



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ÍCARO TAVARES CAPELO CAMANHO

CARTOGRAFIAS ESQUIZOFÔNICAS

FORTALEZA

2019

ÍCARO TAVARES CAPELO CAMANHO

CARTOGRAFIAS ESQUIZOFÔNICAS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ada Beatriz Gallichio Kroef.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C171c Camanho, Ícaro Tavares Capelo.
Cartografias esquizofônicas / Ícaro Tavares Capelo Camanho. – 2019.
93 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Ada Beatriz Gallichio Kroef.
1. Ritornelo. 2. Paisagem sonora. 3. Nomadologia. 4. Gambiarra. I. Título.

CDD 700

ÍCARO TAVARES CAPELO CAMANHO

CARTOGRAFIAS ESQUIZOFÔNICAS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em 26/02/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Ada Beatriz Gallichio Kroef (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. César Augusto Baio Santos
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico — FUNCAP.

À minha família, por todo o apoio.

À professora Ada Kroef, por toda a paciência e toda a ajuda.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, bem como aos membros da banca examinadora, pelas correções e apontamentos valiosos.

A todas as pessoas que participaram desse processo, sem as quais eu não teria conseguido escrever uma linha sequer.

RESUMO

Este trabalho trata da relação entre os problemas éticos apontados em uma paisagem sonora esquizofônica, e das possibilidades de criação de territorialidades sonoras. A questão que perfaz as diversas situações abordadas aqui será a de como pensar e ouvir a atividade de organização sonora — que durante muito tempo foi reduzida à música e aos músicos — enquanto máquina que opera uma passagem para territórios possíveis e já existentes. Para tanto, faz-se necessário compreender melhor como se agenciou, em situações diversas, uma resistência criativa que sempre fez reapropriação das ferramentas para outros usos, redistribuição da escuta para outros fluxos. O presente escrito é uma tentativa de pensar o contratrabalho da criação sonora de linhas de fuga enquanto *a própria crítica musical*: quando a música procura outros ritmos e velocidades que não sejam os do trabalho compulsório, da vida social e subjetiva sedentarizada. Procurando ampliar as experimentações às forças não-sonoras, por meio de rearranjos e improvisos em gambiarras na tentativa de seguir intensidades materiais de processos artísticos, esta pesquisa procura apontar caminhos e estratégias para retornar a escuta ao corpo, e ao mundo.

Palavras-chave: ritornelo; paisagem sonora; nomadologia; gambiarra.

ABSTRACT

This work deals with the relationship between the ethical problems highlighted in a schizophrenic soundscape, and the possibilities for creating sound territorialities. The question that makes up the different situations addressed here will be how to think and listen to the activity of sound organization — which for a long time was reduced to music and musicians — as a machine that operates a passage to possible and already existing territories. To this end, it is necessary to better understand how, in different situations, a creative resistance was created that always reappropriated tools for other uses, redistributing listening to other flows. This writing is an attempt to think about the counterwork of the sound creation of lines of flight as musical criticism itself: when music seeks other rhythms and speeds that are not those of compulsory work, of sedentary social and subjective life. Seeking to expand experiments to non-sound forces, through rearrangements and improvisations in gambiarras in an attempt to follow the material intensities of artistic processes, this research seeks to point out paths and strategies to return listening to the body, and to the world.

Keywords: refrain; soundscape; nomadology; *gambiarra*.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	7
2	A PAISAGEM SONORA ESQUIZOFÔNICA.....	10
3	GAMBIARRA E CIÊNCIA NÔMADE.....	49
4	LABIRINTOS SEM FIO.....	75
	REFERÊNCIAS	89

1 APRESENTAÇÃO

O primeiro capítulo deste escrito dedica-se a expor e problematizar as temáticas que motivaram esta pesquisa, desde o período anterior à pós-graduação. Para tanto, foi necessário introduzir um maior grau de complexidade (que eu pude captar) às questões em uma tentativa de evitar a simplificação excessiva do estado de coisas estético-político em que estamos, uma vez que a datação do campo de referências do qual parto poderia induzir o leitor a acreditar que eu estaria promovendo ou reincidindo em falsos dilemas, questões aparentemente já resolvidas. A tentativa, da qual eu não tenho ainda condições de avaliar o seu sucesso, teria sido a de situar o leitor e a mim mesmo realizando uma leitura dos conceitos apresentados segundo as minhas condições de possibilidade para pensá-los — desejando operar uma seleção naquilo que eu percebia enquanto crucial em cada autor/artista.

Cada referência mencionada aqui deixa ver as coordenadas existenciais pelas quais eu tive contato com os saberes filosóficos, políticos, científicos, estéticos (e em qual profundidade este contato se deu): com isto, afirmo não crer que seja possível defender, de modo algum, a posição privilegiada de nenhum deles face a quaisquer leituras possíveis de fazer, compreender ou distorcer mundo. Compreender isto foi central para a escrita desta pesquisa: definiu, a contrapelo, a metodologia que de fato é aqui aplicada.

No segundo capítulo, pude realizar um registro mais direto de todas as descobertas realizadas ao longo do percurso no programa de pós-graduação, assim como de prospecções de estratégias que propiciassem as condições de possibilidade para trabalhar com materiais eletrônicos e sons no âmbito da proposta estética e filosófica que mais me mobilizava. Por não ter sido capaz realizar as experimentações tal como planejava, pude obter algumas constatações mais pragmáticas e menos ambiciosas a respeito da arte sonora.

Fundindo de outro modo o que se compreende apressadamente por paisagem sonora, procurei o vazio relativo aos códigos musicais assim como as tecnologias que molecularizam o som em redes sociotécnicas alternativas e rizomáticas, não necessariamente realizadas eletronicamente. Pude entrevê-las (e entreouvi-las) no último capítulo.

Seguindo a proposta estética e existencial das forças sonoras que o silêncio aglutina nesse vazio, compreendi a cada passo da pesquisa estas paisagens sonoras como indissociáveis da composição e da escuta: tanto a dos sons reiterados pela nossa própria voz que vibram a caixa craniana, quanto a dos entrechoques de sons que fazem o cérebro vibrar

um som para fora de nossos próprios ouvidos. Por estes caminhos — que certamente não são inéditos, tampouco os únicos — pude chegar a uma espécie de zona cinza da audibilidade aos tropeços, aos lapsos, aos cortes, aos deslocamentos abruptos; onde é possível liberar algum potencial dos sons que aprendemos a ignorar, sons ignorados pela repetição sobrecodificadora da própria voz, que é parte de uma educação que reitera na escuta a separação do que se ouve, imprimindo na escuta um caráter de atividade meramente passiva.

Posso dizer *a posteriori* que o trabalho aqui iniciado (com isto pretendo dizer inacabado) continuará a percutir em outros territórios existenciais, uma vez que diz respeito à minha situação enquanto artista e pesquisador incipiente, na tentativa de desenquadrar a arte sonora (a música experimental) de um certo intelectualismo e de um logocentrismo que não cessou de se insinuar e arrastar-me para fora das variáveis do lugar em que me situo, como uma nova espécie de transcendência. Não obstante a potência criativa que este conjunto de questões sonoras pode desencadear. Foi preciso que eu fosse adiante nos desenlaces que estes conceitos realizam, em sua maior atenção e valorização da escuta e dos sons não-musicais, evitando separar a paisagem sonora da composição, criação e atividade do corpo. No vazio aparentemente passivo da escuta há produção, revide, composição com o que se ouve: somos afetados por forças heterogêneas que vibram o corpo de um modo estranho, que disparam velocidades nos fazendo passar por entre agenciamentos impensados.

As práticas mencionadas no último capítulo desta dissertação não são, paradoxalmente, parte de nenhuma vanguarda estética, musicológica, pseudocientífica. Evidenciam, no entanto, aquilo que os compositores (mais ou menos institucionalizados nos códigos musicais ocidentais) procuravam criar incessantemente em suas linhas de fuga sonoras e existenciais: aquilo que já era conhecido fora dos sistemas dominantes de significância e subjetivação pelos quais o pensamento e a vida (inclusive a minha) das pessoas foram colonizados, ordenados materialmente de algum modo.

Portanto, isto que está aparentemente desconexo na sucessão dos temas levantados neste trabalho, é o que se apresentou em minhas errâncias à guisa de pequenas tecnologias, máquinas que recombinaaram o trabalho que eu vinha fazendo antes, e reconhecidamente, emperrando. Dessa série de deslizos e fracassos pude perceber, na escuta, a zona cinza onde os problemas conceituais paravam de fazer sentido segundo seus discursos correlatos, numa espécie de vazio em que eram indissociavelmente relativos às máquinas simultaneamente tecnológicas, musicais, sociais, macropolíticas. Após a tentativa de relacionar as possibilidades sonoras e sociais liberadas pelas tecnologias de reprodução — e

seus pontos de ancoragem ou origem no capitalismo — percebi naqueles “fenômenos” acústicos e antropológicos em um novo heterogêneo onde as questões se condensam numa espécie de escala musical aperiódica, não mais buscando uma resolução.

Contrariando minhas expectativas de realizar um mergulho intensivo (e ingênuo) na “nova” arte de ouvir e fazer sons, onde eu pudesse aproximar-me com práticas incipientes de artesanato dos equipamentos (outrora reservados aos “cientistas” especialistas) em eletrônica e acústica, foi necessário dedicar duplamente a atenção: *a que tipos de sociabilidade esta sonoridade estaria me levando (e vice-versa)?* A partir da recusa em permanecer isento a estas questões, não pude encontrar uma linha subjetiva única, pela qual trilharia um processo composicional propriamente dito. Em vez disto, fez-se necessário seguir o som em sua materialidade, momento em que sua energia é conservada e transformada, ao atravessar planos heterogêneos (não-sonoros) pensáveis que urgiam uma atenção mais detida.

Daí o termo *esquizofonia* ganhar aqui um sentido mais específico, da instabilidade, desarmonia no seio da ordem capitalística de vida — e da necessidade de pensar a possibilidade de outras organizações (agenciamentos) que convidem a outras práticas de existência. Partir da situação desterritorializada dos sons, e da nossa correlativa desterritorialização que nos assujeita na posição de ouvinte – consumidor – cidadão. Como nomadizar a nós mesmos (e não apenas os sons), nosso pensamento, escuta, sensibilidade? Como poderíamos criar no vazio das estruturas de espaço-tempo que o Capital nos fornece enquanto único modo de existência possível? Que paisagens sonoras ainda seriam possíveis de habitar, criar, captar, na imanência das variáveis constritivas que nos cercam?

2 A PAISAGEM SONORA ESQUIZOFÔNICA

Em uma das primeiras tentativas de formalização do que atualmente é chamado de teoria estética, Aristóteles procurou em sua *Poética* compreender o que constitui o trabalho do artista segundo o conceito de *mímese* (imitação). Para o filósofo, esta seria a essência do que a atividade criativa conserva. Não obstante a incessante recombinação imaginativa daquilo que está sendo (re)apresentado em uma dada obra, persistiria uma relação inextricável com uma imagem-modelo original¹. Portanto, o conteúdo de uma obra seria acessível somente através do conhecimento daquilo que ela imita. Aceitando-se esta relação lógica, a inferência seguiria quase que naturalmente: se a arte era imitação — não possuindo referência direta com a realidade —, uma obra teria um ordenamento sensível e um sentido estético vital quanto melhor fosse o modelo tomado por fundamento. A qualidade das imitações determinaria o grau de talento e sensibilidade do artista, logo, algo possível de ser conhecido por uma comparação, variando em função do modelo a ser reproduzido. Na formulação aristotélica, a *mímese* possui uma finalidade de conservar um certo equilíbrio da atividade artística no tecido social, atribuindo-lhe funções específicas na política e na sociedade.

Após séculos de influência e ressonância deste paradigma, um alicerce teórico e estético do pensamento e práticas artísticas no ocidente europeu do renascimento até os dias atuais, Walter Benjamin problematiza a sua pertinência e contiguidade com o desenvolvimento das sociedades industriais modernas. Ao criar o conceito de *aura*, Benjamin exprime a condição moderna de perda da autenticidade das obras de arte atuais, uma vez que a reprodutibilidade das obras e modelos estéticos deixa de ser uma imitação criativa do artista em sua virtuosidade, e passa a ser técnica, mecânica, serial. Esta noção de *aura*, põe em jogo ao mesmo tempo dois elementos opostos: o caráter único da obra (o “aqui e agora”) que define a sua autenticidade, ao mesmo tempo em que a história inscrita na reprodutibilidade da tradição a remete ao plano metafísico. Para o autor, a *aura* é “[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

O problema da reprodutibilidade técnica da obra de arte apresenta-se aqui, portanto, enquanto perda da presença, da autoridade do original sobre o reproduzido. Para Benjamin (1987, p. 168), a autenticidade da obra de arte é “[...] a quintessência de tudo o que

¹ “Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque quem as contempla sucede aprender e identificar cada uma delas; dirão, ao vê-la, ‘esse é Fulano’. Se acontecer de alguém não ter visto o original, nenhum prazer despertará a imagem como coisa imitada, mas somente pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa da mesma natureza” (ARISTÓTELES, 2004, p. 40).

foi transmitido pela tradição [...]”: a amálgama do testemunho histórico que ela carrega, e a materialidade de sua duração. De acordo com o autor, não seriam apenas significados e sensações o que a obra mobiliza, mas um conjunto de práticas artísticas com as quais o material ou a ação eram conduzidos a seu valor único, original. Ao ocupar uma função transcendente, ritual, a criação e apreciação artísticas reproduzem as hierarquias de classe, de poder econômico, social, no âmbito da cultura. Atribuem não somente uma distância entre a representação e o representado, mas sobretudo uma separação entre o fazer artístico enquanto inserido numa rede de relações sociais por um lado, e por outro, as questões e sensações imanentes e sensíveis que obras de arte encarnam.

Para compreender melhor este fenômeno, Benjamin evoca o desenvolvimento mais recente nos últimos séculos de arte aurática, anterior à reprodutibilidade, fundada num distanciamento ritual particular ao cristianismo: “[...] esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. [...] o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico [...] mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo” (BENJAMIN, 1987, p. 171). A concepção moderna de “arte pela arte” caracteriza a atualização profana desta estética metafísica citada acima, onde haveria uma inversão conceitual dos polos dialéticos da arte ritual; não havendo mais uma função social específica para a arte, todos os problemas da arte estariam reduzidos ao bom desenvolvimento da forma, pautada por uma busca de critérios subjetivamente bem determinados (que caracterizam a arte romântica). Esta doutrina, para Benjamin, passou a existir como reação à crise da arte aurática, suscitada pelo surgimento da fotografia e do socialismo.

Somente após o progresso da reprodutibilidade técnica a arte conseguiu verdadeiramente liberar-se da sua teologia, dada a existência autônoma das reproduções. Portanto, este movimento histórico pelo qual a arte atravessa não é, para o autor, apenas a decadência de um ideal: mostra o estado atual das forças produtivas que, historicamente deslocadas da cultura pelos rituais teológicos, assim como pela massificação da indústria do entretenimento, buscaram resistir à alienação.

A perda da originalidade da obra de arte marcaria, concomitantemente, a possibilidade de criação de outra função social: “Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1987, p. 168). A obra de arte reprodutível deixa de ser única para tornar-se serial, ao mesmo tempo que que aproxima ao indivíduo comum, outrora assujeitado à condição de espectador e consumidor, a possibilidade de representar a si mesmo. À reprodução massiva de arte

profanamente bela, consumível, inserida nos ciclos de produção econômica industrial, haveria o seu correlato revide, nos movimentos de massa que tomariam os meios de (re)produção culturais, ao mesmo tempo popularizando e politizando a produção artística. O interesse da arte política pela reprodutibilidade técnica marcaria um uso positivo para as imagens e sons reproduzidos, constituindo um novo modo de expressão, socializável, para a arte.

As transformações que a reprodutibilidade técnica desencadeou na superestrutura (cultura) são, portanto, efeitos do desenvolvimento das forças produtivas que já eram perceptíveis no início do avanço técnico e econômico do capitalismo. Segundo o autor, “*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência*” (BENJAMIN, 1987, p. 169). E isto não implicaria pensar apenas em uma causalidade unidirecional, no sentido da infraestrutura econômica, condicionante da percepção, da sensibilidade estética e da cultura, mas principalmente, que a arte politizada seria capaz de alterar os rumos da história.

É neste contexto que o artista passaria a não mais compor obras de arte em torno de formas puras a serem reproduzidas por si mesmas (como se o estado de coisas atual não tivesse alterado, não tivesse distorcido irreversivelmente a reprodutibilidade mimética de seu sentido originário), levando em consideração que a arte supostamente esvaziada pela reprodutibilidade das máquinas talvez tenha se tornado um meio de engajamento ao mesmo tempo estético e político. A arte contemporânea, tendo perdido seu caráter aurático, isto é, a unicidade com a qual marcava a presença de sua qualidade sensível autêntica, encontra-se ao mesmo tempo desamparada (e desobrigada) do fundamento teológico solene de sua função ritual por meio de uma aceleração nunca antes vista do aparato industrializado de reprodução.

Para Benjamin, a reprodução técnica permitiria a *autonomia* da cópia em relação ao original, e com isto possibilidades ainda não esgotadas de trabalho com a materialidade do que outrora era considerado apenas o suporte material da forma se abriram. A partir do uso dos novos dispositivos técnicos, situações impossíveis de serem alcançadas pelo original são criadas. Foi substituído o elo narrativo e pático do teatro, a ação do ator, pela captura e montagem de imagens desconexas, que não possuíam originalmente a função de representar nada, a não ser a si mesmas (pois era uma imagem muitas vezes, preferencialmente, extraída da realidade, e não do trabalho do ator de encarnar ou representar uma personagem).

No âmbito dos sons, teria ocorrido um fenômeno similar: por extração, armazenamento e reprodução sonoras, a música teria perdido seu elo com o sagrado, a sua função ritual. Com a invenção do rádio e do fonógrafo, o som que se ouve não está mais

presente, não está sendo produzido aqui e agora. Para Benjamin, o desenvolvimento deste fenômeno da reprodutibilidade técnica dos sons implicava num estímulo ao consumo em massa da música comercializada, objeto reproduzido em escala industrial por meio do rádio. Ao mesmo tempo, sons poderiam ser registrados e reproduzidos fora dos espaços, dos rituais que os originaram (como a sala de concerto, a catedral), tornando-se cada vez mais acessíveis, mais próximos do indivíduo comum, também através do rádio e do fonógrafo.

A reprodutibilidade técnica gerou, ademais, uma independência, ou um enfraquecimento da correlação entre a mão e a imagem (re)produzida, com a fotografia: as “responsabilidades artísticas” estariam reservadas ao olho, devido a maior velocidade de captura de uma imagem (com o auxílio da máquina). À medida que foram sendo inventados e difundidos os dispositivos para a gravação e reprodução sonora, deu-se um desenvolvimento, neste processo de dissociação do gesto ou ação manual com o som autônomo reproduzido, análogo mas não simétrico ao das imagens. Houve casos de compositores europeus, anteriores ao século XX, que lançaram mão de sons não-musicais em processos composicionais. No entanto, a maior parte da imitação destes sons era realizada por meio da reprodução manual, nos instrumentos temperados e não-temperados. As experimentações com a técnica ocorreriam à época de Benjamin, em que já haviam sido criadas novas formas de expressão sonoras com a radiodifusão e os aparelhos fonográficos, que em alguns casos mantinham aspectos de práticas musicais tradicionais:

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1987, p. 167).

O compositor e pesquisador, Pierre Schaeffer, aborda a problemática da reprodutibilidade técnica dos sons levantada por Benjamin, por outros métodos. O autor, em seu *Tratado dos Objetos Musicais*, dedica-se a pesquisar as mudanças na percepção dos sons decorrentes da perda de correspondência entre estes e o contexto que os produziu. Schaeffer retoma o termo da antiga escola pitagórica, *acusmática*, onde os discípulos ouviam seus mestres, estes separados por uma cortina durante muitos anos antes de serem vistos: para os iniciados, era um meio de obter a atenção completa ao que estava sendo ouvido, a despeito de quem estava falando. Para o autor, a possibilidade de ouvirmos sons deslocados das fontes originais produziram *um novo tipo de escuta*, a do objeto sonoro, a ser ouvido apenas

segundo o que é experienciado na materialidade do registro. O que poderia ser considerado no passado uma limitação se torna (nas novas condições de possibilidade de gravar e reproduzir um som fora de suas coordenadas originárias no espaço-tempo) um convite à escuta.

Schaeffer propõe o inverso do percurso da acústica; em vez de priorizar as características do som propagado (morfologia, timbre, duração, etc.), deve-se procurar colocar a escuta no centro da investigação. Ao voltarmos para o sujeito, segundo o autor, devemos nos indagar: “o que se escuta, exatamente?”. Será necessário perceber a própria percepção colocando a fonte dos sons em suspensão, tornando a intencionalidade da escuta uma espécie de laboratório móvel, de onde se poderia sempre experienciar um som e extrair dele seu conteúdo. De modo análogo à proposição de Latour (2001, p. 59), quando afirma “[...] que, para tornar-se reconhecível, o mundo precisa transformar-se em laboratório”, os objetos sonoros criados e registrados tornam-se o campo comum de experiência da escuta a ser analisado. Um laboratório de escuta e captação sonora, para registros de qualquer parte.

O avanço de tais pesquisas em arte ensejou justamente que um som não mais fosse tomado, simplesmente, como evento físico a ser mensurado por aparelhos, mas como objeto da percepção, indissociável de uma atividade de escuta consciente. Por meio da repetição do som gravado, a escuta reduzida do objeto sonoro torna-se progressivamente mais refinada. E isto é o ponto importante que Schaeffer pretende marcar: “O gravador tem, antes de tudo, a virtude da cortina de Pitágoras: se ele criou novos fenômenos a observar, ele criou acima de tudo novas condições de observação” (SCHAEFFER, 1966, p. 98). A nova situação acusmática, criada pelos meios tecnológicos com a dissociação da escuta e do olhar, propiciaria uma maior atenção ao conteúdo de nossas percepções (e também à forma do som).

O papel do ouvinte não seria mais, portanto, meramente passivo. Schaeffer denomina de escuta ativa a intencionalidade da consciência, isto é, precisamente a capacidade de se realizar uma seleção subjetiva, feita pelo ouvinte através de uma atenção “focalizada”. Por meio da manipulação de sons registrados, novos objetos sonoros poderiam ser criados (como o fez Schaeffer, ao manipular gravações em rolo de fita para a sua *musique concrète*), de modo que a linha de separação entre compositores e ouvintes é, até certo ponto, dissolvida.

Seria preciso indagarmos, neste momento, até que ponto a abstração dos sons gravados de seu contexto seria algo desejável — quando não, impossível. Não somente por conta dos códigos sociais que de certo modo normatizam a escuta em hábitos e gramáticas, mas acima de tudo pela função social que a difusão massiva de sons por meios tecnológicos tomou desde o último século (como exposto anteriormente). O uso criativo dos aparatos

certamente gerou situações e abriu possibilidades completamente novas tanto para a música, quanto para que pensássemos a escuta. No entanto, este desenvolvimento acompanhou, de certo modo, a consolidação de redes comerciais e políticas em torno da tecnologia acústica, a ponto que, atualmente, a mediação tecnológica do som constitui um poder político significativo, por meio do entorpecimento gerado pela repetitividade das mídias.

Por outro lado, o compositor e pesquisador canadense Murray Schafer propõe que seria necessário pensar a escuta numa relação ainda mais aberta para as circunstâncias externas, e não apenas o registro. Para Schafer, a atenção não deveria estar reduzida ao objeto: é necessário que ouçamos os sons que nos cercam, que pensemos com eles a sua influência em nosso cotidiano, numa “amostragem” *para* a escuta, dando a esta ao mesmo tempo uma atribuição complexa e especializada. Uma *paisagem sonora* é precisamente este ambiente constituído pelos sons que compõem o cotidiano experienciado pelo ouvinte². Para o autor, “Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!” (SCHAFER, 1997, p. 20).

Para o autor, os sons compõem a paisagem sonora de modo mais ou menos harmonioso, em termos de morfologia, intensidade, assim como dos significados e conexões simbólicas que suscitam. Caberia a todos nós, músicos na acepção expandida de Schafer, vigiar e prezar por uma melhor qualidade dos ambientes acústicos. Esta qualidade seria captável na relação entre *sinal* e *ruído*: o sinal seria o som ao qual o ouvinte dedica atenção, que possui conteúdo de informação ou sensibilidade (por exemplo, a voz humana em uma conversa); ruídos seriam sons percebidos, mas indesejados, como os barulhos industriais de máquinas que nos cercam cotidianamente. Portanto, uma relação *hi-fi* indicaria uma quantidade maior do sinal em relação ao ruído, ao passo que a paisagem *lo-fi* é permeada em maior proporção pelo ruído. Para o autor, a poluição sonora (a paisagem *lo-fi*) é resultante do ruído causado pela vida urbana altamente mecanizada, a partir da revolução industrial (que segundo estatísticas levantadas em seu estudo, aumentou em grandes proporções, mesmo em zonas rurais): uma paisagem sonora *hi-fi* seria idealmente composta de sons naturais.

Caberia aqui indagarmos (reincidentemente em diversos momentos deste capítulo) até que ponto seríamos capazes de realizar esta distinção, tendo sido nossa percepção moldada

²“A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual” (SCHAFER, 1997, p. 23).

nos ambientes urbanos, educada a quase não mais ouvir os ruídos de máquinas que nos rodeiam. Sem a pretensão de me deter aqui em figuras de linguagem, tentarei realizar um relato das interações atuais entre a chamada paisagem sonora mundial e os processos de composição musical, nas situações em que a mescla contínua da escuta fundiu o material sonoro e musical, numa tapeçaria de sons orgânicos e mecânicos.

A ecologia acústica proposta por Schafer em *A Afinação do Mundo*, pretende explicar esta condição moderna pelo viés do que o autor denomina enquanto *esquizofonia*, que designa o aspecto negativo trazido pela conversão e gravação de sons em meios eletroacústicos. Para o autor, o crescimento industrial multiplicou os aparelhos em uma Revolução Elétrica: com o rádio, o microfone e o fonógrafo, a paisagem sonora mundial colocou-se progressivamente numa condição de indiferenciação geral entre sinal e ruído. A esquizofonia marca uma diminuição na resolução (*lo-fi*) da paisagem sonora mundial:

Relacionando-a com a esquizofrenia, quis conferir-lhe o mesmo sentido de aberração e drama. Na verdade, a destruição dos dispositivos *hi-fi* não somente contribui generosamente para o problema do *lo-fi* como cria uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, enquanto seus substitutos feitos à máquina são responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna (SCHAFER, 1997, p. 135).

Certamente, o ruído (aqui, qualquer som não-musical) pode ter um atributo mobilizador e sublime nos rituais de qualquer sociedade, ao passo que simbolicamente e em termos de pressão sonora (volume), também representa o poder do avanço tecnológico e industrial. No entanto, a interação não-destrutiva entre o projeto acústico e a composição musical, proposta pelo autor, apresenta muitas dificuldades para que se possa pensar a ecologia acústica enquanto alternativa de construção coletiva de uma nova relação com a escuta. É preciso, no entanto, indagar se os dados e referências da ciência acústica que Schafer coletou (em relato dos trabalhos que ele, enquanto pesquisador, participou e liderou) são um diagnóstico preciso da problemática atual. Ao olharmos para as questões globais, examinaremos em que medida a esquizofonia seria um produto da revolução industrial.

Não é o caso de encerrar os problemas que o autor levanta, pois estes não tratam apenas do contexto geográfico e político do capitalismo norte-americano no qual ele está inserido. No entanto, a ecologia acústica que Schafer propõe não é capaz de problematizar “universalmente” a paisagem sonora mundial (como o autor insinua, ao querer musicalizar o mundo, e não o inverso). Trataremos mais adiante das implicações de tais questões.

O problema do ruído esquizofônico é ao mesmo tempo comunitário, social, e também indissociável à ordem do sensível. Se o desenvolvimento da indústria fonográfica e das redes de telecomunicação não pode ser isolado do episódio da revolução industrial e da mundialização do capitalismo, tampouco se pode delimitar os desdobramentos destas invenções às variáveis históricas. Tais mudanças, ainda que abruptas de um ponto de vista histórico, resultaram de processos que transformaram as condições de enunciação e de sensibilidade, e alteraram as estruturas mais densas que regem o funcionamento das sociedades de onde surgiram. Tratamos aqui tanto de relações concretas como as mais abstratas; noções de correspondência da percepção sonora no espaço e no tempo: “Com o telefone e o rádio o som já não estava ligado ao seu ponto de origem no espaço; com o fonógrafo ele foi liberado de seu ponto original no tempo” (SCHAFER, 1997, p. 132).

Se poderíamos afirmar que para Pierre Schaeffer o laboratório da escuta intencional do objeto sonoro seria o mundo (ou, pelo menos, a intersubjetividade dos ouvintes), para Murray Schafer, o mundo seria melhor ouvido numa sala de concerto" regida pelos sons da natureza. Entre Schafer e Schaeffer, John Cage³ ressitua a escuta musical enquanto a atividade de ouvir os sons em seu automovimento: abandonemos a intenção de procurar um significado ou sentido aos sons que nos rodeiam, simplesmente ouçamos. Para o autor estadunidense, o fim da música não estaria no fim das estruturas musicais que criamos, pois o silêncio, em verdade, não existiria: “Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão após a minha morte. Não se deve temer o futuro da música” (CAGE, 1961, p. 8, tradução nossa).

Estaríamos sempre, de algum modo, imersos em uma paisagem sonora que seria música, a seu modo, por mais ruidosa que fosse. Cage, no entanto, não cessou de compor peças musicais, transitando entre uma organização notacional que privilegiava o acaso de combinações numéricas e simbólicas inusitadas, e o método composicional da indeterminação de uma obra criada e permeada por lacunas nas instruções aos intérpretes, mantendo-se sempre aberta para a ação e intervenção destes, não somente única na repetição de cada performance, mas imprevisível segundo a estrutura que lhe organiza em seu vazio.

Para o compositor experimental norte-americano, que procurou não apenas reconstituir a paisagem sonora urbana de baixa resolução (tal como o ambiente acústico

³ JOHN Cage – Radio Music, for eight radios (1956). Chicago: [s.n.], 2012. 1 vídeo (6min). Publicado pelo canal Digitice. Disponível em: <https://vimeo.com/53527521>. Acesso em: 18 Jun 2018. JOHN Cage – Imaginary Landscape no. 4 (1951). Produção: David Figura. Dortmund, [s.n.], 2012. 1 vídeo (6min). Disponível em: <https://vimeo.com/49007247>. Acesso em: 18 Jun 2018.

sempre presente das ondas eletromagnéticas), mas realizar uma reconfiguração da noção intervalar dos ritmos e escalas, das estruturas da música européia tonal. Isto seria possível por meio da morfologia própria do som, não mais estruturado necessariamente pelo valor relacional de um sistema de alturas fixas (tons) e repetições rítmicas. Segundo Cage,

Um som não vê a si mesmo como pensamento, como se devesse, como precisando de outro som para a sua elucidação, como etc.; ele não tem tempo para nenhuma consideração — está ocupado com a atuação de suas características: antes de ter se dissipado, precisa tornar perfeitamente exata a sua frequência, sua altura, sua duração [...] Um som não realiza nada; sem ele, a vida não duraria um instante (1961, p. 14, tradução nossa).

Em *Imaginary Landscape no. IV*, a mera seleção da sintonia dos rádios em uma dada estação, por si mesma, não garantiria a direção ou intensidade da composição (mais rápida, mais intensa, mais complexa) a partir da cifra⁴ que determinaria o exato momento de troca das frequências. São os sons que roubam a cena, capturam o ouvinte e o maestro entre variações, que nesta composição indeterminada de Cage não apontam previamente para nenhuma direção. Aqui também a estrutura, a organização das frequências eletromagnéticas, quando transduzidas em eventos sonoros⁵, assemelham-se e operam cada vez menos segundo uma grade fixa ou progressão lógica (como o é na organização das frequências das emissoras comerciais de rádio, que se estabelecem por concessões de poder e transmissão, a fins a sobrecodificar quaisquer outras manifestações naquela mesma velocidade).

Com a indeterminação, os sons distribuem-se em um espaço liso, turbilhonar, caótico: a brevidade dos recortes, tal como são cronometrados na peça, os impede de serem reduzidos ao encadeamento dos sons transmitidos — ainda que se possa identificá-los, segundo um *jingle* ou outro ícone sonoro qualquer. O evento sonoro mesmo é ouvido como singular, no processo de mediação da numeração notacional que abre os espaços rítmicos; torna-se um *sample* (ainda que não tenha sido assim denominado à época) numa composição indeterminada, abre uma diagonal nas estruturas das quais emergiu e, de certa maneira, se torna o que ele é. Os sons aqui não são avaliados num critério pessoal de gosto, eles são

4 Uso aqui este termo em uma acepção distinta da linguagem musical. Mais especificamente: “Uma língua secreta não tem apenas uma cifra ou um código escondido que funciona ainda por meio de constante e forma um subsistema: *ela coloca em estado de variação o sistema das variáveis da língua pública*” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs Vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 1995b.p. 41).

5 “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório. [...] Assim, o mesmo som – por exemplo, um sino de igreja – poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e analisado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade” (SCHAFFER, 1997, p. 185).

ouvidos tal como se desenvolvem no tempo:

Este interesse na mudança dos timbres está evidente no *String Quartet*. Mas esta questão do timbre, que é majoritariamente uma questão de gosto, mudou radicalmente para mim no *Imaginary Landscape Number IV*. Eu nunca tinha, confesso, apreciado o som dos rádios. Esta peça abriu meus ouvidos para eles, e foi essencialmente uma desistência do gosto pessoal pelo timbre (CAGE, 1961, p. 30, tradução nossa).

Isto não garante, *a priori*, a que escapemos às significações que poderíamos lhes atribuir. E talvez nem mesmo seja isto o que está em jogo na obra de Cage (o significado, objetivo, propósito do som, ou ainda sua ausência ou nulidade): os sons aqui estão “fazendo” alguma outra coisa que difere do que eles faziam antes; não apenas por estarem em outro palco, ou palanque, ou organização dirigida, mas por estarem realizando coletivamente um outro trabalho, por estarem compondo uma outra organização. Isto não ocorreria apenas pelo fato de o autor da obra nomeá-la enquanto arte (um *found object* duchampiano), ou ainda, por conectar às ondas eletromagnéticas um conjunto de aparelhos: “Um compositor que não mais organiza sons numa peça, simplesmente facilita um empreendimento. Usando um telefone, aluga materiais, serviços, arranja dinheiro para pagá-lo” (CAGE, 1985, p. 90). É a atenção para os intervalos entre os diversos eventos sonoros (a individuação por heciedade⁶) que o compositor torna audível — sugerindo-a, apenas, ao cronometrar a permanência de cada estação, ignorando o conteúdo das transmissões —, estabelecendo uma outra relação com o tempo não-pulsado, o acontecimento que se materializa num corpo-espço.

No texto *Composition as Process*, John Cage explicita a diferença entre a composição musical e a escrita — esta sendo algo mais do que a notação ou texto: algo que marca uma duração de som presente ou não. Aqui, torna-se mais visível também a influência estética residual da formação musical serialista da qual o compositor desertou, ao percebermos a subversão da importância que é atribuída à partitura enquanto meio de organização de estruturas musicais. A partir disto talvez seria possível compreender os motivos pelos quais Cage se divide em suas composições por operações do acaso e indeterminação de um lado, e improvisação livre de outro. Ainda que crítico da tradição clássica europeia, na medida em que busca abdicar de tais estruturas, esvaziando-as, Cage não renega completamente o processo de criação notacional. O compositor propõe que renunciemos à autoexpressão e autorreferencialidade, utilizando a notação como estratégia pra evitar a intenção de dominar os sons a partir de nossa própria vontade. Contra a força de

6 Individuação sem sujeito. Abordarei este conceito mais detalhadamente no segundo capítulo.

organização racional dos sons da tradição musical ocidental — que apenas mostra o seu vazio quando a aceitamos, para Cage — ele propõe uma “desmilitarização da linguagem” musical tonal e das estruturas métricas de ritmo, análogas às da língua escrita:

Uma vez que as palavras, quando elas comunicam, não tem efeito algum, revela-se que precisamos de uma sociedade na qual a comunicação não é praticada, na qual as palavras tornem-se *nonsense* como elas o são entre amantes, na qual as palavras tornem-se o que elas eram originalmente: árvores e estrelas e o resto do ambiente primevo. A desmilitarização da linguagem: uma séria preocupação musical (CAGE 1981, p. 184, tradução nossa).

Entretanto, Cage conservaria paradoxalmente a sua intenção nas instruções precisas de execução da peça criada, bem como os materiais sonoros a serem trabalhados, por meio da notação. A despeito de ter havido uma constante tentativa de Cage em incorporar cada vez mais sonoridades “estranhas” (ao gosto do compositor, como mencionado no caso dos sons do rádio em *Imaginary Landscape no. IV*) às suas predileções e posições estético-políticas, estas não são ocultadas em seus livros, evidenciando sua proximidade com as de outros experimentadores sonoros estadunidenses e europeus da época.

Podemos dizer, portanto, que há um certo engajamento político da obra de Cage quando ele afirma, em *De Segunda a um Ano*, a insuficiência de pensar os problemas da arte, e da necessidade de mudar a sociedade⁷. Paradoxalmente, a dicotomia que o compositor traça entre improvisado e operações do acaso, finda por apagar tensões políticas contemporâneas à sua época: a música improvisacional do jazz norte-americano, surgiu eminentemente como criação coletiva e resistência contra a opressão racial — de um grupo de artistas que colaboraram entre si, segundo uma hierarquia mais flexível (ou quase ausente).

Levando em consideração que a problemática suscitada pelo compositor situa-se na “autoexpressão” como um problema relativo aos sistemas de signos linguísticos, em sua tendência ao fechamento (que ele compreende por militarização), caberia indagarmo-nos até que ponto seria forçosa uma aproximação entre jazz e música experimental. Não no sentido de promover alguma espécie de simetria demasiadamente interessada em nossa análise, mas para localizar os momentos de rupturas e interpenetrações, na medida em que ambos os estilos abdicam da necessidade de uma rígida estruturação prévia em suas composições.

A proposta aqui não seria a de comparar obras — enquanto objetos em vez de

⁷ “[...] Ela me perguntou se era verdade que arte não me interessava mais. Eu disse que já o tínhamos feito (aberto nossos olhos, nossos ouvidos). O que é urgente é a sociedade. Não consertá-la, mas mudá-la de modo que funcione” (CAGE, 1985, p.158).

processos —, identificando as inovações de John Cage para a música experimental às recombinações operadas pelo jazz: trata-se de uma tentativa de levar o conceito de indeterminação para consequências talvez inusitadas, quando plausíveis. O que Cage nos convida, em todo caso, é a pensar e sentir a música fora das estruturas que criamos para ela, deslocando a atenção de uma linearidade narrativa para uma atenção mais livre dos sons. Seria possível pensarmos, enquanto ouvintes, a existência de outros processos que conduziriam a escuta à imprevisibilidade da indeterminação? É necessário que ignoremos por enquanto esta dicotomia entre indeterminação experimental e improvisação jazzística, para que possamos compreender o que estas produzem em processos, e esboços de redundâncias.

Em *A Estética do Silêncio*, a escritora Susan Sontag aborda a problemática relação do silêncio na contemporaneidade: enquanto apresenta-se como retorno a uma pretensa literalidade, este opera frequentemente restituindo o primado (a autora o denomina de “estima”) da linguagem nas artes. Neste escrito, a autora menciona Cage na famosa peça *4'33"*, onde o pianista é instruído a ficar em silêncio por 4 minutos e 33 segundos diante do piano e da pauta; a proposta consiste em redirecionar a atenção do intérprete para os sons do ambiente naquele lugar, naquela ocasião. A autora vê neste gesto a continuidade da representação na arte contemporânea (ainda que em negativo), no que ela retém de caráter vanguardista — esta vivência histórica e social originária da revolução francesa, que fomentou a correlação entre arte e vida em diversos artistas e pensadores desde o romantismo.

A partir de então, criou-se a noção de que a tarefa social da representação artística seria a de nos trazer de volta à vida “i-mediata”, sendo a obra de arte uma conexão direta com a vida, segundo pressupostos filosóficos e históricos de revolução (orientada e educada pelos artistas) — e abrindo a possibilidade de pensarmos a arte enquanto algo transcendente à sociedade, à divisão do trabalho. Estranhamente, podemos encontrar ressonâncias niilistas nesta vertente de arte contemporânea — algo que remete à reação decadente da arte aurática que vimos em Benjamin. As revoluções estéticas — sem o correlativo engajamento político, social, existencial próprio de sociabilidades insurgentes — enfrentam o perigo de se distanciarem do cotidiano, caso permaneçam restritas aos signos que criam, ignorando que a arte mesma já possui um lugar de atuação, de existência (o mercado e as instituições que promovem arte, inserida nos poderes) que a condiciona.

Sontag coloca de modo bem interessante essa relação entre arte e vida, ao tratar a estética do silêncio enquanto gesto ou atitude estética a ser experimentada, praticada, e superada — algo que John Cage também escreveu. Algo que nos remete ao pensamento

nietzschiano, quando denuncia a decadência e falência do pensamento e sociedade ocidentais, e sua necessária superação. Ainda que em tal estética do silêncio (registro de nenhum som significativo, musical ou textual, apenas sons ambientes) possamos encontrar uma potência desejante, viva, que compõe paisagens sonoras, à medida em que se sai do campo da significação enquanto subjetivação/sujeição de uma escuta que tem como função interiorizar os sons na consciência do ouvinte, em uma atitude solene e quase religiosa.

A autora nos convoca a não tornar sagrado o silêncio enquanto novo ideal da música, nem ignorar o trabalho contínuo que tal estética realizou em outros tipos de escuta (como o da música popular). Uma postura menos reverente ao silêncio enquanto estética faz-se necessária:

Através de sua defesa do silêncio e da redução, a arte comete um ato de violência contra si própria, transformando-se em uma espécie de automanipulação, de conjuração [...] O silêncio é uma estratégia para a transformação da arte, sendo ela própria a mensageira de uma antecipada transposição radical dos valores humanos. Mas o sucesso de tal estratégia deve significar seu abandono final, ou, no mínimo, a sua significativa modificação (SONTAG, 1987, p. 25).

Por tais razões tratamos aqui de escritos e criações do pensamento vanguardista experimental europeu e estadunidense dos anos 50 e 60, dada a influência (sobretudo do ponto de vista conceitual) ainda muito presente, disseminada na atualidade de diversos campos de pesquisa em arte sonora. Cumpre apontar, desde já, que não há um consenso, uma espécie de pensamento único num corpo de autores debatendo em polos opostos em um mesmo campo comum de abordagem dos processos de criação musical. Desde então, possibilidades, recombinações surgiram em outras propostas de sonoridades, em outras apostas existenciais.

Partimos, assim, da recusa em miracular uma origem enquanto fundamento metafísico ou mítico para esta pesquisa: apenas uma fenda que se abre para o caos já contido em uma antiga ordem, por mais precisa e calculada que se possa imaginar, e que responde sempre às condições desse afeto de desordenar, e não o já estabelecido. Isto é, o que a música nomadiza, desloca, mas não torna ubíquo. Lílian Campesato e Fernando Iazzetta, em seu artigo *Ser Modesto e Ser Moderno*, abordam tensões micropolíticas existentes nas práticas de música experimental que não são levantadas com frequência. Para os autores,

Há portanto duas vertentes da composição de música experimental que dominam o período do pós-guerra: uma estava voltada para a indeterminação dos resultados da composição; a outra aproximava-se da ideia de experimento científico realizado no laboratório. [...] o fato de ambas estarem atreladas a um mesmo projeto modernista,

associando a música a um progresso histórico, [...] levaria, em ambos os casos, a uma ‘música do futuro’, de caráter universal, uma vez que seria resultante de uma mesma matriz — tratada como igualmente universal — que é a música europeia. [...] esse universalismo gera uma contradição interna no experimentalismo: ao mesmo tempo em que se coloca como contraste, ruptura, ou oposição a formas canônicas e institucionalizadas da música europeia, [...] mantém-se fortemente conectado a essas práticas e que [...] acabam por apagar questões de raça, gênero e hegemonia que se alojam dentro desses discursos (CAMPESATO; IAZZETA, 2018, p. 2).

Devemos, segundo esta perspectiva, nos precaver de digerir acriticamente o discurso sobre a música experimental, proveniente dos próprios artistas europeus ou norte-americanos. Pois, ao ignorarmos esta questão, findamos por reproduzir no contexto sul-americano uma estranha posição, de neocolonizadores — ainda que no campo da arte experimental contemporânea latina. Os autores propõem que situemos as problemáticas que motivam nossos fazeres e saberes em música, não repetindo análises deficientes ou parciais, que são um resultado de formações históricas e políticas dos países industrializados. A figura do artista revolucionário torna a aparecer, revelando a sua vertente possivelmente fascista, no aparentemente inocente atavismo romântico. Daí a necessidade de sua problematização.

Marie Thompson coloca o problema de modo mais contundente, em seu texto *Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies*. Para a pesquisadora, o que há é uma construção racial que é, em certo grau, condicionante das práticas de música experimental. Thompson denomina esta condição de *auralidade branca*, realizando uma crítica ao autor Cristoph Cox, em sua leitura demasiadamente celebratória das potencialidades da música experimental. Segundo Thompson,

Ao afirmar que a ontologia sonora de Cox é dependente da perspectiva, eu não estou procurando afirmar que não há som sem que haja um sujeito ouvinte, nem eu estou procurando negar que o som tem algo a ver com materialidade e matéria. Em vez disso, o que eu pretendo colocar em primeiro plano é o papel da auralidade branca em constituir uma materialidade sonora que possa distinguir-se limpidamente enquanto anterior à socialidade, discurso, significado e poder, e o seu papel em consequentemente definir as virtudes da arte sonora ‘modesta’ (THOMPSON, 2017, p. 274, tradução nossa).

A autora explicita o cerne da problemática da auralidade branca: trata-se, em primeiro lugar, de modelizações que operam não mais de modo direto, através do discurso, mas por meio de práticas e situações políticas que são tomadas enquanto universais e comuns a todos os povos e músicas⁸. Não é exatamente uma apoliticidade, um desligamento das

⁸ De acordo com a filósofa Djamila Ribeiro, “Essa insistência em não se perceberem como marcados, em discutir como as identidades foram forjadas no seio de sociedades coloniais, faz com que pessoas brancas,

questões sociais e políticas, o que autora põe em questão. É a autoridade, ainda que aparentemente modesta, em determinar o que seria algo mais próximo do som “puro”, do “som em-si”. Estas determinações, que variam em função de componentes raciais, epistemológicos, políticos, culturais, quando tomadas enquanto um dado “modesto” de uma cotidianidade que não é pensada em suas assimetrias entre branco e não-branco, Ocidental e todo o resto, podem querer “miracular” uma total dissolução do eu e um acesso imediato a uma espécie de intuição intelectual ou sensorial da natureza dos sons, em um procedimento análogo ao metafísico clássico, que remonta ao modo de existência cristão e Moderno.

Thompson defende aqui, justamente, que a tendência de alguns pensadores dos “estudos do som” em privilegiar o ruído enquanto “banda larga” dá às questões materiais do som uma abrangência e relevância excessivas, colocando em segundo plano os problemas relacionais da música, bem como os estudos da etnomusicologia. Como se estes autores pudessem, através deste método, acessar o “som em si” ao operar em sua materialidade — o que de fato é uma abstração, uma idealização, uma representação de mundo supostamente único, portanto acessível apenas segundo uma única perspectiva e conjunto de práticas.

O compositor George Lewis aborda as questões raciais na música improvisada após os anos 50, propondo que há um paradigma afrológico e eurológico que orientou a música norte-americana. Experimentação musical de matriz europeia e afro-americana. O autor afirma que,

[...] minha construção de sistemas de musicalidade improvisacional ‘Afrológicos’ e ‘Eurológicos’ referem-se à localização social e cultural e são teorizadas aqui enquanto historicamente emergentes ao invés de etnicamente essenciais, desse modo explicando a realidade da comunicação transracial e transcultural entre improvisadores. Por exemplo, a música Afro-Americana, como qualquer música, pode ser executada por uma pessoa de qualquer ‘raça’ sem perder o seu caráter enquanto historicamente Afrológica, assim como uma performance de música vocal Karnática de Terry Riley não transforma o raga em uma forma musical Eurológica. Minhas construções não procuram delinear etnicidade ou raça, embora estejam destinadas a assegurar que a realidade do componente étnico ou racial de um grupo sóciomusical historicamente emergente seja encarada diretamente e honestamente (LEWIS, 1996, p. 93, tradução nossa).

Lewis refere-se aqui a Charlie Parker e John Cage enquanto dois expoentes da música improvisada euro e afrológica. O autor não exclui as interpenetrações entre as duas

por exemplo, ainda insistam no argumento de que somente elas pensam na coletividade; que pessoas negras, ao reivindicarem suas existências e modos de fazer políticos e intelectuais, sejam vistas como separatistas ou pensando somente nelas mesmas. Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais” (RIBEIRO, Djamilia. **O Que é Lugar de Fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. p. 19).

tradições, na medida em que ambas são músicas feitas em tempo real, isto é, improvisações. Ao final dos anos 60, a influência de outros sistemas e práticas musicais não-europeus, como o jazz, já se evidenciava na música experimental. Segundo o autor, os compositores-improvisadores jazzistas após os anos 40, trouxeram inovações na performance musical que só viriam a ser instituídas na música eurológica uma década depois. Mesmo dispondo de poucos recursos, e segregados socialmente, os improvisadores jazzistas buscaram reconfigurar o uso e aplicação da notação musical, das funções do intérprete na obra, assim como do papel central das progressões harmônicas que dirigem uma obra.

Fizeram-no a seu modo singular, abandonando a ideia de composição dirigida previamente, em favor da improvisação, colocada no centro da obra. Fundindo, até certo ponto, sistemas musicais díspares, Lewis nos explica que já no *bebop* a harmonia não organizaria mais todo o processo de composição num sistema musical de modo hierárquico que daria o “significado” da música. A progressão harmônica, ainda que complexa em suas variações, mantinha uma relação de tensão ou distância com as “cabeças” (*heads*) de material melódico pré-composto (que atuava como um modo musical), e sobretudo da improvisação em tempo real do músico que “significava” (expressão comum à época) o tema à sua maneira.

Ao adicionar complexidade no jogo improvisacional, não se aplicava ali uma limitação, mas extrapolavam-se as possibilidades da ação performática do improvisador, que podia atuar em graus distintos de complexidade. Uma escuta singular por parte dos músicos, aqui também foi fomentada historicamente, abrindo as possibilidades do que veio a ser trabalhado nas práticas de indeterminação da música experimental, segundo Lewis. O músico da improvisação, trabalhando em grupo, compondo em tempo real, necessitava apurar um conjunto de habilidades muito distintas daquelas do músico de orquestra, assim como um trabalho de expressão individual inexistente até então na música de concerto estadunidense.

O autor marca a posição crítica de Cage em relação ao jazz quando ele questiona sua utilidade, isto é, a sua existência, vinculando seus processos de improvisação inteiramente à memória subjetiva, ao treinamento supostamente mecânico do músico, que levaria a música apenas a lugares já conhecidos. A música, então, assemelhada à linguagem coloquial, ao discurso cotidiano. não poderia para Cage, ser encarada como uma alternativa possível para a desmilitarização da linguagem. Lewis questiona esta hipótese, aceitando a invectiva:

Esta similaridade inferida ao discurso leva Johnson-Laird a questionar a validade da teoria do *motif* [da memória]: ‘Uma conversa seria intoleravelmente difícil se consistisse apenas em enfileirar comentários juntos que alguém tivesse confiado à

memória. É este tipo de misturada artificial de frases que se é forçado a produzir numa língua estrangeira quando se tem como único guia, de fato, um livro de ‘solos’, isto é, um livro de ‘frases’ (*ibid.*, p. 106-107, tradução nossa).

Dizer isto, implica afirmar que, mesmo se tratássemos a improvisação enquanto linguagem, não seria possível submetê-la completamente à memória enquanto programa ou roteiro de ação — uma vez que até mesmo um rearranjo “sintático” do já formulado abriria espaço para a criação. E que, portanto, sob este aspecto a separação feita por Cage entre experimentalismo e improvisação seria desnecessária, uma vez que o jazz promove, por seus próprios meios, um desvio da linguagem musical clássica. Portanto, a questão não seria mais a da memória, mas a de não deixar que todo o processo de criação musical seja guiado exclusivamente por regras assimiladas de sintaxe e semântica dos sons. Ainda que consideremos a música enquanto linguagem “idiomática” (segundo a definição de Derek Bailey que Lewis nos fornece), pela imprevisibilidade de sua execução ao vivo bem como pela improvisação e criação, intencional e pática, ela não conduz apenas à expressividade subjetiva do artista mas à materialidade do som alcançada pela torção, fusão, recombinação de sistemas de signos, colocando-os em variação contínua, subvertendo suas leis de sucessão.

O compromisso desta pesquisa não seria o de confrontar ou comparar escolas, perspectivas, mas de procurar as zonas de passagem, de comunicabilidade entre os diversos fazeres artísticos. Procuramos expandir, com o que foi exposto acima, o que se entende corriqueiramente por música ao falarmos de paisagens sonoras, da música como atividade que começa eminentemente na escuta, e do improvisado enquanto tática composicional para se criar um caminho próprio através dos sistemas musicais e dos estilos já estabelecidos. Se os problemas cessassem na terminologia, poderíamos mantê-la, com pequenas variações: interpretaríamos com Nietzsche, significaríamos com os jazzistas, esvaziariamos as estruturas criando outras. A complexidade do estado de coisas atual nos pede, contudo, que sejam multiplicadas as ferramentas conceituais de dizer o *agora* — onde esta separação conceitual entre as duas maneiras de habitar a imprevisibilidade dos sons é cada vez menos distinguível.

Isto equivale a dizer que esta multiplicidade de materiais sonoros também nos trabalha, que nos atravessa, que constitui *territórios*, nos quais estamos, pelos quais estamos em constante deslocamento, em constante transformação. Para compreender esta relação entre a música e os territórios, Gilles Deleuze e Félix Guattari procuraram exprimi-la não mais em numa oposição entre sujeito e objeto, indivíduo e sociedade, mas enquanto criação, *agenciamentos*: “Os agenciamentos são passionais, são composições de desejo. O desejo nada

tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 78). Um agenciamento é tanto uma invenção coletiva quanto individual, e se realiza por uma ordem de operações análogas àquelas de uma composição musical (os atos de agenciar, ou ainda, uma máquina que agencia).

Para que uma obra musical exista, sendo esta improvisada, indeterminada, ou simplesmente o silêncio de uma paisagem sonora corriqueira, é necessário que haja uma amálgama de elementos e ações múltiplas — e não um único gesto “Criador” — consolidada em uma composição. Em outras circunstâncias (em outra escala), para que haja uma cidade, uma molécula, uma constelação, é necessário que forças díspares coexistam. Um território é, ao mesmo tempo, o lugar e o momento em que os devires se consolidam num bloco, isto é, num conjunto que possui coerência e consistência internas.

O ritmo é a operação mais rudimentar que opera passagem de meios, onde se assegura a codificação pela repetição periódica de suas vibrações (como o é qualquer fonte sonora, corpo vibrátil), tornada passível de variação por contágio, vizinhança com outros meios, também codificados. Os meios são tomados uns aos outros pelo ritmo que os coloca em relativa descontinuidade, que “descontextualiza” suas codificações (um meio aquático antes imperturbado pelo vento, por exemplo), e os faz oscilar fora de sua periodicidade basilar. Por este processo, é criado um estado perpétuo de instabilidade relativamente consistente (metaestabilidade) que não é mais puramente caótica, e que realiza as passagens de transcodificação pelas quais os meios se constituem uns sobre os outros.

Ritmo, no conceito deleuzo-guattariano da constituição de um território é, no entanto, algo diverso da métrica: “O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado. É que a ação se faz num meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entremeios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão, twilight ou zwielicht, *Hecceidade*” (*id*, 2012, p. 126, grifo nosso). Sendo a operação rítmica o que dá consistência a elementos ou forças heterogêneas, ele se inscreve entre as ações, desliza entre as pulsações. Podemos afirmar sem engano que um território é uma consolidação de desvios.

Isto ocorre porque o território está sempre em defasagem em relação aos códigos das espécies ou meios pelas quais ele ganha consistência: o território é instaurado a partir da distância temporal e espacial existente entre os próprios meios. Quando os meios se tornam mais especializados num território, são criados intervalos entre eles, que constituem algo novo (além da simples permutação ou combinação), proveniente da margem de variação do código daquelas espécies. Não sendo medida ou pulsação, o ritmo atravessa precisamente por entre

os intervalos vazios, nas margens de código abertas para a variação dentro de cada meio; carrega a possibilidade de abertura para a variação, a coexistência com outras espécies por transcodificação, mudando sua velocidade, sua natureza, na passagem de um meio a outro.

As múltiplas passagens de transcodificação por ritmos díspares que se alternam em contraponto, perfazem um agenciamento territorial — um efeito maquínico que os conecta ou desacopla aos meios e territórios em sua vizinhança, tanto quanto constituem o interior do próprio agenciamento. Os autores denominam *ritornelo* este ato que faz e desfaz os territórios, constante e simultaneamente, ora dando a consistência de um agenciamento, ora engendrando movimentos de desterritorialização. Para Deleuze e Guattari,

Cada vez que um agenciamento territorial é tomado num movimento que o desterritorializa (em condições ditas naturais ou, ao contrário), diríamos que se desencadeia uma máquina. É essa diferença que queremos propor entre *máquina* e *agenciamento*: uma máquina é um conjunto de pontas que se inserem no agenciamento em vias de desterritorialização, para traçar suas variações e mutações [...] O que nós chamamos de *enunciados maquínicos* são esses efeitos de máquina que definem a consistência onde entram as matérias de expressão (*ibid.*, p. 154-155).

Os ritmos insinuam-se já entre os meios, antes de um território ser traçado. Entretanto, é precisamente o momento em que um ritmo adquire a potência de tornar-se autônomo, errante, um território é criado, ou ainda, que passa de um agenciamento a outro, ou ao infinito, ou ao cosmos. É justamente quando um ritmo realiza algo diverso da passagem de códigos de um meio a outro, que um território ganha consistência: “Precisamente, *há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos*. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (*ibid.*, p. 127, grifo nosso). Um território seria constituído, portanto, por matérias que deixam de ser simples portadoras de formas-código, e tornam-se matérias de expressão.

A autonomização de componentes de expressão heterogêneos, não-discursivos, não permanece reduzida à comunicação entre animais de uma mesma espécie. Os autores marcam, de início, uma diferença que está sempre em jogo no cerne do território, entre os animais gregários e animais territorializados: estes destacam seus cantos, cores, gestos, em um agenciamento de disparidades, desvinculando a expressividade da função comunicacional dentro de um grupo. Ainda que em um território já consolidado os componentes expressivos venham a tomar uma função de comunicação, como o é no canto dos pássaros, esta aparece posteriormente ao fator territorializante. Segundo Deleuze e Guattari, “O ritornelo é o ritmo e

a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes. Não estamos girando em círculos. Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas” (*ibid.*, p. 130). Portanto, ao observar a etologia dos animais, assim como o é na formação de coletivos humanos, os autores compreendem a questão territorial primeiramente como expressão, no ato de marcar um território.

Se, como veremos a seguir, o território é o começo não-humano da arte, podemos compreender esta enquanto algo diverso da linguagem funcional. Deleuze e Guattari dão primazia à *comunicabilidade* entre componentes energéticos, não-discursivos (efeitos maquínicos de articulação de um território) em detrimento da *comunicação* entre enunciados linguísticos, estruturais, em suas propriedades discursivas de exprimir estados volitivos no interior de uma consciência subjetivada: “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território” (*ibid.*, p. 128).

O pressuposto de que haveria um pano de fundo comum na cultura, linguagem, e nos fatores biológicos que condicionasse toda expressividade é ignorado aqui, diante das relações singulares de forças, velocidades que afectam corpos e os constituem, ou ainda, que traçam um território. E isto não implica dizer que, ao renunciarmos a primazia de tais fatores condicionantes, a arte humana em tais territorialidades comuns à nossa espécie mimetizaria a natureza ao fazer uso expressivo de componentes extraídos delas, numa reprodução naturalista do funcionamento da natureza. Neste caso, a arte permaneceria pautada nos modelos metafísicos do “belo” natural, imutável, inacessível; permaneceria, ironicamente, uma criação exclusiva dos homens em sua perspectiva de simetria e de ordem.

Portanto, o território para Deleuze e Guattari é um conceito mais ligado à expressão ao mesmo tempo expressiva e pulsional, e não responde mais à oposição romântica, entre a arte “natural”, de um lado, e a arte “humana” de outro. De acordo com esta dicotomia de modelos complementares, a natureza é bela, espontânea, “intuitiva” (à inteligência ou à sensibilidade), inscrita biologicamente por uma ordem metafísica transcendente nos corpos animados e inanimados, e imitada à perfeição (enquanto critério) pelos “artistas-gênios”. O artista, enquanto homem iluminado, alcança a expressividade pura de um “eu”, o conteúdo acessível na interioridade do senso estético, desvelando o mundo de suas aparências no ofício laborioso, numa arte convertida a esta nova verdade criada em suas estruturas. Primeiramente, é algo totalmente alheio à essencialização de um belo geométrico ou um sublime autônomo conceber os processos de autonomização das matérias de expressão.

As qualidades expressivas (matérias de expressão) não poderiam corresponder nem ao ideal do belo participado nem à autoevidência do significado, da obra de arte genial ou sublime: pois são, na constituição de um território, pré-significantes, são componentes funcionais de estratos que se autonomizam ao se tornarem expressivos, pois não são inerentes a um Ser nem a proprietários únicos de um fluxo energético privilegiado de suas mentes. São *imanes*, situam-se aqui entre-meios; são ritmos expressivos, passagens transcodificadas entre meios adjacentes. Dizer que há um automovimento das qualidades expressivas de um território não implica determinar *a priori* nem uma faculdade de estética de avaliação (de seleção), nem seu objeto correspondente. É, simplesmente, dizer que há um devir-expressivo do ritmo: “O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (*ibid.*, p. 19).

Este devir dos corpos orgânicos e inorgânicos, em seus impulsos dionisíacos, é composto de forças não-homogêneas, caóticas: e estas são o fundamento-afundamento da ordem apolínea. Assim, também, o trítone (*diabolus in musica*) já no período clássico da música européia, encontrava sua potência não simplesmente em ser a consonância mais distante (dissonância) dentro do sistema musical dodecafônico, como também por estar situado simetricamente entre os doze tons, operando enquanto componente de passagem (ou ainda, um conversor de agenciamento). É um caso bastante conhecido, este da máquina musical clássica. Neste regime, o artista clássico cria o mundo organizando-o, atribuindo funções e formas às substâncias, realizando cortes métricos nos fluxos, segmentando-os. Ele o faz articulando simultaneamente um conteúdo e expressão, conjugando os códigos e meios na Unidade de uma composição, no nível dos estratos:

Os estratos eram capturas; eram como ‘buracos negros’ ou oclusões que se esforçavam para reter tudo o que passasse ao seu alcance. Operavam por codificação e territorialização na terra, procediam simultaneamente por código e territorialidade. Os estratos eram juízos de Deus, a estratificação geral era todo o sistema do juízo de Deus (mas a terra, ou o corpo sem órgãos, não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se desestratificar, se descodificar, se desterritorializar) (*id.*, 1995a, p. 54).

No caso supracitado, um componente especializado ganhou cada vez mais autonomia, tornou-se mais expressivo na música do período romântico em diante, adquirindo nesse processo novas funções em outro território, mudando de natureza em tal passagem. Isto evidencia que se trata menos de formas e estruturas do que de agenciamentos territoriais e suas forças de consolidação, de fuga, ou abolição. Certamente, um território é assinado por

um indivíduo ou por vários, mas só “mantém-se de pé” em sua singularidade ao produzir subjetividade desviante às estruturas (Estratos) do Capital, Ser, Significante, que compõem os poderes englobantes e totalizantes de toda linha de fuga que irrompe. Por mais molecular, momentânea e imperceptível que seja esta fuga, linhas da diferença enquanto força desejante traçam o esboço de um novo território. Tem-se de um lado a necessidade de normatização necessária à reprodução, e de outro, um certo gosto pela subversão criativa dos compositores.

Isto é notório atualmente: as instâncias de legitimação da arte são cada vez mais questionadas — seja nos circuitos de vanguarda, acadêmicos, comerciais, populares, regionais, dissidentes, etc. — em seus crivos para a promoção de um certo tipo de produção artística em detrimento de muitas outras. Tais reivindicações, disputadas no interior dos aparelhos institucionais mesmos, são bem-sucedidas à medida que transitam fora dos Estratos, quando criam canais de comunicabilidade em seus rizomas, territórios que proliferam multiplicidades a despeito da segmentação de suas linhas, do estriamento de seus espaços. Ao traçarmos marcas expressivas, constituímos territorialidades, agenciamentos, em constante relação com outros agenciamentos. Para Jacques Derrida, esta relação é expressa na tensão da escritura, e da ausência enquanto jogo em torno de um centro sem centro:

Voltada para a presença, perdida ou impossível, da origem ausente, esta temática estruturalista da imediatidade interrompida é portanto a face triste, *negativa*, nostálgica, culpada, rousseauísta, do pensamento do jogo cujo reverso seria a *afirmação* nietzschiana, a afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa. *Esta afirmação determina então o não-centro sem ser como perda do centro*. E joga sem segurança. Pois há um jogo *seguro*: o que se limita à *substituição* de peças *dadas e existentes*, [...] a afirmação entrega-se também à indeterminação *genética*, à *aventura seminal* do traço (DERRIDA, 2009, p. 425).

À medida que compreendemos aqui o traço derrideano enquanto marca ou traço expressivo que está aquém das estruturas, dos sistemas semióticos (que não se constitui de modo idêntico àquele da escritura, tal como Derrida a formulou), precisamente por este motivo, não está condicionado aos estratos. A bem da verdade, a operação maquínica do ritornelo, fator territorializante, pode ser também entendida com este conceito enquanto afirmação existencial que se consolida através da repetição intensiva (“traçada”), e que é, no entanto multicentrada: está em constante deslocamento, faz comunicar forças não discursivas entre agenciamentos; cria as condições de possibilidade para um regime Significante de signos (onde haveria estrutura), e não o inverso. Pois os agenciamentos já são constituídos de multiplicidades que os conectam a uma polifonia de modos de expressão, de temporalização.

Matérias de expressão autonomizadas, e não simplesmente uma relação biunívoca entre a obra como presença pura ou ressonância e o conjunto possível de interlocutores (público) de uma comunidade enunciativa autorizada a nomear um dado objeto com a alcunha “obra de arte”. O que estas qualidades de fato realizam num território, é dar consistência a um território em contrapontos rítmicos e melódicos:

As qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que fazem as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 132).

No agenciamento territorial, estas matérias de expressão passam a autonomizar-se no seio do território, assumindo funções em um outro agenciamento, reterritorializando-se nele, ou podendo atravessar os meios e se desterritorializar. Sempre se está percutindo, roçando estratos, territórios, agenciamentos uns nos outros; assim como sempre se está em alguma paisagem sonora, mesmo quando a criação singular de uma obra musical nos transporta para uma paisagem virtual. Somos feitos de condensados de multiplicidades de forças de espécies diversas, num agenciamento ou numa linha sonora de fuga.

Um coletivo carrega multiplicidades que ultrapassam as da sociabilidade humana (mesmo que apenas em potência) em suas normas e grupos; é capaz de constituir, por heterogênesse, fenômenos de individuação que não estão circunscritos num sujeito (alma-consciência-gosto), nem são determináveis apenas por suas variáveis macropolíticas: “[...] vemos efetivamente que a diferença não está entre individual e estatístico; na verdade, trata-se sempre de populações, a estatística incide sobre fenômenos individuais, assim como a individualidade anti-estatística opera através de populações moleculares” (*ibid.*, p. 157).

Na idade contemporânea, estaríamos vivendo a época dos ritornelos desterritorializados, destacados de suas relações matéria-forma, de seus contrapontos territoriais, onde a música põe a si mesma em um material sonoro molecularizado, aberto às forças cósmicas. Vivemos a era das Máquinas: não apenas técnicas, mas musicais, conceituais, picturais, semióticas, desejanter:

Ele não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas. Há em toda parte máquinas produtoras ou desejanter, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer (*id.*, 2010, p. 12).

Esta tendência à molecularização dos ritornelos, da proliferação de fluxos desterritorializados por meio da produção maquínica desenfreada é, no entanto, organizada pelo modo de produção capitalístico. O Capital opera por captura e segmentação, na separação entre o homem e a máquina, o animal explorado e o “humano-coroa-da-criação”, a natureza a ser dominada e a cultura que porta o agir e pensar verdadeiro. O que Deleuze e Guattari pretenderam marcar, ao falar de produção de homem-natureza, talvez seja justamente o fato de que esta separação nunca ocorreu no nível da energia libidinal produtiva, e sim em produção de um registro (*numen*) que constantemente desorganiza as cadeias maquínicas e produz um desejo que subtrai dela a relação “híbrida” (maquínica) numa função de sobrecodificação: “[...] se denominamos libido o ‘trabalho’ conectivo da produção desejante, demos dizer que uma parte dessa energia se transforma em energia de inscrição disjuntiva (Numen). Transformação energética” (*ibid.*, p. 26).

Neste sentido podemos pensar que o regime capitalístico de produção — que antecede o fenômeno histórico da consolidação do capitalismo — operou desde os seus princípios de modo “esquizofrênico”, desterritorializando os fluxos (onde antes se tinha produção, consumo e registro num ciclo relativamente contínuo das sociedades pré-capitalísticas) desejantes, reorganizando-os a partir do caos instaurado (e pressuposto) pela própria ordem. Caberia perguntarmo-nos se a música europeia, em sua história dos último cinco séculos não teria sido “esquizofônica”, a seu modo. Certamente não no sentido contemporâneo, da multiplicação de aparelhos emissores de som, nem na reprodutibilidade de sons registrados por meios eletroacústicos; nem mesmo nas descobertas e invenções à época do renascimento, da consolidação do sistema tonal entre os artistas europeus — sem dúvida revolucionário em seu tempo —, mas mais precisamente pela sobrecodificação dos territórios musicais locais. Por locais denomino algo oposto ao universal, plagal, tonal, que colonizou todas as outras territorialidades por meio da repetição, da disseminação pela força (das relações de poder que os sistemas de signos portam, também) dos aparelhos-instrumentos, das teorias-disciplinas, da substituição da apropriação criativa dos compositores pela captura de ritornelos locais. Em seu artigo “Schizophonia vs. Schismogenesis”, o etnomusicólogo Steven Feld levanta a hipótese de que houve uma espécie de dupla apropriação por parte dos “Ocidentais” e “não-Ocidentais”:

Se a *esquizofonia*, a separação dos sons de suas fontes, é o antecedente da vida atual no mundo da música global e transnacional, então a *esquismogênese* é o modo de

descrever o estado resultante de diferenciação progressiva mútua que se desdobra em, pelo menos, quatro maneiras: (a) como um padrão crescente de dependência entre grandes e pequenas [gravadoras] [...]; (b) um padrão crescente de dependência-socorro entre a *world beat* e a *world music*; (c) um padrão crescente de exibicionismo-audiência entre os criadores do terceiro e quarto-mundo e seus fãs do primeiro-mundo; e (d) uma crescente luta entre homogeneização-heterogeneização no reino dos estilos musicais (FELD, 2005, p. 269-270, tradução nossa, grifo nosso).

A música brasileira, em seus estilos locais (forró, samba, carimbó, e tantos outros) é um testemunho desta interpenetração, do atravessamento entre estilos musicais, tanto quanto da tensão entre senhores e subalternos, que se exprime na torção criativa das estruturas de signos inscritas no corpo social. Outrora dominantes, estes operavam disciplinando, marcando a “norma culta”; atualmente operam por captura e controle dos fluxos. É incontestável que os músicos europeus, sobretudo no nacionalismo que caracterizou a música do século XIX, nunca deixaram de criar em aliança com ritornelos de canções populares locais à Europa: e isto é próprio da criação musical, o traçar das diagonais aos sistemas, de linhas de fuga desejanças que criam singularidades. No entanto, problematiza Feld, instituiu-se na contemporaneidade uma nova onda de sobrecodificação, por meio dos dispositivos sonoros de reprodução e difusão em massa e dos agenciamentos de enunciação capitalísticos de mercado correspondentes, que viria a atualizar o projeto civilizatório que desterritorializa agenciamentos territoriais e os reinsere em um mercado mundial, hierarquizado. A desterritorialização não é uma metáfora: compôs o processo civilizatório.

Neste fenômeno recente do século XX, localizamos um problema estético-político mais aberrante que aquele formulado por Schafer, por onde o devir-música encontraria sua potência desterritorializadora. Não mais apenas para se consolidar em obras, trazendo ao seio do Território um povo, mas para dar consistência aos coletivos moleculares insurgentes de novos territórios incorporais. A questão seria: no estado de coisas atual, como escapar ao jogo da audibilidade mediada pelo Capital e da invisibilidade social pela qual aqueles coletivos são assimilados e normalizados?

De fato, pode-se dizer que o devir-cósmico da música atual engendra possibilidades, arrasta consigo outros devires (animal, mulher, criança), tanto quanto torna possível a composição com territorialidades sonoras alheias e desviantes ao estriamento espaço-temporal operado no agenciamento tonal em todas as suas variantes (inclusive a nossa, colonial). Se há atualmente movimentos de resistência criativa eclodindo por toda parte na música local de países não-ocidentais, fazendo alianças positivas com os avanços da técnica e das experimentações nos países industrializados, isto acontece à medida que é

liberada uma nova produção de subjetividade, em que é criado um outro agenciamento de enunciação para aquilo que antes passava fora do crivo dos círculos eruditos, motivados em uma série de pre(conc)eitos etnocêntricos. Segundo Guattari e Rolnik (1996, p.33), haveria duas maneiras possíveis de viver a subjetividade: “[...] uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo [...] singularização”.

Bem entendida a complexidade da tarefa de crítica musical ou social, ou ainda, etnográfica, passemos não obstante ao largo desta: tratemos das condições de possibilidade de um tal agenciamento maquínico. Pois tudo o que sabemos (em meio à infinitude de agenciamentos que podem produzir universos incorporais possíveis, não-transcendentes, experimentados pelo menos virtualmente), é que cada território existencial e sonoro consolida seus ritmos, suas diferenças segundo suas próprias variáveis. E que o Cosmo, ou Caosmo, é pura multiplicidade, para o qual cada território possui suas aberturas segundo suas possibilidades. Cada território problematiza estas questões segundo sua própria enunciação.

São, sobretudo, os Estratos do Capital, do Ser, do Significante que se ocupam em capturar para suprimir, ordenar tais focos de singularização (intra e inter-agenciamentos): é o caso, frequentemente, da indústria fonográfica, que literalmente captura sons de povos das mais diversas localidades do planeta, apropriando-se destes, por um lado. Por outro, esquizofrenicamente sobrecodifica, desterritorializa os circuitos de produção e apreciação musicais de cada povo por meio da difusão massiva e mercantilização da música, quebrando rizomas e oferecendo como “alternativa” para os músicos uma reterritorialização “mass-midiática”. Evitemos, portanto, reproduzir esta ordem no âmbito do conceito.

Uma possível linha de fuga esquizofônica não pode ser concebida se tomamos acriticamente a desterritorialização que o capitalismo realiza nas territorialidades pré-significantes (por este termo, compreendo sociedades que ignoram completa ou parcialmente o regime significativo de signos), daqueles que outrora eram os “selvagens” — que por maquinações bastante complexas, conservaram a força singular dos rituais em seus devires cósmicos, animais, moleculares. Nestes agenciamentos, ainda não havia sido operado um corte sistemático, estratificante da fusão de ritmos-melodias-timbres: estes consolidados moleculares carregam consigo a potência criadora com o heterogêneo, pulsando um território fora da métrica capitalística, e estão entre os bandos que produzem uma natureza-cultura alternativa diante da proliferação esquizofônica. Reinventam-se a cada avanço do Capital.

Vimos anteriormente o caso do jazz na música estadunidense; o mesmo também poderia ser dito da música brasileira, que atravessou tais processos de sobrecodificação e revide, desde os primórdios do processo civilizatório. Para que não reinstauremos uma aparente contradição entre o maquínico e o antropomórfico que acaba de se insinuar, é preciso levar em conta que a noção iluminista europeia de Homem (centro discursivo e formal de toda criação e compreensão de mundo) separado da Natureza (substrato material e energético de toda a ação plasmadora de formas e estruturas), e toda a cultura moderna que é ao mesmo tempo seu pressuposto e produto, são ideias muito recentes e localizáveis. São, também, agenciamento. E não se trata de modo algum de um retorno à busca do Ser, tornada supostamente possível pela correção, através do reconhecimento das contradições, da hierarquia assimétrica deste pensamento. Estamos, ao pensar a música atual, diante do ritornelo em sua passagem não-linear pelas três “idades” da música europeia:

Não se deve interpretar essas três ‘idades’, o clássico, o romântico e o moderno (na falta de outro nome), como uma evolução, nem como estruturas com cortes significantes. São agenciamentos, que comportam Máquinas diferentes, ou relações diferentes com a Máquina. Num certo sentido, tudo o que atribuímos a uma idade já estava presente na idade precedente. As forças, por exemplo: a questão sempre foi a das forças [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.173).

Estas máquinas musicais, atravessando as territorialidades sonoras locais em seus territórios singulares, não sofreram a estratificação do Juízo de Deus, ou que não sofreram-na por inteiro; aqui vivenciou-se simultaneamente sonoridades codificadas, expressivas, cósmicas, que por vezes coexistiram dentro de um estilo, no espaço de uma composição. Sem dúvida, podemos afirmar que há aqui também agenciamentos em estilos, povos, apontando para um grau maior de reterritorialização ou de estratificação (inserção na alta cultura), e outros que margeiam desterritorializações, fugas inesperadas, disparadas pelo material sonoro. E isto não varia unicamente em função dos agenciamentos musicais “ocidentais”: diz respeito ao estado de coisas particular a cada coletivo, aos fluxos que orientam cada uma dessas multidões, dos campos de possíveis que abrem em seus agenciamentos.

Se foram os gravadores e reprodutores de som que nos ensinaram a pensar o som independentemente de sua fonte (isto é, da situação e lugar onde o som foi gravado), seria preciso agora imaginar o que Schaeffer denominou de acusmática *sem ignorar* as redes técnicas de aparelhos que possibilitaram o deslocamento e o armazenamento dos sons. A bem da verdade, nunca deixamos de os remeter às suas fontes: mesmo um único alto-falante é também o produto de uma rede de enunciados (científicos, industriais, de mercado, etc.) que

circulam; que podem normatizar nossa escuta, organizar nossos territórios — e não exclusivamente por suas características intrínsecas (e.g. curva de resposta de frequências).

Caso ignorássemos completamente o fato de que, mesmo para estes sons “desprovidos” de origem, e em última instância, sem um “interlocutor” (portador de uma mensagem) há um agenciamento que os distribui e que este produz axiomas (enunciados que segmentam a difusão daqueles), nossa análise permaneceria reduzida ao domínio gregário comunicacional, ainda que sob a aparência de vanguarda tecnológica. Para Deleuze e Guattari, os enunciados não se realizam apenas na dimensão da mensagem (performativa); há algo, anterior a esta, que se exprime simplesmente ao dizermos algo (o *illocutório*):

É o illocutório que constitui os pressupostos implícitos ou não-discursivos. E o illocutório, por sua vez, é explicado por agenciamentos coletivos de enunciação, por atos jurídicos, equivalentes de atos jurídicos, que coordenam os processos de subjetivação ou as atribuições de sujeitos na língua, e que não dependem nem um pouco dela (*id.*, 1995b, p. 8).

Teríamos então criado com os aparelhos de registro, difusão e armazenamento sonoros nada mais do que uma espécie de “segunda Natureza”, que viria a sobrescrever a anterior, da acústica? Se, por acusmática quisermos dizer apenas da separação entre o som e sua origem (ou ainda, o que percebemos como origem) natural, ao operarmos pela dedução fenomenológica das qualidades de um som através da suspensão (*epoché*) de seu contexto, poderíamos certamente incorrer em um novo essencialismo, o da reverência e submissão ao registro sonoro e seus meios correlativos. A materialidade deste sofreria uma estratificação pelos princípios orientadores da escuta, pela desterritorialização dos territórios no aparelho.

Para evitar a reincidência num falso dilema, no entanto, não acredito ser necessário precisar o alcance de uma tradutibilidade geral de todos os devires pela linguagem, ainda que desviada e não totalizante. Em todo caso, cumpre dizer de antemão que a música, ou ainda, os sons não-musicais agenciam outra coisa que não simplesmente discursos — ou ainda, enunciam algo que não está contido dentro da linguagem escrita ou notacional (inclusive a do osciloscópio) enquanto domínio geral, enquanto horizonte da experiência humana. A linguagem enquanto sistema semiótico possui seus meios, códigos e ritmos; assim o é também para o pensamento, para a escuta, para a música. Experimentar tudo o que poderia ser pensado exclusivamente pelo que pode ser dito (ou escrito) requereria a atribuição da primazia da enunciação dentro da linguagem. Por mais que esta se constitua de modo onipresente em nossa sociedade, é apenas o produto de um agenciamento ou de um estrato

(isto é, ela é criada, mais do que é criadora). E se é possível encontrar territórios em que coexistam a linguagem, o pensamento, a sensação, isto se dá dentro de uma multiplicidade de forças que sustentam, que consolidam esse território, que não preexistem a ele.

O ritornelo apresenta-se precisamente enquanto esta passagem contínua, não-linear e heterogênea: seja no nível das estruturas (que anteriormente preferimos chamar de estratos) que organizam os sistemas (biológicos, sociais, linguísticos, etc.), seja no nível do agregado de invenções de uma morada que cria até mesmo o solo sobre a qual se assenta (um território), ou ainda, das rupturas, reorganizações, subversões (desterritorializações) realizadas em tais lugares, há linhas de força autônomas (ou que se autonomizam neste processo) e que atravessam estes três movimentos. Isto poderia já estar pressuposto em um desses três momentos citados acima, mudando de natureza na passagem de um a outro. O ritornelo é o que torna possível a composição, isto é, criar o que é composto, sem reduzir suas diferenças a uma Unidade. Não apenas os ritmos de um estrato percutindo no outro, em transcodificação, mas o ato de dar consistência, de reunir velocidades e matérias díspares em contraponto.

Um ritornelo desterritorializado moleculariza-se, é liberado em uma linha de fuga energética, imaterial (abstrata), autonomiza-se de seus componentes de meios codificados: “É a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades” (*id.*, 2012, p. 168). Não se trata de separar “texto” e “contexto”, sinal e ruído, natural e mecânico: trata-se de composição, onde quer que se esteja. Mas composição de forças, o que implica não apenas um engajamento estético, mas ético também. Não se trata de dizer quais sons eliminar, e quais sons preservar; torna-se necessário saber por quais materiais, suficientemente molecularizados, podemos abrir os territórios sonoros para captar forças cósmicas. A música contemporânea ocidental é perpassada, motivada pela (re)abertura de tais agenciamentos sonoros para os devires animais, cósmicos, moleculares: devires que podem, não obstante, ser capturados, reestratificados.

Em poucas palavras, o que o conceito de território sonoro e sua desterritorialização operada no ritornelo nos mostra é a contiguidade de corpos, de signos, de materiais, de forças, presentes na composição enquanto agenciamento coletivo. Para pensá-lo, é preciso renunciar a uma enunciação fixada em uma perspectiva de um ponto exterior a um dado fluxo, olhada pelos corpos afetados à distância, um “fora” a ser cartografado num sistema ponto-linha, isto é, num plano suplementar (transcendental) aos acontecimentos.

Na imprevisibilidade da experiência da escuta, o que temos são sons, que perfazem territórios por meios e códigos, uns emaranhados nos outros; Mozart num rádio de

ilha é algo que carrega consigo as assinaturas de sua passagem por uma série de modulações, de transduções, pelas quais podemos tomar qualquer uma como plano de composição. Pois estes planos heterogêneos estão atravessados, articulados na singularidade do evento sonoro.

Mais do que isto, o fato é que as interpenetrações entre os sistemas musicais criados ou rearranjados entre a indeterminação e a improvisação *de fato* ocorreram, historicamente; o jazz produziu cada vez mais uma organização desviante ao sistema de doze tons — tanto pela utilização de instrumentos não-temperados quanto pelo uso de técnicas composicionais (de improviso) de fusão dos valores rítmicos e melódicos. A música experimental, indeterminada, lançando mão da notação (esta agora sendo utilizada em outra função) para dirigir um espaço liso, para distribuir frequências no tempo não-pulsado, agenciou forças sonoras a-significantes com a incorporação de meios eletrônicos, criando uma expressividade menos acessível à captura por uma organização temporal rígida.

Estas sonoridades tendem à abertura da organização dos sons para um espaço onde a marcação temporal dos sons é cada vez menos presente, cada vez menos discernível. Espaços lisos, não mais estriados, segmentados: “O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um despreendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal” (*id.*, 1997, p. 184). Um bom exemplo desta abertura para o cosmos está na música de Terry Riley, que cria paisagens sonoras em texturas, utilizando-se apenas de ondas sinusoidais, explorando os efeitos rítmicos de batimentos entre frequências próximas. O timbre torna-se rítmico, o ritmo torna-se melódico pelo trabalho com o material sonoro molecular que capta forças: a música libera velocidades contidas anteriormente em agenciamentos de ordenação da forma estratificada, como do território, com a passagem do som por meios acústicos e eletromagnéticos. Por estas operações realizadas por Riley, podemos começar a compreender do que se trata a molecularização dos ritornelos em Deleuze e Guattari. Veremos mais adiante qual seria a relação entre a molecularização da música moderna, que foi desencadeada por vetores de transdução, deslocamento e armazenamento dos sons, e as interferências na paisagem sonora.

Portanto, a conexão entre os devires que atravessam as escutas — ou ainda, os modos de habitar um espaço, as territorialidades sonoras contemporâneas — não equivale a uma busca de estabelecer equivalências entre gêneros musicais. Cada um cria, certamente, um modo singular de atravessar o tempo, de situar-se existencialmente num mundo; cada uma cria Universos incorporais possíveis. Portanto, se falamos aqui de paisagens sonoras, de

improvisado como bricolagem, de molecularização dos ritornelos, não procuramos reduzir um estilo a outro (categorizando-os num esquema universal). Pela escolha de materiais sonoros e processos composicionais que remetem cada vez menos às matérias de expressão, às formas desenvolvidas no período romântico, a música contemporânea criou agenciamentos maquínicos, colocando em jogo variáveis cósmicas singulares. Tanto pela via do trabalho com sons deslocados de suas fontes, quanto pela via das linhas rítmicas e melódicas errantes extraídas dos sistemas musicais tonais e dodecafônicos cada vez mais desestratificados: jogo que ignora o vazio de uma suposta origem comum a todas as músicas.

O processo é privilegiado na contemporaneidade em detrimento da forma, ou do programa, do plano de organização. Compreendemos aqui por processo como a ação do ritornelo no espaço-tempo, que não pode ser definida *a priori*, apenas na imanência de suas linhas: “O ritornelo fabrica tempo” (*id.*, 2012, p. 177). Opera por princípios *autopoiéticos* (isto é, produzem seus processos mesmos) e são compostos por *heterogênese* (isto é, não possuem uma única linha-eixo por meio da qual seus territórios são organizados).

Isto nos convida a abrimos nossos próprios ouvidos para as paisagens sonoras que vivemos cotidianamente, enquanto processo para uma cartografia dos territórios que as atravessam, extraindo daí os ritornelos que oscilam sonoramente a política, o desejo, os signos — e as velocidades que podem ser desencadeadas por eles, processos em vias de singularização. O ritornelo opera por movimentos de territorialização e desterritorialização, do inconsciente enquanto potência de criação vital em relação com o *socius*, colocando precisamente a repetição enquanto fator seletivo; os sons que aprendemos a ignorar no cotidiano anestesiante pelos ruídos da vida urbana tornam-se, por estes caminhos da escuta, canais por onde podemos traçar novas relações com estes territórios que nos atravessam, para além da docilização ou da assimilação do que nos encerra em uma simbologia estanque.

Giuliano Óbici (2008, p. 108) afirma que “O ouvido não tem pálpebra como o olho, ele está sempre aberto aos fluxos dos sons”; portanto, a noção de paisagem sonora seria inconcebível ou incongruente com a escuta. É um argumento interessante, se tomamos a noção pictural de paisagem em sua figura e fundo. No entanto, esta correlação toma como pressuposto a atenção enquanto intencionalidade, um foco consciente em uma imagem. O mesmo tipo de atenção não pode ser dirigido completamente a um som, sem que a influência da multiplicidade dos outros sons ao redor não distorça aquilo que se pretende ouvir. Portanto, a proposta de escuta ativa é um convite a uma escuta intensiva, um mergulho no emaranhado de sons no qual algo dali emergiu, e nos afetou: que, não obstante, desafia nossos filtros da

percepção e da consciência para uma abertura para outras marcas expressivas que não estavam evidentes naquela única abertura criada por um corte imprevisível, a-significante.

Seguimos o fluxo de matéria sonora, deixamo-nos levar pelas forças que emergem no roçar de planos, de texturas, e criamos ali um território. John Cage (1985, p. 122), a este respeito, observa: “Os hindus, há muito tempo, sabiam que a Música transcorria permanentemente e que ouvir era como olhar por uma janela para uma paisagem que não deixava de existir quando a gente parava de olhar”. A paisagem sonora, aqui dissociada de uma noção pictural de perspectiva, figura-e-fundo, encontra-se emaranhada em um território.

Por este motivo foi necessário realizar esta investigação para uma concepção mais expandida de música, na senda que o compositor John Cage tentou. Isto não implica, entretanto, seguir a noção do compositor em que uma escuta ativa desencadeadora de processos criativos seja algo da ordem da “pura subjetividade”. Esta separação entre subjetividade e objetividade, exterior e interior, aparenta ser demasiado confusa, e introduz problemas metafísicos de tal magnitude que excedem e escapam (d) o escopo deste trabalho (e que buscamos evitar até este momento de nossa exposição).

Em todo caso, este borramento das fronteiras do “dentro” e do “fora” são experienciados na paisagem sonora esquizofônica atual. E é neste sentido que esta tende a criar uma espécie corpo-sem-órgãos, de “grau zero” da escuta; condição de indiscernibilidade geral dos sons, encobertos pela repetição mecânica dos sons industriais.

A profusão esquizofônica teria rompido o tecido social comunitário, apropriando-se dos ecossistemas acústicos locais, produzindo uma uniformidade mecânica de sons: ao veicular, por um lado, as mesmas notícias que circulam em múltiplos canais, as mesmas canções em diferentes frequências de rádio; sobrepondo, por outro lado, os sons do trabalho produtivo dos aparelhos (a linha contínua das máquinas) ao trabalho improdutivo da natureza. A cultura auditiva de massas está marcada por esta permissão para fazer ruído, apenas à medida que realiza uma espécie — quase involuntária — de interdição aos sons que marcam algum tipo de trabalho fora da ordem do Capital: esta elege seus símbolos, prolifera-os, e deixa morrer outros. Não exatamente como Schafer o havia imaginado, em uma distopia mecanicista e disciplinar de sons industriais que subjugariam os corpos humanos e inumanos, numa espécie de tortura contínua, mas operando pelo controle, pela velocidade de captura dos breves instantes em que a produção frenética escapa de sua própria sincronia, quando se abrem as condições de possibilidade de habitar o tempo fora desta métrica. Um ideal do controle que opera no limiar do imperceptível mensurando-o, limitando-o, sobrescrevendo-o

com a repetição mecânica e midiática incessante.

Para que pudéssemos ouvir o mundo como música, tal como Schafer pretendia, e agir numa sociedade que se apropria da música enquanto instrumento de poder, não seria o suficiente questionarmos apenas de um lado os efeitos negativos da relação música-técnica; ora atribuindo o cerne do problema à escuta e aos sistemas musicais, ora identificando-o nos fenômenos políticos de difusão em massa. O autor o faz no projeto de ecologia acústica, procurando assemelhar o mundo à música — mantendo uma perspectiva (ainda que antagônica) interior à ordem do capitalismo e que impossibilita uma ação política mais real, mais cotidiana, mais horizontal. Imaginar uma nova ecologia acústica requereria renunciar tal perspectiva Ocidental da música (organizada, racional) para pensar os problemas do mundo, numa proposta estética e existencial mais próxima de Cage neste sentido.

De uma tal relação sinal e ruído *lo-fi*, podemos também pensar a escuta em texturas (umas mais próximas e outras mais distantes), de acordo com a intensidade com que somos atravessados por elas. Para Schafer (1997, p. 222), “A moderna paisagem sonora lo-fi não possui perspectiva; em vez disso, os sons massageiam o ouvinte com sua presença contínua. À medida que a população de sons aumenta, os gestos solistas são substituídos por texturas agregadas. As texturas e as multidões são correlativas”. Evitaremos aqui, no entanto, uma modelização da noção de paisagem sonora enquanto a ordenação de um Demiurgo das formas sonoras que nos rodeiam e nos envolvem, contudo aproximando-nos de Cage em seus *4’33”* de silêncio: um gesto para sonorizar a duração, para tornar sensível o grão sonoro (o som molecular); para sensibilizar-nos para a escuta tomada em seus devires, mais aberta às forças cósmicas que esta nos leva do que capacitada a reproduzir as variações quantificáveis em uma estrutura de frequências decalcada de um determinado som.

É precisamente o que o pesquisador e compositor Silvio Ferraz nos mostra. Em seu artigo, *19 Pássaros de Papel*, o autor relata o seu encontro singular com o canto dos pássaros, durante diversas ocasiões, que posteriormente desencadearam processos composicionais — partindo mais da escuta enquanto dispositivo de criação de uma paisagem sonora, um território existencial, do que a busca da reprodutibilidade fiel à originalidade de um evento. De acordo com Ferraz,

A escuta de que falo aqui não diz mais respeito a um canto original escutado por alguém, mas uma escuta que é ela a primeira, sempre a primeira de uma série em que uma palidamente remete à outra. E essa escuta se diz não daquilo que é possível se ouvir, daquilo que diz respeito ao que concretamente ouvimos, do choque entre coisas definidas e sujeitos. O que estou chamando de escuta diz respeito àquilo que é

improvável; do encontro improvável entre mundos que não se dizem mais do humano, mas que poderia ser dito de um inumano, ou de um mundo demasiado humano para ser compartilhado entre sujeitos e coisas (FERRAZ, 2008 p. 223).

Para que possamos habitar outros territórios sonoros além daqueles fornecidos pelo hábito e pela repetição, seja sincrônica ou diacrônica, é necessário que nos deixemos afetar pelos sons em seus limiares de perceptibilidade, de modo a liberar a atenção e o pensamento para os devires desencadeados pela atividade da escuta.

De acordo com o compositor e pesquisador Rodolfo Caesar⁹, o pássaro-lira¹⁰ seria o mediador que escapa à compartimentação estanque de paisagens sonoras *hi-fi* e *lo-fi*; ele reproduz e ao mesmo tempo seleciona sons de quaisquer origens (inclusive sons de aparelhos mecânicos e eletrônicos). Precisamente, ao povoar o território com sons que lhe são completamente estranhos, alheios, inclusive com os sons de outros animais, o pássaro-lira rompe com a suposta barreira entre a alta qualidade dos sons da natureza, e a poluição sonora das máquinas. Isto aponta a matriz antropocêntrica em que a estética de Schafer se funda, separando a natureza em algo completamente alheio à cultura, assegurando paradoxalmente um discurso sobre todas as formas de vida que só pode emanar exclusivamente da perspectiva humana. Seguindo esta linha de pensamento, a humanidade continua a ser a única criadora, concentradora do capital e dos sistemas de signos que efetivamente organizam a natureza: instância (estrato) totalmente alheia ao homem, que é preciso dominar, repelir, controlar (mesmo que aqui se pretenda de preservá-la numa ecologia que ouve apenas uma espécie).

O pássaro-lira se esgueira entre a sempre caótica e mutante profusão de sons, e a solução final de uma nova ordem *hi-fi*, enquanto atualização do conceito apolíneo para a música, revertendo o modelo segundo o qual aquela extrai seus enunciados. Enquanto o homem permanece associando a natureza à ideia de ordem e perfeição (selvagem e perigosa, mecanicamente indiferente ao pensamento), ele kantianamente não dá um passo sequer adiante em sua perspectiva, incapaz de criar qualquer outro agenciamento com o cosmos além da identificação com a própria imagem. Esta poderosa ferramenta conceitual permanece sendo um dos instrumentos políticos e culturais que legitimam precisamente a desterritorialização do mundo — a destruição de outros mundos passados e possíveis — em função dos interesses civilizatórios que organizam nosso planeta.

9 CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: FLORES, Livia(Org.). **Pelas vias da dúvida**. II Encontro de Pesquisadores dos PPGs em Artes do Rio de Janeiro. 1ed. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, 2012. p. 32-46.

10 LYREBIRD: The Best Songbird Ever!. [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (1min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WA0tP-p7m40>. Acesso em: 18 Mai 2019.

O problema da esquizofonia levantado por Schafer é atravessado, então, por uma ordem discursiva e política (por um agenciamento) que a sua formulação não capta enquanto problemática. A questão não estaria simplesmente na degradação das cópias de um dado evento sonoro, reproduzidas sem a fidelidade morfológica e sem a legitimidade e de sua aura: está no próprio modelo segundo o qual a vivência da escuta foi normatizada; as composições musicais foram classificadas e segmentadas. E a reprodutibilidade deste modelo estético-político para os sons deu-se apenas na medida em que esteve amparada por uma vasta rede sociotécnica que perfaz o agenciamento Capital-Ser-Significante. Seguindo esta linha, esta estratégia de nos desenredarmos de falsas antinomias, não é difícil perceber a estranha relação entre o ideal (promovido, certamente, com maior interesse por tais redes) político de ordem de captura à música e o que ele exclui. Este fato é frequentemente refutado invocando multidões de músicos populares e tradicionais de toda parte do mundo não-ocidental (a maior parte do mundo), o que é lícito; no entanto, não ignoremos o fato de que um outro aparato, o da música comercial, aspirou à sua maneira alcançar aquele ideal, reinserindo-lhes em uma outra série ou cadeia industrial de circulação. Antes das rupturas e deserções internas à música ocidental, antes que nós “civilizados” reconhecêssemos a nossa surdez perante os mundos e paisagens sonoras “alienígenas”, um pássaro já cantava a máquina fotográfica e a retroescavadeira...

O pássaro-lira não temia pelo fim da música, e não esperou o homem para começar a sua arte; nós, no entanto, precisamos (e precisaremos) enfrentar a impossibilidade de realizar este modelo paranoico de ordem, na medida em que a insistência na atualização desta se apresenta cada vez mais monstruosa. Seria mais preciso definir a paisagem sonora *lo-fi* pela incessante sobrecodificação, pela quebra contínua da consistência dos territórios sonoros, em um certo estado permanente de desterritorialização, mais do que pela discernibilidade ou não de um sinal contra um plano de fundo ruidoso, ou pela capacidade cognitiva de reduzir a escuta aos objetos sonoros. Esta profusão desenfreada dos sons é algo que nos desloca de nossos hábitos, mas frequentemente apenas nos remete a um ciclo repetitivo de consumo. Para Ferraz, isto não equivale a fazer música:

A música é feita desses jogos de criar e desfazer lugares. Você escolhe um centro, gira em torno dele com alguns elementos e, de repente, é atraído por outro centro, daí retoma o movimento. E isto não tem nada a ver com ordenar sons, com fazer interpolações, com limitar-se a fazer permutações, com colocar um elemento em *loop*... aliás, fazer *loop* é um inferno: ele é a lavagem cerebral posta em música, não há *loop* na música das tribos, há sempre as nuances, só o ocidente eletrônico imaginou esta coisa terrível que é a trilha de *videogame*, a trilha de caixas eletrônicas, a trilha dançante dos *loops*. Por que o ritornelo não é o *loop*? Porque não estamos falando da matéria sonora, nem da forma que ela possa ganhar em um

espaço-tempo. Falamos de construir o lugar, de fazer um canto, de girar em torno de um centro, e tudo isto só surge porque, antes do lugar, está a presença constante das linhas que me tiram do lugar (FERRAZ, 2005, p. 38).

Portanto, é preciso que operemos em devir com o pássaro-lira, é preciso traçar linhas de fuga, estratégias criativas de resistência à paranoia *hi-fi* (expressão de Cage), tanto quanto ao ciclo interminável de consumo de produtos midiáticos.

É também neste plano de composição da paisagem sonora urbana, esquizofônica, que há a possibilidade de encontrar novos processos de composição, de distribuição dos sons em um espaço liso:

O espaço das frequências pode sofrer duas espécies de cortes: uma, definida por um padrão, se renovará regularmente; a outra, não especificada, não determinada, [...] intervirá livremente e irregularmente. Para avaliar um intervalo, o temperamento — escolha de um padrão — será um auxílio precioso, ele ‘estriará’ [...], o espaço sonoro, e dará à percepção — [...] os meios de orientar-se utilmente; [...], quando o corte puro estará livre para efetuar-se onde se quiser, o ouvido perderá toda referência [...], semelhante ao olho que tem que estimar distâncias sobre uma superfície idealmente lisa (BOULEZ, 1963, p. 95–96;).

É, acima de tudo, na possibilidade de criação-engajamento em outros processos coletivos de subjetivação com forças não-humanas, pré-pessoais. Quando o som nomadiza é quando ele carrega a potência de arrastar outros códigos (não-musicais e não-sonoros) para uma outra dança, um novo transe, uma nova coletividade. Quando os sons maquinam outro território existencial, enfim. Algo que nunca se faz retornando a um “eu” proprietário de um inconsciente, mas partilhando intensidades, multiplicando-as.

Tratamos aqui de um embate que nunca está decidido de antemão. Pois o plano de consistência ou corpo-sem-órgãos pode nos levar à desterritorialização absoluta, à abertura de nossos territórios existenciais num espaço liso, turbilhonar, para as forças cósmicas que desencadeiam processos criativos de singularização. Pode nos levar, também, a uma relativa desterritorialização, que na impossibilidade de seguir a errância de suas linhas de fuga, força-nos à reestratificação, sendo neste caso esquizofônico frequentemente um fechamento alienante nas ordenadas do Capital, voltado à repressão das máquinas desejanças em face da axiomática do dinheiro, do consumo musical. Linha de morte, abolição sonora:

Ora, o que complica tudo é que essa D absoluta passa necessariamente pela relativa, justamente porque ela não é transcendente. Inversamente, a D relativa ou negativa tem, ela própria, necessidade de um absoluto para conduzir sua operação: faz do

absoluto um ‘englobante’, um totalizante que sobrecodifica a terra e que, como consequência, *conjuga as linhas de fuga para detê-las*, destruí-las, *em vez de conectá-las para criar* [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 226).

Com isto, Deleuze e Guattari apontam que não há um modelo a ser buscado, um único objetivo privilegiado que nos asseguraria liberar forças, esposar devires cósmicos, criar linhas de fuga. São os modelos que são produzidos pelas forças que engendram ao mesmo tempo o caos relativo e a organização totalizante. Não, aqui o plano de consistência que se desdobra sobre o caos é o conjunto de operações realizadas para subtrair-se da composição imanente a Unidade que pretende organizar os corpos e os afectos. É um rizoma.

Portanto, mesmo quando são utilizados materiais que estiveram a serviço dos aparelhos de captura do Estado e do Capital, um agenciamento maquínico (nômade) pode ser secretado da proliferação não-intencional esquizofônica. Do mesmo modo que se pode partir do sistema de signos da música tonal, desterritorializando-o, criando um bloco sonoro que funde ritmo e melodia que consolida linhas de fuga, podendo arrastar consigo todo o agenciamento musical para percursos ainda inauditos. Não se pode opor o engenheiro (ou projetista acústico schafferiano) acústico ao *bricoleur* em polos completamente opostos:

O engenheiro, que Lévi-Strauss opõe ao *bricoleur*, deveria, pelo contrário, construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico. Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta de do seu próprio discurso e o construísse ‘com todas as peças’ seria o criador do verbo, o próprio verbo. A ideia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é portanto uma ideia teológica; e como Lévi-Strauss nos diz noutra lugar que a bricolagem é mitopoética, poderíamos apostar que o engenheiro é um mito produzido pelo *bricoleur* (DERRIDA, 2009, p. 416).

Uma composição musical, dirigida ou não, improvisada ou indeterminada, adquire maior potência de desterritorialização, quanto mais opera por vizinhanças, bricolagem, num plano de imanência quanto menos é submetida a um plano de organização. No entanto, mesmo se partimos deste plano (que nos captura com frequência), podemos criar linhas de fuga, situando-nos nas pontas de desterritorialização que o abre para outras forças.

Pois o plano de organização é, assim como o de imanência, constituído também por forças não-sonoras. O que um cria, no entanto, é uma organização transcendente, secreta, enquanto o outro se abre para as intensidades, a duração, que apenas pode ser *habitada* (e não inferida). Para Deleuze e Guattari, o plano imanente da composição não mais ofereceria métricas a serem seguidas, mas forças variadas, afectos: “É como se um imenso plano de

consistência com velocidade variável não parasse de arrastar as formas e as funções, as formas e os sujeitos, para deles extrair partículas e afectos. Um relógio que daria toda uma variedade de velocidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 64).

Portanto, assim como um espaço estriado pode ser habitado em suas linhas de alisamento retroativo, isto é, da *invólucção* de sua organização, operando por contágio e disseminação — um espaço liso é produzido ao final de um estriamento, do mesmo modo, na distribuição infinitesimal de seus cortes temporais que não é mais percebida em sua métrica. Pode-se passar de um a outro, estriar o espaço liso na distribuição dirigida de frequências (o que implica num esboço de regularidade, um rosto rítmico), ou tornar liso um espaço extremamente estriado, onde as frequências que ocupam um dado espaço (e não a sua organização oculta ou Cifra que dirige esta distribuição) operam um desvio de seus fluxos laminares. Estas frequências passam a compor intervalos que escapam à métrica planejada, não determinadas pelo plano de organização. Em ambos os casos, afectos, forças sonoras são liberadas, desprendem-se de uma forma. Em ambos os casos, estas forças podem se orientar para um fechamento de suas linhas de fuga, numa reestratificação do espaço, ou podem devir nômades, errantes (construindo um território no ato de desterritorialização). É uma questão ética, das coordenadas existenciais e afectivas de cada territorialidade sonora.

Examinamos as condições de possibilidade segundo as quais o agenciamento da música experimental, com Cage e Schaeffer, liberou os sons de seus antigos sistemas semióticos, abrindo as possibilidades de criação para os sons não-musicais. Nada nos garante, no entanto, que ao repetirmos os mesmos procedimentos de escuta e composição praticados e teorizados por eles, seríamos levados invariavelmente a agenciar um tempo não-pulsado. É evidente que cada um dos compositores criaram linhas de fuga próprias, singulares às suas coordenadas existenciais, e consolidaram-nas em suas obras. Segui-las implicaria, antes de mais nada, não tomá-las enquanto formas estabelecidas — novos modelos para o trabalhador musical. Fazer isto, valeria apenas a título de ironia, fixando-os como objeto de estudo, separando-lhes de suas obras, num contexto representativo, mimético.

Se as tomamos enquanto *hecceidades* que são, podemos experimentá-las em suas singularidades, somos afetados pelos devires que desencadeiam. E as percebemos enquanto agenciamentos maquínicos, que se exprimem e operam sobre um conjunto de variáveis que não podem ser idênticas às que estamos vivendo atualmente: daí a necessidade de localizar os pontos onde os territórios sonoros, criados pelos compositores mencionados neste estudo, são passíveis de reinserção em uma organização pelos Estratos.

É o caso da música produzida atualmente por meios eletroacústicos. Existem aparelhos projetados para o consumidor criar repetindo acontecimentos singulares na história da música: um pedal de guitarra que reproduz um timbre específico de um guitarrista famoso, um sintetizador direcionado especificamente para um gênero de experimentação, um programa ou *preset* de instrumento virtual que permite compor segundo os mais ousados cruzamentos de técnicas composicionais, em um clique apenas.

Este seria o momento em que a música experimental tornar-se-ia novamente uma linguagem, um sistema de iterações a ser ressignificado permanentemente — e isto é encarado aqui, certamente, sem qualquer pessimismo. Pode-se deduzir que não tencionamos demonizar o uso criativo do aparato técnico, partindo do que foi exposto anteriormente. Não obstante, ainda existe na atualidade a alternativa de buscar, e de criar com forças sonoras ainda inauditas: não mais como teleologia universal e suprema da *ars electronica*; mas, talvez, para fins mais mundanos, para criarmos um território sonoro que nos permite agir no contexto sociopolítico em que vivemos, para que não nos segmentem pela via da submissão maquínica.

Se aceitarmos a invectiva, perguntaríamos de início: “como isto ainda seria possível?”. E, uma vez que não há resposta definitiva, resta-nos seguir as forças sonoras que nos atravessam, tomando a escuta como processo que nos arrasta para uma multiplicidade de forças não-musicais que fazem um território. Ao seguirmos a passagem do sinal sonoro esquizofônico, encontramos-nos tão logo diante de multidões de aparelhos cada vez menos inanimados, de fato e de direito.

3 GAMBIARRA E CIÊNCIA NÔMADE

Procurando captar as ressonâncias das questões levantadas no capítulo anterior com outras, é preciso que compreendamos de início o que seria a hecceidade, no contexto da individuação do objeto técnico por *transdução* em Gilbert Simondon. O desafio, para um leitor iniciante como este que aqui escreve, apresenta-se enquanto o de entender o que faz este corpo vibrátil e desviante constituir algo, ou ainda, não cessar de fazê-lo. Não perdendo de vista, contudo, o limiar do indiscernível na matéria em movimento que acredito ter suscitado ao tratar dos sons corporificados no espaço, e de forças eletromagnéticas desterritorializadas.

O que existe, estrutura-se em complexos moleculares, minerais e vivos, não como algo que é uno, atômico. Tampouco enquanto composto originado por uma forma ou matéria; para Simondon, estes dois modelos clássicos de pensamento (atomismo e hilemorfismo), tomados isoladamente, são incapazes de dizer como o que existe se torna o que é (sendo). Pois a tentativa de considerar o movimento que existe enquanto energia, mesmo na escala das partículas mais ínfimas, segundo sistemas que propõem (em ambos os modelos) uma teleologia de homeostase, estática, para as coisas é um contrassenso, face ao processo constante e descontínuo de acúmulo e dispersão de energia.

Recusando-se a ignorar o fluxo e a permanência do real, Simondon propõe que busquemos entender sua *gênese*, o modo como o devir está presente no que é, no ser, em todas as etapas de sua formação. No entanto, conserva-se o movimento no processo, mesmo naquele indivíduo já constituído:

[...] o devir é uma dimensão do ser, corresponde a uma capacidade que o ser tem de defasar-se em relação a si próprio, de resolver-se defasando-se; *o ser pré-individual é o ser em que não existe fase*, o devir é o ser em cujo seio se efetua uma individuação, o ser em que uma resolução aparece pela sua repartição em fases; o devir não é um quadro no qual o ser existe; ele é dimensão do ser, modo de resolução de uma incompatibilidade inicial, rica em potenciais. *A individuação corresponde à aparição de fases no ser; as fases do ser [...]* (SIMONDON, 2003, p. 101).

Por *fase*, compreende-se aqui o movimento circular, recorrente e ondulatório da matéria vibrátil. Este caráter simultâneo da oscilação e de níveis complexos e distintos da vida nos permite compreender uma não oposição entre o molar e o molecular: é nestes termos que é possível conceber um certo animismo da matéria que procura romper com os antigos esquemas de pensamento. No entanto, isto é realizado por uma leitura dos estados de

conservação e liberação energéticas em sua *pluralidade*. Não mais uma forma estável, o ser individuado é entendido aqui como estado *metaestável*, isto é, parcial.

Também o termo *defasagem* tem aqui uma acepção mais ampla que a de simples atraso no sentido de uma evolução linear: na mecânica das ondas, defasagem implica também uma diferença entre um sinal propagado e outro, que *coexistem* entre si e se afetam mutuamente. Esta segunda definição tem como exemplo mais evidente o do turbilhonamento da propagação de duas ondas resultantes da imersão de um corpo em um meio líquido (como acontece quando duas pedras caem num lago); o indivíduo é, portanto, simultaneamente sucessão e coexistência de estados, resultado de perturbações. A ausência de fase, para Simondon, é *meio* heterogêneo que vem-a-ser com a individuação mesma.

Da interação energética pré-individual entre as partículas, os agrupamentos moleculares surgem como individuação física dos elementos: “[...] *forma, matéria e energia preexistem no sistema*. O verdadeiro princípio de individuação é mediação [...]” (SIMONDON, 2003, p. 104). O que diferiria um indivíduo físico de um indivíduo vivo seria, portanto, o fato de que o processo de individuação, a defasagem no ser vivo é permanente, sendo a capacidade de *ressonância* no interior de seu organismo o que conserva tal estado de metaestabilidade. Isto equivale dizer que a vida se atualiza no interior de si mesma, segundo um movimento próprio, tanto no nível estritamente biológico quanto no nível psíquico. Aqui também a consciência, o pensamento e a sensibilidade são devires que se desenvolvem segundo a defasagem de suas contradições internas — o que não implica identificar em nenhum deles uma origem para o conhecimento —, se desdobrando para fora do indivíduo, e se resolvendo no campo social. Passagem do individual ao transindividual, onde pode-se captar aqui uma individuação de sujeito que se torna uma individuação de grupo.

O esforço do autor, ao descrever essas sucessivas relações que compõem o ser individuado é, portanto, de pensá-lo em todas as mediações entre as grandezas maiores e menores que ressoam em sua própria constituição. Simondon (2003, p. 112), assim define *transdução*:

[...] uma operação física, biológica, mental, social, por que uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante.

O que temos aqui é uma concepção energética da matéria segundo as suas relações, fora do domínio *a priori* segundo o qual poderíamos entendê-la no entrelaçamento de suas formas. No nível da atualização do ser vivo, de suas modulações que não cessam de gerar individuações, a criação artística para Simondon é indissociável da cultura e da técnica, pois estas são desdobramentos, defasagens. É nessa constelação de relações de forças, que é conservado um tal estado díspare por razão de seus próprios tensionamentos, de suas incompatibilidades originárias, de suas defasagens que lhes são próprias: não há, assim como no domínio físico e biológico, homeostase entre técnica e cultura.

Mas isto não implica fixar a hierarquia de um desses saberes, uma vez que o indivíduo vivo entretém com os objetos técnicos (isto é, as ferramentas) um outro tipo de individuação, a *individuação técnica*. Uma máquina seria a individuação técnica que surge nessa relação mediada de transdução com o indivíduo vivo e as ferramentas que este cria, formando ao todo um *conjunto técnico*. Nesse processo, outro tipo de singularidade emerge, de *analogia dinâmica* “[...] entre o funcionamento mental do homem e o funcionamento físico da máquina” (*idem*, 1989, p. 138, tradução nossa).

O homem imprime as formas, os esquemas que regem o funcionamento das máquinas; estas acumulam e expandem uma quantidade de energia que superior à que o indivíduo vivo pode acumular. Mas “[...] o ser vivo intervém como transdutor entre esta energia potencial e esta energia atual; o ser vivo é *o que modula*, no qual existe modulação, e não reservatório de energia ou efetor” (*idem*, 1989, p. 143-144, tradução nossa).

A máquina, para Simondon, é uma espécie de transdutor passivo, ou melhor, um transdutor sem modulação. A diferença entre um transdutor mecânico e um transdutor vivo é que as máquinas não podem inventar a sua própria informação: é preciso que esta informação lhes seja dada, informação esta que traz a determinação à margem de indeterminação que a máquina possui enquanto condição de seu funcionamento. O ser vivo tem a capacidade de fornecer a si mesmo a sua própria informação, e assim, é capaz de criar outras formas de resolver os seus problemas, ou seja, outras máquinas.

A criação artística é tomada, segundo esta linha de pensamento, pelo viés da invenção, da modulação, no sentido da criação de novos campos de possibilidades que as realidades técnicas podem atualizar. Poderia ser através de uma espécie de engajamento técnico que o homem seria capaz de criar outros universos incorporais, estéticos? Ou estaria o próprio homem, em certa medida, tomado ele mesmo numa relação tão irreversível com a máquina a ponto de ele tornar-se um objeto técnico, em uma dependência mútua?

A julgar apenas pelas relações de funcionamento dos conjuntos técnicos, não é necessário, para Simondon, estabelecer qualquer hierarquia entre técnica e cultura: “A oposição entre técnica e cultura durará até que a cultura descubra que a máquina não é uma unidade absoluta, mas somente uma realidade técnica individualizada, aberta segundo duas vias: aquela da relação aos elementos, e aquela das relações interindividuais no conjunto técnico” (*idem*, 1989, p. 146, tradução nossa). Para o autor, o que há é um aumento de potencialidades engendradas por processos de individuação técnica, e não a supressão do indivíduo vivo.

Entretanto, no estado atual de coisas em que vivemos, onde a dimensão técnica, dos enunciados de poderes constituídos pela ciência, dos sons “cortados” de sua origem pela instrumentalização política da tecnologia, nos mostra a inventividade capturada nos estratos do Capital e do Estado — a saber, nas redes de circulação de energia, de significados, mercadoria. Esta é apenas uma face da divisão que Bruno Latour entende por *Modernidade*:

[...] a palavra ‘moderno’ designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria por ‘tradução’, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por ‘purificação’, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro. [...] Enquanto considerarmos separadamente estas práticas, seremos realmente modernos[...] (LATOUR, 1994, p. 16).

Portanto, a crítica latouriana ao trabalho da ciência marca uma discrepância que não é interna aos procedimentos da ciência, mas à escolha de seus objetos — ou ainda, das limitações sob as quais ela precisa operar para ser legitimada pelas redes políticas de representação. Estas, ao definirem um estatuto completamente diverso para o cidadão (a espécie ou o indivíduo “Humano”) portador de direitos miraculantes de autoria do poder público, supostamente democrático, que demarcam uma aparente limite negativo ao esbarrarem no campo das ciências. A crítica de Latour não se dirigiria exclusivamente à objetividade dura das ciências clássicas, mas também à aberração jurídica que concede direitos ao Homem, de intervenção sobre todo o conjunto dos não-humanos (orgânicos e inorgânicos). Se cruzarmos atentamente o pensamento deste autor com o de Simondon, não veremos reais contradições, mas leituras ortogonais sobre um mesmo sistema de coordenadas do poder, que insistem em se apresentar como pretensamente lineares.

Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski, em seu livro *Há Mundo Por*

Vir? Ensaio Sobre Medos e Fins, defendem a impossibilidade de questionar o estado atual de coisas nos mesmos termos etnocêntricos (e segundo as mesmas relações com o mundo) que apontam para a crise planetária causada pela aceleração econômica, como sendo a única saída possível e desejável. É preciso pensar a ciência a partir do que se lhe aparenta exterior.

Faz-se necessário repensar os paradigmas da Modernidade enquanto perspectiva antropocêntrica de mundo que permitiu que a “civilização” se tornasse progressivamente mais excludente, em relação a outros povos que não compartilhassem o atributo “humanidade”. Ainda que as consequências da crise climática do capitalismo sejam sentidas por todos os povos e espécies, é preciso desvincular o destino da espécie humana de uma polarização abstrata entre Universais, em que se constitui a correlação Natureza-Cultura ocidental, e sobre a qual o capitalismo se desenvolveu em suas origens num dado território. É preciso mostrar como os processos de colonização e assimilação permitiram a nós, ocidentais, falar de uma só humanidade e de um só mundo (e também, no nosso caso, de uma só relação da música com a escuta, das tecnologias com a arte). E é nesta medida que os autores propõem que as cosmologias são *cosmopolíticas*, no sentido que criam sociabilidades enquanto criam mundos.

O mundo civilizado europeu, mundializado no desenvolvimento do capitalismo, está fundado na concepção cristã de *mundo-sem-homens*, isto é, na gênese de uma Natureza que espelhou em sua cosmogonia a passagem de um mundo inanimado, passivo, produzido em seguida sob as bases de entes vivos que não seriam nada além de suporte (recursos à disposição) da espécie “coroadá” pela criação divina. É neste sentido que o mundo pertence ao Homem: daí a legitimidade da exploração e destruição de todas as outras formas de vida, incluindo aquelas pertencentes à espécie humana, que não participam da mesma relação privilegiada com Deus. Ao mesmo tempo em que a cosmologia cristã serviu de legitimação política da colonização, a ciência desenvolveu um estatuto epistemológico de separação e distância hierárquica em relação a seus objetos, conferindo ao Sujeito cognoscente (mas não menos situado em uma raça e povo) a autoridade de assimilar relações da Natureza enquanto simples extensão de uma consciência divina, que nada mais era do que a extrapolação ao infinito de uma consciência, de uma interioridade atomizada e universal.

A falência do modo de vida capitalístico, que assistimos cotidianamente, distribui-se não apenas em todos os dispositivos que asseguram a manutenção de um estado de coisas geopolítico que valida a visão antropocêntrica de mundo, como também na complexidade dos sistemas biogeofísicos que permitem a existência da vida em geral no planeta. Em outras palavras, as consequências das ações humanas estenderam-se para além dos limites de nossa

compreensão pelos instrumentos que dispomos, dada a irreversibilidade da escala e a velocidade de tais processos: “Local e global se sobrepõem e se confundem: a elevação global do nível do mar não se reflete uniformemente em sua elevação local; as mudanças climáticas são um fenômeno global, mas os eventos extremos incidem a cada vez em um ponto diferente [...]” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 25). A “natureza” que acreditávamos dominar se volta contra nós; a ciência, constituída sobre o domínio daquela, está em xeque.

Tratamos de relações de poder que se inscrevem nas representações do mundo civilizado, que perduram atualmente sob a concepção antropocêntrica de evolução da espécie destinada ao desenvolvimento econômico infinito: “[...] o ‘excepcionalismo humano’ é um autêntico *estado de exceção ontológico*, fundado na separação autofundante entre Natureza e História” (*ibid.*, p. 43). É o mundo em que vivemos, onde o conhecimento da Natureza, de acesso pretensamente universal, permanece subjugado à ordem cosmopolítica do Capital e do Estado, destinada a enquadrar toda produção desejante de natureza-cultura em seus enunciados, quebrando os rizomas que poderiam fazer passar de seus estratos forças empenhadas em compor outros agenciamentos, regimes de signos, temporalidades.

O capitalismo cria constantemente para si um corpo-sem-órgãos¹¹, em seus agenciamentos, de onde é produzida em nós a condição de dependência total às “descobertas” da ciência. Faz aparecer nas forças conjuradas pelas tecnologias uma produção mágica, uma invenção exclusiva de modo de vida capitalístico. Mas isto ocorre apenas à medida que políticas de Estado e leis de mercado organizam as redes de disseminação de produtos, conhecimentos científicos, moduladas pelos fluxos do capitalismo. Opera capturando a inventividade e o caos que perfaz as invenções científicas; estriando o espaço dos outros modos possíveis de habitar os universos que se abriam a cada nova invenção; instaurando uma ordem conceitual que privilegia a polarização entre natureza e cultura — numa formulação já *interessada* do problema em seus termos. Alimenta-se de suas próprias crises.

Mesmo no catastrófico contexto do capitalismo atual, podemos encontrar uma investida cada vez maior das tecnologias que não estão destinadas a evitar ou mesmo desviar-nos desta linha de morte, incentivada pela produção desenfreada do que Latour definiu segundo o termo *quase-objetos*:

¹¹ “O corpo sem órgãos, o improdutivo, o inconsumível, serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo, de modo que as máquinas desejantes parecem emanar dele no movimento objetivo aparente que as reporta a ele” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo. São Paulo: Editora 34, 2010.p. 24).

[...] chamo estes híbridos de quase-objetos, porque não ocupam nem a posição de objetos que a Constituição prevê para eles, nem a de sujeitos, e porque é impossível encurralar todos eles na posição mediana que os tornaria uma simples mistura de coisa natural e símbolo social (LATOURE, 1994, p. 54).

Pelo contrário, a cada êxtase das crises, proliferam-se mais e mais esta amálgama de objetos técnicos extrajurídicos, ao passo em que os coletivos que não se enquadram perfeitamente na divisão da Constituição Moderna são relegados a uma quase-animalidade, na mesma acepção em que as ciências estudam os coletivos orgânicos e não orgânicos enquanto objetos.

As tecnologias de gravação e distribuição sonoras operam como mecanismos a fins de manutenção e atualização de regimes políticos e de signos da sociedade que vivemos (transportes, comércio, polícia). No entanto, a possibilidade de acesso à manipulação dessa tecnologia, desde o início de sua circulação no mercado, fez da proliferação esquizofônica uma espécie de mediação entre os dois polos da Constituição moderna, tal como ela foi pensada e praticada: situam-se entre as forças da natureza e os objetos de circulação da cultura de massas, podendo ser pensados enquanto quase-objetos.

A bem da verdade, se intentarmos uma mudança de paradigma, se encararmos a constante proliferação tecnológica, podemos compreender que todas as tecnologias modernas possuem este caráter esquizofrênico, aberrante. É necessária uma complexa maquinaria social e existencial para manter “de pé” a noção de que a ciência é algo exclusivamente artificial, quando esta opera por uma constante captura da produção desejante, comunitária, dos híbridos orgânicos e inorgânicos que ela exclui de seus sistemas. Para Latour (1994, p. 74), “Não há mais, nunca houve nada além de elementos que escapam ao sistema, objetos cuja data e duração são incertas. Não são apenas os beduínos que misturam os transistores e os costumes tradicionais, os baldes de plástico e odres em peles de animal.”

Como tornar o caminho de “descer até os mediadores” (Latour) uma genealogia cinza? Como tornar o caminho de “subir até o acontecimento”¹² (Deleuze e Guattari) uma cartografia da esquizofonia? Para que realizemos um dos dois percursos, que são realmente duas entradas diferentes num problema que possui inúmeras faces, é necessário antes de mais nada que nos situemos em coordenadas que excedem, em ambos os casos, as determinações históricas e científicas, tal como estas foram classicamente formuladas.

12 Sobre a posição de Latour: “Dou o nome de contrarrevolução copernicana a esta inversão da inversão. Ou antes este deslizamento dos extremos rumo ao centro e para baixo, que faz girar tanto o objeto quanto o sujeito em torno da prática dos quase-objetos e dos mediadores” (1994, p. 78). Sobre a proposta deleuzo-guattariana: “*Seria preciso subir de novo o caminho que a ciência desce, e embaixo do qual a lógica instala seus campos*” (DELEUZE; GUATTARI. **O Que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 182).

Douglas Kahn, em seu livro *Earth Sound, Earth Signal*, procura traçar uma espécie de genealogia dos sons eletromagnéticos. Para tanto, o autor desloca-nos da percepção habitual de que o rádio seria um produto exclusivo da Modernidade, uma “descoberta”: Kahn descreve que, antes de ter sido inventado por Marconi, os meios eletromagnéticos tinham sido ouvidos por meio das linhas telefônicas, pelo assistente de Graham Bell, Thomas Watson. As linhas, à época feitas de fios metálicos desencapados e aterradas no solo, funcionavam perfeitamente como uma antena para as ondas de frequência muito baixas (*VLF*), provenientes da reflexão de radiação solar contra o campo magnético da terra:

A faixa de Frequência Muito Baixa (VLF) de rádio natural que Watson ouviu está na faixa de frequência de áudio. Como todas as ondas eletromagnéticas, aquelas que estão na faixa de frequência de áudio deslocam-se na velocidade da luz; mas por conta de as ondas serem excessivamente longas, elas acabam oscilando no espectro da audição humana. Esses são os sons que nós ouviríamos se pudéssemos ouvir ondas eletromagnéticas sem a ajuda de nenhum equipamento. Para ouvir o rádio natural, é preciso que haja a transformação de um estado de energia (eletromagnético) para outro (mecânico/acústico) [...] transdução (KAHN, 2013 p. 14, tradução nossa).

Poderíamos dizer que o sinal elétrico se distribuía, nas interferências noturnas do telégrafo em seus primórdios(ondas VLF) num espaço liso, habitado por forças cósmicas, da magnetosfera; atualmente, com a discretização de pulsos digitais, encontramos na troposfera uma superpopulação de satélites, computadores em redes, que secretam um novo espaço estriado das redes sociais e dos mecanismos de geolocalização. O rádio, vetor principal do estriamento esquizofônico das redes de difusão, de comunicação em massa, é primeiramente o produto esquizofrênico de um aparelho de captura de forças cósmicas, de hecceidades, condensadas numa forma de circuitos reproduzíveis. Sua criação e sua prospecção, no entanto, não foi um projeto: Watson ouviu apitos e zunidos em uma linha telegráfica desocupada.

Passamos, neste caso, de um ponto-pólo de indução eletromagnética, para pontos emissores-receptores em cadeias transmissoras. O que havia antes, ou o que sempre houve, eram forças da terra, sinais operando de modo não audível. O caso do eletromagnetismo, que retorna na genealogia da invenção do aparelho radiofônico, aponta que o erro estaria de fato na divisão que operamos: “Era como se os rios nunca tivessem existido antes de serem aproveitados para moinhos, ou represados para a produção hidroelétrica. Para o eletromagnetismo, nunca houve separação temporal da cultura, sociedade ou tecnologia, na qual a ‘natureza’ pudesse ser superada” (*ibid.*, p. 13, tradução nossa).

Ainda que haja um domínio maquínico de comunicação entre as próprias

máquinas, com as forças eletromagnéticas desterritorializadas tornou-se possível dar consistência a uma relação com aquelas que não fosse aquela pautada por uma axiomática da servidão maquinica. Ao seguir estas forças, encontramos uma outra possibilidade para as tecnologias do rádio, em meio a estas forças “onipresentes”, com as quais agenciamos nossos territórios atualmente menos pelos fluxos eletromagnéticos desterritorializados que o planeta e os aparelhos emitem, do que pelas redes de difusão de grandes emissoras de rádio, estações militares, e toda a gama de instrumentos de controle demasiado próximos de nosso cotidiano.

É uma situação demasiado complexa, esta da tensão entre os espaços lisos e estriados, por onde o Capital atravessa, prospectando, mensurando, capturando forças:

[...] o próprio liso pode ser traçado e ocupado por potências de *organização* diabólicas, mas para mostrar, sobretudo, independentemente de qualquer juízo de valor, que há dois movimentos não simétricos, um que estria o liso, mas o outro que restitui o liso a partir do estriado (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 187).

Compreender como os territórios incorporais do rádio tornaram-se um aparelho de captura global em constante atualização leva-nos a uma postura mais crítica diante da disseminação de novas tecnologias, publicizadas e legitimadas segundo uma ordem tecnocrática utópica.

As redes de produção e difusão de tecnologia, criadas a partir da manipulação de ondas eletromagnéticas do rádio e da eletricidade, podem nos induzir a uma falsa noção de que os aparelhos são tão imateriais quanto a energia que passa por eles. Segundo o autor, a “eletricidade tem o poder de distorcer relações [...] histórias da música eletrônica tornaram-se procissões de dispositivos de controle tecnológico, com menção insignificante ao *que estes controlam* [...]” (KAHN, 2013, p. 56, tradução nossa, grifo nosso).

É preciso, portanto, observarmos que a relação com os aparelhos tecnológicos não nos garante uma produção automática, instantânea, de uma nova relação com eles. Mesmo se os tomemos para criar música. É preciso compreender a dinâmica de como são traçados os espaços que habitamos com eles, como compõem um agenciamento com outros coletivos.

Para Kahn, “Quando os indivíduos olharam para além da superfície desses dispositivos, para as correntes passando por eles, ou os colocaram em circuito com seus próprios corpos, ou com fontes ambientais maiores, o resultado foi um impulso por mais sinais novos” (*ibid.*, p. 122, tradução nossa); estavam seguindo a linha filogenética, os fluxos materiais que Cage denominou de revolução eletrônica, no texto *For More New Sounds*¹³.

13 CAGE, John. **For More New Sounds**. [S.l.: s.n.: s.d.]. Disponível em: <http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-CAJa-1942-02.pdf>. Acesso em: 23 Dez 2018.

Que devires, velocidades, afectos, desviaram a criação musical da simples mediação eletrônica? O que fez passar a relação dos músicos com os aparelhos de registro e reprodução de sons acústicos para fazê-los compor com os ritmos que a própria energia, o próprio circuito dos sons eletromagnéticos do planeta portam? Seria preciso seguir, portanto, estas forças, não ignorando a potência de organização do *socius* que carregam.

Compreendendo bem que essa mudança de paradigma estético não se produziu exclusivamente em oposição às mesmas variáveis molares em todos os lugares. Logo, estas não poderiam ser atribuídas a um único foco de singularização na música experimental, isto é, à vanguarda norte-americana dos anos 1960 (*Fluxus*). As experimentações musicais ocorrem na margem de retração ou de expansão de um dado sistema ou estrutura: isto diz respeito às forças que constituem cada território, material ou não, em constante atravessamento com muitas outras linhas, constantemente moduladas por enunciados e axiomas locais.

Não pretendo, no entanto, propor aqui que a solução seria apenas criar um circuito “[...] que faça a gente *virar* artista [...]” (CAGE, 1985, p. 72); talvez, justamente, porque eles nunca o fizeram por eles mesmos. Foi o mundo, dentro e às margens do capitalismo, que nos ensinou — quando não nos obrigou — a ouvir os aparelhos eletrônicos como instrumentos: seja porque eles marcavam o tempo da crise que viria a seguir, seja porque eles devolveram-nos a processos de escuta e composição ignorados historicamente na música Ocidental. O rádio e as naturezas que ele fabricou consigo permanecem nos modos (como se dizia outrora das escalas musicais “étnicas”) de escuta que cultivamos atualmente. Ninguém mais faz barulho; é improvável que alguém se incomode.

Na tentativa de escapar ao elo disciplinar da tecnologia com o conhecimento científico avançado, tomei conhecimento das experimentações com *microrádio*, que atraíram o meu interesse, enquanto proposta de criação coletiva que passa ao largo das grandes soluções técnicas. Este gênero de radioarte, criado nos anos 80, popular à época nos grandes centros urbanos, tornou-se obsoleto com o avanço das telecomunicações. Tetsuo Kogawa, artista japonês que procurava atribuir uma função diferente ao rádio, produzindo peças sonoras (que são ao mesmo tempo aulas de eletrônica¹⁴) com o microrádio: “Enquanto o rádio continua sendo considerado um meio de comunicação para fazer circular informações de um lugar a outro, mini-FM é diferente. Como você poderia definir rádio que alcança uma pequena audiência em área muito limitada? Poderíamos definir isto como uma espécie de arte

14 TETSUO Kogawa's transmitter workshop. How to build transmitter. Have your wireless imagination!. Disponível em: <https://anarchy.translocal.jp/radio/micro/howtotx.html>. Acesso em: 15 Out 2018.

performática” (KOGAWA, *apud* COSTA, 2013, p.112).

Com os transmissores extremamente simplificados de baixo alcance que ele fabrica, faz-se um outro uso, diferentemente de um transmissor de alta potência. Uma vez que o espectro de FM está dominado atualmente pelas grandes emissoras, espaço onde é surpreendentemente difícil encontrar lacunas de real estática (ausência de sinal de rádio) nos centros urbanos, a proposta de Kogawa passa a ser a de fomentar outras alianças, não mais pautadas pela distância, mas pela aproximação dos ouvintes. Qualquer ação que utilizasse transmissores de rádio analógicos em distâncias, perceptíveis para um certo número de ouvintes, causaria interferência na transmissão das emissoras com sinal de menor potência de propagação (rádios comunitárias), não apenas nas FM comerciais. A impureza do sinal — a produção de harmônicos e espúrios — de um transmissor caseiro abriria a possibilidade de compor por interferências que se apresentam como ruído nos transmissores. Na passagem do som pelos meios eletromagnéticos do rádio, convergem problemas *éticos* que estão dados no território da cidade: uma questão política, de apropriação ou ocupação de um espaço urbano.

Com a capacidade de deslocamento e armazenamento do som, da separação do som acústico produzido “naturalmente” e na transmissão pelo rádio, abriram-se inúmeras possibilidades de criação e uso coletivo da tecnologia. Uma rádio pode ser um dispositivo que opera um condicionamento dos fazeres estéticos e políticos de diversos segmentos da população, como o é frequentemente no caso das FM comerciais. Pode também ser realizada enquanto meio de socialização mais horizontal, com a proposta de criação de outros modos de relacionarmos-nos com a tecnologia. Com os fluxos imateriais do rádio poderia ser realizada uma cartografia dessa passagem das questões estéticas, políticas e éticas num dado grupo ou território, mostrando-nos como uma mídia aparentemente deserta está povoada de interesses macropolíticos. Pensar os modos pelos quais os sons desterritorializados conjugam-se com o rádio se tornaria também um estudo sobre as variáveis micropolíticas de um determinado local da cidade: não apenas das condições formais de toda experiência possível, mas das condições de possibilidade que são dadas pelo agenciamento em que se está inserido no momento, num processo de criação. Para esta nova atenção aos sinais do rádio, surge como desafio uma atenção mais detida para a passagem de ruídos entre sistemas comunicacionais de que ele faz mediação, entre regimes de produção sonora, entre os ritmos e a axiomática do capitalismo, mais do que a tentativa de emitir uma contra-palavra de ordem nas emissões.

Não na intenção de apropriarmos-nos do meio eletromagnético *público* para realizar mais uma violência simbólica ou discurso hegemônico através da ambição de

broadcasting, mas para buscar as possibilidades dos fluxos energéticos e das práticas gambiarrísticas nesse meio acessível “por qualquer um”, dada a sua acessibilidade e pouca dependência de tecnologias mais avançadas. Ao seguirmos a proposta de Kogawa para microtransmissores, encontramos possibilidades que não estão mais limitadas ao conteúdo de uma transmissão: os transmissores funcionariam como ferramenta de iniciação para a compreensão e uso dos sinais eletromagnéticos. É a sua inutilidade que os torna interessantes.

Divergindo destas tendências de inserção nos intervalos da ordem comunicacional em que o espectro radiofônico está dividido, seria preciso criarmos um outro uso local para ele. Das problemáticas do meio eletromagnético enquanto espaço público de difusão sonora, da produção e consumo de diversos tipos de música, resulta o uso acrítico do aparelho.

Isto implica fazer no aparelho radiofônico uma máquina que libere forças que haviam sido mantidas sob controle em seu projeto original. Fazendo-o receber sinais para os quais não foi projetado, alterando receptores e criando circuitos transmissores, seria possível criar novos usos para o aparelho de rádio que não dependessem de um único modelo já consolidado. E, não obstante isto tendo sido praticado exaustivamente ao longo do último século, poderíamos sempre encontrar um novo uso num contexto local. É a relativa liberdade de acesso às transmissões e a facilidade de composição de transmissores, que o torna polimorfo: uma máquina que se engancha em diversas práticas, dos programas políticos à arte sonora. Uma reversibilidade entre os sons da natureza e as palavras de ordem que é um rizoma cujas conexões permanecem imprevisíveis a despeito das múltiplas tentativas de ampliação e esquadrinhação de seus limites. Uma *mídia zumbi* por excelência:

Coisas quebram todo dia, de qualquer jeito — especialmente as de tecnologia avançada — e terminam se tornando objetos inertes, *media* morta, tecnologia descartada. Ainda assim, a *media* morta volta para aterrorizar-nos na forma de toxinas perigosas dentro do solo, ou alternativamente como *media* zumbi reciclada em uma nova montagem. [...] A *media* zumbi não diz respeito apenas às que saíram de uso, mas às que ressuscitaram para novos usos, contextos e adaptações (HERTZ; PARIKKA, 2012, p. 429, tradução nossa).

Um aparelho transmissor de rádio agencia os materiais mais simples: um oscilador controlado por um capacitor variável, um transistor, e um microfone, do qual se pode re(con)duzir, começar a conhecer, a ouvir, a criar uma série descontínua de gambiarras, de dobras. Uma trilha largamente acessível para começarmos a repensar a nossa relação com aquilo que se chamou durante muito tempo de objeto (de consumo, técnico): entre o maquínico (que também os aparelhos podem desencadear) e o mecânico (aquilo que

frequentemente, inadvertidamente repetimos em nossa educação para a servidão maquínica). Mais do que entre Natureza e Cultura. Torna expressivo o fato de um dado objeto tecnológico já ser ele mesmo uma composição Natureza-Cultura, intra e interagenciamento, dentro dele mesmo e no contexto social do qual ele emerge, no qual ele possui uma função específica.

Uma rádio pode ser um aparelho; um rádio pode operar como máquina (evidentemente, o inverso ocorre). E é sob o aspecto do rádio enquanto gambiarra, que se pode perceber uma linha de fuga possível para as práticas radiofônicas: *narrowcasting* e ciência nômade. No circuito da arte-tecnologia brasileira, podemos encontrar no livro de Juliana Gontijo, *Distopias Tecnológicas*, referência a obra *Malachat* (2011) do coletivo Gambiologia¹⁵, que torna sensível este encontro em escala micropolítica:

[...] uma tentativa de combinar uma prática atual, inventada pelas tecnologias recentes, com um substrato tecnológico mais antigo. O trabalho recupera a dinâmica do chat ao instalar, em duas malas antigas, circuitos e televisores, a fim de recriar esse universo interativo digital. Por meio da emissão de sinais de TV e rádio, sem utilizar nenhum tipo de tecnologia computacional, os televisores e rádios são sintonizados em cada maleta para a recepção do sinal do emissor. Esse chat, analógico, é ironicamente público, uma vez que qualquer pessoa, no raio de 2 km, pode sintonizar a estação de rádio e escutar a conversa entre os usuários do chat, situação que coloca em questão a ilusão de privacidade dos meios digitais (GONTIJO, 2014, p. 37–38).

O rádio, então, seria um exemplo corriqueiro e muito concreto da necessidade e da possibilidade de rompermos as relações de subserviência à tecnologia, que se exprimem pelas limitações impostas no uso da tecnologia através do consumo: “Desta ‘caixa preta’, conhecemos apenas o *input* e o *output*, ou seja, sabemos como inserir e tirar informações dela, sem entender nem modificar o que se passa no seu interior [...]” (*ibid.*, p. 42).

Pensando as relações entre arte e tecnologia enquanto uma composição heterogenética, não bastaria seguir o código fechado, reiterando no uso as funções de um circuito fechado. Seria preciso evitar que o aparelho simplesmente “falasse” por ele mesmo, que organizasse os sons no lugar do compositor? Atualmente é algo muito frequente no emprego da tecnologia em música e arte sonora, onde as inovações de mercado (sintetizadores, programas de computador, instrumentos eletroacústicos) às vezes são identificáveis, quase à maneira das fórmulas harmônicas que dão um esboço de estrutura à música tonal. Isto se tornou muito comum na música pop, no momento em que certos produtos se erigiram enquanto modelos (por exemplo, quando o instrumento eletrônico de um

15 GAMBIOLOGIA - Arte e tecnologia com sotaque tupiniquim. Disponível em: <http://www.gambiolgia.net/blog/>. Acesso em: 15 Jan 2019.

dado artista torna-se objeto de consumo), fomentando um mercado de cópias, cujo atrativo principal seria a semelhança e promessa de felicidade idêntica à do artista ou grupo de engenheiros que percebeu e criou uma nova relação sonora com o instrumento. Bastaria conhecer operacionalmente as máquinas técnicas?

Para César Baio, pesquisador-artista que se dedica a experimentar e problematizar os limites das relações entre arte e mídia, compreender o funcionamento de uma máquina é algo que pode se limitar no nível da *utilização* ingênua da funcionalidade que ela carrega. No entanto, uma tal funcionalidade não está limitada aos parâmetros técnicos da máquina: é uma programação social, semiótica, epistemológica e política que está inserida na sua aparente opacidade. Um artista que cria um *aparato* (conceito flusseriano que designa uma máquina produtora de significados) precisa, para realizar sua obra, conhecer múltiplas as camadas de programação da máquina em suas codificações:

Com efeito, para criar um aparato é preciso compreender como tais modelos são programados na máquina, de modo que se torna necessário certo conhecimento científico ou técnico. Entretanto, estes conhecimentos de nada servem se não forem relacionados com os modelos conceituais com que operam tais tecnologias. Lidar com um aparato técnico na arte consiste, primeiro, em desvendar as dimensões que se apresentam codificadas pelas tecnologias para, então, passar a jogar com elas, operando efetivamente no nível dos fenômenos que são lançados no mundo por tais aparatos (BAIO, 2010, p. 9).

Portanto, não bastaria colocarmos a questão como se houvesse ainda, tal como foi problematizado no início deste capítulo, algo que se passasse no domínio da técnica, cuja natureza fosse preciso (re)conhecer, mensurar, isoladamente dos outros componentes da sociedade. A respeito da questão que Simondon nos apresenta, Deleuze e Guattari (1997, p. 76) propõem uma alternativa:

A máquina é primeira em relação ao elemento técnico: não a máquina técnica que é ela mesma um conjunto de elementos, mas a máquina social ou coletiva, o agenciamento maquínico que vai determinar o que é um elemento técnico em determinado momento, quais são seus usos [...].

Se uma gambiarra funciona, isto não se dá por meio do programa mecanicista dos parâmetros científicos e normas técnicas, mas no agenciamento coletivo em que ela está inserida. A partir deste, ela pode criar outras pontas de inserção em outros agenciamentos, o que equivale a dizer ou acreditar ser possível que as gambiarras criem passagens entre meios e territórios; nelas abrem-se, irrompem fluxos que estavam segmentados nos aparelhos técnicos,

científicos, ideológicos, de classe. Os que a praticam no cotidiano criam também outras formas de socialização, vasos comunicantes com outras práticas e discursos. Até mesmo as adaptações mais comuns, improvisadas para substituir a falta de um serviço público ou objeto de consumo, mobilizam a adaptação de tecnologias e saberes que não foram projetados nem para aquela função, nem, muitas vezes para aquele tipo de consumidor.

A zona cinza está, mais precisamente, entre o domínio do Estado e do Capital, às suas margens, quando falham em organizar a produção e consumo, os serviços e as mercadorias. Fabricam um vazio (corpo-sem-órgãos) que obriga o trabalhador a improvisar uma torção circunstancial aos enunciados tecnológicos, de consumo e de informações, produtos, serviços — em muitos casos, para a sua sobrevivência. Frequentemente, isto o reinsere na sociedade de consumo da qual ele estaria sob risco de ser excluído; paralelamente a este fato, pode-se desencadear um novo engajamento com as tecnologias, um retrabalho de aparelhos que não foram configurados para serem utilizado naquele contexto. Nesta situação, é liberado um potencial para a criação-ação, quanto mais a gambiarra faz comunicar um meio que está separado radicalmente de outro: é o momento em esta faz rizoma, que nomadiza.

Quando os autores afirmam que “[...] é esse seu único e verdadeiro objetivo positivo (nomos). Fazer crescer o deserto [...]” (*ibid.*, p. 102), eles certamente introduzem uma ambiguidade nas leituras possíveis do conceito de máquina de guerra. Pois os afectos que fizeram crescer o deserto para os nômades sempre estiveram em disputa e sempre foram passíveis de captura pelo Estado, que se apropriou da máquina de guerra para fins de conquista, de colonização de outros territórios. Os autores mencionam, em “O Anti- Édipo”, um corpo-sem-órgãos do Capital que esvazia, desterritorializa, para em seguida impor sua organização, sua divisão e produção de natureza e cultura. Nomadizar a tecnologia seria, portanto, evitar relações de dependência que findam por encerrar-nos na função-rostro de promoção do progresso da técnica, tal como é praticada. É a proposta estético-política de um dos fundadores do coletivo *Metareciclagem*, Felipe Fonseca (2015, p. 61):

Talvez nós devêssemos começar por deslocar o foco de ‘qual próxima novidade valiosa eu posso inventar que vai me tornar famoso/rico/sexy’. Consertar coisas como uma tendência cultural está inextricavelmente relacionado com comida orgânica, diversidade cultural, *upcycling*, mobilidade sustentável, agricultura urbana, *fair trade*, cultura da paz e *digital commons*. A Gambiarra [repair culture], neste sentido, não é um mero efeito colateral do desenvolvimento das sociedades industriais. Pelo contrário, é um dos poucos nichos distribuídos e consistentes de resistência contra a transformação de toda a criatividade humana em *commodities* quantificáveis. [...].

Passando ao largo de possíveis leituras aceleracionistas, busquemos compreender o que está em jogo nesta perspectiva, quando se afirma que o nômade é aquele que não sai de seu lugar. Uma máquina de guerra nômade, tanto para as artes quanto para as ciências menores, produz a sua própria antiprodução desejante, na qual o trabalho cumpre outro papel. São os Estados que agenciam regimes compulsórios de trabalho, agenciando uma máquina de guerra submetida ao controle da circulação de suas velocidades, fazendo-as operar em torno do mesmo ponto, refazendo continuamente um tipo específico e sedentário de organização. Algo que tornou toda a Revolução Elétrica de que falava Murray Schafer em um estranho vetor fascista de agenciamento, inclusive entre os artistas contemporâneos (como o foram os futuristas italianos no início do século XX), e cientistas (como os que trabalham para grandes corporações do complexo militar-industrial dos EUA).

São os poderes hegemônicos que possuem uma agenda para seus territórios em constante avanço, com o objetivo de equivalerem-se à totalidade do globo terrestre e às populações que o habitam. São os poderes que instituem uma hierarquia para elas, de acordo com os seus interesses, que mobilizam uma máquina de guerra para fazer valer uma aceleração constante de sua (crono)métrica, um tempo cada vez mais segmentado e controlado por essas forças. Tempo esse que nos atravessa com suas forças, que é instaurado a cada momento no clima, nos corpos, nos signos, em toda uma paisagem que nos sugere um lugar definido de assujeitamento enquanto única alternativa possível.

O que aqui se pretendeu mostrar, do surgimento rádio à gambiarra, não teria sido simplesmente algo relativo a um grupo ou uma mensagem em particular (nem o seu inverso, “a população”, “o povo”, e outros decalques majoritários) que permitiria um lugar privilegiado de enunciação para que um falasse em nome de todos. Passemos longe da “exposição” de uma tecnologia nova ou mesmo da apresentação (colonizadora) de um conceito estético aos “desinformados” ou despossuídos. Trata-se de algo perfeitamente possível, realizável, mas fora de seu contexto ou função programada: o aparelho, fora dos estratos a que pertencia, torna-se máquina, compõe um agenciamento maquinico criando outra rede de relações imanentes. Não sendo realizado pelo idealizador (o Criador) da gambiarra, mas pela modulação que a passagem (comunicabilidade) de meios e códigos faz, quando há individuação sem sujeito. Torna-se possível mais pela incerteza de seu improviso, pela impossibilidade de ser registrada e reproduzida fielmente, do que pela clareza de seu projeto.

É a ciência régia que cria *protótipos*, séries repetidas de um projeto nunca terminado, e que ao mesmo tempo tem como meta a realização de um modelo, como observou

Menotti:

O sincero objetivo de todo protótipo não é nada mais que autodiferir, da mesma forma que o processo de prototipagem visa a produzir a *différance* fundamental de um *standard*: aquilo que simultaneamente especifica e distingue a entidade técnica, possibilitando a fabricação de um milhão de commodities (2017, p. 203).

Por meio de tais operações, não se extrai um fluxo desterritorializado das matérias trabalhadas, faz-se o caminho inverso: o do encadeamento serial de todos os objetos produzidos segundo um modelo de eficiência, segundo uma finalidade que orienta a produção industrial, assim como estabelece a métrica dos ciclos de consumo e obsolescência.

Um caso marcante é registrado por Ernesto Oroza, artista e designer cubano, que relata em seu livro *Desobediência Tecnológica*, a crescente pauperização resultante da perda do apoio soviético após a Revolução Cubana. Com o decorrer dos anos numa economia planificada, os bens de consumo importados dos Estados Unidos perderam progressivamente sua funcionalidade; disto resultou uma cultura de acumulação de objetos que não mais possuíam a funcionalidade de seu projeto. Sem o influxo de mercadorias resultante do embargo, a população cubana necessitou mudar radicalmente a sua atitude diante deste acúmulo, não mais de produtos, mas de *material* a ser recombinado, reparado. Oroza define esta mudança paradigmática de uma desobediência do projeto original, um

[...]desrespeito crescente pela identidade do produto, bem como pela verdade e pela autoridade que essa identidade impõe. De tanto abri-los, [...] usá-los à sua conveniência, terminaram desfazendo-se dos signos que tornam os objetos ocidentais uma unidade ou identidade fechada (OROZA, 2015, p. 13).

Para sobreviver fora do projeto, os cubanos desencadearam processos.

A questão não seria a de definir a gambiarra, mas a de como fazer passar da ciência régia à ciência nômade. Uma solução global, segundo a ciência de Estado, pressuporia um governo global; o que, na verdade, já está em curso há três ou quatro séculos de projeto colonial/mercado mundial. Compor com a mesma máquina capitalística que atualiza constantemente o nosso estado de coisas, ainda que no desejo de criar linhas de fuga, desvios e frenagens, é um processo que não pode se manter sem que seja desviada ou refreada a aceleração do processo de destruição dos territórios subjetivos, da homogeneização dos fazeres artísticos numa interface-superfície de registro tecnológica. Portanto, é preciso proceder com uma certa prudência no traçar de linhas nômades, errantes, dos saberes

instituídos: “Para o múltiplo, é necessário um método que o faça efetivamente; nenhuma astúcia tipográfica, nenhuma habilidade lexical, mistura ou criação de palavras, nenhuma audácia sintática podem substituí-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 33).

O artista que faz uso de baixas tecnologias (*low tech*) ou gambiarras está, portanto, em tensão com todo o fluxo de materiais e mercadorias que circulam na produção industrial de dispositivos. Caberia a nós, na condição mais genérica possível, enquanto consumidores de tecnologia, perguntarmo-nos se há possibilidade de mobilizar, de criar desvios na axiomática da globalização, de não participar de modo a reiterá-la, reforçando o seu caráter destruidor da vida, dominador do tempo. Como observa Usman Haque,

É importante que estejamos cientes, no entanto, que estes dispositivos baratos vem com um preço, e não é necessariamente um preço que nós, no Ocidente, temos que pagar: a maioria deles é manufaturada na China, em fábricas anônimas a respeito das quais sabemos muito pouco. O fato de que é possível construir brinquedos apinhados de sensores por quantias relativamente pequenas de dinheiro deveria nos causar preocupação: é claramente o(a) trabalhador(a) da fábrica ele(ela) mesmo(a) que está arcando com o peso desta redução de custos. Por uma outra perspectiva sociopolítica, é relevante notar que a apropriação de aparelhos de baixa tecnologia também teve destaque em atos terroristas recentes bastante divulgados. Por exemplo, nos atentados de Madri em 2004, foi constatado que ao menos alguns explosivos foram detonados pelo disparo remoto de um telefone celular, utilizando uma técnica que é familiar para muitos artistas que trabalham com telefonia móvel (HAQUE, 2005 p.5, tradução nossa).

Não basta recombinar os componentes de um circuito eletrônico; seria preciso refazê-los, transcodificá-los, possibilitando reterritorializações em outros agenciamentos. O objeto técnico da produção industrial é nomadizado pelos que criam gambiarras, “esta ciência que se apresenta tanto quanto arte como técnica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 36). A solução que uma ciência menor aponta só pode ser coletiva, só pode acontecer fora da constituição do problema tal qual ele é formulado pela ciência de Estado.

Não caberia aos gambiólogos, sejam eles artistas contemporâneos ou improvisadores do cotidiano, elaborar soluções universalmente aplicáveis para os problemas que o capitalismo criou em seus termos: “Seja qual for sua fineza, seu rigor, o ‘conhecimento aproximativo’ continua submetido a avaliações sensíveis e sensitivas que o impelem a suscitar mais problemas do que os pode resolver: *o problemático permanece seu único modo*” (*ibid.*, p. 42, tradução nossa, grifo nosso). As “soluções” de baixa tecnologia improvisadas no cotidiano, são parte de uma série de estratégias de sobrevivência: diante da precarização de serviços básicos de habitação, transporte e saúde; pela substituição dos serviços realizados por grandes empresas, cobrando pela gambiarra um custo acessível para a maior parcela da

população; pelo reparo de aparelhos técnicos que perdem a sua funcionalidade, em razões de uma pequena falha. A criatividade do *bricoleur* urbano é análoga àquela do nômade, que para *permanecer* em seu lugar, precisa estar em um constante deslocamento, em movimento, alterando seus hábitos. E, certamente, que está em constante captura pelo Capital, no estado atual de perspectiva de escassez de recursos gerada pela crise econômica climática.

Não é de modo algum uma hipótese, para o empresário franco-indiano Navi Radjou¹⁶: para ele, é inclusive uma estratégia de mercado a ser adotada para o futuro cenário de recessão econômica mundial. De acordo com Radjou, as empresas deveriam aprender com os povos do Sul a tornar seus produtos mais acessíveis utilizando menos recursos, mantendo o alto padrão tecnológico tanto quanto fosse possível, sem que a taxa de lucro seja reduzida.

No entanto, a ciência menor não apresenta soluções no âmbito dos produtos de mercado, vendidos como suplemento para uma demanda constantemente renovada (a despeito de esta ser fetichizada ou não), onde frequentemente se emprega um alto padrão técnico de fabricação e projeto para que, em seguida, sejam tornadas obsoletas programadamente, devido à necessidade (parte do projeto) inerente ao capitalismo de movimentar o consumo permanente. A gambiarra é uma prática que requer uma atenção permanente daquele que faz uso dela, seja no reparo de algum componente ou no próprio manejo do dispositivo.

Ainda que esses saberes tenham a sua origem (ou o registro desta) nas ciências régias em suas redes sócio-técnicas, uma ciência menor é composta de outros processos, que não a pesquisa de uma função ou lei. Ao seguir o material (não apenas os minerais e metais que conduzem eletricidade, em nosso caso, mas a materialidade do espectro eletromagnético) e suas forças em variação contínua, é inventada uma máquina que libera velocidades de um sistema fechado. A perda de um certo marcador de poder, imperativo da eficiência da engenharia, abrindo os circuitos para outros afectos, é o que faz a ciência nômade resistir à captura de um conjunto de técnicas: “Trata-se, na verdade, de fazer com que intervenham saberes locais, descontínuos, desqualificados, não-legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia filtrá-los” (FOUCAULT, 1999, p. 13).

É esta problemática que acredito ser de maior importância no desenrolar dos processos criativos: à medida que os nós deixam de ser técnicos, e passam a ser mais conceituais e afectivos, existenciais. O que se intentou até agora foi mostrar como poderia ser possível conjugar fluxos de sensação e pensamento em experimentações, no momento onde se

16 NAVI Radjou: Resolvendo problemas de maneira criativa diante de limites extremos. [S.l.: s.n.], 2015. 1 vídeo (16min). Publicado pelo canal TED. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHRZ6OrSvvI>. Acesso em: 15 Fev 2009.

condensa uma hecceidade, uma individuação sem sujeito, algo totalmente singular da sincronia mecânica, do fluxo controlado pelos objetos técnicos, da ordenação de interferências (a reiteração do sinal sobre o ruído). Entre as velocidades do som, da luz e do pensamento, um trajeto é urdido, na tentativa de evitar o delírio de um método que sufoque os vazios entre os tempos e nos faça dizer sempre o mesmo, voltar ao mesmo ponto. Seguiremos os desvios, das passagens de meios eletromagnéticos, sonoros, visuais, a transdução de seus códigos, ouvindo o que o ouvido canta. Como isto seria concebível?

Poderíamos pensar a conexão entre devires, como é o caso daqueles que uma máquina musical libera, e o fluxo maquínico, ação livre: algo é produzido, mesmo dentro de um sistema de pontos e linhas, para ser desviado ou destruído por uma linha diagonal que arrasta os pontos. Esta linha, diferença rítmica, cria algo que passa entre as linhas estruturais que não se reduz à simples combinação ou sobreposição de pontos. É uma dupla desterritorialização dos pontos e da linha, *intermezzo*, mais-valia de código. Quanto mais molecularizada é esta matéria sonora liberada pela composição, menos presa a um forma ou a seu desenvolvimento ela será. Maior é a possibilidade de errância, de autonomização expressiva desta linha, ou deste emaranhado de linhas, deste bloco de espaço-tempo não pulsado (hecceidade). Nesse sentido é que a criação de territórios musicais (ou antes, os devires que criam territorialidades sonoras) são um revide à operação generalizada de estriagem do espaço-tempo que o Trabalho, enquanto aparelho de Estado opera, ao “Impor o modelo-Trabalho a toda atividade, traduzir todo ato em trabalho possível ou virtual, disciplinar a ação livre, ou então (o que dá no mesmo) rejeitá-la como ‘lazer’, que só existe por referência ao trabalho” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 200). E neste movimento acentrado, errante, as forças que estavam condensadas tanto nas Formas sonoras quanto nos objetos técnicos são liberadas pela improvisação que faz gambiarras, que inventa uma escuta.

A gambiarra é, assim como o ritornelo, um modo de situarmo-nos quando a terra debaixo dos nossos pés se desfaz a cada instante: desterritorializados, seria preciso que criássemos primeiro uma bússola (e não as coordenadas). De acordo (estamos) com o pensador cearense das táticas de mídia Ricardo Rosas, criador da revista virtual *Rizoma.net*,

Não será novidade nenhuma afirmar que no Brasil a gambiarra é uma prática ‘endêmica’. Mesmo assim, por que até hoje não há uma teoria que lhe contemple a *práxis*? Este texto é só um primeiro passo nesse sentido. Talvez possamos ver razões para essa situação nos contextos em que as teorias sobre tecnologia, arte eletrônica, arte e tecnologia, ou mídia–arte florescem no Brasil. Deveríamos, pois, nos voltar mais ao que acontece à nossa volta, nas ruas, em vez de apenas estarmos a par das novas tendências nos EUA ou na Europa. Mais do que isso, talvez, engajar-se num

entendimento da gambiarra tecnológica demandaria igualmente abandonar pressupostos, vícios e preconceitos que ainda dominam algumas dessas cenas. Acima de tudo, abrir os olhos para um possível excesso de autocomplacência, um esnobismo para com as práticas mais populares. Da mesma forma que ‘arte pela arte’, as criações de arte e tecnologia muitas vezes correm o risco do ostracismo da ‘arte pela tecnologia’ (ROSAS, 2006, p. 39).

Na cidade, espaço estriado por excelência, há sempre uma fissura pela qual é liberada em sua organização do trabalho espaços lisos de ação livre, de revide à axiomática capitalística que condiciona os espaços do dentro e do fora, segmentando-os. O alisamento do espaço urbano se dá precisamente nas zonas em que a organização do Estado não realiza seu projeto, onde coletivos marginalizados por esse mesmo sistema resistem sem qualquer outro objetivo além da subsistência. Catadores de lixo, moradores de rua, pessoas em condições precárias de habitação, necessitam improvisar, agenciar uma morada com o meio urbano (haveria exemplo mais literal de desterritorialização?). Desta condição terrível de uma segregação do Estado que deixa morrer, gambiarras são estratégias de sobrevivência, produção de saberes frequentemente ignorada enquanto tal. Gambiarra-improviso, que é mais do que “jeitinho”, que nos mostra nossa relativa superabundância de consumo, nossa relação acrítica com as tecnologias (principalmente, à medida que estão integradas ao mercado).

Mais importante seria, portanto, voltarmos a nossa atenção aqui para os territórios existenciais que ganham consistência a cada momento em nossas vizinhanças, não simplesmente pelos “frutos” da tecnologia, mas da inventividade das naturezas-culturas que são criadas no âmbito micropolítico, que respondem com seus cantos locais. O artesão cósmico, de que falavam Deleuze e Guattari, nos é mostrado aqui cotidianamente também como o brasileiro em variação contínua (como o são os indianos e sua *Jugaad*), tecendo territórios, estendendo o *patchwork* de ruínas das artes consideradas “régias”. Para compreendermos melhor esse *phylum* que nos leva da ciência à arte nômade, tomemos em consideração este fenômeno recente (dos últimos vinte anos) na música experimental brasileira, cada vez mais atravessada pelas gambiarras enquanto processo criativo.

Com as esculturas sonoras de Paulo Nenflídio, podemos compreender melhor como uma máquina pode operar em ação livre, ao mesmo tempo que é um instrumento que permite a composição por meios indeterminados. Poderíamos dizer que o artista consolida, com o *Decabráquido Radiofônico*, uma composição com os materiais que capturam as forças que estavam presentes em *Imaginary Landscape n° IV*; fazendo-as passarem por outros circuitos de ação, criam um agenciamento maquínico. Nenflídio nos dá a seguinte descrição da escultura:

Um objeto com 10 braços com falantes. Possui um teclado com 10 teclas que quando tocadas acionam o som de 10 rádios independentes um do outro. Os rádios podem ser ajustados na sintonia e no volume. O som gerado sai pelos falantes instalados na extremidade dos braços criando uma polifonia como um órgão de tubos. É um instrumento de teclas onde o som produzido depende das rádios locais. Desta forma o objeto conecta-se ao lugar por meio das ondas de rádio. Torna audível o invisível. Participou em 2006 da exposição Geração da Virada – Instituto Tomie Ohtake – São Paulo (TRABALHOS DO ARTISTA PAULO NENFLIDIO, 2013).¹⁷

O coletivo Chelpe Ferro, que realiza experimentações audiovisuais gambiarrísticas desde 1995, criou duas instalações sonoras que acredito exprimir esta relação entre a ação livre e a recombinação gambiarrística. *Jungle Jam*¹⁸, realizada pela primeira vez em uma catedral, é uma combinação de alta e baixa tecnologia: motores elétricos afixados nas paredes de uma sala, a uma distância regular entre eles, giram sacos plásticos, gerando impulsos rítmicos reverberantes. Os motores são programados por computador, de modo que os artistas podem configurar a instalação para cada ambiente de exposição; segundo eles, os sacos seriam escolhidos um por um, pelo critério da cor e do som. *Jungle Jam* nos mostra uma estrutura funcionando não mais como uma estrutura, mas liberando qualidades picturais e sonoras de um material (o saco plástico) que antes era lixo, ou descartável.

Outra instalação, *On-Off Poltergeist*¹⁹, dispõe de televisores amontoados em um lado da sala, com os pequenos alto-falantes dos televisores colados nas paredes. A transmissão de imagens em todos os televisores é contínua, enquanto o som intermitente traz uma sensação de deslocamento temporal aperiódico: exprime uma descontinuidade esquizofônica, não necessariamente a condenando, mas torna sensível no tempo a sua potência aberrante.

Em uma aula aberta²⁰, realizada em Fortaleza no dia 23 de Agosto de 2018, pude conhecer melhor os processos composicionais do grupo O Grivo²¹. A dupla de artistas sonoros de Minas Gerais constrói instrumentos, instalações sonoras e trilhas para o cinema, partindo da bricolagem generalizada de materiais; criam arranjos mecânicos com madeiras, polias,

17 TRABALHOS DO ARTISTA PAULO NENFLIDIO. **Decabráquido Radiofônico**. 1 ago 2013. Tumblr: @paulonenflidio.. Disponível em: <http://paulonenflidio.tumblr.com/post/57072063143/decabr%C3%A1quido-radiof%C3%B4nico-ano-2006-150x170x50cm>. Acesso em: 12 jan 2019.

18 CHELPA ferro.mov. [S.l.: s.n.], 2010. 1 vídeo (5min). Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=I8JFKAsigDo>. Acesso em: 11 Jan 2019.

19 CHELPA Ferro: On-off Poltergeist. [S.l.: s.n.], 2009. 1 vídeo (1min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KItU6-IKRu4>. Acesso em: 12 Jan 2019.

20 AULA aberta com “O Grivo” + Jam session de dança | Porto Iracema das Artes. **Porto Iracema das Artes**. Fortaleza: Porto Iracema das Artes, 2018. Disponível em: <http://www.portoiracemadasartes.org.br/aula-aberta-com-o-grivo-jam-session-de-danca>. Acesso em: 15 Fev 2019.

21 O GRIVO – Grupo Musical Experimental. Disponível em: www.ogrivo.com. Acesso em: 15 Fev 2019.

timbres metálicos, conjugando estas gambiarras com instrumentos musicais eletrônicos e não-eletrônicos, criando uma paisagem sonora eletroacústica cuidadosamente povoada e aberta para a improvisação. A combinação de processos musicais heterogêneos gera uma tessitura contínua, uma paisagem sonora virtual, onde a potência sonora das gambiarras aparece à medida que os processos composicionais se desdobram. Aqui, as recombinações gambiarrísticas se articulam de modo singular numa composição musical porosa, que porta um grau de indeterminação onde os processos musicais e materiais coexistem. *O Grivo* trabalha ao mesmo tempo ambiente, materiais e processos sonoros, de tal maneira que suas instalações podem ser pensadas como a criação de paisagens sonoras virtuais, no sentido que Barry Truax atribui ao termo:

Todo este campo de possibilidades na composição de paisagens sonoras está baseado em um ambiente tecnológico onde nunca se foi tão fácil obter através de registros ou compartilhamentos de arquivos, e de se processar os sons do ambiente. Eu devo apontar, de passagem, que na definição tradicional de ‘paisagem sonora’ (datando da edição de 1978) no livro *Handbook For Acoustic Ecology* (Truax, 1999), é enfatizado que a paisagem sonora depende do entendimento dos ouvintes e interpretação de um ambiente sonoro, e que isto podia se referir para ambas as paisagens sonoras acústicas e as composições eletroacústicas interpretadas como tal. Alhures, demonstrei que a paisagem sonora cotidiana está se tornando cada vez mais eletroacústica em seus constituintes, e a composição eletroacústica contemporânea, particularmente no formato multicanal, está se tornando mais ambiental (Truax 2008) (TRUAX, 2012., p. 3, tradução nossa).

No artigo citado, o autor procura expor as questões cruciais para pensarmos nossa relação com o ambiente acústico e as novas tecnologias de armazenamento, registro e difusão de sons. As tecnologias e experimentações eletroacústicas possibilitaram um grau maior de sensibilização para os sons que nos rodeiam: no entanto, podem operar de modo inverso, mantendo-nos fixados no consumo, ou ainda, na relação com fechada os dispositivos sonoros.

A possibilidade de transportarmos registros de alta fidelidade de uma paisagem sonora, de que possamos acessá-las em meio digital com relativa facilidade, poderia levar a um equívoco generalizado de toda experimentação acústica. Capturados pela rede técnica, e não mais habitando-a enquanto espaço liso, cairíamos aqui na variante contemporânea de um novo enquadramento da escuta. O argumento de Truax (*ibid.*, p. 8) é muito interessante: as composições de paisagens sonoras guardam uma certa familiaridade com o uso atual dos reprodutores portáteis de mp3, no sentido em que criam uma espécie de “segunda paisagem sonora”; isto é, uma paisagem sonora dentro da paisagem sonora. De tal maneira que estaríamos destinados a criar *playlists* de lugares, de situações, de experimentações do mesmo modo como se escolhe assistir a um canal de televisão.

Mantendo sempre uma distância da experimentação, ao aderir a esta tendência, a paisagem sonora (ou a instalação, a composição eletroacústica) se tornaria apenas uma representação. Para Truax, neste caso, ambas procuram criar uma “bolha sonora”, seja pelo uso de *headphones*, seja pela intenção de uma escuta detida (isto é, “analítica”, nas palavras do autor), centrada no sujeito que ouve. É uma crítica muito precisa do problema, para o qual Truax sugere que passemos às experimentações “de campo”, ou que vivenciemos nós mesmos o ato de registrar sons como processo criativo, desviando a atenção da audibilidade “pura” e isolada (esquizofônica). Ainda que a separação operada no texto entre a escuta/composição do “texto” musical e do “contexto” da paisagem sonora (ou ainda, da tríade sonificação/fonografia/paisagem sonora virtual) carregue a possibilidade de uma categorização estanque, tal diferenciação nos permite perceber melhor as interpenetrações entre os diferentes processos de composição enquanto escuta ativa. O que nos lança à questão de como convidar à escuta, ou ainda, a que uma determinada composição convida a ouvir.

O que se tentou até este momento foi uma procura das interferências, em seus desvios para outros limiares de audibilidade, para o não-musical, e também para o que ainda é não-sonoro. Ruído, energia, trabalho reapropriado, todas as composições de forças que fazem um acontecimento: multiplicidade que excede o evento sonoro (diferença de potencial). Energia que passa por arranjos de corpos, signos, afetos, e todo tipo de potências num limiar de transformação por desterritorialização do repetitivo, do previsível, do catalogado. O mesmo pode acontecer numa conversa, numa caminhada, mas por outros meios, com outras variáveis que não são nunca as mesmas em qualquer uma dessas circunstâncias singulares. Pensamento que convida a uma escuta fora da passividade, da função de intérprete (tradutor), consumidor do que está sendo ouvido: agir sobre o ouvido, o dito, o feito.

Convém frisarmos que tratamos de uma paisagem sonora virtual, algo diverso de uma paisagem sonora ideal, sendo a última algo característico de um projeto de organizar a sociedade a partir dos sons. Pensaremos aqui o espaço com Gascia Ouzounian:

A arte de instalação sonora, que Brandon LaBelle (2004:7) descreveu enquanto trabalho no qual o ‘som [é posicionado] em relação a uma situação espacial, seja encontrada ou construída, atualizada ou imaginada’ indubitavelmente recuperou e reorientou a imaginação sônico-espacial. O que está em questão é se esta imaginação está criticamente localizada ou se é capaz de engajar com o público de modos significativos, ou não. Reivindico que ela pode, quando está fundada em concepções de espaço que levem em conta não apenas geografias físicas, mas políticas e sociais, igualmente. Quando o espaço é compreendido não em termos abstratos ou absolutos, mas social e politicamente constituído, uma prática sonora espacial pode emergir não apenas como uma poética, mas como uma política, não apenas como uma estética,

mas como uma ética. Tal prática sonora espacial crítica não apenas ‘acontece’ no espaço, mas está disposta radicalmente para mudar os termos mesmos de sua constituição (OUZONIAN, 2013, p. 74, tradução nossa).

Aliada aos processos composicionais, a noção de gambiarra sonora pode ser pensada enquanto alternativa para um duplo devir ou desterritorialização. Ao passo que o saber científico deixa de ser orientado para o objeto técnico, isto é, no mesmo movimento em que este se processualiza e revida a seu estriamento no espaço pelo avesso, pelo tempo não-pulsado, abre o vazio necessário para que surja uma música que não mais seleciona os materiais sonoros segundo critérios axiomáticos (quando não mais se pretende fazê-lo apenas no eixo das inovações tecnológicas, tampouco das antigas formas), que passa a incorporá-los em uma escuta expandida para um novo heterogêneo de sonoridades.

Para tanto, é preciso que abandonemos aqui um conceito demasiado geométrico de espaço sonoro restrito à dimensão ressonante do som, o que ignora também a possibilidade de pensar a escuta enquanto algo que se desenrola no tempo, num outro modo de conceber e sentir a duração e a memória, tal como veremos mais adiante. Há uma aparente discrepância entre a teoria de não-organização sistemática dos sons e a seletividade que a escuta parece operar em todo caso: mesmo e sobretudo quando o critério é experienciar cada som como sendo único no espaço-tempo. É preciso uma certa prudência para não converter a proposta cageana²² num errôneo culto à literalidade do registro sonoro. Disso resultaria a mera inversão dos polos de uma antiga tensão entre inovação e progresso, do culto nostálgico de uma memória reificada, atualizada constantemente pelo Capital.

Não bastaria questionar a captura musical capitalística nos sistemas de signos se não questionássemos todos os dispositivos que produziram-na. Precisamente por tais motivos que expomos acima, a questão da esquizofonia é um ponto de inflexão onde convergem problemas sociais, de trabalho, de política, de estado-nação, de dromopolítica (política da velocidade, termo de Virilio), de processos civilizatórios que afetaram a atividade musical, que nela encontraram vetores de subjetivação interiores à civilização, ao capital, ao sujeito.

No entanto, esta não é uma questão privilegiada, no rol de afectos que a música movimenta em sua fuga dos roteiros e rotinas de escuta quando os sons, que em toda parte parecem querer ensinar outra rítmica que não seja a do trabalho compulsório, da vida social e

22 “Há todo o tempo do mundo para estudar música, mas para viver não há quase tempo nenhum. Porque viver ocorre a cada instante e esse instante está sempre mudando. A coisa mais sensata a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som de repente, antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato ou simbólico. Sons são sons e homens são homens, mas agora nossos pés estão um pouco fora do chão” (CAGE, 1985, p. 119-120).

subjetiva sedentarizada. Nesse sentido é que as práticas de gambiarra também puderam ser aqui consideradas uma outra maneira de pensar a saída, no que diz respeito às possibilidades além e aquém da técnica acústica e da produção de espaços para instalações musicais.

4 LABIRINTOS SEM FIO

Partindo desta torção nos eixos (e enunciados) da técnica (e de todas as codificações que a experiência da escuta carrega desde o âmbito da macropolítica em suas pontas de inserção na vida cotidiana) que desloca um corpo que ouve, que move e é movido pelos sons, é possível imaginar a emergência de outros corpos, cidades, línguas.

Muito além da mecânica da entropia e da ordem (postas em oposição), algo emerge. Isto que se precipita, antes que os fluxos irrompam de toda parte; antes que a barragem quebre, uma pequena fresta microscópica é aberta. É preciso aprender a pressentir este momento de emergência daquilo de que tratávamos, que conclamávamos até o presente momento neste escrito — a saber, a liberação de devires no caos, de linhas que fogem ao quadriculado dos pontos nos enunciados. Não deveríamos ficar surpresos em supor que se tratava de um vazio: não mais a Criação (Juízo de Deus), apenas um vazio.

Um pensamento musical certamente não estaria dedicado a preenchê-lo; caso atentemos a esta vagueza a sentiremos enquanto a variação de fase de um ritmo muito lento, quase imperceptível na sequência linear de eventos da vida cotidiana. Não é uma metáfora, mas é da ordem de um tinido. É algo que está ali, e como os ruídos da vida esquizofônica, aprendemos a ignorar. Um barulho insuportavelmente silencioso. E sonoro, não obstante.

De fato é uma hecceidade, um acontecimento que, dada a persistência de sua irrelevância, frequentemente é ignorado. Gostaria muito de poder fazer coro com os que valorizam o silêncio enquanto condição fundamental da escuta, mas caso tenha compreendido bem o pensamento de John Cage na câmara anecoica, é a este tinido que devemos nos atentar. Aquilo que abordemos é também a paisagem sonora, o ambiente acústico.

Pois é a escuta, enquanto conjunto de práticas, é por excelência a máquina (abstrata) de que dispomos para habitar o tempo, para criarmos territórios, muito antes de criarmos música; e aquela é tão mais desterritorializada quanto mais ritmos díspares ela consegue reunir. São precisamente os processos desencadeados pela escuta que nos ensinam, e que abrem espaço para a prudência necessária para que possamos nos orientar afetivamente nos movimentos de desterritorialização que são atravessados pelo som e pela música.

Levando em conta as considerações feitas acima, acredito que a paisagem sonora porta sempre um grau de virtualidade que lhe é proporcionado pelo que a escuta consegue reunir, dar consistência, por mais incorporais que sejam as forças com que trabalha. E isto não

poderia ser dito de forma mais sucinta senão pelo termo memória, como aqui o “significamos”. Compreendo aqui por memória, uma memória inscrita nos corpos, além da consciência. Do mesmo modo que uma aranha cria sua morada por processos autopoieticos que não podem nunca confundir-se com roteiros ou projetos. Quem nos fala aqui de tais processos é *O Aracniano* de Deligny. É ele quem reclama para si não o mundo inteiro (a terra desterritorializada), apenas um canto só, um canto de parede, de onde se possa tecer suas redes. “Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida” (DELIGNY, 2015, p. 16).

O aracniano opõe aos projetos pensados do homem as suas redes, que tece instintivamente. Está entre o artesanato do cosmos e do animal, com o qual faríamos devir uma escuta que tece a si mesma, que não é exclusivamente fabricada ou modelada pelas qualidades formais dos sons a serem interpretados ou organizados. Portanto, esta não mais seria a memória do vivido (uma recordação), e sim uma memória inata, e não menos imanente:

Se a autonomia do projeto pensado é o critério de seu nível de superioridade, é desconcertante, então, a necessidade em que o ser consciente de ser se encontra de ‘fazer como’ e, portanto, de imitar, de identificar-se, algo de que a aranha e o castor estão livres, pelo fato de estarem inteiramente entregues ao *inato* que os anima — daí a teia, obra-prima de arquitetura, e a cabana e o dique, outras obras primas de engenhosidade e de previsão (*ibid.*, p. 29).

Para Deligny, o tecer da aranha é o processo puro, memória inscrita em seu corpo, processo primário que não se separa da produção nem do registro. Neste sentido é que ainda se pode falar de uma memória de algo vivo, que possui não mais o sentido de uma recordação, de um registro a ser alterado, sobrecodificado por um plano transcendente. De acordo com o autor, enquanto a memória da consciência trabalharia retendo as coordenadas de um acontecimento, procurando significá-las, tendo a falta como horizonte necessário e inalcançável, a memória inata da aranha “trabalha” o vazio:

Melhor seria falar da atração pelo vago. *Vago* é uma palavra que parece ter origens díspares, o que confere vastidão e diversidade ao eco que ela produz. *Vaga* é a onda na superfície da água, *vago* é o espaço vazio, o que o espírito tem dificuldade em apreender, enquanto *vagar* é andar ao acaso (*ibid.*, p. 19).

Precisamente nestes espaços vazios é que consiste a trama dos devires sonoros em Maryanne Amacher, onde as camadas da escuta se interpenetram no momento em que se

tornam audíveis. A compositora norte-americana, que estudou com Stockhausen, realizava instalações sonoras que levavam em conta a dimensão háptica da escuta num espaço, tanto quanto o que se passa entre estes dois níveis. Atravessando barreiras entre a música experimental estadunidense e a música eletroacústica europeia, a musicista levou adiante a proposta estética e a problemática para a música que Cage criou ao tratar do silêncio que perfaz toda escuta e toda composição. É sensível a proposta comum a Cage e Amacher: problemas musicais são problemas dos músicos; a música não tem problemas na medida em que é ouvida neste mundo onde se está agora, é imanente a ele, não promete beleza nem felicidade nem verdade. Partimos daí, com Cage e para além dele em direção a um outro conjunto de problemas. Mesmo que não abandonemos aqui as temáticas referentes ao som, os problemas que Amacher cria excedem a segmentação social e o formalismo da música; o território existencial que ela inventou para si desdobra-se em possíveis mundos sonoros, nem todos celebráveis, sobre os quais faz-se necessário nos debruçarmos.

Maryanne Amacher nos relata que tomou conhecimento de que as suas experiências não teriam sido alucinações ao conhecer as descobertas de David Kemp: “[...] sons originados na cóclea podem de fato ser gravados no canal auditivo instalando um microfone no interior do canal, gravando-os” (AMACHER, 2008, p. 12, tradução nossa). Num artigo de 1948, Thomas Gold propôs a teoria de que o ouvido possuiria um amplificador ativo, que produz seus próprios sons (o tinido seria um segundo resultado deste mecanismo, para Gold). Este constata que “A profissão médica ainda não tem a menor ideia do motivo de 15 kilociclos [kHz] estarem saindo dos ouvidos de alguém” (*ibid.*, p. 12, tradução nossa).

Os tons combinacionais²³ não são meramente fenômenos acústicos: são dados, são *induzidos* com as alturas que um compositor seleciona. Por muito tempo estiveram ali, à espreita, tecendo suas redes num espaço vazio, deslocando-se à medida que envelhecemos. Possivelmente estes sons tenham sido decisivos na escuta musical clássica, condicionaram as composições musicais do tonalismo. Mesmo sendo algo conhecido entre os músicos, nunca se atribuiu a eles a devida influência que exercem na escuta:

Apesar de sua existência ter sido bem estabelecida pela psicoacústica moderna, ‘tons adicionais’ ainda são considerados um aspecto subjetivo da *composição musical*: algo que o ouvinte cria, mas *não* o compositor, que, de fato, induz a *existência* desses tons, através dos intervalos acústicos que seleciona. Pela escolha dos intervalos musicais, o compositor prepara a existência de tons de resposta específicos que serão percebidos junto aos tons acústicos da música, que irão ‘soar’

23 CONTRIBUTORS TO WIKIMEDIA PROJECTS. **Combination tone - Wikipedia**. 14 ago. 2003. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Combination_tone. Acesso em: 2 Feb 2019.

no cérebro e ouvidos do ouvinte, mais do que *no* espaço: ele é o ‘escritor-fantasma’ do cenário (*ibid.*, p. 14, tradução nossa).

A existência e a experiência de tons combinacionais exprime de modo singular a complementaridade necessária entre ouvinte e compositor num espaço; as três variáveis não podem ser ignoradas ou reduzidas umas às outras. O compositor assina um território, seleciona os timbres e tons, induz (criando um espaço vazio entre dois sons) os tons do ouvido através de seus processos, mas não é o autor. Ou ainda, não recebe o título da autoria.

Para Amacher, toda a nossa experiência (enquanto ouvintes-compositores) está permeada desses sons, que frequentemente não distinguimos, e que condicionam de certo modo a composição musical, desde a idade clássica. As experimentações recentes na música experimental com os “fenômenos de batimentos” (como na obra de Terry Riley) entre os tons nos revelam uma experiência que seria de outra ordem, que não estaria limitada aos sons acústicos. Ao confundirmos os sons acústicos com os tons do ouvido, estaríamos submetendo todos os sons “de fora” aos sons do ouvido, empobrecendo as potencialidades que a combinação entre ambos carrega em nossa escuta. Torná-los sensíveis, distinguíveis, apresenta-se como um desafio de renovação para os sistemas musicais existentes.

Torná-los perceptíveis é traçar uma cartografia, uma geografia do ambiente acústico criado por nossos próprios ouvidos:

Os sons do espaço afetam nossa mente e nosso corpo. Este responde criando novos tons. O que estou chamando de ‘geografia perceptual’ é a *interação*, o encontro destes tons, *nosso processamento* do que é dado. Desejo escutar mais cuidadosamente, para examinar este mapa e amplificá-lo musicalmente. Isto envolve desenvolver uma música que nos permita mais claramente ‘ouvir’ algumas dessas reações, que nos permita ‘saber’ quais intervalos acústicos estão de fato afetando as respostas de nossos ouvidos e cérebros. É uma música que enfaticamente *traz a atenção* para o que está acontecendo conosco (*ibid.*, p. 16, tradução nossa).

Contudo, se acreditássemos que a atenção, a resposta inata da percepção ao ouvido é um dado puramente biológico, excluiríamos da possibilidade a composição que está sempre acontecendo na interação entre aquele ouve e opera os sons ao dispor seu corpo no espaço. Não procuro excluir a atividade “intuitiva” do compositor — tampouco pretendo separar a percepção da intuição, quando aqui estão indiscerníveis, a meu ver. Compreendo a composição dessa geografia perceptual enquanto cartografia intensiva das forças sonoras que nos atravessam, dos ritmos criados entre os sons compostos (intencionalmente ou não) por estes registros (platôs de intensidade) em que escuta opera, e a resposta do ouvido que não

responde mais como órgão condicionado pelo conjunto de variáveis, e sim enquanto um corpo que se situa. Este “inato” é dado no mesmo instante em que se abre um espaço liso; despolariza, desrostifica, a correlação da escuta entre o ponto que emite som e os que ouvem.

As possibilidades de sons combinacionais criados entre os formantes de cada timbre multiplicam-se ao incalculável, se tomamos apenas dois sons, como nos mostra a autora: “Isto corresponde a um ‘reforço’ de algo muito básico, que tínhamos ‘conhecido’ e experienciado ‘menos claramente’ em música; o mesmo intervalo dado por dois instrumentos musicais contém muito mais informação harmônica” (*ibid.*, p. 16, tradução nossa). Se vimos anteriormente os ritmos segundo o seu caráter melódico, aqui podemos pensar nas combinações entre timbre e harmonia que excedem a regularidade da função matemática da série harmônica. Dizer isto não implica enquadrarmos esta fusão (também bastante conhecida em música) na total indiscernibilidade do ruído ou na total aperiodicidade rítmica. Trata-se de uma escuta reversível, de onde se pode passar da indeterminação absoluta (pela multiplicação de tons combinacionais e timbres mais diversos) à série harmônica (por relações matemáticas simples e ondas sinusoidais “puras”), uma vez que a teia do ouvido se materializa fora dele.

Ao seguirmos as linhas intensivas deste labirinto de um corpo e ouvidos que podem trair ou não a linearidade “orgânica” do som, um rizoma é criado. Aqui, os planos do cérebro e dos sons mecânicos encontram uma passagem por onde se pode tornar sensível uma escuta que está sendo tecida a cada instante. Se a paisagem sonora era o mundo como música para devir em mundo a música, ao dedicarmos intensão à atividade dos sons e do cérebro temos a possibilidade de constituir aqui uma tessitura adjacente a esta dupla desterritorialização, um labirinto de passagem. A autora classifica esta passagem como *acidentes*, fazendo alusão ao termo pelo qual se nomeia os sons situados entre os intervalos da escala maior:

Estas dimensões coexistem em toda música, mas (b) são mais ou menos subliminares na experiência musical tradicional. Nós consideramos estes ‘tons adicionais’ — tais como fundamentais faltantes e tons combinacionais, enquanto repercussões, *resíduos dos sons ‘reais’*. Na composição, o ‘real’ (i.e. o som acústico) é escolhido e outros dele resultam; eles são *acidentes* de que tornamos a depender (*ibid.*, p. 17, grifo nosso, tradução nossa).

Estes sons, como nos explica Amacher em menção a Roederer, ocorrem em “superposições” de duas ordens. As de primeira ordem (b) seriam os sons gerados pelos fluidos cocleares, que podem ser sentidas como uma vibração (um “zunido”) da membrana do

tímpano; são sons que podem ser percebidos como *distintos* dos sons acústicos (a), a despeito da intensidade com que estes ocorrem. As superposições de segunda ordem (c) são os sons gerados no próprio cérebro, quando “[...] ‘ouvimos’ o que nosso sistema auditivo – CAPAZ DE DETECTAR VARIAÇÕES EXTREMAMENTE SUTIS NA *FORMA* DO PADRÃO DE VIBRAÇÃO – *percebe* quando reage aos sons acústicos dados” (*ibid.*, p. 16, tradução nossa).

Ali é gerada a percepção subjetiva da altura de uma nota musical. As superposições de segunda ordem, segundo Amacher, podem matizar as relações entre os sons acústicos e os sons produzidos pela membrana do ouvido. Trata-se de um fenômeno conhecido na acústica, quando se subtrai a fundamental de um som composto pela série harmônica, e esta é sentida como presente, por meio da combinação de seus formantes.

A música pode, portanto, criar condições para a *existência* dessas ordens (que a autora nomeia “dimensões”) de experiência sonora no tempo, de modo que se pode compor música tanto para os sons acústicos quanto para as superposições do cérebro e do tímpano (tons combinacionais e sons de batimento de frequências). Assim como há a possibilidade de criar interações entre os planos adjacentes, também seria possível distingui-los de tal maneira que as relações da acústica tal como conhecemos — nossa capacidade de precisar a direcionalidade dos sons num espaço, assim como os fenômenos de mascaramento de frequências que resultam do cruzamento (defasagem) de sons — são drasticamente relativizadas neste caso. Da combinação de sons acústicos e do ouvido, é possível criar uma paisagem sonora de sons não-localizáveis no “espaço”, que não respondem igualmente às “leis” da vizinhança entre tons na acústica. Se, à primeira vista (dado o aparente “subjetivismo” que uma tal escuta implicaria), pensássemos incorrer num autocentramento desta, incorreríamos em grave engano. Segundo Amacher (*ibid.*, p. 21, tradução nossa),

Aqui, porque se percebe o que está de fato acontecendo ‘dentro’ do ouvido (b) no espaço (a), há literalmente não apenas ‘mais espaço’ para outros tons em (a), (e.g. entre tons não-estimulantes), mas pode-se compor relações adjacentes muito sutis sem interferência, que por tal *interação* pode existir entre (a), (b) e (c). Os tons ‘não-estimulantes’ em (a) estão defasados de uma maneira especialmente interessante, agora; nós os experienciamos diferentemente como um resultado de (b) e (c) — sua ‘presença no espaço’ parece ser intensificada.

A compositora descreve seus processos composicionais em sua intrincada relação, e ressalta a necessidade de uma atenção maior para as sutilezas deste entrecruzamento de planos sonoros. Relata que, para ter alcançado uma percepção mais distinta dos sons do cérebro e do ouvido, foi necessário os instrumentos para compor com eles, dando uma ênfase aos sons

“puros” (as ondas sinusoidais), precisamente por sua ausência de parciais no espectro das frequências. De acordo com Amacher, é necessário que surjam outros meios instrumentais para compor com este tipo singular de relações harmônicas. Assim como a música clássica necessitou do piano para desenvolver-se plenamente, Amacher defende a importância dos computadores para operar a distinção dos tons e o cálculo das frequências requeridas para que sejam obtidas uma determinada relação intervalar entre dois sons. Diz a autora,

O piano tornou a harmonia facilmente acessível para os compositores; o computador agora permite nos tornarmos familiares aos tons combinacionais. (Talvez seja porque as complexidades estão mais acompanhadas igualmente aqui — porque podemos começar a compor com um complexo processamento humano, anteriormente considerado *subjetivo*. Com programas simples pode-se eficientemente realizar este trabalho — produzir as diversas combinações de sons necessárias para um estudo pré-composicional. [...] (*ibid.*, p. 23, tradução nossa).

Portanto, ao lançarmos mão de ferramentas tecnológicas relativamente obsoletas nos dias atuais, poderíamos dedicar mais tempo à escuta, sendo esta o fator fundamental para que se possa realmente conhecer estes “novos” sons, os quais fomos acostumados a ignorar. Deste modo, o som trabalhado pelas máquinas se tornaria autoconsistente, passaria a trabalhar mais por si mesmo em suas combinações inscritas entre frequências do que pelo hábito e treinamento puros, possibilitando que trabalhássemos a própria escuta, a percepção do corpo num espaço acústico do qual ainda não se tem uma cartografia rígida, metrificada, estriada.

Acredito que, concomitante à prudência necessária que Amacher defende para esta escuta, é preciso que estejamos atentos também para o tipo de trabalho que esperamos em nossa relação maquínica com o computador. Ainda que os processos da autora tenham se desenrolado num contexto histórico onde os computadores eram exponencialmente menos potentes e poderosos, gostaria de frisar a importância de não rasgarmos os tecidos sociais, ao tecer novas teias ou ao costurar inauditos modos de habitar um espaço sonoro.

O texto da autora, referido neste escrito, data do final dos anos setenta; o que os computadores pensam de nós, à esta altura do presente? O que poderíamos fazer sem eles? Longe, ou antes, de se incorrer numa tecnofobia ou filia, me parece que basta que reconheçamos que as máquinas de sons possuem uma individuação que lhes é singular, que alterou irreversivelmente nossa percepção do que pode um corpo. Implicarmo-nos nesta relação, no entanto, não significa abdicarmos de nossas singularidades, principalmente as que não estão atravessadas pelas máquinas tecnológicas. Foi abordado anteriormente o caso do trítone como máquina musical, e conversor de agenciamento; dificilmente se pode dizer no

atual estado de coisas que guardamos a mesma relação com este, pois os agenciamentos estão em constante mudança, transcodificação. Assim o é, acredito, o caso dos computadores e circuitos; o rádio era, no início do século passado, uma ferramenta aberrante por sua potência fantasmática, que progressivamente foi colando, incorporando-se aos agenciamentos coletivos dos estados-nação e das grandes empresas, a ponto de ser considerado uma ferramenta eminentemente humana em seu aspecto comunicacional. As consequências desse fato não são autoevidentes, e por este motivo são recorrentes neste escrito. Cabe nos perguntarmos, ainda, a que ponto as tecnologias estão incorporadas no nosso cotidiano e de qual modo, para que não seja invertida esta relação de suposto domínio dos objetos técnicos que nos reconduz à servidão maquínica (de interesse principal dos complexos industriais, militares, cibernéticos).

No caso do rádio, abordado aqui no segundo capítulo (como em outros agenciamentos) é possível constatar a emergência de agenciamentos coletivos que compuseram iniciativas e alternativas singulares, liberando devires, possibilitando a ação estético-política. Em suma, a questão de saber se o mundo possível de Amacher se realizará ou não depende de um combate de forças da ordem do cosmo e da suscetibilidade destas à captura, problema muito real e presente nos dias atuais. A preocupação com a conservação de um corpo ativo, pulsante, em contato com a própria sensibilidade, sempre está presente nos processos de singularização que os artistas seguem com um certo ascetismo e prudência.

Após observarmos (ainda que de modo incompleto) o contexto esquizofônico dos objetos técnicos, seria preciso não ignorarmos o caminho dos mediadores, ou ainda, dos devires não-humanos da escuta na relação com as tecnologias enquanto quase-objetos. Refiro-me ao momento em que a música de coletivos situados entre o que a modernidade (nos estratos do Capital tecnológico e do Estado que regulamenta institucionalmente a atividade das ciências) classificou de humanos e não-humanos torna-se objeto de estudo. Dado o percurso que intentamos realizar até o presente, torna-se quase contraintuitivo conceber a relevância de considerarmos os esforços da ciência em extrair funções da arte.

Creio não haver saída nem entrada para problemas musicais, caso permaneçamos fixados nas coordenadas científicas do estado de coisas — esquizofonia e esquismogênese — como já o vimos. Não é uma condição “mágica” esta que estamos sob; tampouco uma solução miraculante seria possível. Caso atribuíssemos uma tarefa desta magnitude às artes, tornaríamos a sedentarizá-la, dividindo-a. O movimento infinito do pensamento, isto é, o afecto-motivo-desejo que conduz uma cartografia (de qualquer ordem existencial) é uma passagem rítmica, um mergulho intensivo nas situações com as quais alguém pode

(des)embrulhar-se. Habitar a zona de indiscernibilidade, do entre, seja esta simétrica ou não, é também ser habitado pelas mediações. Assim acredito ter compreendido a proposta latouriana.

Uma cartografia é encontro, encruzilhadas entre planos, mas também linha de fuga dos territórios sobrescritos pela subjetividade capitalística, em seus múltiplos aparelhos de captura: “A questão é primeiro a do corpo — o corpo que nos roubam para fabricar organismos oponíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 72). Busquei evitar, a todo custo, estruturas que condicionassem numa necessidade lógica o trajeto realizado; a insistência em abordar os focos de singularização, ou hecceidades, aqui se explica ainda que *a posteriori*.

Certamente é um problema que persiste, mesmo na música experimental, que surge da escuta, onde não haveria intenção de agir diretamente “sobre” os sons: seria realmente possível pensar uma composição musical *sem corpo*, ou melhor, fora do corpo? Pois a música, esta já foi pensada certamente nos espaços, nas relações matemáticas e físicas, na eletrônica e suas modulações. A performance musical permanece, para o compositor Bob Ostertag, indissociável do corpo:

A integração do corpo humano dentro da performance musical na qual o som é gerado por máquinas permanece, portanto, bastante problemática. Isto não deveria nos causar espanto. É um problema fundamentalmente novo. Antes das máquinas que podiam automatizar processos sofisticados, não haveria performance sem corpo. Como o corpo não poderia ser removido, ninguém tinha que se preocupar em como pô-lo de volta (OSTERTAG, 2002, p. 14, tradução nossa).

É preciso pensar no que a escuta carrega de composição no corpo, a despeito de podermos ou não determinar e se é possível pensá-la de algum modo enquanto performance — no sentido que Ostertag aqui denomina, de *virtuosismo* em um dado grau. E, sobretudo, se a experimentação e a criação que envolve a escuta enquanto processo composicional a ser seguido, ou melhor, a feitura de ordenadas intensivas (seguir a materialidade do som) envolve alguma espécie de dessubjetivação que não seja idêntica à perda do corpo enquanto superfície de inscrição dos acontecimentos (na definição foucaultiana). Onde seja possível encontrar a zona de indiscernibilidade onde condensam-se os perceptos efetivamente reconfigurados, os afectos disparados das criações em música experimental eletroacústica, e a improvisação livre existente na música popular que lance mão de meios eletrônicos enquanto ferramenta composicional. Em suma, para que as práticas e conceitos de improviso, acaso e experimentação sejam complementares: não tornemos “impossível” a música já existente.

A voz seria também um dos mediadores, um rizoma, assim como o rádio o é. Funciona

comunicando, cantando, gritando, exprimindo todo tipo de ruídos sem significado; também a voz está sendo atravessada constantemente por forças não sonoras e tampouco da ordem da significação, com as quais pode traçar um território, ou ainda, devir molecular. A voz-instrumento pode ser pensada aqui em sua potência rítmica de transdução que atravessa meios não-sonoros e os reúne. É interessante perceber que aqui há também uma imbricação entre música e paisagem sonora, e não o predomínio de um plano sobre outro. Em outro agenciamento, em outra maneira de habitar os espaços e os tempos, os povos de Tuva realizam, à sua maneira, aquilo que a música ocidental inventou por outros meios:

Dentre os muitos modos que os pastoralistas interagem com e representam seu ambiente aural, um se destaca por sua pura engenhosidade: uma notável técnica de canto, na qual um único vocalista produz dois tons distintos simultaneamente. Um tom é grave, altura fundamental sustentada, similar ao *drone* de uma gaita de fole. O segundo é uma série de harmônicos similares a uma flauta, que ressoam alto acima do *drone*, e que podem ser musicalmente estilizada para representar sons, tais como o assovio de um pássaro, os ritmos sincopados de uma corrente da montanha, ou a melodia cadenciada de cavalo a meio galope (EDGERTON; LEVIN, 1999, p. 80, tradução nossa).

No entanto, isto só é pensável caso resguardemo-nos de operar a velha divisão moderna entre o pensamento e a sensibilidade. Ainda que insistíssemos em conceber o canto pastoril tuvano enquanto uma imitação do ambiente sonoro em que habitam, seria necessário nos atermos ao “objeto”, à sua imagem-modelo: o que eles imitam? Notemos que os tuvanos não realizam apenas a imitação do cavalo, ou do pássaro, mas de toda a paisagem que os cerca. Compõem-na. Uma paisagem sonora é uma individuação sem sujeito; é uma hecicidade, um acontecimento: não é reproduzível. Como vimos no primeiro capítulo, estes cantos são ritornelos territoriais, onde a voz perde a sua codificação “natural” (há aqui também produção de natureza-cultura) em aliança com forças animais e cósmicas.

Que pensemos de outro modo a duração neste caso, isto não implica dizer que este conceito adquire aqui um novo significado, talvez apenas uma aplicação fora da vanguarda tecnológica. Se houve, em algum momento, uma vanguarda na escuta, no ritmo, na criação de sons, vale dizer que esta apenas existiu, de algum modo, em algum lugar, como linhagem filogenética (ponta de inserção) de uma máquina de guerra de um dado povo em um dado lugar. Mais provável do que haver uma vanguarda, aqui, é o fato de que há inúmeras entradas numa multiplicidade de fluxos que escapam por toda parte de qualquer sistema que a englobe.

Os componentes funcionais de uma linguagem, como o são os fonemas em sua articulação, são tomados como componentes expressivos no canto difônico, criam uma

melodia de duas vozes numa única “voz” que se apropriam daqueles componentes, que agora articulam uma expressão que está aquém do discurso e da fala. Este processo musical de colocar a língua em variação contínua, agenciando o canto como instrumento, certamente não é incomum em outros povos²⁴; está disseminado nas localidades mais díspares, agenciado em cada caso segundo as particularidades de cada território. Edgerton e Levin chegam a mencionar até mesmo o caso de um cantor texano que passou a substituir o *yodel* anglo-americano por uma fusão de assobios e canto muito similar ao dos harmônicos.

Estas práticas musicais, que não participam da modelização ocidental do temperamento, mas da série harmônica (a princípio), exprimem uma outra relação possível com o nosso corpo, nossa própria voz. Pois os sons do canto difônico não são selecionados pelo mesmo critério com que uma nota num piano ou em qualquer outro instrumento temperado é selecionada; não apenas pela capacidade deslizar entre as alturas fixas (*glissando*), mas por conter uma gama de harmônicos que podem ser selecionados de acordo com a “enunciação”, o “fonema”. Aqui a voz passa a operar segundo uma lógica muito particular:

Na fala normal e no canto, a maior parte da energia está concentrada na frequência fundamental, e os harmônicos são percebidos como elementos do timbre — a mesma qualidade que distingue o som rico de um violino dos tons puros de uma flauta — em vez de alturas diferentes. No canto difônico, no entanto, um único harmônico ganha uma tal força que é ouvido como uma altura distinta, semelhante a um assobio. Tais harmônicos frequentemente soam *incorpóreos*. Estão ressoando no trato vocal do cantor, no entorno do espaço físico, ou meramente na mente do ouvinte? [...] (*ibid.*, p. 84, tradução nossa, grifo nosso).

Ainda que estes fenômenos tenham origem física, tanto quanto são agenciados, inventados em cada povo e indivíduo que os pratica, e estes se autonomizam nos processos de expressividade e de escuta. A partir do momento em que são percebidos, em nossa própria voz, uma atenção de outra ordem é criada para os sons da fala dentro e fora do canto. Não me refiro aqui à “simples” (demasiado complexa) aprendizagem da série harmônica pela identificação dos intervalos — procedimento de extrema utilidade para os processos de musicalização, num outro nível —, mas sobretudo à percepção das variações de intensidade que estes harmônicos ganham quando a voz se exprime em outras circunstâncias. Principalmente quando se trata de nossa própria voz: *ela está sempre ali*, é também uma

24 LISTEN To The Most Astonishing Musical Style Ever: Throat Singing. Disponível em: <https://gizmodo.com/listen-to-the-most-astonishing-musical-style-ever-thro-1703195863>. Acesso em: 18 Feb 2019.

espécie de tinido, esse ritmo lento que se instaura nos vazios da audição significativa. Também há, assim como em Amacher, uma relação com o ruído em nossa própria voz, no sentido de a ignorarmos. Está sempre presente, e frequentemente, estamos muito ocupados em formular sentidos ou frases musicais para ouvi-la. Não menos que os tons combinacionais, estes harmônicos, quando alcançados pelo processo da escuta e de uma seleção, realizam operações que estão indissociadas de um corpo que se orienta em direção a estas velocidades-frequências, que num momento porta tais forças tanto quanto é afetado por elas.

Dois invenções, acontecimentos sonoros singulares que exprimem esta relação possível, que tornam pensável como a paisagem sonora pode ser constituída por uma memória inata: o canto dos harmônicos, tal como ficou conhecido no Ocidente, e os tons combinacionais. Estes dois processos de composição e propriocepção, não buscam um rosto, não nos revelam nenhum mistério; na qualidade de processos, no entanto, alteram aquilo que tomávamos como dado ou esgotado. A bem da verdade, são bem antigos e conhecidos na história da música (“ocidental” ou não): daí a necessidade de os incluir nesta categoria — que não se pretende aqui orgânica ou intencional, mas o inverso — de memória inata. No entanto, são estados intensivos do corpo, não são nem subjetivos nem podem ser determinados completamente por funcionalidades orgânicas. Por um lado, é selecionado o que o corpo já produz em excesso pela voz; o outro do que a escuta produz a partir dos sons que recebe.

Se estas duas máquinas musicais dispersas entre os povos não encontraram uma comunicabilidade geral entre seus agenciamentos, por outro lado não possuem uma única linha genética ancestral que as remetam a um mesmo acontecimento. Sem dúvida, como já vimos anteriormente, processos e criações singulares dos povos foram subsumidos às máquinas capitalísticas de apropriação (estratificação) ainda em funcionamento. É possível observar o número crescente de músicos ocidentais que estudam o canto tuvano, para citar um exemplo, assim como os tons combinacionais foram enquadrados nos estudos das emissões otoacústicas, servindo de ferramenta para testes de saúde da audição (ainda que as causas não tenham sido suficientemente determinadas, no caso dos tinidos).

No escopo desta pesquisa, no entanto, o que se pretendeu compreender e experimentar aqui não é algo da ordem da unidade de uma função, que marcasse os harmônicos da voz e as respostas do ouvido aos tons combinacionais enquanto exclusivos à audição da espécie humana. Algo que restituísse uma subjetividade, agora coletiva, molar, no ouvido “reduzido”, tornado o grau zero universal de toda escuta donde se equivaleriam todos os devires que a perfazem. Há dois motivos pelos quais isto não seria possível: em primeiro

lugar, pela via da própria racionalidade científica imbuída na pretensa invectiva de que “somos todos humanos”, bastaria dizer que os ouvidos destes, à margem da constituição Moderna (de que nos fala Latour) não o são — bem como por conta de fatores acústicos da intensidade dos tons, da disposição espacial do ouvinte em relação à fonte sonora, etc. Em segundo lugar, diante de todas as circunstâncias “objetivas” mencionadas, negociar uma percepção ou significado comum, universal à humanidade, seria algo demasiadamente forçoso, dado o caráter disperso (das frequências- ritmos) e indeterminado (de um possível encadeamento linear dos sons) que um pequeno acontecimento como este suscita.

De tal maneira que um som gravado pode sofrer diferenças sensíveis, dependendo dos meios pelos quais ele se realiza na reprodução. Certamente, o mesmo poderia ser dito de qualquer outro som, até aqui mas, neste caso, a percepção tátil (e de outros sentidos) influi mais na seleção que a escuta realiza. E isto é o que se torna audível aqui, pois neste vazio, um espaço sonoro sofre um alisamento. Não ouvimos o conteúdo interior de nossas percepções por meio deste artifício (como um plano oculto que resguardasse uma verdade da escuta), ouvimos nosso próprio corpo realizando ação livre. Os filtros — da voz e do ouvido — não realizam aqui uma função de cancelamento de fase, e sim, essencialmente, são rítmicos.

Após ter me deparado com esses acontecimentos sonoros nas composições dos artistas, decidi dar início a algumas experimentações, seguindo o *phylum* desses processos de escuta, e percepção do corpo como instrumento. O aspecto mais interessante que fez meus ouvidos saltarem, consistiu na percepção de que, para um agenciamento de gambiarras, o uso de eletrônicos seria dispensável para que se tornassem os efeitos sonoros audíveis. Sendo um efeito que ocorre de modo mais expressivo na zona do ouvido mais sensível, torna-se possível experimentar as transduções em praticamente qualquer aparelho de gravação/reprodução, obtendo-se transformações relativamente fortes de acordo com o material.

Este escrito pode ser lido enquanto o percurso que me levou acidentalmente a dar início a um ciclo de experimentações que (re)combinasse aparelhos-voz-ouvido — após uma série de percalços, fracassos em experimentações que não pude realizar, ou que perderam o sentido no âmbito da pesquisa, à medida que as leituras avançaram. Para tanto, decidi começar com o mínimo de instrumentos e o mínimo de complexidades: um sistema de som caseiro; alguns alto-falantes “preparados” com componentes simples (capacitores e resistores) para filtrar a banda mais grave do espectro (não será utilizada, pois os tons combinacionais são ouvidos apenas na região de médios-agudos e agudos); um “theremin de três rádios”²⁵

25 THREE Radio Theremin « YURI SUZUKI. Disponível em: <http://yurisuzuki.com/archive/works/three-radio->

para produzir uma onda sinusoidal ou triangular; máquinas de loop (gravador de mão, fita, softwares de gravação), para recombinar as instabilidades na afinação da voz.

A pesquisa que levarei adiante, partindo das descobertas e agenciamentos que este trabalho me proporcionou, consiste em ouvir-compor com estes sons combinacionais por meio do aprendizado já iniciado de algumas técnicas do canto tuvano — que tomei conhecimento em menor parte por intuição (de “assoviar cantando”), e em maior parte por pesquisa em meios eletrônicos — para alcançar os harmônicos mais distantes que a minha voz porta, somado a uma varredura realizada pelo theremin de três rádios. Até o momento da escrita deste texto, registros já foram realizados²⁶ — de péssima qualidade tanto do canto quanto da gravação, deficiências pelas quais peço encarecidamente a paciência do leitor e ouvinte — na ocasião da redação do capítulo atual. Seguirei realizando registros sonoros e audiovisuais com esta proposta e seus possíveis desdobramentos.

theremin/. Acesso em: 8 Fev 2019.

26 CARTOGRAFIAS Esquizofônicas. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/15R-0kW3IjGd0KlqAYH4xm-J78twE9ZOc?usp=sharing>. Acesso em: 15 Fev 2019.

REFERÊNCIAS

AMACHER, Maryanne. Psychoacoustic Phenomena in Musical Composition: Some Features of a Perceptual Geography. *In*: ZORN, John (org.). **Arcana III: Musicians on Music**. Nova Iorque: Hips Road, 2008. Disponível em: <http://www.sonami.net/Articles/Amacher-OAE.pdf>. Acesso em: 20 Fev 2019.

ARISTÓTELES. **Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 320 p. (Os pensadores).

AULA aberta com “O Grivo” + Jam session de dança | Porto Iracema das Artes. **Porto Iracema das Artes**. Fortaleza: Porto Iracema das Artes, 2018. Disponível em: <http://www.portoiracemadasartes.org.br/aula-aberta-com-o-grivo-jam-session-de-danca/>. Acesso em: 15 Fev 2019.

BAIO, Cesar . O artista e o aparato técnico: entre os processos artísticos e os métodos da tecnologia. *In*: XXI ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2012. **Anais [...]** Juiz de Fora: Compós, 2012. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2012/trabalhos/o-artista-e-o-aparato-tecnico-entre-os-processos-artisticos-e-os-metodos-da-tecn?lang=pt-br>. Acesso em: 8 Mar 2019

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas: volume 1. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOULEZ, Pierre. **Penser la Musique Aujourd’hui**. Paris: Éditions Gonthier, 1963.

CAGE, John. **De Segunda a Um Ano**. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo, Editora Hucitec, 1985.

CAGE, John. **Empty Words: Writings (73–78)**. Middletown: Wesleyan University Press, 1981.

CAGE, John. **For More New Sounds**. [S.l.: s.n.: s.d.]. Disponível em: <http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-CAJa-1942-02.pdf>. Acesso em: 23 Dez 2018.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. *In*: FLORES, Livia (Org.). *Pelas vias da dúvida: Encontro de Pesquisadores dos PPGs em Artes do Rio de Janeiro*, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, 2012. p. 32-46

CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, Fernando. Ser Modesto e Ser Moderno. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. **Anais[...]**. Manaus: ANPPOM, 2018. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5456/public/5456-18217-1-PB.pdf. Acesso em: 20 Fev 2019.

CARTOGRAFIAS Esquizofônicas. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/15R-0kW3IjGd0KlqAYH4xm-J78twE9ZOc?usp=sharing>. Acesso em: 15 Fev 2019.

CHELPA ferro.mov. [S.l.: s.n.], 2010. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I8JFKAsigDo>. Acesso em: 11 Jan 2019.

CHELPA Ferro: On-off Poltergeist. [S.l.: s.n.], 2009. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KIuU6-IKRu4>. Acesso em: 12 Jan 2019.

CONTRIBUTORS TO WIKIMEDIA PROJECTS. **Combination tone – Wikipedia**. 14 ago. 2003. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Combination_tone. Acesso em: 2 Fev 2019.

COSTA, Mauro Sá Rego. **Rádio, arte e política**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 2**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELIGNY, Fernand. **O Aracniano** e outros textos. Tradução de Lara de Malimpensa. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EDGERTON, Michael; LEVIN, Theodore. The Throat Singers of Tuva. **Scientific American**, [S. l.], v. 281, n. 3, p. 70-77, Set. 1999. Disponível em: http://metafactory.ca/ANT305/wp-content/uploads/2014/04/Levin1999SciAm_tuvan_throat_singing.pdf. Acesso em: 3 dez 2019.

FONSECA, Felipe. Gambiarra: Repair Culture. **Tvergastein Journal**, Oslo v. 6, n.1, p. 54–61, Set. 2015. Disponível em: https://issuu.com/tvergasteinjournal/docs/content_final. Acesso

em: 20 Fev 2019.

FELD, Steven. From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of “world music” and “world beat”. In: FELD, Steven; KEIL, Charles. **Music Grooves: Essays and Dialogues**. Tucson: Fenestra Books, 2005.

FERRAZ, Silvio. 19 Pássaros de Papel. In: GIL, José; LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze: Jogo e Música**. Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FERRAZ, Silvio. **Livro das Sonoridades** [notas dispersas sobre composição]: Um Livro de Música Para Não-músicos ou de Não-música Para Músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**: curso no Collège de France (1975–1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GONTIJO, Juliana. **Distopias Tecnológicas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**, Um Novo Paradigma Estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GAMBIOLOGIA – Arte e tecnologia com sotaque tupiniquim. Disponível em: <http://www.gambilogia.net/blog/>. Acesso em: 15 Jan 2019.

HAQUE, Usman. **Low Tech Sensors and Actuators**. 2005. Disponível em: <http://lowtech.propositions.org.uk/lowtech-sensors-and-actuators.pdf>. Acesso em: 20 Fev 2019.

HERTZ, Garnet; PARIKKA, Jussi. Zombie Media: Circuit Bending Media Archeology into an Art Method. **Leonardo**, Cambridge, v. 45, n. 5, p. 424–430, Out. 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/239857223_Zombie_Media_Circuit_Bending_Media_Archaeology_into_an_Art_Method. Acesso em: 20 Jul 2018.

JOHN Cage – Imaginary Landscape no. 4 (1951). Produção: David Figura. Dortmund, [s.n.], 2012. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://vimeo.com/49007247>. Acesso em: 18 Jun 2018.

JOHN Cage – Radio Music, for eight radios (1956). Chicago: [s.n.], 2012. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Digitice. Disponível em: <https://vimeo.com/53527521>. Acesso em: 18 Jun 2018.

LATOUR, Bruno. **A Esperança de Pandora**: Ensaio sobre a realidade dos estudos científicos. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSC, 2001.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**: Ensaio de Antropologia Simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

KAHN, Douglas. **Earth Sound, Earth Signal**: energies and earth magnitude in the arts.

Berkeley: University of California Press, 2013.

LEWIS, George. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. **Black Music Research Journal**, Chicago, v. 16, n. 1, p. 91-122, Mar./Mai. 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/779379>. Acesso em: 3 Out 2018.

LISTEN To The Most Astonishing Musical Style Ever: Throat Singing. Disponível em: <https://gizmodo.com/listen-to-the-most-astonishing-musical-style-ever-thro-1703195863>. Acesso em: 18 Fev 2019.

LYREBIRD: The Best Songbird Ever!. [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WA0tP-p7m40>. Acesso em: 18 Mai 2019.

NAVI Radjou: Resolvendo problemas de maneira criativa diante de limites extremos. [S.l.: s.n.], 2015. 1 vídeo (16 min). Publicado pelo canal TED. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHRZ6OrSvvI>. Acesso em: 15 Fev 2009.

MENOTTI, Gabriel. A gambiarra e a perspectiva da prototipagem. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 201-205, Out. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20464>. Acesso em: 10 Fev 2019.

O GRIVO – Grupo Musical Experimental. Disponível em: www.ogrivo.com. Acesso em: 15 Fev 2019.

ÓBICI, Giuliano. **Condição da Escuta**: Mídias e Territórios Sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OROZA, **Desobediência Tecnológica**. Recife: [s. n.], 2015. Disponível em: <http://museo.com.br/catalogodesobedienciatecnologica.pdf>. Acesso em: 8 Fev 2019.

OSTERTAG, Bob. Human Bodies, Computer Music. **Leonardo**, Cambridge, v. 12, p. 11-14, Mai./Jul. 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1513343>. Acesso em: 8 Fev 2019.

OUZOUNIAN, Gascia. Sound Installation Art: from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics. In: BORN, Georgina. **Music, Sound and Space**: Transformations of Public and Private Experience. Cambridge University Press, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O Que é Lugar de Fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. p. 19)

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: Alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. **Caderno Videobrasil**, São Paulo, v. 2, n.2, p. 36–53, Jan. 2006. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/downloads/1358887>. Acesso em: 20 Fev 2019.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux**: Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

SIMONDON, Gilbert. A gênese do indivíduo. In: PELBART, P. P.; COSTA, R. (Orgs.)

Cadernos de Subjetividade: o reencantamento do concreto. Tradução de Ivana Medeiros. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 97-117.

SIMONDON, Gilbert. **Du Mode d'Existence des Objets Techniques**. Paris: Aubier, 1989 [1958].

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical:** estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TETSUO Kogawa's transmitter workshop. How to build transmitter. Have your wireless imagination!. Disponível em: <https://anarchy.translocal.jp/radio/micro/howtotx.html>. Acesso em: 15 Out 2018.

THOMPSON, Marie. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies. **Parallax**, [S. l.], v. 23, n.3, p. 266-282, Jul. 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534645.2017.1339967>. Acesso em: 15 Dez 2019.

THREE Radio Theremin « YURI SUZUKI. Disponível em: <http://yurisuzuki.com/archive/works/three-radio-theremin/>. Acesso em: 8 Fev 2019.

TRABALHOS DO ARTISTA PAULO NENFLIDIO. **Decabráquido Radiofônico**. 1 ago 2013. Tumblr: @paulonenflidio. Disponível em: <http://paulonenflidio.tumblr.com/post/57072063143/decabr%C3%A1quido-radiof%C3%B4nico-ano-2006-150x170x50cm>. Acesso em: 12 jan 2019.

TRUAX, Barry. **Sound, Listening and Place:** The Aesthetic Dilemma. Cambridge University Press, 2012. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/sound-listening-and-place-the-aesthetic-dilemma/D3120A5CAE27670CD73E505BC71721FC>. Acesso em: 18 Fev 2019.