES, Rui Eduardo (2012) – *Bestiário Ilustríssimo*, Lisboa: Chili Com Carne.
- *PAES, Rui Eduardo (2014) – *Bala*, Lisboa: Chili Com Carne.
- *PAPOWS, Jeff (2011) – *Glitch, The Hidden Impact of Faulty Software*, Boston: Prentice Hall.
- *PASCAL (1977) – *Pensées*, Paris: Gallimard.
- *PASLER, John (2006) – “Contingencies of Meaning in Transcriptions and Excerpts: Popularizing Samson et Dalila” in ALMEN, B. & PEARSALL, E. [Ed.] *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- *PATERSON, Alexis (2013) – “Sound Barriers: The Framing Functions of Noise and Silence” in GODDARD, M., HALLIGAN, B. & SPELMAN, N. [ed.] *Resonances, Noise and Cotemporary Music*, New York: Bloomsbury, pp. 198-208.
- *PELÉ, Gérard (2007) – *Inéthétiques Musicales au XXème Siècle*, Paris: L'Harmattan.
- *PINHAS, Richard (2001) – *Les Larmes de Nietzsche, Deleuze et la Musique*, Paris: Flammarion.

- *PINTO, José G. (2009) – “Arte e Comunicação: Uma Aproximação Teórica da *Media Art*” in CRUZ, Maria T. & PINTO, José G. [Org.] *As Artes Tecnológicas e a Rede Internet em Portugal*, Lisboa, Vega, pp. 70-80.
- *PIRES, Isabel (2007) – *La Notion d'Espace Dans la Création Musicale: Idées, Concepts et Attributions*, Université Paris VIII, Paris (Tese de Doutoramento).
- *PIRES, Isabel (2010) – “Quelques Réflexions sur un Espace Composé”, in DHOMONT Francis [org.] *Revue LIEN* – “Espace du Son III”, Ohain: Ed. Musiques et Recherches, pp. 99-101.
- *PLATÃO (1990) – *A República*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- *PLATÃO (2004) – *Leis*, Lisboa: Edições 70.
- *PLATO (2004) – *Theaetetus*, Newburyport: Focus Publishing.
- *PLATZER, Frédéric (2006) – *Compêndio de Música*, Lisboa: Edições 70.
- *POUIVET, Roger (2010) – *Philosophie du Rock*, Paris: PUF.
- *POWELL, John (2010) – *How Music Works*, London: Particular Books.
- *PRIEST, Eldritch (2013) – *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*, New York: Bloomsbury.
- *PROCHNIK, George (2010) – *In Pursuit of Silence, Listening for Meaning in a World of Noise*, New York: Anchor Books.
- *RANCIÈRE, Jacques (2003) – “La Metamorfosis de las Musas” in van ASSCHE, Christine [Ed.] *Proceso Sónico*, Barcelona: MAC BA.
- *REED, S. Alexander (2013) – *Assimilate, A Critical History of Industrial Music*, Oxford: Oxford University Press.
- *REY, Jean-Michel. (1998) – “Un Concept Introuvable” in ANDRÉ, E. et al. [Ed.] *La Forme en Jeu*. Paris: Presses Universitaire de Vincennes, pp. 101 – 115.
- *REYNOLDS, Simon (2005) – *Rip It Up and Start Again: Post-Punk 1978-84*, London: Faber and Faber.
- *REYNOLDS, Simon (2011) – *Retromania, Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London: Faber and Faber.
- *RIBEIRO, Luís Cláudio (2011) – *O Mundo é uma Paisagem Devastada pela Harmonia*, Lisboa: Vega.

- *RISSET, Jean-Claude (2008) – *Du Songe au Son*, Paris: L'Harmattan.
- *ROADS, Curtis (2005) – “The Art of Articulation” *Computer Music Journal*, Vol. 24, Nº 3, Fall, Massachusetts: MIT Press, pp. 9-22.
- *RODGERS, Tara (2003) – “On the Process and Aesthetics of Sampling in Electronic Music Production” *Organised Sound*, 8 (3) 2003, Cambridge: Cambridge University Press. Pp.313-320.
- *ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1998) – “Forme et Contreforme” in AAVV, *La Forme en Jeu*, Paris: PUV, pp. 85-100.
- *ROCCA, Adolfo Vásquez (2007) – “Peter Sloterdijk, El Hombre como Experimento Sonoro y Metafísico Animal de la Ausencia” in *Revista Philosophica*, vol. 31, sem. I, pp. 89-105.
- *ROSA, Jorge Martins (2000) – *No Reino da Ilusão, A Experiência Lúdica das Novas Tecnologias*, Lisboa: Vega.
- *ROSS, Alex (2009) – *O Resto é Ruído, À Escuta do Séc. XX*, Lisboa: Casa das Letras.
- *ROSS, Alex (2010) – “Darkness Audible” in *The New Yorker*, Nov. 29, disponível em <http://www.thereistisnoise.com/2010/11/georg-friedrich-haas.html> acedido em Dezembro de 2015.
- *ROSS, Alex (2010b) – *Listen to This*, London: Fourth Estate.
- *RUSSOLO, Luigi (1913) – *The Art of Noises*, s.l.: UBU Classics.
- *SACKS, Oliver (2008) – *Musicofilia*, Lisboa: Relógio d'Água.
- *SCHAEFFER, Pierre (1966) – *Traité des Objects Musicaux*, Paris: Éditions du Seuil.
- *SCRUTON, Roger (1999) – *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- *SCRUTON, Roger (2009) – “Sounds as Secondary Objects and Pure Events” in NUDDS, M. & O'CALLAGHAN, C. [ed.] *Sounds and Perception, New Philosophical Essays*, Oxford: Oxford University Press, pp. 50-68.
- *SCRUTON, Roger (2011) – *Understanding Music, Philosophy and Interpretation*, London: Continuum.
- *SEBALD, W. G. (2012) – *Austerlitz*, Lisboa: Quetzal.
- *SERRES, Michel (1972) – *Hermès II – L'Interférence*, Paris: Les Éditions de Minuit.

- *SERRES, Michel (1995) – *Genesis*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- *SÈVE, Bernard (2002) – *L'Altération Musicale, Ou ce que la Musique Apprend au Philosophe*, Paris: Seuil.
- *SÈVE, Bernard (2013) – *L'Instrument de Musique, Une Étude Philosophique*, Paris: Seuil.
- *SHAEFFER, Pierre (1966) – *Traité des Objets Musicaux*, Paris: Seuil.
- *SHAFER, Murray (1977) – *The Soundscape, The Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books.
- *SHARPE, R. A. (2004) – *Philosophy of Music, An Introduction*, Chesham: Acumen Publishing.
- *SHAVIRO, Steven (2003) – *Connected, or What It Means to Live in the Network Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- *SHEFERD, John (2003) – “Music and Social Categories” in Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. [Ed.] *Cultural Study of Music, a Critical Introduction*, Routledge: New York, pp. 73-83.
- *SHERBURNE, Philip (2006) – “Digital Discipline: Minimalism in House and Techno” in COX, C. & WARNER, D. [Ed.] *Audio Culture, Readings in Modern Music*, London: Continuum, pp. 319-325.
- *SHRYANE, Jennifer (2011) – *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music 'evading do-re-mi'*, Farnham: Ashgate.
- *SIDER, Larry, FREEMAN, Diane & SIDER, Jerry [Ed.] (2003) – *Soundscape, The School of Sound Lectures 1998-2001*, London: Wallflower Press.
- *SILVERMAN, Kenneth (2010) – *Begin Again: A Biography of John Cage*, Evanston: Northwestern University Press.
- *SIMONDON, Gilbert (1995) – *L'Individu et sa Genèse Physico-Biologique*, Grenoble: Ed. Jérôme Millon.
- *SIMONDON, Gilbert (2001) – *Du Mode D'Existence des Objets Techniques*, Paris: Aubier.
- *SLOTERDIJK, Peter (2008) – *O Estranhamento do Mundo*, Lisboa: Relógio d'Água.
- *SLOTERDIJK, Peter (2011) – *Bubbles, Spheres I*, Los Angeles: Semiotext.
- *SMITH, Mark M. [Ed.] (2004) – *Hearing History: A Reader*, Athens: The University of Georgia Press.

- *SOLOMOS, Makis (2003) – “De L’Opératoire” in SOLOMOS, M. [Ed.] *Formel, Informel: Musique et Philosophie*, Paris: L’Harmattan, pp 221-236.
- *SOULEZ, Antonia (2003) – “Schönberg, Penseur de la Forme: Musique et Philosophie” in SOLOMOS, M. [Ed.] *Formel, Informel: Musique et Philosophie*, Paris: L’Harmattan, pp 119-153.
- *SOUSA DIAS, António (2008) – “La «Partition Sonore» : Un outil Envisagé par Varèse” in HORODYSKI, Timothé & LALITTE, Philippe [Org.] *Edgar Varèse - Du Son Organisé aux Arts Audio*, Paris: L’Harmattan.
- *STEINBERG, Leo (1972) – “Reflections on the State of Criticism” in *Artforum*, March, 1972, pp.42-43.
- *STERNE, Jonathan (2006) – *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press.
- *STERNE, Jonathan (2007) – “Media or Instruments? Yes.” In *Offscreen*, vol. II, n° 8 & 9, Aug / Set, 2007.
- *STERNE, Jonathan (2012) – *MP3, The Meaning of a Format*, Durham: Duke University Press.
- *STERNE, Jonathan (2012b) – *The Sound Studies Reader*, London: Routledge.
- *STERNE, Lawrence (1997) – *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Parte Primeira, Lisboa: Edições Antígona.
- *STERNE, Lawrence (1998) – *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Parte Segunda, Lisboa: Edições Antígona.
- *STORR, Anthony (1997) – *Music and the Mind*, London: Harper Collins.
- *STUBBS, David (2009) – *Fear of Music: Why People Get Rothko but Don’t Get Stockhausen*, London: Zero Books.
- *SZENDY, Peter (2001) – *Écoute, Une Histoire de Nos Oreilles*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- *SZENDY, Peter (2002) – *Membres Fantômes, Des Corps Musiciens*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- *SZENDY, Peter (2007) – *Sur Écoute, Esthétique de L’Espionage*, Paris: Les Éditions de Minuit.

- *TAGG, Philip (1987) – “Reading Sounds, An Essay” *Ré Records Quarterly*, Vol. 3, N° 2, London: Recommended Records, pp. 4-11.
- *TAMM, Eric (1995) – *Brian Eno, His Music and the Vertical Color of Sound*, New York: Da Capo Press.
- *TARASTI, Eero (1994) - *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- *TAYLOR, Timothy D. (2001) – *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*, New York: Routledge.
- *THÉBERGE, Paul (1997) – *Any Sound You Can Imagine, Making Music / Consuming Technology*, Hanover: Wesleyan University Press.
- *THOMASSON, Amie (2010) – “Ontological Innovation in Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:2, Spring, pp. 119-130.
- *THOMPSON, Emily (2002) – *The Soundscape of Modernity, Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge: MIT Press.
- *THOMPSON, Zoë (2010) – “Erasing the Traces, Tracing Erasures, Cultural Memory in Newcastle / Gateshead, UK” in Pusca, A., [Ed.] *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*, Palgrave Macmillan: New York, pp. 55-81.
- *TOOP, David (1995) – *Ocean of Sound, Aether Talk, Ambient World and Imaginary Worlds*, London: Serpent’s Tail.
- *TOOP, David (1999) – *Exotica, Fabricated Soundscapes in a Real World*, London: Serpent’s Tail.
- *TOOP, David (2004) – *Haunted Weather, Music, Silence and Memory*, London: Serpent’s Tail.
- *TOOP, David (2010) – *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, London: Continuum.
- *TOVEY, Donald (1949) – *The Main Stream of Music and Other Essays*, Cleveland: Meridian Books.
- *TOYNBEE, Jason (2003) – “Music, Culture, and Creativity” in Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. [Ed.] *Cultural Study of Music, a Critical Introduction*, Routledge: New York, pp. 102-112.
- *VAGGIONE, Horacio (2001) – “Some Ontological Remarks About Music Composition Processes” *Computer Music Journal*, Vol.25, N°1, Spring, Massachusetts: MIT Press, pp.54-

- *VALÉRY, Paul (1957) – *Cahiers I, Oeuvres*, Paris: Gallimard.
- *VARÈSE, Edgard (2006) – “The Liberation of Sound” in COX, C. & WARNER, D. [Ed.] *Audio Culture, Readings in Modern Music*, London: Continuum Books, pp. 17-24.
- *VARGAS, António Pinho (2011) – *Música e Poder, Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, Coimbra: Almedina.
- *VÁRNAI, Peter (1983) – *Ligeti in Conversation*, London: Eulenberg.
- *VERMAAS, Pieter; KROES, Peter; van de POEL, Ibo; FRANSSEN, Maarten & HOUKES, Wybo (2011) - *A Philosophy of Technology, From Technical Artefacts to Sociotechnical Systems*, s.l.: Morgan & Claypool.
- *VOEGELIN, Salomé (2010) – *Listening to Noise and Silence, Towards a Philosophy of Sound Art*, London: Continuum.
- *XENAKIS, Iannis (1963) – *Musiques Formelles: Nouveaux Principes Formels de Composition Musicale*, Paris: Stock Musique.
- *XENAKIS, Iannis (1979) – “Philosophie Sous-Tendue” in Arts / Sciences, Alliances, Casterman Éditions, Paris. pp.11-18.
- *XENAKIS, Iannis (1992) – *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, New York: Pendragon Press.
- *YOUNG, LaMonte (2000) – “Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journey” in <http://melafoundation.org/lmy.htm> [acedido Dezembro de 2015]
- *WEIUM, Frode & BOON, Tim [ed.] (2013) – *Material Culture and Electronic Sound*, Washington D. C.: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- *WEISS, Allen S. [Ed.] (2001) – *Experimental Sound and Radio*, Cambridge: MIT Press.
- *WEST, Mike (1984) – *Joy Division*, London: Babylon Books.
- *WHITEHEAD, Alfred N. (1967) – *Science and the Modern World*. New York: The Free Press.
- *WHITEHEAD, Alfred N. (1978) – *Process and Reality*. New York: The Free Press.

- *WHITELEY, Sheila (2012) – “Kick Out the Jams’: Creative Anarchy and Noise in 1960s Rock” in GODDARD, M., HALLIGAN, B. & HEGARTY, P. *Reverberations, The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, London: Continuum, pp. 13-23.
- *WILSON, Brian (1991) – *Wouldn't it Be Nice: My Own Story*, New York: Harper Collins.
- *WILSON, Scott (2012) – “Amusia, Noise and the Drive: Towards a Theory of the Audio Unconscious” in GODDARD, M., HALLIGAN, B. & HEGARTY, P. *Reverberations, The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, London: Continuum, pp. 26-39.
- *WITTGENSTEIN, Ludwig (1987) – *Tratado Lógico-Filosófico*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- *WISHART, Trevor (1996) – *On Sonic Art*, Amsterdam: Harwood Academic.
- *WURTZLER, Steve (2007) – *Electric Sounds, Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*, New York: Columbia University Press.
- *ZARLINO (1966) - *Istituzioni Harmonische*, New Jersey: Gregg Press.
- *ZAK, Albin (2001) – *The Poetics of Rock, Cutting Tracks, Making Records*, Berkeley: University of California Press.
- *ZBIKOWSKY, Lawrence (1999) – *Conceptualizing Music, Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press.

FILMOGRAFIA

- *FANTINATTO, Robert (2014) – *I Dream of Wires*, UK: Monoduo Films.
- *FJELLESTAD, Hans (2005) – *Moog, A Documentary*, UK: Plexi.
- *GREEN, Eric (2012) – *Punk Britannia*, UK: BBC.
- *GREEN, Eric (2014) – *Beautiful Noise*, USA: Hip Films.
- *JOHNSTONE, Rob (2008) – *Kraftwerk and the Electronic Revolution*, UK: Prism Films.
- *MARTIN, Steven (1995) – *Theremin: An Electronic Odissey*, USA: MGM.
- *MILLER, A. & SMACZNY, Paul (2012) – *John Cage, Journeys in Sound*, Germany: Accentus Music.
- *WHALLEY, Ben (2009) – *Synth Britannia*, UK: BBC.
- *WOOD, Eve (2005) – *Made in Sheffield*, UK: Plexi.

GLOSSÁRIO

Dada a dificuldade em traduzir com precisão alguns dos termos, optamos por manter em inglês aqueles em que a tradução para português se afigura mais difícil.

Absoluta (música) – Refere-se a um tipo de música que dispensa indicações programáticas ou referências narrativas extramusicais. O termo foi desenvolvido pelo crítico e musicólogo Hanslick para designar música na qual os aspectos intrinsecamente musicais são o lado mais determinante da obra.

Acid-House – Subgénero do *House*, nascido em Inglaterra em finais da década de 80 e que se caracteriza pelo ritmo eminentemente repetitivo, com predominância de sons abstractos de sintetizador. Género musical ligado a uma cultura de festas ilegais, pequenas editoras independentes e DJs associados a esse género.

Acusmático – Refere-se a todo o tipo de situações em que o som seja considerado em separado da fonte que o produz.

Acústico – Som ou instrumento que não é amplificado ou mediado electricamente, utilizando apenas meios naturais para a sua propagação.

Aditiva (síntese) – Técnica de síntese que consiste em criar um timbre a partir da adição de vários geradores de ondas sonoras. Cada uma dessas ondas será um parcial, diferente em amplitude e frequência, o que, em conjunto com outros parciais, dá origem a um timbre distinto.

Amplitude – Medida da extensão da alteração de uma onda sonora durante o encadeamento cíclico. Está directamente relacionada com o volume do som: maior amplitude, significa mais volume, menor amplitude significa menos volume.

Arpejo (ou harpejo) – Consiste na execução em sequência do conjunto de notas de um acorde. Num nível posterior, pode significar a execução sequenciada de qualquer conjunto de notas, ascendente, descendente ou aleatório.

Arritmia – Execução caracterizada por uma irregularidade de pulsação, impossibilitando a percepção de padrões rítmicos estáveis.

Atonalismo – Música na qual a decisão das notas utilizadas não se deve às hierarquias subjacentes a uma escala ou a um centro tonal. Numa acepção mais específica, refere-se à metodologia de compositores como Schoenberg, Berg ou Webern.

Backbeat – Parte rítmica de uma música, independente de outros instrumentos.

Bombo – Tambor de grandes dimensões, destinado a produzir um som grave de frequência indeterminada. No contexto de uma bateria, está geralmente na vertical e é tocado por uma baqueta de feltro accionada pelo pé do músico.

Bootleg – Montagem ilegal a partir de música já existente; tanto se pode referir a misturas de música como o *mashup*, ou também a edições não autorizadas pelos músicos.

BPM (batidas por minuto) – Escala de medição do tempo de execução. 60 bpm será ao segundo, 120 bpm ao meio segundo, etc.

Break – Num ritmo, diz respeito a um momento em que haja paragem. Pode referir-se também a alterações rítmicas.

Britpop – Género musical nascido em Inglaterra na década de 90 que se caracterizava por um som assente nas guitarras eléctricas, fortes influências de algumas bandas históricas inglesas e uma evidente sensibilidade pop.

Circuit bending – Manipulação criativa de circuitos electrónicos de baixa voltagem com vista à produção de sons inéditos e não previstos de origem.

Cluster – Conjunto de, no mínimo, três notas imediatamente próximas, executadas em simultâneo. Exemplo: do, do# e ré. Pode referir-se também à execução simultânea de várias notas (dez ou mais).

Comping (editing) – Consiste na montagem de uma sequência final (vocal, por exemplo), a partir da selecção e montagem de várias gravações semelhantes, escolhendo determinadas partes de modo a obter um resultado final elaborado.

Computer music – Toda a produção musical electrónica que faça recurso de computadores e respectivas aplicações de criação e manipulação áudio.

Cover – Versão de música já existente, com maior ou menor grau de adaptação.

Crash (prato da bateria) – Um dos pratos que constituem o conjunto base de uma bateria e que produz um som agudo e destacado, usado geralmente para pontuar um aspecto rítmico.

Critical Listening – Tipo de escuta na qual há uma acentuada determinação em decompor, investigar e examinar o que está a ser escutado. Acontece na música quando o que está em causa é a escuta de aspectos específicos, ou noutro tipo de escuta sempre que o propósito de análise está presente.

DAW (digital audio workstation) – Estação de edição digital de som. Geralmente refere-se ao hardware (computador, placa de som ou outros periféricos) e respectivo software de edição áudio.

DJ (disc-jockey) – Aquele que selecciona, mistura, manipula e cria sequências musicais a partir de gravações em disco ou ficheiros digitais.

Drum 'n' bass (ou Jungle) – Género de música electrónica caracterizado pela aceleração extrema do *tempo* (cerca de 150/160 bpm) e por linhas de baixo proeminentes.

Drum machine (caixa de ritmos) – Equipamento electrónico para produção de sons de percussão e bateria, bem como respectivo encadeamento rítmico.

Dub – Começa por designar as remisturas feitas na música reggae. Acaba por se consolidar como género musical assente em técnicas de estúdio de mistura e edição sobre temas de inspiração reggae.

Electroacústica – Género musical abrangente que se refere a diversos tipos de música produzida pela combinação de sons acústicos com sons derivados de tecnologia electrónica ou eléctrica. Na música electroacústica dá-se particular atenção à questão da difusão do som através da disposição dos altifalantes.

Electro – Género de música de dança onde predomina uma secção rítmica de caixa de ritmos e sequenciador, pontuada por sons de origem electrónica.

Electronic music – Toda a música que na sua produção e organização recorra a equipamento electrónico.

Estocástica – Termo sugerido por Xenakis para referir a música composta com base em modelos da teoria das probabilidades ou modelos matemáticos similares.

Estruturalismo – Escola de pensamento surgida no séc. XX no contexto da linguística e das ciências humanas e que se caracteriza pela importância conferida ao conjunto – alargado ou restrito – de relações, na análise de um determinado tópico.

Espectral (música) – Género musical consolidado em França na década de 70 e que considera a investigação e trabalho em torno do espectro sonoro (para lá da afinação da nota) como elemento fundamental da composição.

Feedback – Ruído gerado pela circularidade em que a fonte se alimenta do retorno, potenciando um aumento. Pode também referir-se à situação em que o emissor recebe informação do receptor.

Futurismo – Movimento artístico surgido em Itália no início do séc. XX e com extensão a outros países europeus. Caracterizava-se por um elogio dos vários aspectos reveladores de modernidade e inovação. Teve impacto nas artes plásticas e também na música, onde Luigi Russolo foi personagem central.

Free jazz – No contexto do jazz, o termo refere a execução que assume a improvisação de modo radical. Ornette Coleman e alguma música de John Coltrane são casos emblemáticos.

Frequência – O rácio a que uma fonte acústica ou um sinal eléctrico se repetem em ciclos de amplitude positiva e negativa. Medida em Hertz (Hz) é fundamental na definição da afinação das notas musicais.

Frequência modulada (síntese) – Processo de síntese criado por John Chowning no final da década de 60 na Universidade de Stanford. Consistia em utilizar a modulação da frequência como elemento base da síntese sonora.

Filtro (de som) – Equipamento que consiste em alterar o espectro de um som (e seu timbre), atenuando ou incrementando certas frequências, enquanto outras permanecem inalteradas. Procedimento base do funcionamento dos equalizadores.

Gadget – Equipamento electrónico geralmente identificado com noções como sofisticação, novidade e versatilidade no uso.

Glissando – Rápida sucessão de sons, ascendente ou descendente, que inclua todos os sons intermédios, diatónicos ou cromáticos.

Glitch – Consequência sónica de uma mal função ou erro digital como quebra, distorção ou cancelamento. Também se refere ao género de música electrónica que privilegia estes sons e estas práticas no seu material de composição.

Granular (síntese) – Processo de síntese que consiste em criar sons a partir da decomposição e recomposição de grãos sonoros de duração ínfima, extraídos de outras amostras de som. Geralmente elaborada com recursos a ferramentas digitais.

Happenings – Na década de 60 usava-se o termo para referir acontecimentos multi-disciplinares, geralmente desenvolvidos a partir do contexto das artes plásticas, e que tinham na improvisação um elemento central. Envolviam práticas como o teatro, a dança, a música, a pintura, etc.

Harmolodics – Termo sugerido por Ornette Coleman e associado às suas composições no contexto do free-jazz. Trata-se da afirmação da igual importância de todos os elementos musicais como a melodia, o ritmo, a harmonia, o timbre ou o tempo, no contexto da composição. Com essa espécie de manifesto, Coleman procurava uma certa dessacralização da tonalidade como item central da organização harmónica na composição. Diferentemente do atonalismo, no qual até colheu alguma influência, esta técnica vai um pouco mais longe ao tentar eliminar qualquer determinação harmónica tradicional.

Harmonia – Área da música que versa sobre as relações de sons simultâneos, consubstanciada em acordes. De forma mais geral, a harmonia trata da constituição e encadeamento das notas num quadro tonal, estendendo-se também a relações dos vários instrumentos em conjunto.

Hip-hop – Refere-se a uma cultura urbana juvenil, nascida em Nova Iorque na década de 70, que envolvia graffiti, dança, improviso poético e DJ. Evoluiu no sentido de nomear um género musical assente em improvisação vocal sobre sequências rítmicas.

Hi-fi – Termo publicitário utilizado para designar equipamento de gravação e reprodução áudio (gita-discos, cassette ou CD) associado à ideia de qualidade sonora.

Heavy-metal – Género musical com origem em bandas como Black Sabbath e Led Zeppelin, da década de 60. Consolida-se na década de 70, caracterizado por uma sonoridade de vocalizações expressivas e guitarras com distorção onde o virtuosismo técnico é deliberado.

House – Género da música de dança com origem em Chicago, a partir de 1980, produzido maioritariamente com equipamento electrónico, onde a voz surgia apenas ocasionalmente. De vertente repetitiva, tornou-se popular em discotecas e festas onde a dança fosse motivo central.

IDM (*intelligent dance music*) – Destina-se a caracterizar a produção de música electrónica que tenha um cunho mais artístico, inovador e menos massificado e identificado com circuitos comerciais. Inicialmente associada ao *House* e ao *Techno*, transborda esses géneros na medida em que a vertente de pesquisa e experimentação é factor central.

Improvisação – Prática musical na qual a execução através do improviso no momento, seja de que tipo for, é elemento central e de constituição da composição.

Indeterminismo – Composição musical na qual o acaso, bem como escolhas aleatórias por parte dos músicos, sejam tomadas como elemento da produção musical.

Instalação – Termo que designa uma prática nascida no contexto das artes plásticas, e que se caracteriza por fazer recurso de vários meios como a escultura, o vídeo, o cinema, a pintura, o design, o som, etc.

Industrial music – Prática musical nascida em Inglaterra, no seguimento do movimento punk da década de 70, e que se caracterizava pela composição a partir de todo o tipo de objectos que não fossem instrumentos musicais, ou pela utilização desses instrumentos de maneira mais experimental.

Krautrock – Termo que designa um conjunto de bandas de origem alemã surgidas na década de 60 e 70 e cuja música se caracterizava pela repetição intensiva de sequências musicais, vocalizações manipuladas, adaptação de instrumentos e dedicado trabalho de manipulação em estúdio.

Lied – Termo alemão que significa canção. Designa uma metodologia composicional do período romântico que consistia em partir de poemas já existentes a serem musicados.

Loop – Trecho/sequência de som que é geralmente editado de modo a que a sua repetição funcione ritmicamente.

Lo-fi – Termo que se usa para definir produções que apontem propositadamente para um som pouco elaborado, pouco definido em termos de espectro e de evocação geralmente histórica.

Mashup – Técnica de remistura digital que consiste em criar temas partindo de músicas já existentes mas sem recurso ao material base separado por pistas. Contornando toda a questão dos direitos autorais, assume-se como técnica iconoclasta e de difusão em círculos restritos e especializados.

Math-Rock – Subgénero da música rock que consiste num apurado trabalho de criação de sequências (arpejos complexos) geralmente na guitarra eléctrica. Influenciado pelo minimalismo e algumas técnicas do serialismo, foi uma forma de introduzir no rock uma composição claramente marcada pela ideia de estrutura e variação dentro dessa estrutura.

MC (master of ceremonies) – Surge no contexto do hip-hop e é o termo utilizado para definir aquele que vocaliza, geralmente improvisando, sobre as bases musicais que os DJ misturam.

Minimalismo – Conceito que se refere a várias práticas artísticas da segunda metade do séc. XX, caracterizadas pelas noções de redução e simplificação dos recursos a utilizar. No caso da música, tem o seu desenvolvimento a partir da década de 60 com autores como Reich ou Glass.

MIDI (musical instrument digital interface) – Protocolo definido pela maioria dos fabricantes de instrumentos musicais electrónicos em 1980, de modo a permitir vários tipos de interacção entre equipamentos de fabricantes distintos. Não transmite áudio, apenas mensagens de informação que podem ser recebidas pelos vários equipamentos.

Melodia – Sucessão de sons e silêncios com algum grau de coerência entre si. Geralmente possui algum tipo de determinação tonal e costuma ser factor emblemático de qualquer composição.

Mesa de mistura – Equipamento que tem a função de receber vários sinais áudio distintos, de modo a poder alterar parâmetros como volume, equalização e panorâmica, enviando esse sinal combinado.

Micropolifonia – Técnica desenvolvida no séc. XX, nomeadamente por Ligeti, assente em várias linhas em desenvolvimento simultâneo, mas com diferenças de tempo e ritmo. Permite o desenvolvimento de massas sonoras e texturas de carácter muito particular.

Música concreta – Género de música electrónica desenvolvido por Pierre Schaeffer em França nos estúdios GRM, na segunda metade do séc. XX. O termo ‘concreta’ surge do facto de Schaeffer propor uma composição musical a partir da gravação e manipulação de sons existentes de proveniência diversa e não de instrumentos musicais.

Noise music – Género musical que toma ruídos como material base para a sua composição. Claramente marcado pelo Futurismo de Russolo e o experimentalismo de Cage, encontra

acolhimento nalgumas práticas mais populares como o punk e a *industrial music*, dando origem a uma prática em que o ruído é o elemento central, trabalhado de múltiplas formas, das mais às menos organizadas.

Objecto sonoro – Termo sugerido por Pierre Schaeffer para designar a mais pequena partícula sonora possível de ser identificada.

Omnidireccional (microfone) – Microfone cujo padrão de direccionalidade permite captar um som homogéneo em todas as direcções.

Organologia – Disciplina da área musical que tem como objecto de estudo a construção e investigação em torno da evolução histórica dos instrumentos musicais.

P2P (*peer to peer*) – Sistema de partilha de ficheiros digitais em rede associado à difusão ilegal de conteúdos digitais.

Partitura – Registo escrito de música através de notação por símbolos convencionados. Compreendendo notas e ritmo, permite registar várias linhas relativas a vários instrumentos executados em simultâneo.

Partitura gráfica – Tipo de partitura que representa os sons através de símbolos visuais ou outro tipo de grafismos, sem recurso às normas da notação tradicional. Utilizada por alguns compositores do séc. XX como John Cage ou Cornelius Cardew, também como forma de afirmação estética e conceptual.

Plunderphonics – Conceito desenvolvido por John Oswald, a partir da década de 80, para referir um tipo de composição assente na colagem e manipulação de trechos musicais já existentes.

Physical modelling – Processo de síntese sonora que consiste em produzir os timbres através de uma aplicação digital, com a qual o som é gerado a partir de um modelo matemático que simule a produção real desse timbre (geralmente de instrumentos musicais).

Polifonia – Técnica de composição na qual duas ou mais vozes se desenvolvem em simultâneo produzindo resultados musicais ricos e harmonicamente complexos. É o oposto da monofonia na qual só há uma voz (linha musical).

Poliritmia – Uso simultâneo de dois ritmos diferentes, ocasionalmente ou em toda a peça.

Pós-rock – Género nascido na década de 90 e que consistia em alterar a formatação e estrutura do modelo mais tradicional de canção do rock. O pós-rock cruza-se por vezes com práticas do jazz e com a recuperação de alguns modelos do rock sinfónico.

Prato de choque – Elemento base de uma bateria, consiste na verdade em dois pratos colocados um em cima do outro, na horizontal, permitindo criar variações pela acção conjunta de pedal e baquetas.

Pub-rock – Género surgido no contexto da música rock que se caracteriza por ser um tipo de música assente na elaboração de versões, ou em originais vocacionados para execução ao vivo em locais de menor dimensão.

Punk – Género musical surgido em Inglaterra na década de 70, de forte conotação social e política. Musicalmente caracteriza-se por uma atitude de simplicidade dos recursos técnicos, privilegiando a transmissão da mensagem em vez da exibição de virtuosismo técnico.

Preset – Configuração ou timbre sonoro previamente definido; geralmente diz respeito aos timbres programados pelos fabricantes que, posteriormente, podem (ou não) ser modificados.

Rave – Festa geralmente ilegal onde a música electrónica como o *Techno*, o *House* e o *Trance* dominam. Fazem parte de uma contra-cultura de produção musical electrónica.

Remix – Remistura de uma música previamente finalizada; implica geralmente que quem a elabore tenha acesso ao material da gravação em bruto (separado por pistas).

Refrão – Parte de uma canção que é suposto ser a mais apelativa e que de imediato fique na memória de quem ouve. Musicalmente será uma consolidação de elementos que foram sendo expostos ao longo do tema.

Reverberação – Consiste no prolongamento de um som dadas as características do espaço onde é difundido. Em edição, é o processo que pretende emular vários comportamentos do som num determinado espaço.

Ritmo – Movimento estabelecido pela sucessão regular de durações, marcando através desse contraste uma sequência com algum tipo de periodicidade.

Royalties – Percentagem que os autores e intérpretes recebem da comercialização de uma gravação. Variam consoante os códigos autorais dos vários sistemas legais e jurídicos.

Sampler – Equipamento digital que permite gravar e reproduzir um som, calculando as alterações de tonalidade de uma escala, bem como aceleração e desaceleração do *tempo*.

Scatt-singing – Forma de cantar em que a perceptibilidade do que se canta é irrelevante, valendo sobretudo a capacidade de produção dos mais variados sons por parte do vocalista.

Sequenciador – Equipamento que grava, edita e reproduz informação MIDI. Utilizado para a programação electrónica de ritmos, sequências de baixo, arpejos, etc.

Serialismo – Técnica de composição que parte do dodecafonismo sugerido por Schoenberg e outros, para o aplicar a aspectos da composição como o ritmo, a dinâmica ou até o timbre. É central a ideia de organização/composição a partir da repetição de séries dessas características.

Sintetizador – Equipamento que se destina a produzir sons através de certos parâmetros. Com ou sem teclado integrado, permite guardar esses timbres (*presets*) para posterior utilização.

Síntese – Processo analógico ou digital de manipulação de um equipamento, instrumento ou software, com vista à criação de um timbre de som específico.

Sound art – Prática artística, surgida nos meios das artes plásticas, que consiste em incorporar os sons das mais diversas maneiras, em instalações e outras apresentações similares, sem preocupação com as características musicais.

Sound Designer (sonoplasta) – Pessoa responsável pelo trabalho de montagem e edição de toda a banda de som de um filme. A actividade pode estender-se a outras áreas para lá do tratamento de som para imagem, como a rádio, instalação, etc.

Soundscape – Paisagem sonora; conceito desenvolvido por Murray Schafer, dizendo respeito ao enquadramento sonoro em que os ouvintes se situam, em termos de audição. Posteriormente dá

origem a uma técnica de composição assente na utilização de gravações de sons em locais particulares.

Soundwalks – Prática artística surgida no âmbito das artes plásticas, performance e demais artesónicas, que consiste em sugerir a um trajecto, orientado ou sugerido por uma gravação previamente elaborada que vai sendo ouvida ao longo desse percurso.

Subtractiva (síntese) – Processo de síntese no qual, partindo do som inicial gerado por um ou mais osciladores, através de processos de filtragem, se eliminam determinados parciais do som, consistindo essa a base da sua síntese. Tipo de síntese muito identificada com os sintetizadores analógicos surgidos a partir da década de 60.

Supercardióde (microfone) – Microfone que tem um ângulo de captação restrito, bem como a capacidade de alcançar sons a uma maior distancia.

Swing – Pode referir-se a um género musical surgido nos EUA na década de 20, caracterizado pelo desenvolvimento da secção de sopros sobre secção rítmica de contrabaixo e bateria, tendo-se popularizado como género popular em bailes e danças de salão. Pode referir-se também ao empenho e adesão particular com que os músicos tocam, nomeadamente no caso de música em que o ritmo seja mais preponderante.

Tarola – Elemento constituinte da bateria que produz um som incisivo e agudo. Também utilizada em bandas, é bastante comum na componente rítmica de músicas mais populares.

Techno – Género da música de dança surgido em Detroit nos anos 80. Geralmente com o ritmo em 4/4, confere ao trabalho de síntese e edição dos timbres um papel muito relevante.

Temperamento – Sistema utilizado para dividir a oitava em 12 tons. Supõe-se a existência de uma frequência padrão (geralmente o Lá central de 440 Hz) a partir da qual a divisão é definida.

Tessitura – Gama de notas que uma voz, ou outro instrumento, é capaz de produzir.

Timbre – Refere-se às características de um som, para lá da frequência e da amplitude, consequência dos harmónicos que constituem esse som.

Tonal – Sistema de organização das notas musicais no qual é estabelecida uma hierarquia entre elas, fundada na relação dos intervalos que se estabelecem entre si.

Top – Lista que indica o número de vendas – parciais (semana, mês, etc.) – ou totais de um determinado disco, cassette ou ficheiro digital.

Trance – Género de música de dança caracterizado pela repetição rítmica de frases melódicas, derivado do *techno* e do *house*. Com tempos entre os 130 e os 140 bpm, é dos géneros de música electrónica mais acelerados.

Triphop – Género musical surgido em Inglaterra na década de 90 e que consistia em pegar nos ritmos e técnicas de mistura do hip-hop, explorando um carácter mais abstracto e experimental em termos de sonoridade.

Turntablism (scratch) – Actividade que consiste em usar um, dois ou mais gira-discos e mesa de mistura, procedendo a montagens ao vivo com base nas gravações; o *scratch* consiste em manipular com mais incidência a rotação do gira-discos de modo a produzir sons com variação de *tempo* e tonalidade.

Vocoder – Espécie particular de sintetizador destinado a manipular voz (ou qualquer outro sinal) através da transformação do seu sinal.

Wall of sound – Técnica de mistura desenvolvida por Phil Spector na década de 60 que consistia em elaborar produções discográficas em que o arranjo, a orquestração e a mistura criavam um conjunto elaborado e denso, preenchendo cabalmente o espectro harmónico.

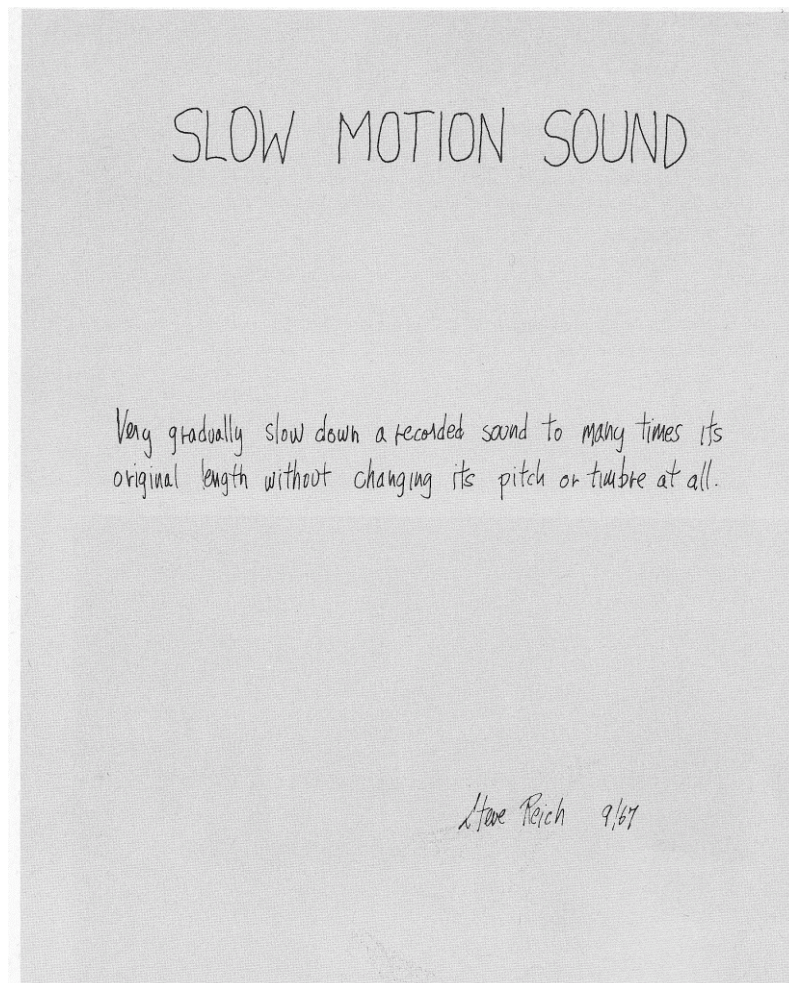
ANEXOS



Anexo I – Nicolaes Maes – *The Eavesdropper*, 1657



ANEXO II - Publicidade *Victor Talking Machine Co.*



ANEXO III – Partitura de *Slow Motion Sound* – Steve Reich

Motorik-Beat



ANEXO IV – Ritmo *Motorika*

Rui Pedro Rodrigues Pereira Jorge

Lisboa, Setembro de 2016