Henrique Rocha de Souza Lima

Desenho de Escuta:
políticas da auralidade na era do áudio ubíquo

Universidade de São Paulo
São Paulo, 2018

HENRIQUE ROCHA DE SOUZA LIMA

Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito à obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Linha de pesquisa: Sonologia

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lima, Henrique Rocha de Souza

Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo / Henrique Rocha de Souza Lima. -- São Paulo: H. R. S. Lima, 2018.
1 v.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Silvio Ferraz Mello Filho
Bibliografia

1. Escuta 2. Estudos do Som 3. Auralidade 4. Etnografia de Mídias 5. Arte Sonora I. Ferraz Mello Filho, Silvio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: Lima, Henrique Rocha de Souza

Título: Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo.

ATA DE DEFESA

Aluno: 27158 - 9044281 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa pública de Tese do(a) Senhor(a) Henrique Rocha de Souza Lima no Programa: Música, do(a) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos 11 dias do mês de maio de 2018, no(a) Sala Aprendizado Eletrônico realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Henrique Rocha de Souza Lima, apresentada para a obtenção do título de Doutor intitulada:

"Desenho de escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Silvio Ferraz Mello Filho	Presidente	ECA - USP	APROVADO
Janete El Haouli	Titular	UEL - Externo	APROVADO
Rogério Luiz Moraes Costa	Titular	ECA - USP	APROVADO
Lilian Campesato Custódio da Silva	Titular	Externo	APROVADO
Sérgio Bairon Blanco Sant'Anna	Suplente	ECA - USP	APROVADO

Resultado Final: APROVADO

Parecer da Comissão Julgadora *

TRABALHO EXCELENTE E QUE MERECERIA DESTAQUE EM PUBLICAÇÃO: SEM FORMAR LIVRO E ARTIGOS.

Eu, Onor. Dr. Rogério, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as). São Paulo, aos 11 dias do mês de maio de 2018.

Janete El Haouli

Rogério Luiz Moraes Costa

Lilian Campesato Custódio da Silva

Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente da Comissão Julgadora

Sérgio Bairon Blanco Sant'Anna

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 15.05.2018 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutor em Artes obtido no Programa Música - Área de concentração: Processos de Criação Musical.

Mário Videira

Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior

Presidente da CPG/ECA

Nº USP 3031661

Agradecimentos

Aos meus pais, por toda a força, muito além do mensurável.

Ao professor Silvio Ferraz, orientador desta pesquisa, pelo ambiente de criação de pensamento, pelo entusiasmo contagiante, por pensar junto, pela ética, e pela qualidade.

Ao professor Fernando Iazzetta, pelo ambiente de pesquisa e conversa que promove, e particularmente por acolher e orientar o estágio durante o curso.

À professora Irene Machado, pelos cursos especialmente potencializadores.

À banca de qualificação, professores Rogério Costa e Sandro Kobol Fornazari.

Ao NuSom, pelos acontecimentos, debates, concertos, seminários, palestras, conversas, cafezinhos e risadas. Pela potencialização crítica e criativa, pela experiência de coletividade.

Aos colegas e amigos de USP, pela sintonia: Gustavo Penha, Valéria Bonafé, Flora Holderbaum, Davi Donato, Migue Antar, Sérgio Abdalla, e Augusto Piccinini. Agradeço especialmente ao amigo Rui Chaves, pelas boas ondas que capta e transmite.

Aos amigos de longa data, Elias Mendes, Iberê Sansara, Antônio Meira, Washington Ribeiro, Pedro Villani, Pedro de Grammont, Gustavo Souza, Luis Dias, Necésio Pereira, Camilo Jota, Jean Soares, Rodrigo Arthuso e Fidel Alves.

Ao Paulo Bueno, pela boa convivência durante o período de moradia em São Paulo.

À Carolina Martinez, meu doce. Por todo o apoio, sempre.

Aos excelentes professores de filosofia: Olímpio Pimenta, Gilson Iannini, Imaculada Kangussu e Cíntia Vieira da Silva.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da USP, pelos auxílios à participação em eventos no exterior.

Às pessoas que mantêm vivas as bolsas de pesquisa em pós-graduação em Música no Brasil.

À Capes, pela bolsa de pesquisa.

A Carolina, com carinho

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal posicionar o conceito de *desenho de escuta*. Para tal, articula-se uma composição teórica situada na convergência entre estudos do som, etnografia de mídias, pesquisa em criação artística, e filosofias críticas da representação. Neste início de século XXI, a escuta é empregada explicitamente como um bem material e imaterial distribuído entre mercantilização de audiências, pesquisa em arte e debate ético. Para situar a noção de *desenho de escuta* como um operador conceitual que responde a este contexto, o trabalho divide-se em duas grandes partes: a primeira parte posiciona o problema geral da tese mediante a descrição de dispositivos de poder que formam políticas majoritárias da auralidade; a segunda parte desdobra o conceito de *desenho de escuta* como um operador e um designador de variações do agenciamento aural. Na primeira parte, descreve-se uma variedade de situações materiais de consumo de áudio no contexto do complexo militar-entretenimento, particularmente no ambiente de consumo fonográfico online. Neste contexto, analisa-se um dispositivo paradigmático de racionalização instrumental da escuta, e apresenta-se a necessidade teórica de se pensar uma *áudio virologia*. Na segunda parte, aprecia-se uma transformação epistêmica em curso no âmbito da pesquisa em música no Brasil; e descreve-se a noção de *otografia*, núcleo conceitual da produção artística que desenvolvi ao longo desta pesquisa de doutorado. A metodologia analítica permite constatar, na primeira parte, a transição de um regime de regulação moral da escuta musical baseado na *disciplina* para um regime baseado no *controle*; Na segunda parte, o assunto principal é uma diversidade de pesquisas artísticas que ativam o *particular* e o *local* como dimensões a serem recontextualizadas no âmbito da pesquisa em arte. O pressuposto básico desta tese é o de que a escuta é uma prática a ser pensada primordialmente em termos de *agenciamento de desejo*. Tal pressuposto conduz o trabalho a eleger a esquizoanálise como o seu principal aliado teórico, o que lhe permite esquivar-se de uma série de binarismos usualmente pressupostos pela discursividade acadêmica, tais como natureza e cultura, local e global, musical e extramusical. O *desenho de escuta* é necessariamente uma prática e um conceito: uma prática de consolidação de territórios existenciais específicos em função dos meios materiais agenciados; e um operador de linguagem, mediante o qual se pode elaborar um saber enunciado a partir do corpo, de ações particularmente significativas, de devires.

Palavras-chave: Escuta; Estudos do som; Auralidade; Etnografia de mídias; Arte Sonora.

Abstract

This thesis aims to position the concept of *listening design*. For this, it articulates a theoretical composition situated in the convergence between sound studies, media ethnography, practice-based research, and philosophies critical to representation. At the beginning of the twenty-first century, listening is explicitly used as a material and immaterial good distributed among audience commoditification, art and ethical debate. In order to situate the notion of *listening design* as a conceptual operator responding to this context, this work is divided into two main parts: the first part poses the general problem of the thesis by describing a set of power apparatuses that form majoritary policies of aurality; the second part unfolds the concept of *listening design* as both an operator and designator for practices transforming aural assemblages. In the first part, I describe a variety of material situations of audio consumption in the context of the military-entertainment complex, mainly the environment of online audio consumption. In this context, I analyze a paradigmatic apparatus for instrumental rationalization of the listening activity, and I assess the theoretical need to think in terms of an *audio virology*. In the second part, I discuss an ongoing epistemic transformation in the field of music research in Brazil; followed by a description of notion of *otography*, which is the conceptual nucleus of the artistic production that I developed throughout this doctoral research. The analytical methodology carried out here allows us to verify, in the first part, the transition from an economic-political regime of musical listening based on the *discipline* to a regime of regulation based on *control*; In the second part, the focus is on instances of artistic research that activates the *particular* and the *local* as dimensions to be recontextualized in the scope of academic art research. The core of this thesis is based on the argument that listening is a practice to be thought primarily in terms of *assemblage of desire*. This presupposition leads the work to take schizoanalysis as its main theoretical ally, which allows it to dodge a series of binarisms usually presupposed by academic discursiveness, such as nature and culture, local and global, musical and extramusical. *Listening design* is necessarily a practice and a concept: a practice of consolidation of specific existential territories in function of assembled material media; and a language operator through which one can elaborate a particular knowledge enunciated from the body, from particularly meaningful actions, from becomings.

Keywords: Listening; Sound studies; Aurality; Media ethnography; Sound Art.

SUMÁRIO

Introdução **1**

PARTE 1: Sobre um espaço colonial característico **12**

CAPÍTULO 1: Escuta: uso tópico **13**

Introdução **14**

Parte 1: Uma só ou várias panauralidades? **18**

1.1. A ideia de Panauralidade **19**

1.2. O silenciamento colateral **21**

1.3. Uma questão de escala **24**

1.4. *Silent Prayer*, entretanto **25**

Parte 2: Muzak e submersão aural **31**

2.1. Da *Progressão de Estímulo* à *Modulação de Quantum* **41**

Parte 3: O obsceno inaudível **46**

3.1. Quem, onde e quando, como e quanto? **47**

3.2. Replicantes **53**

3.3. Paredão **60**

3.4. O carro da pamonha está passando na sua rua **65**

Parte 4: Etologia do áudio ubíquo **68**

4.1. Viralizar **69**

4.2. Individuação **71**

4.3. Submersão sensorial, colônia viral **73**

Conclusão **74**

CAPÍTULO 2: Micropolíticas do meme sônico **78**

Introdução **80**

Parte 1: Áudio virologia **83**

- 1.1. Coceira musical: o verme de orelha **84**
- 1.2. A etologia no Jukebox **86**
- 1.3. Os *hinos íntimos*: o mercado dentro de si **89**
- 1.4. Do Meme **91**
- 1.5. Memética e a *máquina de memes* **97**
- 1.6. Áudio virologia e descentramento do humano **98**
- 1.7. A ética memética **101**

1.8. O contágio como modo relacional **103**

Parte 2: Mercados Virais **106**

- 2.1. Música em Estoque **107**
- 2.2. Matrizes de emergência **113**
- 2.3. Aparelho de Captura e infranível **116**
- 2.4. A lógica da isca de cliques **120**
- 2.5. Logomarcas Sônicas **122**
- 2.6. Predição **124**
- 2.7. A Academia da Logomarca de Áudio **127**
- 2.8. Conclusão **129**

CAPÍTULO 3: O teatro no qual o ouvinte também atua **132**

Introdução **134**

Parte 1: Polemologia da escuta **136**

- 1.1. A virtualização de palmas **138**
- 1.2. O espaço polêmico **143**

Parte 2: Um novo teatro, novos personagens **147**

2. Capitalizar **148**

- 2.1. A quem se dirige **162**
- 2.2. Um deslocamento da ideia de ouvinte crítico **166**

2.3. Fabricar uma nova imagem **177**

2.4. O “amante sofisticado” **181**

2.5. Identificar o ouvinte **185**

2.6. Ao ar livre e fora da caixa **196**

2.7. “Ouça a diferença” **210**

Parte 3: Espectrologia **218**

3. Você acredita em fantasmas? **220**

3.1. Os fantasmas e a voz **221**

3.2. O ser com a herança **224**

3.3. A emissão de uma Lei **225**

3.4. Campo espectral expandido **226**

3.5. *Fantasma* = x: a transmissibilidade da escuta **229**

3.6. A estrutura de endereçamento **230**

3.7. Plasticidade da escuta **232**

3.8. Deveres e direitos do ouvinte **233**

3.9. Reflexividade aural **234**

3.10. A diferença no interior do sujeito **235**

3.11. Membranas sensíveis **236**

Conclusão **239**

Excursão 1: Trago seu ouvido **240**

PARTE 2: Espaços de Manobra **247**

CAPÍTULO 4: O pensamento nômade na pesquisa em música no Brasil **249**

Introdução **251**

Parte 1: Silvio Ferraz – *música improvável e ser da escuta* **255**

1.1. Reserva potencial **256**

1.2. Sintetizador de lugares **257**

- 1.3. A condição intermediária da escuta **260**
- 1.4. A escuta como molde e a escuta como gênese **261**
- 1.5. A *música improvável* **265**
- 1.6. A obra musical *entre* escutas: o caso da reescritura **267**
- 1.7. Abrir um espaço intensivo **270**
- 1.8. O ritornelo como operador de um pensamento extemporâneo **274**
- 1.9. O *ser da escuta* **274**

Parte 2: Rogério Costa – *Música errante* **278**

Introdução **279**

- 2.1. Música como processo e consistência **281**
- 2.2. O sujeito da livre improvisação é sempre um coletivo **284**
- 2.3. No território, fora do território **285**
- 2.4. Livre improvisação e percepção musical **288**
- 2.5. Trajetos particulares **290**
- 2.6. Repetição, futuro e devir da performance **291**
- 2.7. A performance musical como zona autônoma temporária **293**

Parte 3: O pensamento nômade **296**

Introdução: a imagem do pensamento, e além **297**

- 3.1. Contra o dualismo, em favor das passagens **300**
- 3.2. Duas modalidades epistêmicas: espaço nômade e espaço sedentário **301**
- 3.3. O modo nômade **303**
- 3.4. Não há saber que não seja poder **304**
- 3.5. Seguir os fluxos **307**
- 3.6. “Entre dois fogos”: os fenômenos fronteiraços **308**
- 3.7. *Phylum* maquínico **311**
- 3.8. Devires são sempre concretos **312**
- 3.9. Uma ética do viver nas linhas **313**

Conclusão **315**

Excursão 2: Direitos aurais **317**

CAPÍTULO 5: Máquinas Otográficas **321**

Introdução **323**

Parte 1: Otografia **325**

Parte 2: Mapeamento sonoro afetivo: o *Escuta Ipatinga* **332**

2.1. Estado de coisas: aspectos gerais **333**

2.2. Aspectos particulares **334**

2.3. Uma contra-política do smartphone **339**

2.4. Assinar uma escuta? **341**

2.5. Cartão postal aural **342**

2.6. O *Escuta Ipatinga* em parágrafos curtos **348**

2.7. Trajetos e participações **350**

2.8. O mapa como pré-texto **352**

2.9. Pensamento orientado a fluxos **353**

Parte 3: Sítio-especificidade e transformação do agenciamento aural **356**

3.1. O “Estudo de Seleção de Sítios” **357**

3.2. A (in)desejável forma-folclore **364**

3.3 Arte e povo: *desta terra, nesta terra, para esta terra* **366**

Conclusão **370**

CONCLUSÃO: Desenho de Escuta **375**

Referências Bibliográficas **383**

Por mais modesta que seja uma reivindicação, ela apresenta sempre um ponto que a axiomática não pode suportar, quando as pessoas exigem formular elas mesmas os seus próprios problemas, em suas próprias palavras, e determinar pelo menos as condições particulares sob as quais estes podem receber uma solução mais geral (atentar-se ao Particular como forma inovadora).

- Gilles Deleuze e Félix Guattari, Mille Plateaux.

Sabemos, entretanto, e isto é uma lição da própria antropologia, que concepções imaginárias (mas todas o são) produzem efeitos reais (e todos o são).

- Eduardo Viveiros de Castro, O conceito de sociedade em antropologia.

Eu – Onça!

- João Guimarães Rosa, Meu Tio o lauretê.

Introdução

Esta tese diz respeito a uma variação epistêmica dos estudos do som, da música e da escuta. Tal variação passa necessariamente pelo corpo, pela pele, por *ações particularmente significativas* que se passam em situações específicas. Trata-se de pensar a escuta como prática desempenhada por um ouvinte, e de pensar o ouvinte como subjetividade social. O trabalho realiza-se no contexto da linha de pesquisa “sonologia”, procurando articular, no entanto, um sentido para este nome que o afaste dos clichês metodológicos que vinculam a ideia de sonologia a agendas epistemológicas herdeiras do positivismo. Trato, aqui, da sonologia como um possível lugar para a ativação de *outros solfejos*, praticando esta linha de pesquisa como via de investigação de *imagens que permeiam práticas de escuta*. O objetivo principal deste trabalho consiste em posicionar a noção de *desenho de escuta* como um operador conceitual. Para tal, mobilizei uma composição teórica que se articula entre teorias contemporâneas da escuta, práticas de criação em música e arte sonora, e questões que emergem nos cruzamentos conceituais entre som, subjetividade e poder. A composição teórica, por sua vez, baseia-se sobre a matriz prática de minhas próprias experiências como músico trabalhando em contextos diversos, bem como de minha prática de pesquisador operando em diferentes disciplinas¹.

Tais práticas me conduziram a desconfiar da depreciação sistemática que diversas musicologias fazem da dimensão corporal implicada na experiência musical. Tocar um instrumento é uma experiência física, e é também uma relação social. Escutar uma música é assumir um estado de variação qualitativa do corpo e da mente. Apenas recentemente as musicologias começaram a incorporar em seu programa a dimensão da subjetividade, de modo a apreciar também a experiência da música a partir do agenciamento material entre sujeito e um ambiente de contínua exposição à

¹ Dentre tais experiências empíricas, ressalto a trajetória de performer de livre improvisação musical; a participação em laboratórios de pesquisa e criação de trabalhos artísticos em artes cênicas, audiovisual e performance; a graduação em educação musical com habilitação em violão, a opção por adotar a percussão como instrumento de estudo, a experiência como percussionista em diversas ocasiões correspondentes à demanda social por música na cidade de Ouro Preto-MG, e a pesquisa de mestrado em filosofia.

influência sônica. A experiência do som é tátil, ao mesmo tempo em que é *delirantemente* imaterial. Somos sujeitos à *escuta*, como bem disse Jean-Luc Nancy (2002).

Escuta: sua memória é emaranhada a sons – há sons de sua infância, sons de sua adolescência, da idade adulta, sons que sempre estiveram por aí, sons que apareceram de repente e ficaram, sons que desapareceram. Há sons que *marcam quem você é*. Sua subjetividade se elabora através desses sons, ao longo de experiências cotidianas as mais banais, e através da relação com materiais, técnicas, aparelhos. Sua subjetividade se articula a cada vez que você aperta um ►, ou um II, ou ◀, ou ●, ou ►►, ou ■, incorporando alguma camada a mais de memória afetiva, ou resgatando aquelas das quais você nem se lembrava. Nossos desejos se agenciam a fluxos de som. Somos quem somos através desses fluxos.

*

A escuta é *primordialmente* uma questão de agenciamento de desejo. Este é o pressuposto básico a partir do qual se desdobra o conceito de desenho de escuta. Para tratar desta questão de princípio, foi preciso eleger como aliado teórico um conceito filosófico de desejo para orientar a formulação desta tese. Escolhi a esquizoanálise de Deleuze e Guattari (1972, 1980), em razão de minha familiaridade com este sistema conceitual, decorrente da realização prévia de uma pesquisa de mestrado em Filosofia dedicada a estudar precisamente a relação entre a esquizoanálise e a música como prática relativa ao desejo². Esta tese não se dedica a discutir a filosofia de Deleuze e Guattari, entretanto. O que ela faz, antes, é desdobrar os conceitos por eles elaborados, mesclando-os aos universos problemáticos debatidos em estudos do som, música e arte sonora. A esquizoanálise funciona aqui como matriz conceitual, sobretudo porque ela me permite pensar, já há algum tempo, experiências que eu tenho como músico praticante. Ao longo do percurso de

² O tema central de minha pesquisa de mestrado foi a relação que Deleuze e Guattari entretêm com a música na formulação de seu trabalho *Mil Platôs* (1980). Neste livro, a música é abordada como prática relativa ao desejo, mediante um sistema conceitual que permite múltiplos desdobramentos ulteriores de pesquisa na área de música. Esta tese, por exemplo, é um desdobramento possível.

pesquisa descrito acima, pude perceber que estes conceitos são *vividos* em performance. Deleuze e Guattari são estrategistas do conceito, e conferem a este artefato cultural um modo de existência que não é o de uma abstração teórica, mas de um *operador* de pensamento. Há uma dimensão *pragmática* que interessa aqui, para o posicionamento do desenho de escuta.

Pensar a escuta como agenciamento de desejo implica assumir que esta prática é mediada operadores conceituais. Se por “escuta” entendemos *um agenciamento que articula arranjos particulares de materialidade e imaterialidade a partir de condições locais*, os próprios conceitos são entendidos como componentes concretos que integram os arranjos em questão. Neste sentido, o *desenho de escuta* ao mesmo tempo designa *intervenções* no plano de imanência de uma escuta, e opera, ele mesmo, uma intervenção na distribuição do audível e do inaudível. Trata-se de um componente interventivo que diz respeito, sempre, aos limites do audível.

Diversas práticas artísticas e teóricas realizam esse tipo de intervenção. Dentre tais práticas, destacam-se uma diversidade de trabalhos produzidos nos campos da arte sonora e da criação musical. O conceito de desenho de escuta é também um efeito dessas práticas. Ele dá testemunho de um pensamento que se propõe ser micropolítico, por entender que a escuta é uma prática vivida pelo corpo, mas também, um bem imaterial que é tomado como objeto de diferentes regimes de valor e de sentido. Neste ponto, apresenta-se um aspecto crítico do conceito, na medida em que ele *sempre responde a algum regime de escuta*. Todo regime de escuta é uma formação de pensamento, um regime de sensibilidade que pode ser historicamente e geograficamente localizado. Cada regime de escuta é uma contingência, e não uma necessidade. Diante de tais contingências, esta tese se enreda entre as novas musicologias críticas, e os estudos pós-coloniais do som, apresentando o *desenho de escuta* como um conceito que aponta para esgotamentos e rupturas dos regimes de valor que formam um ouvido moderno tecnofílico neste início de século XXI.

*

O percurso deste trabalho consiste em 5 capítulos, e se divide em duas grandes partes. Os três primeiros capítulos formam um ciclo que chamei de *um espaço colonial característico*, onde se descreve uma diversidade de usos de mídias e aparelhos fonográficos pensadas aqui como instâncias particulares de um mesmo *complexo militar-entretenimento* (capítulo 1); seguido de um estudo do *verme de orelha* como artefato cultural e agente de uma micropolítica do *meme* à era do comércio fonográfico *online* (capítulo 2); e, encerra-se com um estudo da escuta como efeito de uma rede relacional de *transmissibilidade*, a qual pode ser estudada mediante uma *espectrologia* que detecta fantasmas coloniais em anúncios publicitários (capítulo 3). Por sua vez, os dois últimos capítulos formam um ciclo chamado *espaços de manobra*, o qual se inicia com uma abordagem da presença de um pensamento nômade no âmbito da pesquisa em música no Brasil, mediante estudo de obras teóricas de Silvio Ferraz e Rogério Costa (capítulo 4); e conclui com um estudo da arte sonora como plataforma prática de otografia e transculturação aural (capítulo 5).

O primeiro capítulo dedica-se a caracterizar um espaço de pensamento no qual as noções de “música”, “som”, e “escuta” são pensadas de modo *tópico*. Para tal, começamos com um debate acerca da noção de panauralidade, mediante a crítica que Douglas Kahn faz a respeito daquilo que seria, para ele, um impensado na obra de John Cage: a “socialidade do som”. No entanto, se há um ponto surdo no discurso Cageano, há também um no discurso do próprio Kahn, como proponho apreciar a partir da especulação Cageana a respeito de uma peça chamada *Silent Prayer*. Neste ponto, a crítica de Kahn é ponderada mediante a consideração de uma via alternativa à noção de panauralidade como conceito que porta ressonâncias exclusivamente ontológicas. Varemos que em Cage é possível encontrar também uma especulação a respeito de um tipo de panauralidade mais econômico-política que propriamente metafísica. Passa-se aí, da panauralidade metafísica à *especificidade aural*, onde se considera usos do som e da escuta em contextos específicos. A segunda parte deste capítulo cuida de diferentes modos de mobilização de mídias fonográficas no contexto de um agenciamento “militar-entretenimento” (Goodman, 2010, p. 31; Kittler, 1999, p. 96-97).

O segundo capítulo assume como interesse da pesquisa “objetos” que são pequenos fragmentos fonográficos (células rítmicas, conjuntos motivicos) e que são entendidos aqui como um modo de existência correspondente ao que foi caracterizado como sendo o de um *meme* (Dawkins, 1976). A partir de uma perspectiva *áudio-viológica*, portanto, o capítulo aborda dois contextos específicos de produção e consumo de itens fonográficos online, a saber, os mercados de *música em estoque* [*stock music*] e de *logomarcas sônicas* [*sonic brand*]. O segundo capítulo dedica-se a fazer um estudo desses dois circuitos de comércio fonográfico, posicionando-os em relação a uma leitura filosófica acerca do *modus operandi* atual do mercado cultural de início do século XXI (à era da computação móvel ubíqua, portanto). Veremos que esse mercado de itens fonográficos caracteriza-se por um repertório particular de estratégias de *captura* (Deleuze; Guattari, 1980, p. 528-591). Neste contexto, veremos que o *áudio vírus* atua como a unidade material paradigmática de um estágio do mercado fonográfico em que vigora uma Lei formal Ideal específica: *tornar-se viral*. O áudio vírus é aí, ao mesmo tempo, o objeto material paradigmático, e o objeto que expressa a forma ideal do imperativo de conduta próprio a um regime específico (*viralizar*). Tal imperativo forma uma ecologia sônica, e por esta via, uma ecologia da escuta.

O terceiro capítulo descreve a formação de uma imagem do ouvinte ao longo do século XX, e mais especificamente, a passagem de um “regime moderno” (Szendy, 2001) da escuta musical a um regime que prescreve outro imperativo de conduta para a escuta musical. Enquanto o regime moderno prescreve como imperativo ideal o dever de a escuta submeter-se a uma obra (devendo ser capaz de reconhecer suas estruturas formais, desde a menor unidade, até a sua estrutura global), este novo regime caracteriza-se por outro tipo de norma implícita de conduta, centrado em um imperativo do gozo ou do prazer da escuta. Poderemos apreciar aqui uma variação significativa nos discursos que tratam da escuta musical. O discurso da musicologia do século XIX legou como ideia paradigmática uma “escuta estrutural” (Adorno, 2009 [1973]), a qual acompanhou-se, face à mercantilização de peças musicais no contexto da indústria cultural de meados do século XX, de uma lamentação acerca da “regressão da audição” (Adorno, 1996 [1963]), do ponto de vista de sua capacidade de processar estruturas musicais de maior complexidade. Por

sua vez, já no interior de um meio-ambiente muito mais marcado pela mediação tecno-eletrônica sobre as práticas de produção e consumo musical, um novo regime se elaborou mediante convites à prática de uma escuta musical com intensidade e paixão, a carregar mil músicas em seu bolso, a gozar o prazer da escuta. Veremos, no entanto, que tal “prazer” só existe enquanto agenciado ao consumo de algum item da técnica fonográfica. Tal regime consiste em consolidar a ideia de que o prazer da escuta é necessariamente e fisiologicamente agenciado a um circuito industrial de produção e consumo.

O quarto capítulo realiza uma leitura da produção teórica de dois artistas, professores e pesquisadores atuantes no âmbito do ensino e da pesquisa em música no Brasil: Silvio Ferraz e Rogério Costa. Esta leitura dedica-se a apreciar o lugar conferido à escuta na produção teórica desses dois autores. A tese principal do capítulo é a de que ambos atualizam, cada um à sua maneira, um modo epistemológico que os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980, p. 469) caracterizaram como “pensamento nômade”.

O quinto capítulo dedica-se a abordar a relação entre arte sonora e espaço urbano, sob a perspectiva da noção de *otografia*. “Otografia” é o núcleo conceitual que orientou minha prática de criação artística ao longo desta pesquisa de doutorado. O capítulo descreve um conjunto de questões implicadas no processo de criação um de um trabalho de mapeamento sonoro afetivo elaborado por mim em relação a práticas de produção e reprodução de som e escuta situadas em um local específico. O capítulo apresenta uma leitura de questões que dizem respeito à relação entre escuta, construção de um espaço comum, habitação, expansão da ideia geral de ecologia, e da arte sonora como via de variação do agenciamento aural.

*

Esta tese se relaciona largamente com linhas de variação da auralidade que foram postas em cena ao longo do século XX. Este último século foi um palco onde o nome “escuta” passou a designar um problema particularmente relevante no contexto do pensamento musical. A recepção crítica de obras musicais já era uma tópica da musicologia desde o século XIX, mas é no século XX que a escuta é posicionada como uma questão de composição, uma

operação musical com suas condições próprias, uma *performance* na qual estão em jogo as condições mesmas daquilo que se experimenta como “música”. Com o apagar das certezas positivistas, a pesquisa acadêmica no campo da música suscita outras categorias interpretativas. A escuta musical é deslocada do âmbito da recepção para o da *ação*. É esse deslocamento que mais interessa aqui, particularmente as condições mediante as quais ele é cerceado ou intensificado.

Situar a escuta musical como uma modalidade relativa à *criação* implica relacionar-se com um limite do pensamento musicológico. E por uma razão simples: a escuta musical não partilha do mesmo modo de textualização que aquele que usualmente configura grande parte dos objetos de interesse musicológico (estruturas formais, obras, gêneros, estilos, escolas musicais). A escuta musical se presta pouco à lógica da representação com a qual se habituou grande parte da musicologia. A lógica da representação prescreve a ideia de que só se pode pensar a partir de objetos fixos. No que diz respeito à pesquisa em música, este pressuposto implica a crença, por exemplo, de que só se estuda música a partir de entidades fixas (uma partitura, uma obra), bem como a partir de categorias homogêneas (como gêneros, estilos, repertórios idiomáticos, tradições de interpretação, escolas). O problema do objeto individuado, sólido e idêntico a si mesmo deve-se ao fato de ele condicionar a pesquisa a pensar exclusivamente em termos de estruturas fixas, excluindo de seu espectro conceitual e problemático a dimensão do acontecimento. O objeto sólido, fixo e idêntico a si mesmo é a ficção teórica necessária ao funcionamento da lógica da representação. Ao pressupor a forma do objeto individuado como *princípio* e *fim* da experiência de pesquisa, e a partir daí emular um modelo de ciência que necessita de categorias representativas para funcionar, a pesquisa musical deixa impensada a dimensão da música como *acontecimento situado*.

Cumprir observar, no entanto, que embora tal modelo epistêmico ainda seja amplamente empregado na produção de pesquisas em musicologia e sonologia, ele não é impreterível. A este respeito, outras áreas de pesquisa nos oferecem uma valiosa lição, particularmente a Filosofia e a Antropologia Social. Em Filosofia, pelo menos desde o final da década de 1960, há o posicionamento de críticas consistentes direcionadas à lógica da representação

como modelo de conhecimento. Por exemplo, entre 1966 e 1969 tem-se a produção de trabalhos como *As Palavras e as Coisas* (Foucault, 1966), *Diferença e Repetição* (Deleuze, 1968), *Lógica do Sentido* (Deleuze, 1969); e *Da Gramatologia* (Derrida, 1967), cada um deles, à sua maneira, detectando a ruína da representação como modelo hegemônico de produção de pensamento. Junto ao trabalho de diagnóstico, os livros mencionados acima não deixaram de fazer o principal: propor lógicas alternativas àquela que eles viram (e fizeram) ruir³. Mais importante que criticar um pensamento, é fazê-lo caducar mediante a elaboração concreta de outra visão de mundo.

Tais filosofias críticas da representação dispuseram um espaço epistêmico no qual o humano é posicionado como um agente no interior de uma malha de outros agentes. Trata-se, nos termos postos por Gilles Deleuze (1968, p. 172-176; 216-217), do posicionamento de outra *Imagem do que significa pensar*, a qual se propõe como *exterior* (Deleuze; Guattari, 1980, p. 434-441) à imagem antropocêntrica do pensamento representativo. Destitui-se a epistemologia positivista-humanista em favor de uma teoria dos agenciamentos coletivos (Ibid.), na qual cada ator é ao mesmo tempo uma rede de agências (Latour, 1991; 2005). Impulsionada por esta reorientação lógica, a antropologia social chega a propor uma *virada cosmopolítica* (Viveiros de Castro, 2012; 2015) na qual as certezas de nosso pensamento demasiado branco, e, sobretudo, demasiado humano, têm suas perspectivas reviradas. Tais reviravoltas epistêmicas encontram-se ainda pouco articuladas no campo da pesquisa em música, e são elas que estão em jogo, por exemplo, quando afirmo no segundo capítulo desta tese que as musicologias e etnomusicologias poderiam ganhar muito se pensassem em termos de áudio virologia.

Em 1968, Deleuze afirmava que seria preciso fazer filosofia como quem faz ficção científica. Em 1998, Kodwo Eshun avançava suas *aventuras em ficção sônica* movidas a um afrofuturismo rítmico-maquínico. Em 2018, já estaríamos em tempo de praticar, no Brasil, a sonologia como uma (curiosamente realista) ficção científica. Este trabalho se propõe realizar tal

³ Com a exceção de *As Palavras e as Coisas*, que apresenta um diagnóstico a este respeito, sem avançar de fato nas vias que ele deixa em aberto, conforme afirma o próprio Foucault em entrevista, ao caracterizar este livro como um dentre aquele tipo de trabalho que logra “destruir um mito, mas que não chega a reconstituir uma nova mitologia”. Ver a entrevista em <<https://youtu.be/hem1er1VJUQ>>. A frase referida encontra-se a 11 minutos e 8 segundos do vídeo.

tarefa, projetando a discussão a respeito de música para fora do registro antropocêntrico e representativo, e praticando-a junto à esfera de uma ética mais-que-humana. Esta tese se propõe a atualizar, no campo da pesquisa em música, um tipo de pensamento atento a linhas de força imanentes a contextos locais, os quais são, sempre, feitos de agenciamentos coletivos e de relações sociais entre humanos e não humanos. Tal orientação epistemológica conduz a um modo operacional que não reconhece como legítimas algumas categorias do pensamento da representação, dentre as quais, por exemplo, a categoria de “extramusical”. Na pragmática do pensamento vinculado a contexto, entram em cena outros tipos de problemas de pesquisa, por exemplo, o *uso*. “Música”, “som” e “escuta” interessam aqui, sobretudo, do ponto de vista dos modos como são utilizados em contextos particulares e segundo objetivos específicos.

*

Sem escuta não há som. Há, com efeito, deslocamento de energia elástica, matéria em vibração, mas isso não quer dizer que haja som, no sentido em que se fala de um som *para* alguém, *em um* contexto específico, e *segundo condições* sensoriais e interpretativas específicas⁴. A escuta é um ponto que expressa o *limite* que alguns modelos de ciência impõem sobre a investigação teórica e prática a respeito de música e som. A própria noção de escuta musical tem aqui seus limites expandidos e indefinidos, por ser pensada como prática que não se limita à relação com objetos classificados como “musicais”. Esta tese trata da escuta musical, mas não se limita a ela, projetando-se na esfera mais larga da *auralidade*.

Qual é o referente do termo “auralidade”? Ana María Ochoa (2014, p. 140) utiliza este termo como referente daquilo que “é ouvido ou diz respeito ao ouvido”. Veit Erlmann (2010, p. 18), por sua vez, refere-se ao termo como um nome que diz respeito, ao mesmo tempo, à “materialidade da percepção”, e às “condições que precisam ser dadas para que algo seja reconhecido, rotulado e valorizado como audível em primeiro lugar”. Segundo esta perspectiva, o termo

⁴ Por “condições interpretativas”, refiro-me especialmente à noção de *audile techniques* ou “técnicas de escuta”, descrita por Jonathan Sterne (2003, p. 23-25; 90-98) em *The Audible Past*.

“auralidade” diz respeito às *condições* da escuta. Tais condições são mensuráveis por critérios extensivos, mas não apenas: pois a *escuta* envolve também a memória, e, portanto, o tempo, a identidade subjetiva, a mente como matéria individual e transindividual. A noção de auralidade diz respeito, portanto, à escuta como uma operação de consolidação e experiência de um espaço *intensivo*. Assim, sendo a auralidade da ordem das *condições da escuta*, uma *política da auralidade* é uma política *das condições da escuta*. O texto a seguir diz respeito às condições da escuta no contexto de um mundo massivamente eletrificado e agenciado em redes telemáticas. Procura-se aí apreciar potências de agir no interior desses circuitos.

O (a) leitor (a) não se assuste, pois se há muitos neologismos – “áudio virologia”, “memética”, etc. –, nenhum deles foi inventado aqui, todos são cuidadosamente descritos por outros autores, e todas as fontes estão citadas. Além disto, o percurso expositivo tenta ser, o tanto quanto possível, gradual e didático. Você poderá perceber que a tese escapa por todos os lados – por filmes, indicações de documentários, matérias de jornais, diversos livros – e ela o faz propositalmente: por saber que, no fim das contas, ela é um pdf transitando na rede mundial de computadores. Assim, você pode clicar em um link e sair da tese, para depois voltar a ela. Você passa do texto a um site, e daí a uma hipótese filosófica, a um vídeo, a um anúncio publicitário, a um cartaz na rua, entrando em saindo desta tese como um sinal elétrico, um fluxo que perambula, assim como a sua escuta, assim como o desejo. No entanto, se prefere imprimir em papel e ler *off-line*, propondo a si mesmo (a) seus próprios tempos e pausas, este trabalho também te reserva boas surpresas e experiências possíveis.

Ainda aqui, gosto daquela passagem de *Cinema 2: a imagem-tempo*, em que Gilles Deleuze (1985, p. 319) chama de *leitura* uma experiência na qual os planos de uma realidade “reviram-se”, e sua apreensão “requer considerável esforço de memória e de imaginação”. Esta tese é um grande agenciamento de leituras, e dedica-se ao *desenho de escuta* como potência de pensamento e ação, a ser desdobrada em tantas outras leituras, imprevisíveis para mim, mas com as quais quero contribuir desde já. Sejam bem-vindos e bem-vindas.

É uma tarde de sol. Por volta das 4h, um indivíduo sobe à lage da casa onde mora, acompanhado de um violão. É um senhor de idade. Sozinho, este senhor se senta e toca seu violão, até um ponto em que começa a chorar.

Do outro lado da rua, sem ser visto, um jovem observa a situação, com uma boa dose de espanto. O espanto não se deve ao fato de o senhor chorar, mas ao fato de aquela não ser uma situação isolada: tratava-se de um ritual.

O jovem observou a cena se repetir várias vezes, e ainda guardava o espanto ao me relatar esta estória, mais tarde em sua vida. Antônio dos Anjos me contou este caso quando aparentava estar na casa dos 40 anos de idade. Àquela época, ele mantinha um ateliê onde trabalhava e expunha sua produção em um espaço que dava para a rua, no bairro Antônio Dias, em Ouro Preto – Minas Gerais. Por morar no mesmo bairro, eu passava ali com frequência, e achava curioso o estilo particular do pintor. Ainda não o conhecia, quando o perguntei se poderia tocar lá, acompanhado de dois amigos com os quais mantinha um grupo musical dedicado a apresentar composições próprias. O pintor apreciou a ideia, disponibilizou seu espaço, e dali saiu uma coisa muitíssimo curiosa.

Antônio entendeu o tipo de músico que éramos. E não me recordo exatamente como isso começou, mas não foram poucas as vezes em que ele, que não tinha treinamento em música, estava lá em casa, conosco, praticando improvisação musical.

Ele costumava optar pelos objetos que se pode raspar, percutir, apitar. Lembro ainda hoje de achar particularmente engraçado o fato de ele, sendo pintor, me dizer que gostava especialmente daquela baqueta “que é como um pincel”. Ele se referia ao equipamento que bateristas e percussionistas treinados chamam de baqueta “vassourinha”. Antônio é também habilidoso escritor de poesia, e sei muito bem que, nem o idoso que toca seu violão até chorar, nem a baqueta que é como um pincel são imagens quaisquer.

Sentindo-se à vontade entre nós, por saber que conosco podia experimentar um espaço possível de vivência da música, Antônio se recordou desse caso do violonista e seu ritual peculiar, e o relatou a mim, supondo que aquela era uma situação que me diria respeito. Pois bem: ele acertou.

Esta tese diz respeito à música como experiência primordialmente intensiva. Uma espécie de excesso ou “mais valor” de vida que transborda os limites de qualquer sistema de quantificação extensiva. Com efeito, a música passa através de códigos, mas não se limita a nenhum deles. Esta tese não diz respeito exclusivamente à música, mas quando diz, remete a sons que se convertem em água e sal, tal como as lágrimas do violonista, ou os pelos do seu braço que se arrepiam, quando a escuta é particularmente especial.

Ao nível da intensidade, sons se transduzem em materiais os mais diversos. Este trabalho aborda os sons como acontecimentos que se inscrevem nas fibras do real. É como se uma potência implicada neste caso que me contou o amigo mineiro Antônio dos Anjos permeasse cada uma das linhas seguintes.

DESENHO DE ESCUTA

PARTE 1

Sobre um espaço colonial característico

Capítulo 1

Escuta: uso tópico

Introdução

O discurso musicológico a respeito do século XX no Ocidente saúda John Cage por muitas qualidades, dentre as quais, a de ter impulsionado uma virada considerável no âmbito da imaginação poética das práticas musicais em direção a um tratamento composicional da situação de escuta. O pensamento musical se transformou significativamente mediante uma nova relação com a experiência da escuta. O século XX deu lugar a uma revisão epistemológica das molduras que enquadravam a noção de pesquisa musical em função da noção de “obra”. Ainda navegamos as linhas desta revisão.

Por ter operado como um corte paradigmático no mundo da musicologia ocidental, ao desterritorializar a situação de escuta, reterritorializando-a como instância de criação, a imagem de John Cage paira sobre o imaginário de criação musical e sonora como uma espécie de divindade, cujo mandamento mais difundido convida a “deixar os sons serem eles mesmos” (Cage, 1961, p. 10; 27; 71). Esta tese começa, no entanto, com a desconfiança de que possa haver algo como os sons “em si mesmos”. Isto porque ela se realiza mediante uma perspectiva filosófica segundo a qual “antes do ser, há a política” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 249), o que torna problemática a crença em realidades supostas como presenças puras e imediatas.

Ao longo desta primeira parte, tentarei mostrar que a escuta é algo que funciona primordialmente em relação a instâncias de sobrecodificação cujas regras são desenhadas no campo da economia, da política, da indústria de entretenimento e da guerra. Mais do que isto, tentarei deixar evidente que as práticas de disciplina e controle da auralidade são tão mais bem sucedidas quanto mais conseguem infringir no ouvinte crenças tais como a de que a ideia de música é fundada em algum reino espiritual, de que suas orelhas são exclusivamente “suas”, de que sua escuta musical é *imediata*. Este capítulo levanta questões relativas à necessidade de reformulação crítica das epistemologias e pedagogias que orientam a pesquisa em música em contextos acadêmicos, argumentando em favor de uma revisão da ideia do que significa, hoje, estudar música. Os contextos de escuta multiplicaram-se. Entre uma era pré-tecnofonográfica e uma era tecnofonográfica, há muito mais mediadores entre uma escuta o que ela capta. Veremos que esses mediadores

articulam-se fisiologicamente como uma espécie de condição estrutural na qual um agenciamento político-econômico dá as cartas de uma nova regulação moral da escuta musical.

A crença no acesso aos sons “em si mesmos” funciona como o primeiro ponto de garantia do sucesso do exercício de gestão e controle da escuta. Por esta razão, o capítulo inicia-se com a crítica que Douglas Kahn faz ao discurso de John Cage, passando em revista os critérios que foram mobilizados e os que foram negligenciados na formulação de uma “musicalização do som”, isto é, da construção de uma imagem do mundo como sendo, o tempo todo, potencialmente musical. Kahn aponta que, em seu discurso, Cage formula uma descrição panaural do mundo, isto é, da realidade como instância em que “*tudo soa e sempre soa*” (Kahn, 1999, p. 159), e mostra que, a condição de possibilidade deste movimento de totalização é um “silenciamento do social” ou da “socialidade do som”. Haveria, portanto, segundo Kahn, um *ponto surdo* na panauralidade cósmica da qual falava Cage.

A argumentação disposta a seguir consiste em propor, entretanto, que a crítica de Kahn também tem o seu ponto surdo. Poderemos percebê-lo com a apreciação da obra conceitual descrita por Cage sob o título de *Silent Prayer*, a qual endereça-se à Muzak, e, portanto, à constituição artificial de uma panauralidade construída na base da racionalização instrumental do som, da escuta e da produção musical – e, portanto, justamente de uma esfera de socialidade do som.

A partir desta crítica, passamos, na segunda seção do capítulo, à abordagem da empresa “Muzak”, e das estratégias que ela colocou em cena a título de quantificação e racionalização do espaço acústico e da audição humana. Nesta seção, veremos dois particularmente relevantes: 1) a Muzak tem um tipo de ciência que a musicologia acadêmica não tem, a qual consiste em levar a sério a música e a escuta musical como questão primordialmente tratada em termos de processo de individuação; e 2) a passagem entre os dois modos paradigmáticos de atuação da empresa Muzak – a “progressão de estímulo” e a “modulação de quantum” – pode ser lida como uma passagem de um modelo *disciplinar* de gestão a um modelo de *controle*.

A terceira seção ensaia em torno da ideia de “abuso do complexo militar-entretenimento”, uma tese desenvolvida no âmbito da teoria das mídias e

desenvolvida por alguns teóricos críticos nos estudos do som. Nesta parte, veremos registros fonográficos sendo utilizados em contextos de tortura, aparelhos de projeção sonora sendo utilizado pela polícia contra populações civis, e querelas legais em torno de uso de som como “abuso de poder”. Neste ponto, o tema do “silenciamento” retorna, também como silenciamento do social, mas desta vez mediante uso desproporcional da força, decorrentes de abusos de ferramentas sônicas por parte de autoridades. Esta seção trata som e a escuta como elementos materiais cooptados no contexto de estratégias de manutenção de um estado “brando” de exercício de poder de guerra – um estado de “*softwar*”, como dizem alguns teóricos de língua inglesa.

A síntese entre a segunda e a terceira seção torna possível que a ideia de “panauralidade” comece a aparecer sob o aspecto de um estado de coisas material que envolve os ouvintes em um estado de *submersão* em uma ecologia sônica particular. Neste sentido, a quarta seção deste capítulo inicia a descrição desta ecologia sônica como correlata a uma ecologia de artefatos culturais próprios ao capitalismo em seu estágio *viral*.

Portanto, o gesto conceitual que este capítulo intenciona imprimir é o de um retrato do ouvinte como personagem imerso em um a ecologia sônica saturada de agentes virais, a qual é extremamente política por encontrar-se enredada em um agenciamento industrial-militar, e que coloca em cena a responsabilidade dos sujeitos a ser pensada a título de colônias virais e operadores de replicação.

Retratar este cenário seria a primeira condição para que possamos, por contraste, cogitar a ideia de que a educação musical pode ser praticada a título de *descolonização permanente* da escuta. Para tal, precisaremos explicitar as vias pelas quais uma massa de ouvidos é, hoje, tomada como colônia, bem como tentar mostrar alguns agentes que operam no âmbito da colonização aural, e quais são suas táticas.

Há trabalhos que avançam neste sentido mediante uma pesquisa centrada em questões de raça, outros em questões de gênero, outros em questões relativas à classe social. O que proponho aqui é avançar na direção de uma descolonização permanente da escuta mediante uma teoria pragmática centrada sobre a noção de desejo entendida como agenciamento coletivo

sempre variável conforme os termos agenciados. Então, vamos lá: uma só ou várias panauralidades?

Parte 1
Uma só ou várias panauralidades?

1.1. A ideia de panauralidade

Em linhas gerais, a noção de “panauralidade” diz respeito à ideia de que o som está constantemente ao nosso redor e nosso processo de escuta direciona os campos auditivos. Em *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*, Douglas Kahn (1999) reserva um capítulo para tratar do discurso cageano acerca da tríade som-silêncio-escuta musical. Kahn assinala sua crítica em torno do tratamento que Cage faz da noção de silêncio, destacando aquela que é talvez a mais célebre ideia enunciada pelo compositor, a saber, a que “não existe o silêncio” (Cage, 1961, p. 51; 191)⁵.

A tese de Cage é a de que, “não há algo como um espaço e um tempo vazios” (Cage, 1961, p. 8), de modo que o “silêncio” pode ser pensado, então, como uma questão relativa ao limiar de audibilidade. Tal tese opera como base da postulação de um novo status para a ideia de “som musical”, o qual decorre da retirada da categoria de “som musical” do regime de repartições herdadas da tradição musical e do discurso da física acústica⁶. Cage abre uma zona de indistinção entre as noções de “som musical” e “ruído”, projetando-as em um só e mesmo contínuo da panauralidade (Kahn, 1999, p. 3; 159-160; 197-198; 202-204; 236-237).

Segundo Kahn, a “panauralidade” refere-se à ideia de que *tudo soa e sempre soa*” (Kahn, 1999, p. 159), de modo que toda prática de escuta constitui campos auditivos no interior de uma realidade material de onipresença sônica. Tal modelo sensorial que decorre do postulado da inexistência do silêncio, e prescreve como ideia geral um estado de imersão ou submersão sensorial contínua. Neste caso, trata-se de um estado de imersão no qual todo som é valorado como sendo potencialmente musical. Kahn entende tal noção como sendo problemática, sobretudo quando empregada como fundamento de um discurso estético que absorve todo som sob a qualidade de “musical”. Para este autor, tal gesto está, como veremos adiante, na base de um “silenciamento” (Kahn, *op. cit.*) de certas dimensões práticas implicadas no

⁵ “*There is no such thing as silence*” (Ibid.).

⁶ Repartições teóricas segundo as quais a distinção entre “som musical” e “ruído” é definida com base em critérios extensivos, dentre os quais prevalece a estabilidade frequencial de um som, definida em termos musicais como “altura definida”.

som, como efeito colateral da adoção de uma escala demasiado generalista: um “universalismo do *tudo soa*” (Kahn, 1999, p. 3).

A crítica de Kahn consiste em apontar tal movimento totalizante como um gesto que silencia “a socialidade do som” (Ibid., p. 162; 199), de modo que a escuta cageana, ao “musicalizar” todo e qualquer som, deixaria inauditas as manobras de poder econômico implicadas em tecnologias do áudio:

Não foi coincidência que a expansão de Cage em todo o som e sempre o som tenha ocorrido ao mesmo tempo, que seu silêncio emblemático tenha sido fundado em um silenciamento das tecnologias de comunicação, que ele diminuiu e erradicou a socialidade dos sons dos meios auditivos de massa (...) ou que uma virada em direção à escuta ocorreu como a escuta tornou-se mais um imperativo consumista. (Ibid., p. 199).

Para compreender este ponto, remontemos a argumentação de Kahn. Antes de ser consolidada de modo sem precedentes em 4’33”, a operação de “musicalização do som” acompanhada por uma ênfase na escuta (entendida como performance criativa) foi realizada progressivamente através de uma sequência de táticas composicionais e reviravoltas conceituais empregadas por Cage desde a formulação de suas peças para percussão⁷. Kahn comenta o que teria sido um movimento retórico complementar a estas táticas artísticas, remetendo-nos àquela que talvez seja a cena mais célebre do discurso Cageano: a visita à câmara anecóica na universidade de Harvard no final da década de 1940. Nas palavras do próprio Cage, em uma das versões em que o compositor relata tal visita, diz-se que:

Foi depois que cheguei a Boston que fui a uma câmara anecóica na universidade de Harvard. Qualquer pessoa que me conhece sabe desta história. Estou constantemente contando-a. Enfim, naquela sala silenciosa, eu escutei dois sons, um alto e outro baixo. Depois, perguntei ao técnico responsável o porquê, se a sala era silenciosa, de eu ter escutado dois sons. Ele disse, „descreva-os“. Eu fiz. Ele disse: „o agudo foi o seu sistema nervoso em operação. O grave foi o seu sangue em circulação“. (Cage, 1967, p. 134).

Para Kahn, esta cena consiste em um momento crucial na formulação do discurso panaural de Cage, sendo constantemente referida como cena

⁷ Neste ponto, ressalta-se, por exemplo, a ideia de “vida interna a cada objeto”, que Cage apropria a partir de seu contato com Oskar Fischinger. Na década de 1930. Ver Kahn, 1999, p. 196.

paradigmática por meio da qual se poderia elaborar um conceito de som entendido como um princípio universal abstrato. Segundo Kahn:

O último movimento esteve associado com sua famosa visita à câmara anecóica, onde ele escutou os sempre presentes sons do seu corpo, o som grave de seu sangue circulando, e o som de frequência-alta de seu sistema nervoso em operação. Este foi um momento muito importante por ter sido aí que *tudo soa* se juntou a *sempre soa*. Ele foi ainda mais adiante até usar retoricamente a promessa da tecnologia para expandir *tudo soa* e *sempre soa* fora das operações de seu corpo para ouvir as vibrações da matéria. Logo, o som não estava mais vinculado aos eventos, mas existia como um estado contínuo, na medida em que ressoava a partir de cada um e todos os átomos. Isto certamente virou a balança dos sentidos para o outro lado, uma vez que ali onde alguém pode esperar que a noite viesse remover a luz e dar um descanso à visão, a auralidade continuaria a existir. Tudo sempre fez um som, e tudo poderia ser ouvido; *tudo soa* e *sempre soa* formam a *panauralidade* (Kahn, 1999, p. 158-159).

O som passa, portanto, a ser pensado como expressão potencial de “de cada um e todos os átomos” (Ibid.), e, portanto, como uma noção universal abstrata e com ressonâncias ontológicas. É como se o som se equivalesse a uma espécie de Ser pré-individual situado para além das representações que podemos fazer dele. Daí o característico apelo a deixarmos “os sons serem eles mesmos”.

1.2. O Silenciamento colateral

Assim, sob influência de Cage, o imaginário sônico das artes e da teoria das artes a partir da segunda metade do século XX é marcado pela ideia de um *continuum* sonoro entendido como uma espécie de contínuo atmosférico que envolve os ouvidos o tempo todo. Douglas Kahn (*op. cit.*) ressalta que, doravante, a ideia de “escuta musical” seria progressivamente formulada mediante um discurso que credita à técnica o papel de instância que desvelaria para o humano os sons que sempre estiveram aí, mas que o corpo humano é incapaz de ouvir. É assim que, com o som posicionado do lado da vibração atômica, a noção de silêncio é re-significada, dando lugar à ênfase nas variações de limiar (físico, intencional e técnico) da audibilidade humana.

Embora a ideia de um *continuum* sônico tenha servido a título de abertura de vias de ação em termos de criação e estética musical⁸, Kahn observa que algo significativo com relação aos sons e à subjetividade ouvinte permanece impensado no discurso de Cage. Segundo o crítico, a fixação do compositor pela “vida interna a cada objeto” (Ibid., p. 196-197), aliada ao postulado da possibilidade de acessá-la mediante o uso das “tecnologias adequadas” para tal⁹, teria conduzido-a a estabelecer uma relação com a tecnologia que merece ser pensada criticamente. Segundo Kahn a tecnologia é postulada por Cage como dimensão de desvelamento de um estado de “natureza” – nas palavras do compositor, desvelar “o sentido da natureza através da música dos objetos” (Cage; Charles, 2000, p. 220-21).

No entender de Kahn, Cage “ironicamente encorajou na tecnologia aquilo que desencorajou entre os músicos - isto é, a expressão” (Kahn, 1999, p. 198). Para o crítico, estando vinculada à “função de ouvir um submolecular som em si” (Ibid.), a tecnologia é assumida por Cage como sendo “transparente” (Ibid.). Assim, o autor aponta o que entende ser um ponto crítico no interior do discurso Cageano:

De fato, ele mascarou a “assinatura” da tecnologia – ou, antes, as assinaturas de uma tecnologia específica, as exigências sociais embutidas dentro de qualquer tecnologia, e os sentidos acumulados através do uso dentro de configurações culturais diferentes - bem como ele omitiu os atributos mediativos da escuta ela mesma (Kahn, 1999, p. 198).

Tal relação com a tecnologia é, segundo o crítico, um ponto interior a um problema mais geral do discurso Cageano, ao qual Kahn refere-se sob o título

⁸ A este respeito, cumpre notar a enorme influência que o pensamento de Cage exerceu, tanto no campo da criação e experimentação musical, quanto em um campo mais expandido das práticas artísticas. O pensamento e as práticas de criação realizadas por este compositor são muito frequentemente referidos a título de abertura de diversas vias de ação artística, conduzidas a título de experimentação do som e da escuta. Para exemplos concretos, ver, no âmbito da música, o trabalho da compositora Pauline Oliveros; e no âmbito das artes performáticas, ver o trabalho do grupo Fluxus, especialmente os 14 concertos realizados entre 1 e 23 de setembro de 1962 em Wiesbaden, nos quais foram performados trabalhos de Cage, inclusive.

⁹ Com relação ao tema da “vida interna a cada objeto” no pensamento de Cage, ver Kahn, 1999, p. 196-197. Sobre a formulação da “vida interna” como dimensão acessível mediante procedimentos e tecnologias adequadas, ver o exemplo da “cinza” [*ashtray*] na conversação entre Cage e Daniel Charles (Cage; Charles, 2000, p. 220-21) citada em Kahn (1999, p. 196). A mesma afirmação é encontrada no texto *O futuro da música*: “dentro de cada objeto, naturalmente, um vívido processo molecular está em operação, mas para ouvi-lo, precisamos isolá-lo em uma câmara especial” (Cage, *op. cit.*).

de “silenciamento do social” (Ibid., p. 188-189) e “das tecnologias de comunicação” (Ibid., p. 199). Para o crítico, o posicionamento da panauralidade como ontologia do som e da escuta está fundado sobre tal silenciamento. Douglas Kahn entende, portanto, a panauralidade Cageana teria como correlato um silenciamento do caráter social dos sons, deixando impensados os ruídos “afetivos, culturais e políticos” (Ibid.) em favor de um discurso que postula o mundo como música e todos os sons como potencialmente musicais.

Para este autor, a “figura ubíqua do som musical” (Ibid., p. 196) silencia o fato de que os sons não são instâncias puras “em si mesmas” (Cage, *op. cit.*), mas meios materiais através dos quais se articula uma máquina social com sua técnica, seu regime de poder e suas estratégias de conservação de hábitos e modos de vida dominantes. Assim, Kahn entende que as particularidades dos diferentes tipos de ruído social teriam sido neutralizadas mediante a “totalização indiferenciada” (Kahn, 1999, p. 199). Tal totalização indiferenciada implicada na panauralidade teria produzido uma virada ainda insuficiente em relação à auralidade, pois suprime questões relativas a particularidades da ordem da técnica e das tensões sociais relativas ao uso do som. Para Kahn, Cage

não incorporou o social ou o ecológico (...) dentro da materialidade imediata dos sons, mas apenas simulou seu alcance e complexidade através de uma totalização indiferenciada (Ibid.).

Assim, o autor posiciona sua crítica à imagem que Cage constrói do mundo como uma espécie de tecido feito de som musical ubíquo, localizando-a duramente com uma espécie de variação sobre um velho pensamento (a “música das esferas”¹⁰), e conclui com uma consideração a respeito da “surdez do próprio Cage” em meio ao espaço de escuta que ele mesmo formulou:

E o mais importante, a surdez do próprio Cage com relação a todo este som inaudível – isto é, sua inabilidade em escutar o significado do som – implicou em uma esvaziada complexidade do que poderia ser ouvido em qualquer *som em si*. Consequentemente, sua elaboração da panauralidade e da onipresença sônica foi

¹⁰ “sua música de objetos, matéria e ar aconteceu de estar ao mesmo tempo em todos os lugares e inaudível, e seus sons ouvidos apenas através de uma fé na tecnologia, o situaram quadradamente em uma herança mística do ocidente estabelecida ao tempo de Pitágoras” (Kahn, 1999, p. 199).

compensatória: um espaço preenchido por uma dispersão da densidade do social e do ecológico (ibid.).

Tem-se, então, o espaço da panauralidade como espaço de uma *totalização* na qual se percebe uma imagem do mundo como coisa dada à escuta, esperando por atos de escuta, mas que, entretanto, se pretende esvaziada de questões relativas à subjetividade, e de toda a carga de problemas implicados ao nível da produção relacional e social de subjetivação. Assim, a crítica de Kahn a Cage apoia-se no argumento de que, embora a panauralidade tenha funcionado como um operador de abertura de vias de ação no âmbito das práticas de criação artística de meados do século XX em diante, ela porta consigo como efeito colateral uma “dispersão da densidade do social” (Ibid.) como a sua própria “surdez” (Ibid.).

É preciso ressaltar, no entanto, que a própria exigência de engajamento social dirigida a artistas é um artefato cultural historicamente e geograficamente circunscrito. Tal exigência diz menos respeito à obra musical e artística de Cage, e mais a uma disposição epistêmica a desdobrar o tema da auralidade mediante outra imaginação política.

1.3. Uma questão de escala

Na última seção, vimos que o “silenciamento do social” (Kahn, *op. cit.*) constitui um efeito colateral da panauralidade como paradigma da escuta. Tal paradigma consiste em posicionar a auralidade como base de uma narrativa pan-musicológica, dispensando a possibilidade de a escuta operar como conceito potencialmente desdobrável com relação a problemas de ordem política. A panauralidade é aí denunciada como uma espécie de estética segundo a qual as noções de “som”, “música” e “escuta” são reunidas em um movimento conjunto que encarna e ressuscita o ideal moderno de “autonomia”¹¹.

Assim, a sugestão muitas vezes evocada, dirigida ao ouvinte como um convite a “deixar os sons serem eles mesmos” (Cage, 1961, p. 10; 61) consistiria, no entender do crítico, em uma modo de engajar a auralidade que

¹¹ Rodolfo Caesar (2009) ressaltava este ponto em sua leitura a respeito da querela aqui em questão.

tem como efeito colateral uma neutralização do alcance epistemológico e, no limite, das possibilidades de ação criativa com relação à escuta. A este ponto, é preciso ressaltar que a crítica de Kahn não apaga – e sequer ofusca – a singularidade do trabalho de Cage no âmbito da prática e da produção de pensamento artístico. Mas ela pode nos ser útil em um ponto específico: pode ajudar-nos a não entoar o coro de “uma multidão de imitadores” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 191) de Cage, replicando uma ladainha mais ou menos vaga segundo a qual “todo som é música”¹².

A partir da crítica realizada por Kahn, portanto, para quem o “silenciamento do social” consiste em uma manobra de totalização universalizante, podemos concluir que tal totalização silencia também o jogo variável e problemático da *especificidade*. Há algo da mundaneidade da escuta que se perde enquanto permanecemos imersos no registro de uma panauralidade com ares de ontologia, postulando o mundo como potencialmente “musical”, e que prescreve a escuta como atividade de contemplação dessa “música” inaudita. Esta crítica é aqui mencionada por duas razões específicas: em primeiro lugar, porque não é comum encontrar críticas a John Cage feitas por quem conhece sua obra; e em segundo lugar, porque ela coloca em cena uma questão de *escala*. Com efeito, a crítica de Kahn não toca a obra Cage, nem as vias de criação que ela abriu. O que interessa aqui é o fato de ela abrir outra escala de questões relativas aos agenciamentos em que são mobilizados som e escuta.

Por outro lado, a própria crítica de Kahn pode ter, ela mesma, um ponto surdo, não? Vai vendo.

1.4. *Silent Prayer*, entretanto

Entre 1948 e 1952, isto é, “no tempo entre *Silent Prayer* e 4’33’” (Kahn, 1999, p. 191), foram cogitados diferentes modos de colocar em prática a ideia de uma possível “peça de silêncio”¹³. Em 1948, em uma conferência

¹² Neste sentido, vale conferir, por exemplo, o trabalho que Seth Kim-Cohen (2013) faz a respeito de produções artísticas que se justificam em termos de produtores de “ambiência”, mediante um discurso de “imersão” sensorial.

¹³ Ver a informação a respeito de “*Silent Prayer*” na descrição de 4’33’ no endereço: <http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=17>.

intitulada “Confissões de um compositor”¹⁴, Cage menciona esta peça que ele tem em mente:

(...) enquanto esse desejo existe em nós, por novos materiais, novas formas, novo isso e novo aquilo, precisamos buscar satisfazê-lo. Eu tenho, por exemplo, vários desejos (dois podem parecer absurdos, mas os levo a sério): em primeiro lugar, compor uma peça de silêncio ininterrupto e vendê-la para a Muzak Co. Ela teria três ou quatro minutos e meio de duração – sendo estas as extensões padrão da música “enlatada” – e seu título seria a *Silent Prayer*. Ela abrirá com uma única ideia, a qual tentarei fazer tão sedutora quanto a cor e a forma e a fragrância de uma flor. O final chegará imperceptivelmente (Cage, 1948).

4’33”, o trabalho mais célebre de Cage, foi elaborado no contexto de uma especulação em torno da ideia de uma “peça de silêncio”. Essa especulação articula uma rede de referências muito diferentes entre si, incluindo a relação de Cage com o pensamento Zen, a visita à câmara anecóica, a intenção de situar a peça em relação ao universo do mercado de “música enlatada” (Cage, *op. cit.*) cujo representante paradigmático à época era a empresa Muzak¹⁵.

Dois anos antes da publicação *Noise, Water, Meat*, Douglas Kahn (1999) publicou um artigo acerca da obra de Cage, organizado em torno das ideias de “silêncio e “silenciamento”¹⁶. O artigo apresenta uma referência que não aparece no texto publicado dois anos depois, e que nos é particularmente interessante aqui. Ao comentar a relação entre a duração de 4’33” e a duração padrão do tipo de música vendida pela Muzak, Kahn aproxima a ideia de criação da *Silent Prayer* (Cage, 1948) à prática artística do trabalho com *ready-made* posta em cena no mundo da arte por Marcel Duchamp. Para Kahn, *Silent Prayer* é análoga a um *ready-made* específico de Duchamp:

É óbvio que 4’33” é apenas três segundos acima do limite de duração da música enlatada e, embora muita coisa tenha acontecido nos quatro anos entre as duas peças, se foi realmente um acaso o fato de ele ter chegado finalmente a esta duração, então foi pelo menos um

¹⁴ A *composer’s confession* (Cage, 1948). Disponível online no endereço <<https://www.nws.edu/JohnCage/AComposersConfession.html>>.

¹⁵ A Muzak foi uma corporação norte-americana pioneira e paradigmática no comércio de “música de fundo”, também conhecida como “música ambiente”, “música de elevador”, ou, segundo os termos do discurso da própria empresa, “áudio arquitetura”. A corporação foi comprada pela canadense *Mood Media* em 2011 por 345 Milhões de Dólares norte-americanos.

¹⁶ *John Cage: Silence and Silencing* (Kahn, 1997).

momento de acaso objetivo, involuntariamente, no sentido surrealista deste termo. O fato de ela ser enlatada remete aos *ready-mades* de Marcel Duchamp, cujo trabalho era bem familiar a Cage. Embora Duchamp tenha transposto um objeto produzido em massa para dentro de um local de arte, enquanto Cage queria situar um objeto de arte de silêncio enlatado junta a outras latas na concha de Muzak direcionado a um público restrito, a *Silent Prayer* pode ser pensada como uma versão musical de *Air de Paris*, o ar engarrafado de Duchamp (Kahn, 1997, p. 571)¹⁷.

Deste ponto de vista, assim como em *4'33"*, em *Silent Prayer* Cage teria colocado em vizinhança o silêncio como ideia e a prática artística como crítica institucional. No entanto, em vez de dirigir-se ao mundo da arte, dirige-se ao mundo da “emoção sob medida” (Garofalo, 2010, p. 746)¹⁸.

Cumprе ressaltar que *Silent Prayer* existe enquanto ideia, foi enunciada em uma conferência, a qual também faz parte da obra de Cage, ou do texto-Cage, e que, portanto, a faz persistir enquanto um trabalho conceitual no qual a criação de uma peça de silêncio diria respeito ao dispositivo Muzak como fornecedor de música programada e vendida para clientes específicos que lidam com concentração de pessoas (escritórios, hospitais, consultórios, *shopping centers*).

A Muzak, por si só, diz respeito a questões relativas ao uso da Música. E especificamente um uso em termos de planejamento e gestão de um espaço¹⁹. Como veremos detalhadamente na parte a seguir, Muzak é pensamento utilitarista sem problemas em sê-lo. Sem dores de consciência. É uma expressão significativa da relação entre Razão instrumental e música. Uma apreciação mais demorada do dispositivo “Muzak” permite compreender que trata-se de uma questão de política, de mercado, de ecologia, e de uso da música segundo demandas de administração de espaços e de pessoas.

Fica, então, em suspenso, uma questão relativa à *Silent Prayer* como obra de arte conceitual, a qual se endereça diretamente a uma nova forma paradigmática de uso pragmático da música. Esta segunda via de atualização possível da “peça de silêncio” persistiria como um trabalho de arte conceitual

¹⁷Ver <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-cage_silence_and_silencing.pdf>.

¹⁸ Refiro-me à expressão “*emotion by design*”, utilizada pelo discurso publicitário da Muzak (Ibid.).

¹⁹ “A Muzak é uma forma de arquitetura ou *design* sonoro, e como todas as formas de *design*, ela é criada e usada tendo em mente um propósito estético e social específico” (Sterne, 2005, p. 6).

que diz respeito diretamente à música como fato político, no sentido de ser mobilizado junto a públicos específicos²⁰ e segundo demanda de mercado.

Deste ponto de vista, a ideia especulada em termos de criação de uma “peça de silêncio” ganha uma via de desdobramento que não corresponde à narrativa da “panauralidade” em torno da qual a crítica de Kahn é elaborada. Ao endereçar-se ao âmbito do uso pragmático e calculado da música, o trabalho situa o problema da escuta fora do registro de uma panauralidade cósmica e ontológica do som “em si mesmo”, dirigindo-o diretamente ao contexto do som como produto do cálculo racional e do planejamento estratégico.

Desse ponto de vista, temos aí uma linha de virtualidade através da qual, em vez de silenciar o social e as tecnologias do áudio, o que a “peça de silêncio” faz, ao contrário, é coloca-los a nu. Além disso, a linha virtual aberta por *Silent Prayer* vai também à contramão da predominância da noção de “deixar os sons serem eles mesmos” no interior do discurso do próprio Cage (*op. cit.*).

Fica, então, *no ar* (duchampiano), a questão a respeito de se em Cage há uma só, ou mais de uma “panauralidade”. Uma só, ou mais de uma panauralidade? É sabido que o modo de existência de um *ready-made* não tem a ver com uma suposta essência de uma coisa, mas justamente ao modo pelo qual a existência de uma coisa se modifica *no contexto de um uso específico*. No *ready-made*, ontologia e pragmática se encontram: de acordo com o uso e em um contexto específico, um objeto pode ou não ser “arte”, ou pode ou não ser um objeto ordinário, pode ou não ser uma arma. Seu modo de existência é definido, portanto, de modo pragmático, uma vez que a existência de algo se estabelece no seio de um agenciamento particular. Deste ponto de vista, não nos encontramos necessariamente no interior de uma panauralidade na qual o

²⁰ A relação entre Muzak e públicos específicos ou restritos é expressa já no texto de Kahn (1997, p. 571) por meio da expressão “*narrow-casted Muzak shelf*” na citação acima, referindo-se a uma “concha de Muzak” que é “direcionada a um público restrito” [*narrow-casted*]. “*Narrowcasting*” é um termo de marketing que tem como sinônimos “*Niche Marketing*” e “*Target Marketing*”, e refere-se a uma estratégia de disseminação que visa alcançar públicos específicos e restritos. O oposto literal de “*Broadcasting*”. Para uma descrição técnica e detalhada do termo e de contextos de uso desta estratégia, Ver o artigo *Narrowcasting: an Empirical Performance Evaluation Study* (Legendre et al., 2008). Disponível online no endereço <<http://www.lenders.ch/publications/conferences/chants08.pdf><http://www.lenders.ch/publication/s/conferences/chants08.pdf>>.

som existe “em si mesmo” sob a forma da vibração física, mas enquanto *agenciado*. Portanto, na pragmática do ready-made, as noções de som e escuta aparecem sob o signo da especificidade de um uso.

*

E se assumirmos o som como o suporte material de relações sociais, para então reposicionar a escuta no contexto de uma problemática ecológica, epistemológica e política? Esta questão é tratada na segunda parte deste capítulo, na qual direcionamos a atenção especificamente à Muzak, procurando os traços que fazem do modelo de negócios desta empresa um dispositivo racional que engaja música e audição de um modo particular e segundo estratégias variadas.

Na seção seguinte, direcionamos a atenção à Muzak. Na parte a seguir, veremos que a Muzak é, *também*, uma questão de “panauralidade”. Trata-se de um dispositivo que coloca em cena, de um modo próprio, uma situação de *submersão sensorial* e ubiquidade sonora²¹. Veremos, no entanto, que trata-se de uma panauralidade distinta daquela (mística e cósmica) que serve de base da crítica de Kahn a Cage, mas de uma panauralidade produzida segundo inflexões políticas e econômicas. Uma apreciação mais cuidadosa da Muzak permite entendê-la como sendo, ao mesmo tempo, um dispositivo de poder (Foucault, 1971; 1975; 1977)²² e uma questão de ordem ambiental. E, sobretudo, uma empresa de uso racional do som, da escuta e da música que nos permite compreender a passagem de um regime disciplinar a um regime de controle da auralidade.

²¹ Note-se que, nesta tese, as noções de “ubiquidade sonora” e “áudio ubíquo” não são equivalentes. A distinção é explicitada na quarta parte deste capítulo.

²² Endossamos aqui o entendimento de Michel Foucault, para quem um *dispositivo* é “um conjunto heterogêneo constituído de discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, regras e leis etc.”. O conceito de dispositivo remete a uma rede heterogênea de ditos e não-ditos. Em sua análise, Foucault se interessa por dispositivos “disciplinares”, noção que foi retomada e desdobrada por Deleuze (1990) e Agamben (1997), sendo em ambos os casos desenvolvido na direção de uma concepção “espectral” (Agamben, 1997) do poder, entendido, não mais pelo confinamento, mas por operações de “captura” e “modulação” (Deleuze, 1990).

Figura 1: Ampola contendo 50cc de ar de Paris. In: O cartão surrealista - primeira série, 1937. Litografia planográfica, impressa em tinta preta. 14,2cm x 9,1. Fonte: <<https://cs.nga.gov.au/Detail-LRG.cfm?IRN=196826>>.

Parte 2

Muzak e submersão aural

Em posse da então recém-nascida técnica fonográfica o século XX, estava destinado a ser palco de transformações materiais nunca antes experimentadas em termos de meio-ambiente sonoro. Um determinado modelo de negócios baseado em racionalização instrumental do espaço acústico viria desempenhar um importante papel nesse processo. Nesta seção, veremos alguns pontos da história da empresa Muzak, e de sua trajetória particular de articulação de um modelo de administração logística do humano, no qual a “música” é integrada de modo orgânico a um sistema mais geral de gestão do humano. Tal sistema pode operar, como veremos, tanto sob a forma da disciplina como a do controle. A passagem entre um regime de gestão da auralidade baseado em estratégias de disciplina a um regime baseado em estratégias de controle será apreciada mediante a leitura de Steve Goodman (2010), Eldritch Priest (2013) e de peças do próprio discurso publicitário da empresa em questão. Em companhia desses documentos, veremos que a Muzak pode ser lida como uma questão de ordem ambiental, e também como uma inflexão significativa no âmbito das tecnologias de administração que desempenhadas em forma de som planejado.

Ao longo de mais de cinco décadas de atuação, a Muzak tornou-se a “marca” paradigmática em termos de planejamento, produção e comércio de música a ser tocada em ambientes tais como escritórios, hospitais, lojas, salas de espera, e todo tipo de ambiente de concentração humana. Fundada por um general do exército norte-americano e inventor da técnica de telefonia por multiplexação de sinais²³, a empresa que viria a ser o paradigma da “música de fundo” [*background music*] no século XX surgiu como uma veiculação prática e oportuna das possibilidades desta técnica. A multiplexação permitia transmitir sinais de rádio por uma linha telefônica, mas sem impedir a possibilidade de realizar ou receber chamadas. Assim, música e anúncios poderiam ser entregues a domicílio, mediante assinatura. Foi exatamente este modelo de negócio que o general Owen Squier formulou, batizando-o de “*Wired Radio*” (“Radio a cabo”).

²³ Trata-se do general George Owen Squier. Com relação à multiplexação de sinais, trata-se, em linhas gerais, de uma técnica de combinação de dois ou mais canais de informação em um meio de transmissão comum. Ver <<http://ieeexplore.ieee.org/document/4511639/?reload=true>>.

A companhia *Wired Inc.* – formato embrionário da Muzak – dedicava-se “empregar linhas elétricas para transmitir noticiários, música, palestras, entretenimento e anúncios publicitários diretamente para domicílios” (Husch, 1984, p. 57). Entretanto, diante das variações infraestruturais, legais e competitivas que acometeram a técnica de transmissão radiofônica ao longo da década de 1920 nos Estados Unidos²⁴, Squier se viu forçado a reformular sua estratégia de posicionamento no mercado, uma vez que o consumidor médio já conseguia acessar transmissões radiofônicas por via aérea, dispensando cabos e taxa de assinatura. A mudança consistiu na reorientação da empresa na direção de fornecer música para clientes comerciais, em vez de ambientes domésticos. Nesta reorientação do negócio, e pegando carona na popularidade da marca “Kodak”, Squier modificou o nome do serviço para “Muzak”.

O general fundador da Muzak faleceu em 1934. Após sua morte, a marca foi comprada pela Warner Brothers e “catapultada em empreendimentos maiores” (Lanza, 2004, p. 43). Conforme afirma Joseph Lanza (Ibid.), neste contexto entrou em cena “um triunvirato de empresários ambiciosos e escorregadios: Waddil Catchings, Allen Miller e Willian Benton”, dentre os quais “a grande estrela foi Benton, um especialista em relações públicas que foi destinado para um cargo de senador dos Estados Unidos em Connecticut” (Ibid., p. 44). Em seu livro “*Elevator Music: a surreal history of Muzak, easy listening and other mood song*”, Lanza (2004) descreve em detalhes a trajetória de Benton e do posterior desenvolvimento estratégico da Muzak sob sua regência, o qual consistiria, sobretudo, no planejamento e na produção do próprio conteúdo fornecido pela empresa.

Este é o contexto de emergência do programa que foi nomeado “Progressão de Estímulo” (*Stimulus Progression*), o qual inseriu um ingrediente inédito no âmbito do nascente mercado de fornecimento de “música de fundo”. Este programa consistia, não somente da reprodução de música, mas da *reprodução organizada* segundo um critério de progressão de um “valor de estímulo”²⁵. O *Stimulus Progression* tornou-se uma espécie de paradigma do

²⁴ Ao fim da década de 1920, um estado de “caos” já se constatava no ambiente das ondas de rádio transmitidas por meio aéreo. O mercado de transmissões radiofônicas começou a ser financiado por publicidade, e, portanto, disponibilizado gratuitamente ao consumidor caseiro. <<http://xroads.virginia.edu/~ug00/3on1/radioshow/1920radio.htm>>.

²⁵ Ver a Figura 4, a seguir.

modelo de ação da empresa dentre as décadas de 1950 e 1980, mobilizado frequentemente no discurso publicitário da mesma, e depois produzido e formatado de álbuns²⁶. Conforme se lê, por exemplo, no verso do LP lançado em 1976 com o título *Stimulus Progression*, esta estratégia de ação remete a um planejamento em que as peças de música são organizadas

em grupos de 15 minutos, começando pelo mínimo de estímulo e avançando para as seleções mais estimulantes. O resultado é uma sensação de impulso e mudança, projetado para mitigar tensão, tédio, melancolia e fadiga²⁷.

A passagem acima apresenta uma característica marcante do discurso assumido pela Muzak, segundo o qual a música é sempre posicionada como uma ferramenta *funcional*. Conforme se verifica em diversas instâncias da manifestação pública da empresa, seja nos discos de demonstração, seja nos anúncios publicitários, a “música” é tomada sempre como algo que produz efeitos específicos no contexto de usos específicos. Tal abordagem pragmática da música reveste-se de um discurso cientificista que merece ser visto de perto. No mesmo LP *Stimulus Progression*, consta que

a música tem sido chamada de linguagem universal. Acredita-se que tenha funcionado como meio de comunicação bem antes da sua evolução como forma de entretenimento. Na verdade, Darwin, Binet e outros teorizaram que a música precedeu a fala como meio de comunicação. Salk, Benedict, Thompson e outros pesquisadores demonstraram o poder da música para afetar a pressão arterial, batimentos cardíacos, pulso, metabolismo e energia muscular. A música pode influenciar o corpo, a mente e as emoções. A MUZAK NÃO É MÚSICA DE ENTRETENIMENTO. Utilizando a música como matéria-prima, a MUZAK especializou-se em aplicações psicológicas e fisiológicas de música para funções que não são entretenimento. Por sua própria natureza, a música de entretenimento requer uma escuta ativa e um envolvimento inteligente. MUZAK é diferente; sendo especificamente projetada para funcionar em um nível secundário, é "ouvida, mas não escutada"²⁸.

Como se pode ler na passagem acima, mesmo a Muzak tem a sua teoria sobre a distinção entre ouvir e escutar, bem como uma espécie de gramática dos afetos, e uma abordagem cientificamente orientada sobre a música como

²⁶ Informações a respeito dos álbuns podem ser encontradas no endereço <<http://muzakarchives.com/the-archive/>>.

²⁷ *Stimulus Progression*, Muzak Co., 1976.

²⁸ Ibid.

“matéria-prima”²⁹. O texto esforça-se em deixar claro o que a Muzak *não é* – “não é música de entretenimento” –, para afirmar sua própria ação como uso racional (“aplicações psicológicas e fisiológicas”) da música para *funções outras que* a de entretenimento. Tal função corresponde àquilo que seria, segundo o discurso da empresa, uma necessidade de administração, correspondente à demanda por ordenação racional e pragmática de ambientes de convívio. A Muzak se inscreveu oportunamente neste filão de mercado, aberto no contexto da era fonográfica³⁰. Ainda no mesmo álbum, consta que:

Muito mais que um nome, MUZAK liderou o uso exclusivo da música chamada música funcional. Desde 1934, a MUZAK foi pioneira e desenvolveu esse método de som para humanizar ambientes feitos pelo homem. Mais de quarenta anos de pesquisa, teste e desenvolvimento contínuos têm feito o Progressão de Estímulo um sistema prático e barato para o avanço das áreas onde as pessoas trabalham, compram e descansam³¹.

Autodeclarada como método sônico para “humanizar ambientes”, como vimos acima, a empresa desenvolveu seu programa *Progressão de Estímulo* mediante reiteradas afirmações de seu serviço como produto de um cálculo racional. De acordo com o discurso publicitário da empresa, “Muzak” não é apenas “música de fundo”, “música de elevador” ou “música de trabalho”, ela é também um modo de racionalização e ocupação do espaço acústico – ela é “um ambiente” (ver figura 2). A este respeito, são comuns, por exemplo, anúncios publicitários nos quais a empresa afirma que Muzak é “mais que música”³².

²⁹ A distinção entre “ouvir e escutar”, isto é, entre modos mais ativos e modos mais passivos de audição é uma tópica constante em discursos sobre “escuta”.

³⁰ A expressão “era fonográfica” é utilizada aqui em referência a um período na história particular da espécie humana. Em uma acepção já adotada no campo dos estudos musicais, o termo *fonografia* “pode ser tomado para definir um período em nossa relação com a música, um período marcado por um distinto conjunto de atitudes, práticas e instituições tornadas possíveis por uma tecnologia particular, o fonógrafo” (Rothenbuhler; Peters, 1997, p. 242). No entanto, optamos aqui pela expressão “era fonográfica” para situar a ideia de que a “fonografia” não se reduz a um período relativo à história da música ocidental, mas à história da própria espécie humana. Neste sentido, o termo “era” remete aqui a uma concepção de tipo “geológica”, pela qual a fonografia é posicionada, tanto como um segmento interno à ideia de “antropoceno”, como um conceito que diz respeito às condições materiais da vida e do pensamento humano.

³¹ Ibid.

³² Este slogan veio a aparecer na capa de um dos discos lançados pela empresa em 1981. O disco pode ser escutado no endereço <<http://muzakarchives.com/more-than-music-an-environment/>>.

Figura 2: Detalhe da capa do álbum “Mais que música. Um meio-ambiente”, publicado em 1981. O álbum pode ser escutado em <<http://muzakarchives.com/more-than-music-an-environment/>>.

Tal ênfase no caráter “científico” do tipo de produto e serviço veiculado pela empresa passou, posteriormente, a ser formulado em termos de pesquisa e testes em laboratório, taxas expressas em porcentagem, e todo um aparato discursivo dedicado a estabelecer como capital o “*know-how* da Muzak”³³. Devido ao grau explícito de cálculo racional, o tipo de gestão do espaço acústico e da auralidade proposto pela empresa pela via de modulação sensorial e afetiva ganhou uma má reputação em diferentes ciclos da opinião pública³⁴. Quando, por exemplo, a marca foi comprada em 2011 mediante a quantia de 345 Milhões de Dólares norte-americanos pela empresa Canadense “*Mood Media*”³⁵, noticiou-se a esperança, por parte da compradora, de que a má reputação da Muzak fosse “aposentada”³⁶.

³³ Ver o texto da figura 3, página seguinte.

³⁴ Hervé Vanel (2013, p. 46-47) enfatiza este ponto: “o nome muzak tornou-se um clichê poderoso e adaptável. Ele serve igualmente bem para menosprezar um compositor („o som que você faz é muzak para os meus ouvidos”) e para expressar desprezo pela “arte sem sentido”, derivando do cânone formalista em Clement Greenberg („Muzak visual)”. A frase “o som que você faz é muzak para meus ouvidos” é retirada da canção “How do you sleep” (in: “Imagine”, Apple, emi, 1971), de John Lennon, em referência às composições de Paul McCartney. Por sua vez, a expressão “muzak visual” refere-se à descrição que Lucy Lippard faz das pinturas de Jules Olinski. Ver Vanel, 2013, p. 154.

³⁵ Trata-se de uma multinacional formada a partir da incorporação de empresas diversas do ramo de música, marketing e tecnologia. Seu slogan é “colocamos as pessoas com vontade de comprar” < <https://us.moodmedia.com/>>.

³⁶ Ver: <https://www.huffingtonpost.com/2013/02/06/muzak-elevator-music-staple-lose-name-mood-media_n_2630440.html>.

Don't confuse us with background music

Even ordinary music affects people . . . for good or bad. Scientists have proved this. So have you . . . when music has made you alert, or relaxed . . . happy or blue . . . or even hungry.

Muzak® puts this knowledge to work scientifically. Guided by its board of world famous psychologists and scientific advisors, Muzak uses music as raw material to create desirable environments and produce pre-determined effects. Muzak is engineered sound. It's a management tool. That's what makes Muzak more than music.

In an office or industrial plant it can mean less wasted time, less fatigue, greater productivity. In a hospital less anxiety and tension. In a retail store, better humored, more polite sales people, relaxed customers who linger longer and buy more.

What is Muzak? Muzak is produced in our own studios, employing top arrangers, conductors and recording artists to assure strict quality control. It's a scientifically controlled combination of sounds made up of tempo, rhythm, orchestration, instrumentation, modality and dynamics. That is, the beat, swing, number of instruments, major or minor keys and rise and fall of volume.

Unlike ordinary music which demands attention, you enjoy Muzak subconsciously; you don't actively "listen" to it. It's not distracting because attention-compelling factors have been avoided.

Muzak is sequentially programmed. Muzak is planned in 15-minute segments, arranged in a predetermined order. Each segment ends on a higher stimulus level than it began, to give a psychological lift and a subconscious sense of forward motion.

We consider factors like familiarity. That's why Muzak is contemporary.

In fact, of the top 50 hits today, over 75% have already been recorded and programmed. In our standard operations, we play a different program every day, 365 days a year (which is another reason we don't like to be identified with ordinary background music which repeats itself day after day).

What can Muzak do? Muzak can affect environment and human behavior in business and industry. For instance: the efficiency curve in an office falls off in mid-morning and mid-afternoon. Muzak programs a "stimuli curve" against this and brings the level up. Muzak selections are rated from -8 to +8 in stimulus value and are sequentially programmed to meet management requirements.

Reports from subscriber companies indicate that Muzak has cut absenteeism 5% to 10%, reduced clerical error as much as 40%, increased production as high as 12%. It can reduce tardiness and wasted time which in turn increases efficiency and production. In an industrial plant it "sifts through" irritating noise, makes work more pleasant. Employees like Muzak and go home less tired.

Muzak in vigilance research. Scientists at Aberdeen Proving Grounds have verified the effectiveness of the ascending Muzak program. Test subjects were members of the armed forces who scan instruments for hours at a time. With scientifically programmed Muzak they showed better alertness and responded significantly faster than with random music.

In cardiology, Muzak is being used to alleviate tension and anxiety among intensive care patients.

In schools, Muzak is working with educators to improve behavior and learning ability of students at various grade levels.

In safety, Muzak has developed programs to offset fatigue and improve alertness of automobile and truck drivers.

In television, Muzak know-how is being applied to influence the receptivity of viewers of TV commercials.

In human engineering, Muzak's Human Engineering Department provides consulting services in such areas as acoustics, environment, equipment design and human factors. These are just some of the exciting new fields in which Muzak is pioneering for the future.

In business and industry, Muzak has a proven record of success in meeting measurable management objectives. Make us prove it to you by sending the coupon. Part of the proof is a demonstration stereo album you can keep to play for guests at home or in the office.

Muzak 229 Park Avenue South New York, N.Y. 10003 Att: Human Engineering Dept. F-69 I am interested in the Muzak story. I'd like more details, including the Muzak demonstration recording.		
NAME AND TITLE		
COMPANY		
COMPANY ADDRESS		
CITY	STATE	ZIP
Muzak, a Division of Wreather Corporation		

Muzak® is more than music

Specialists in the psychological and physiological applications of music.

FORBES, MAY 15, 1969

45

Figura 3: Fonte: Revista *Forbes*, 15 de Maio de 1969, p. 45. Disponível online no endereço: <http://www.stiffelsen314.com/images/Muzak.jpg>.

Não nos confunda com música de fundo. Cada peça de música ordinária afeta as pessoas... para bem ou para mal. Cientistas provaram isto. Você também...quando a música te fez alerta, ou relaxado...feliz ou triste...ou mesmo com fome.

A Muzak® emprega este conhecimento para funcionar cientificamente. Guiado por sua equipe de psicólogos e conselheiros científicos mundialmente reconhecidos, a Muzak usa a música como matéria prima para criar ambientes desejáveis e produzir efeitos pré-determinados. A Muzak é som fruto de engenharia. É uma ferramenta de gestão. É isto que faz da Muzak mais que música. Em um escritório ou instalação industrial, ela pode significar menos tempo desperdiçado, menos fadiga, maior produtividade. Em um hospital, menos ansiedade e tensão. Em uma loja de varejo, vendedores mais educados e mais bem humorados, bem com consumidores relaxados que podem permanecer mais tempo na loja e comprar mais.

O que é a Muzak? A Muzak é produzida em nossos próprios estúdios, empregando arranjadores, maestros e músicos de ponta para garantir estrito controle de qualidade. É uma combinação feita de sons, andamento, ritmo, orquestração, instrumentação, modalidade e dinâmica cientificamente controlados. Isto é, a batida, a levada, número de instrumentos, tons maiores ou menores e o aumento ou diminuição de volume. Diferentemente da música ordinária, a qual demanda atenção, você aprecia Muzak subconscientemente; você não a “escuta” ativamente. Ela não produz distração, pois os fatores que captam atenção foram evitados.

A Muzak é sequencialmente programada. A Muzak é planejada em segmentos de 15 minutos, e arranjada em uma ordem pré-determinada. Cada segmento termina em um nível maior de estímulo do qual começou, para dar uma elevada psicológica e um senso subconsciente de movimento para frente. Nós consideramos fatores como familiaridade. É por isto que a Muzak é contemporânea. De fato, dentre as 50 músicas mais tocadas em rádios hoje, 75%, já são feitas de gravação e programação. Em nossas operações padrões, tocamos um programa diferente a cada dia, 365 dias por ano (o que é outro motivo pelo qual não gostamos de ser confundidos com música de fundo ordinária que repete a si mesma dia após dia).

O que a Muzak pode fazer? A Muzak pode afetar o comportamento ambiental e humano no mundo dos negócios e da indústria. Por exemplo: a curva de eficiência em um escritório cai em períodos intermediários da manhã e da tarde. A Muzak programa uma “curva de estímulo” contra este fato e eleva este nível. As seleções de Muzak são classificadas de -8 a +8 em valor de estímulo e são programadas sequencialmente para atender a requisitos de gestão.

Relatórios de empresas assinantes indicam que a Muzak cortou a taxa de ausência entre 5% e 10%, reduziu erros operacionais em 40%, aumentou a produção em 12%. Ela pode reduzir atraso e tempo desperdiçado, o que por sua vez aumenta eficiência e produção. Em uma instalação industrial, ela “dribla” o ruído irritante, tornando o trabalho mais prazeroso. Empregados gostam da Muzak e vão para casa menos cansados.

Muzak em pesquisa vigilante. Cientistas da base militar de Aberdeen têm verificado a eficácia do programa de estímulo ascendente da Muzak. Os sujeitos de teste foram membros das forças armadas que examinavam instrumentos por horas a cada vez. Com Muzak cientificamente programada, eles mostraram maior estado de alerta e com respostas significativamente mais rápidas do que com música tocada aleatoriamente.

Em cardiologia, a Muzak está sendo usada para aliviar tensão e ansiedade entre pacientes de cuidados intensivos. / **Em escolas,** a Muzak está trabalhando com professores para melhorar comportamento e capacidade de aprendizagem de estudantes em vários níveis de ensino. **Em segurança,** a Muzak desenvolveu programas para compensar a fadiga e melhorar o estado de alerta de motoristas de automóveis e caminhões. / **Na televisão,** o know-how da Muzak está sendo aplicado para influenciar a receptividade de espectadores de comerciais de TV.

Na engenharia humana. O departamento de engenharia humana da Muzak fornece serviços de consultoria em áreas tais como acústica, meio-ambiente, design de equipamentos e fatores humanos. Estes são apenas alguns dos animadores novos campos nos quais a Muzak está sendo pioneira para o futuro. / **No mundo dos negócios e da indústria,** a Muzak tem provado um histórico de sucesso em atender a objetivos mensuráveis de gestão. Faça-nos provar isso a você enviando-nos o cupom. Parte da prova é um álbum estéreo para você tocar para convidados ou no escritório. **Muzak® é mais do que música.** Especialistas em aplicações psicológicas e fisiológicas da música.

A má reputação que cai sobre a Muzak decorre do modo pelo qual esta empresa auto declaradamente *reposiciona* características humanas vinculadas ao lado supostamente “espiritual” desta espécie, como objetos de um saber instrumental. Memória, linguagem, Razão, dentre outras noções que historicamente são vinculadas à ideia de “humanidade” são aqui situadas na contramão de ideais humanistas vinculados à música, ao mesmo tempo em que se afirma, paradoxalmente, o objetivo de “humanizar” ambientes.

Ao posicionar o humano como alvo do cálculo racional, a Muzak recebe de volta reações imbuídas de um humanismo mais ou menos explícito. Entretanto, do ponto de vista do mercado e das práticas cotidianas de consumo, a Muzak reina. Por esta razão, podemos afirmá-la como sendo uma questão relativa à necessidade de uma reorientação epistemológica do pensamento sônico na direção de uma perspectiva mais orientada à avaliação de critérios relacionais – e, portanto, de caráter mais ético e pragmático – que estéticos.

A Muzak age segundo uma lógica pós-humana – posicionando o humano como efeito e peça de agenciamentos coletivos de padrões rítmicos, melódicos, hormonais etc. calculados –, e, no entanto, se dispõe publicamente em termos de um serviço dedicado à “humanização” mediante faixas planejadas de som organizado. Tem-se aí uma situação paradoxal, em que se articula uma prática na qual o humano é empregado como objeto, acompanhado de um discurso no qual o humano é posicionado como sujeito.

Se a Muzak “não é música” – como enfatiza a própria empresa –, perguntamos: que *status* tem uma peça de muzak? Ela é uma “obra”? Para responder a esta questão, é preciso voltar ao paradigmático método da “Progressão de Estímulo”, o qual foi a estratégia mestre da empresa durante cerca de três décadas. Conforme se lê em diversos documentos, e inclusive nos próprios álbuns de *Stimuls Progression* lançados pela empresa, uma peça de muzak desempenha uma função no interior de uma organização temporal, de modo que não há muito interesse em considerá-las isoladamente. É a *lógica* da Progressão de Estímulo *que interessa*, e tal lógica é a estrutura ideal que se atualiza através e entre unidades de muzak, ao longo de blocos de 15 minutos de duração. Cada unidade de muzak serve à operação ideal e central que consiste em uma sensação aumento de estímulo, de “movimento para frente”.

Portanto, embora a Muzak possa também ser lida como um problema de natureza estética, o que ela expressa a nível sensorial são efeitos de uma lógica de administração, a qual subjaz á parametrização dos elementos “musicais” e à ordenação destes elementos conforme uma promessa e uma demanda de eficácia. Com efeito, a audição de um dos álbuns planejados de acordo com o “modo de progressão ascendente de estímulo” acompanhado pela leitura do gráfico da página seguinte (figura 5) permite uma clara compreensão mais clara do método de mitigação de “tensão, tédio, melancolia, e fadiga” por meio de mudanças de métrica, andamento e instrumentação.

Neste ponto, convido os leitores e leitoras a escutar o álbum *Stimulus Progression 5* (1973)³⁷, acompanhando o gráfico da página a seguir. Note que os parâmetros relativos a andamento, métrica e instrumentação seguem uma curva ascendente, junto a um curioso parâmetro de “valor de estímulo” [*stimulus value*], a qual funciona aqui como a matriz axiomática do *Stimulus Progression*, o núcleo desta organização racional de alturas, durações, intensidade e timbre.

³⁷ O álbum pode ser escutado nos links <<http://muzakarchives.com/stimulus-progression-5/>> e <<https://open.spotify.com/album/7esgkXWJqtf1UwoQMuNqCt#> = >.

Figura 4: Gráfico de progressão de estímulo da Muzak. Fonte: <http://sfcitizen.com/blog/wp-content/uploads/2009/07/walsh_big1-copy.jpg>.

2.1. Da Progressão de Estímulo à Modulação de Quantum

O método de agrupar blocos de 15 minutos de música segundo uma orientação de crescer em andamento, instrumentação e volume sonoro foi a forma paradigmática de ação da empresa até meados da década de 1980, quando entrou em cena outra estratégia, a “*quantum modulation*”. Segundo Steve Goodman (2010, p. 144), “a estratégia da Muzak de intervenção sônica mudou, como resposta a um ambiente já sensorialmente saturado”. Em face às novas condições materiais de um mundo já consumidor de vídeo caseiro, áudio digital e walkmans³⁸, a empresa reformulou sua estratégia de quantificação de dados, bem como sua estratégia de posicionamento no mercado.

A estratégia que sucedeu à “Progressão de Estímulo” não consistia mais em “otimizar” o espaço, aumentando produtividade e mitigando sensação de fadiga, mas, como afirma Eldritch Priest, em dispor um “acompanhamento sônico, cuidadosamente desenhado para permanecer abaixo do limiar de percepção comum” (Priest, 2013, p. 168). A diferença entre estas duas lógicas operacionais se passa ao nível do modo como cada uma delas se relaciona

³⁸ O “*Video Home System*” (VHS) foi lançado no mercado em 1976; o toca-fitas portátil “*Walkman*”, em 1979; e o “disco compacto” de áudio digital (CD), em 1982.

com a percepção e sensações ordinárias do humano ao longo do tempo. De um lado tem-se “progressão”, de outro, manutenção de um estado de homogeneidade e continuidade afetiva. O paradigma, agora, passa a ser o de “manter um platô de intensidade musical” (Goodman, 2010, p. 145)³⁹. Ao tratar da diferença entre os dois modos paradigmáticos de atuação da Muzak, a “progressão de estímulo”, e a “modulação de quantum”, Priest lembra o ponto já ressaltado por Goodman. Observe:

Diferentemente da progressão de estímulo, cuja lógica girava em torno da manipulação do humor de um indivíduo durante um longo período de tempo, mediante introdução gradual de uma música mais enérgica, a modulação de quantum concentra-se na produção de continuidade, e “mantendo um fluxo que não varia em intensidade”. Enquanto a progressão de estímulo pode ser pensada como a criação de uma onda de energias musicais sobre as quais a afetividade de uma pessoa cavalga, a modulação de quantum pode ser entendida como a geração de homeostasia em virtude da maneira como algumas músicas compartilham uma afinidade intensiva (Priest, 2013, p. 169-170).

Tendo ressaltado a distinção em termos de organização de um perfil temporal, Priest resalta a estratégia da “modulação de quantum” como uma resposta da Muzak ao modo como esta empresa entende o *modus operandi* de um ouvinte médio. A este ponto, o autor descreve o padrão de escuta estrategicamente adotado pela Muzak no planejamento de sua nova estratégia de operação. O trecho a seguir apresenta uma formulação particularmente interessante do *modus operandi* da relação estética em questão:

Em certo sentido, a modulação de quantum é a resposta da Muzak à maneira como esta postulou que ouvintes contemporâneos estão mais comumente ouvindo música da maneira como eles leem sinais de trânsito - ou seja, de passagem. É provável que as pessoas não permaneçam com música o tempo suficiente para serem afetadas (seus movimentos ou humor) por mudanças progressivas ou progressivas no ritmo, melodia e ritmo. A modulação agora vem em pacotes discretos, em “quanta”. O que acontece, especificamente do ponto de vista de Muzak, é que escuta em pacotes “prepara” a percepção; isto é, a audição e a atenção seguinte – e presumivelmente o desejo – do ouvinte são condicionados pelo ensaio não-consciente e pela potencialização da percepção durante o que os psicólogos chamam de “*attentional blink*”. Aqui, os micro

³⁹ Observe que, aqui, há um esvaziamento de todas as possíveis conotações positivas que a expressão “platô de intensidade” pode ganhar. E isto porque o elemento intensivo da experiência aural é aqui capturado e mobilizado segundo uma lógica de gestão.

eventos que povoam essa pausa fracionada na consciência têm a capacidade de modular a formação de uma percepção por vir (Ibid.)⁴⁰.

Goodman, por sua vez, entende a situação como referente a uma lógica de *controle atmosférico*, em continuidade com o que o filósofo Gilles Deleuze caracterizou como sendo a passagem entre as sociedades disciplinares e as sociedades de controle⁴¹:

A Muzak, nesse sentido, fornece um microcosmo sônico do que Deleuze descreveu como a mudança das sociedades disciplinares para as sociedades de controle. A partir da vigilância *da progressão de estímulo*, a qual constituiu uma forma inicial de disciplina sônica pela Muzak, até a horizontalidade de um pano de fundo de controle atmosférico na modulação de quantum, a qual já não precisa corrigir diretamente a ação individual. A modulação de quantum afeta o humor ao invés de apenas tentar manipular a atenção (Goodman, 2010, p. 144).

Assim, segundo este autor, a necessidade que se apresenta é a de “*garantir que a mesma intensidade possa ser mantida mesmo quando a música parece ter mudado*” (Ibid.). Deste modo, o meio-ambiente sônico no qual se move um ouvinte médio passa a ser definido, desejado e comercializado como o produto de “um controle afectivo suave, criando um platô de intensidade musical” (ibid., p. 145)⁴². Por este motivo, a Muzak coloca em jogo um problema da ordem da ética, no qual ecologia se mistura a poder, meio-ambiente a gestão de pessoas. A Muzak pode ser pensada como um caso paradigmático de dispositivo de razão instrumental que atua sobre a auralidade mediante o saber/poder de uma ciência aplicada que posiciona o humano como um objeto mobilizado conforme finalidades de mercado. É neste sentido, por exemplo, que Brandon Labelle (2010) dedica um trecho de seu *Acoustic Territories* a considerar a Muzak do ponto de vista de suas consequências, assumindo-a, justamente como um caso paradigmático, o qual, segundo este

⁴⁰ Sobre a noção de “*attentional blink*”, ver o artigo seminal com relação a esta noção, disponível online no endereço <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.587.4464&rep=rep1&type=pdf>>.

⁴¹ Trata-se do texto *Post-Scriptum sobre as sociedades de controle*. Voltaremos diversas vezes a este texto ao longo do segundo capítulo desta tese.

⁴² Ressalto que os mesmos termos que são comumente utilizados para caracterizar ações musicais potencializadoras (tais como as noções de “intensidade” e “platô”), são aqui mobilizadas para enfatizar a operacionalidade de um modo de cooptação do desejo por uma máquina de controle.

autor, deixou um “legado” (Labelle, 2010, p. 186) em termos ambientais e relacionais.

O fato de a Muzak operar como dispositivo paradigmático que viria a configurar as bases para as ecologias sônicas do capitalismo viral de início do século XXI é enfatizado por Goodman, para quem o regime de “música ubíqua e arquitetura em áudio” (Goodman, 2010, p. 144), posto em cena pela Muzak, é desdobrado por outras estratégias de “colonização da memória” (Ibid., p. 148). Por sua vez, Labelle (2010, p. 186) insiste no mesmo ponto, posicionando a Muzak na linha genealógica das “marcas sônicas” [*sonic branding*], um artefato cultural em ampla vigência e expansão no âmbito do capitalismo viral, e explicitamente dedicado a performar um “jogo [instrumental] da memória sônica e da detecção auditiva” (Ibid.). Isto é, um dispositivo de instrumentação da auralidade mediante assédio sensorial e colonização da memória humana mediante uma estratégia *preditiva*⁴³.

Uma questão que permanece em aberto, para os fins desta tese, diz respeito às condições que se apresentam ao exercício da escuta no interior desta esfera de submersão afetiva em um ambiente calculado conforme um modelo de gestão por controle contínuo, atmosférico e imersivo. Tal questão remete à necessidade de se pensar a Muzak (e seus desdobramentos posteriores em relação aos quais se vive hoje na era da internet banda larga) como um dispositivo particular de política da auralidade. Trata-se de uma política de gestão e controle, como vimos. A questão que parece urgente é a do deslocamento do debate entre as formas de atualização do dispositivo *Muzak* do âmbito da estética (onde se discute padrões de gosto e identidades) para o âmbito da política (onde se discute padrões de poder e desigualdade).

A Muzak tem o que a musicologia (positivista) não tem, a saber, uma ciência do áudio vírus, e por esta via, *da música como meme, e do meme como música*⁴⁴. Tal questão implica, de um lado, a necessidade teórica de formular conceitualmente uma audiovirologia; e de outro, a necessidade teórica de pensar as dimensões de esgotamento e inoperância deste regime de colonização da auralidade. Juntas, estas duas frentes fornecem as condições

⁴³ O segundo capítulo desta tese cuida de desdobrar este ponto.

⁴⁴ Veremos no capítulo seguinte que o “Meme” é um conceito, portador de uma genealogia e desdobramentos específicos.

para se apreciar possibilidades que se apresentam ao exercício de agência crítica no âmbito da auralidade.

Enquanto submersa nesse meio-ambiente de controle contínuo, “o trabalho da escuta é equilibrado entre a integração social e o gasto monetário” (Labelle, 2010, p. 186), isto é, ele encontra-se - onde estiver - sempre inserido na política acústica do centro de compras [*shopping mall*] (Ibid.). A “ecologia da Muzak” forma, assim, um “território acústico” (Ibid.) particular, sobre o qual uma experiência aural é fundada, e a partir do qual é distribuída uma economia relacional possível à escuta. Na condição de *território* virtual, tal ecologia ultrapassa a “Muzak” como fato atual, isto é como empresa. Tal ultrapassagem acontece em dois sentidos: 1) no sentido de que a corporação Muzak se extingue enquanto tal, mas permanece enquanto virtualidade em termos de estratégia de *colonização* da memória e da afetividade aural⁴⁵; e 2) no sentido de relacionar-se com uma audição distraída, mas paradoxalmente demandada como continuamente *presente*.

Com efeito, a Muzak não inventou a escuta distraída, ela apenas amplificou as condições de exercício deste tipo de escuta mediante, ao mesmo tempo, um senso de oportunidade comercial, e uma contribuição material para o fato de que “ouvintes contemporâneos estão mais comumente ouvindo música da maneira como leem sinais de trânsito - isto é, de passagem” (Priest, 2013, p. 170).

Deixemos este tema em suspenso, para retomá-lo depois. Façamos agora uma incursão por outras vias de uso da música fora do registro de inteligibilidade das musicologias positivistas, fundadas na lógica da representação e na crença da “autonomia” estética.

⁴⁵ O segundo capítulo desta tese dedica uma seção especificamente ao estudo de duas esferas nas quais as táticas da Muzak se prolongam no âmbito do mercado fonográfico *online*, a saber, os mercados de “música em estoque” [*stock music*] e da “logomarca sônica” [*sonic brand*].

Parte 3

O obsceno inaudível

3.1. Quem, quando e onde, como e quanto?

Figura 5: Extrato do filme *A Laranja Mecânica*, 1971. Direção de Stanley Kubrick. Fonte: YouTube.

Esta é a parte da tese que mais deixa linhas em aberto. Cada uma das quatro seções trata de casos particulares de “abuso do equipamento militar” (Kittler, 1999, p. 97) através dos quais são apreciados possíveis pontos de reformulação da epistemologia musical. Tal apreciação é feita em face de condições particulares (e propositalmente limítrofes) de produção, performance e consumo musical no contexto das malhas elétricas e informáticas do áudio ubíquo. Os pontos levantados dizem respeito a uma política (majoritária) da auralidade, e cada um deles é apenas anunciado aqui, como pontos que serão desdobrados ao longo dos capítulos seguintes desta tese.

Na imagem acima, mobilizado pela reprodução de um registro fonográfico, Alex, o protagonista de *A Laranja Mecânica*, salta da janela, com das duas mãos sobre as orelhas, esperando encontrar no chão, “um momento de dor, talvez, e então o sono”. O rapaz quer se matar.

Alex é certamente um personagem problemático, e não discutirei aqui as ações que o conduziram a este ponto. A questão aqui é apenas o caráter igualmente problemático da técnica de reeducação social que incidiu sobre si, e que conseguiu transformar o que antes era o seu hábito auditivo mais prazeroso em uma fonte de dor insuportável.

É a Nona Sinfonia de Ludwig Van Beethoven que está a tocar quando o personagem salta da janela. Sempre me chamou a atenção o fato de, neste momento em que o som - e mais especificamente a música - é utilizado como tortura psicológica, ser Beethoven a tocar. Por uma razão simples: Beethoven é sem dúvida uma imagem que se autonomizou e tornou-se o maior *espectro*⁴⁶ do que se costumou chamar de “grande música universal”, isto é, aquela que começou a ser fabricada na Europa, sobretudo entre os séculos XVII e XIX.

Com efeito, há muitos espectros de Beethoven: na condição de imagem, a figura do compositor rendeu formulações críticas, humoradas e irônicas na história da arte, dentre as quais encontram-se, por exemplo, o filme *Ludwig Van*, do compositor argentino Mauricio Kagel (1970), e, de um jeito particularmente próximo ao público brasileiro, o conto “Um homem célebre” de Machado de Assis. Não há apenas uma imagem de Beethoven, e, no entanto prevalece ao longo das diferentes representações o mesmo espectro virtual do “grande gênio”.

É *na condição de imagem* que proponho ler o que acontece com o Beethoven de Alex, ou mais precisamente, com o Beethoven sobre Alex. Mediante conversão do símbolo maior da “boa música” em peça de tortura, *A Laranja Mecânica* parece afirmar algo que se passa *no intervalo* entre a imagem de uma coisa e o que esta coisa se torna no interior de um uso específico; isto é, no intervalo entre o signo como representação e o signo como efeito de sentido em um contexto pragmático.

Mediante esta situação específica de uso, o filme parece endereçar à pesquisa musical um apelo epistemológico: *A Laranja Mecânica* formaliza cinematograficamente a tese de que a música não tem sentido nenhum em si mesmo. Não há sentido inerente. Assim, música aparece como uma questão de pragmática, isto é, de usos particulares em contextos particulares. Este

⁴⁶ A noção de “espectro”, tal como elaborada por Jacques Derrida, é descrita no terceiro capítulo desta tese.

apelo se posiciona necessariamente contra a noção romântica de “música absoluta”, mediante dramatização de uma situação prática na qual o representante maior da música ocidental é reduzido a um efeito vazio de música. Diante desta dramatização, na qual apresenta-se não uma resposta à pergunta “o que é a obra de Beethoven?”, mas às perguntas por “quem, quando e onde, como e quanto?”⁴⁷ mobiliza a obra de Beethoven em contextos práticos específicos. Interessa, portanto, não o que uma coisa é suposta “ser”, mas o modo como ela é mobilizada no interior de agenciamentos concretos específicos.

Esse deslocamento entre o valor atribuído a algo a partir de uma narrativa hegemônica e o valor atribuído no contexto de um uso particular é um dos grandes temas deste filme, tratado especificamente situando a música como meio privilegiado para posicionar o problema. Lembre-se que antes da cena em que Alex salta à janela sob o efeito de Beethoven, há duas cenas nas quais um repertório geral de ideias e afetos atribuídos a uma música são deslocados. Tal deslocamento acontece na cena de invasão domiciliar, na qual uma das canções mais icônicas do gênero “musical” do cinema norte-americano (a canção *Singing in the Rain*) é cantada pelos invasores enquanto dão início às suas práticas de “ultraviolência”.

De *Singing in the Rain*, graciosamente cantada e sapateada por Gene Kelly, à nona Sinfonia de Beethoven, cujo um dos movimentos foi declarado hino da Europa no mesmo ano de lançamento de *A Laranja Mecânica*, o que se encontra em questão é a variação que se opera no contexto particular de performance, segundo os interesses de alguém, com uma intensidade e frequência específicas. *A Laranja Mecânica* dramatiza uma desestabilização da imagem-fetice do gênio compositor e das obras “icônicas”, colocando em cena situações problemáticas nas quais entram em choque dois paradigmas estéticos. Tal situação pode ser incorporada pela pesquisa musical como um convite ao deslocamento da fixação por critérios exclusivamente formais ou “estéticos”, pra a abertura a critérios pragmáticos, através dos quais a pesquisa

⁴⁷ O deslocamento da pergunta “o que é?” em direção ao conjunto de perguntas por “quem, quando e onde, como e quanto?” refere-se a um tema da filosofia deleuziana, elaborada nos anos 1960, e relativo ao que este filósofo chamou de “método de dramatização” (Deleuze, 2002 [1967]).

acadêmica em música possa relacionar-se mais profundamente com a capacidade de posicionar problemas a nível ético.

Se no século XIX o desafio era entender a forma segundo um modelo positivista do conhecimento, no século XXI pode ser que o desafio consista em entender o uso segundo um modelo ecológico do conhecimento⁴⁸. Há de se balancear o admirável volume de dados quantificados e aparelhos patenteados no contexto de um modelo de razão instrumental, com um modelo ético que tenha em vista o escopo dos agenciamentos nos quais a “música” é inserida como componente. Neste sentido, é preciso lembrar que, se Alex é um personagem fictício, prisioneiros submetidos a tortura sônica em Guantánamo e em centros de detenção na fronteira entre Iraque e Síria não o são⁴⁹.

*

Junto às transformações estéticas que o século XX legou à música estão as transformações efetivadas a nível pragmático. A concretude de um alto-falante (ou de uma parede de alto-falantes) coloca em cena uma transformação do campo problemático relativo à música, de modo que o repertório de problemas teóricos relativos à música não se limita ao conhecimento de formas musicais e de demais traços estéticos de uma obra, estilo ou escola, passando a relacionar-se com questões de ordem ambiental, de saúde mental e física, e de direitos fundamentais.

Há um campo problemático com relação à música, que diz respeito não mais ao ponto de corte em que um ouvinte é “treinado” ou “diletante”. Esta é uma falsa alternativa, com a qual a episteme musical moderna se habituou, e que continua ainda hoje a ser replicada em instituições de ensino de música. Enquanto se replica esta falsa divisão, permanece impensado o ponto em que seus tímpanos encontram-se em vias de dano físico irreparável e que seu cérebro é alimentado e realimentado como células rítmicas, melódicas e harmônicas obsessivamente recorrentes. Há uma dimensão ambiental,

⁴⁸ Sobre a noção de “ecologia dos saberes” como uma proposta epistemológica formulada em relação a questões materiais do século XX, ver Santos, 2007.

⁴⁹ Ver esta matéria de 2008 acerca do uso de um repertório de música popular tocada em volume exorbitante por durações estendidas em Guantánamo e uma locação referida como “the disco”, em um centro de detenção no Iraque: <<https://www.theguardian.com/world/2008/jun/19/usa.guantanamo>>.

etológica e relacional que tem sido sistematicamente negligenciada na pesquisa que se faz a título de “musicologia”. Por sua vez, na cine-musicologia de Kubrick, o delírio do personagem Alex compõe-se também da agência e da recorrência de uma melodia frívola (*Singing in the Rain*) produzida na grande fábrica de inconsciente global (Hollywood). E é, aliás, esta agência específica de uma melodia banal, com o automatismo inconsciente que ela propulsiona, que “denuncia” Alex, fazendo-o ser reconhecido por aquele que viria a submetê-lo a uma vingança, também praticada mediante reprodução fonográfica. É cantarolando e assoviando que Alex se acha, e se perde.

Em *A Laranja Mecânica*, tem-se a violência circulando entre dois regimes fonográficos: a memória humana, e o suporte midiático da fita magnética. Entre esses dois registros, podemos reposicionar o problema da educação relativa ao som e à música segundo critérios atentos aos direitos fundamentais do humano. Os usos da música poderiam ser apreciados à luz daquilo que em Direito se chama de “princípio da vedação do retrocesso”⁵⁰, colocando em cena com clareza os tipos de prática que não se quer cultivar e repetir.

A incorporação de uma dimensão ética na educação musical à era do áudio ubíquo se faz necessária, sobretudo, porque os fabricantes de aparelhos de reprodução sonora operam em um regime de produção para venda e lucro, a despeito de questões relativas à ecologia, à ética e à saúde mental. Devido ao contexto de o maior desenvolvimento dos estudos musicais ter sido desenvolvido em termos de estética – e, por esta via, pela construção do “espírito” ou “formação cultural” [*bildung*] pela via da educação estética a partir do ideal de contemplação a grandes obras⁵¹ –, é natural que haja dificuldade em fazer o luto do objeto perdido (a saber, o *opus* musical produzido por um gênio, na maioria das vezes homem, na maioria das vezes europeu, e na maioria das vezes falante da língua alemã), sendo mais confortável mantê-lo idealizado e permanecer eternamente colado a ele como condição para existir.

⁵⁰ Trata-se de um princípio legal que postula como inconstitucional qualquer medida tendente a revogar os direitos sociais já regulamentados, sem a criação de outros meios alternativos capazes de compensar a anulação desses benefícios. A este respeito, ver Ramos, André de Carvalho. *Curso de Direitos Humanos*. Saraiva, 2014, p. 89-91; e (Canotilho, J. J. Gomes. *Direito Constitucional e Teoria da Constituição*. 5ª ed. Coimbra: Almedina, 2002, p. 336.

⁵¹ Para uma leitura historicamente informada do conceito de *bildung* (“formação cultural”), ver o artigo “Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)” (Suarez, 2005), disponível no endereço <<http://ref.scielo.org/gwny8>>.

No entanto, em vez de sucumbir à melancolia, bem como ao ressentimento, a um argumento de classe ou outro recurso psicológico qualquer, a pesquisa em música *poderia se reinventar a partir de um novo tipo de ética*, de “uma nova maneira de decifrar a realidade, de situar os problemas e de atuar criticamente a partir deles; em suma, de uma nova concepção da política”⁵². A pesquisa musical poderia se reinventar a partir de uma *panauralidade* que não seja posta em termos de uma onto-estética do “som em si”, mas em termos de uma política atenta à produção artificial de contextos sonoros em que se pratica arbitrariedade e abuso. É preciso tensionar nosso saber musical ao ponto de este estar à altura de seu próprio presente. Esta é, aliás, uma condição da Ética, no sentido em que Spinoza (2009 [1677]) trabalha este termo. Pensar um presente em que se pratica tortura utilizando a mesma coisa que em outros contextos tem o nome de “música”. Neste contexto, a ideia de “formação cultural” seria deslocada de um senso comum de contemplação a peças de música para a abordagem da música como componente de *agenciamentos concretos de desejo* e como efeito de axiomas lógicos que produzem inconsciente, os quais, note-se, estão ao mesmo tempo, dentro e fora de uma peça de música. Uma *Bildung* que seria *transfora*, isto é, que passaria continuamente por dentro e fora dos artefatos culturais socialmente batizados de música.

⁵² Rolnik, Suely. “A hora da Micropolítica”. In: *Pandemia*, n-1, 2016, p. 9

3.2. Replicantes

KILGORE
(to Lance)
We'll come in low out of the rising
sun, and about a mile out, we'll
put on the music.

LANCE
Music?

KILGORE
Yeah, I use Wagner. Scares the
hell out of the slopes. My boys
love it.

LANCE
(to Willard)
Hey, they're gonna play music!

(...)
KILGORE
(to Pilot)
Eagle Thrust, put on psy war op.
Make it loud. This is a Romeo Fox
Trot. Shall we dance?

A HAND switches on the tape deck. MUSIC COMES UP, Wagner's
"Ride of the Valkyrie", blaring through the external
speakers of the choppers, as they make their descent into
enemy territory.

Figura 6: Trecho do roteiro de *Apocalypse Now*, 1979.
Direção de Francis F. Coppola. Trecho do roteiro de
Apocalypse Now, onde se descreve a preparação de um
ataque aéreo. Fonte: O roteiro encontra-se disponível online
em
<<http://www.dailyscript.com/scripts/apocalypsenowredux.html>
>.

— *Abaixamos ao nascer
do sol, e em cerca de
uma milha de distância,
colocamos a música.*

— *Música?*

— *Sim, Eu uso Wagner.
Assusta pra caralho os
ching-lingues. Meus
meninos adoram*

— *Ei, eles vão tocar
música!*

(...)

*Impulso Águia, assumir
operação psicológica de
guerra. Em volume alto.
Isto aqui é um fox trot
galanteador. Vamos
dançar?*

*Uma MÃO liga o toca-
fitas. MÚSICA SURGE, a
"Cavalcada das
Valquírias" de Wagner,
explodindo nos alto-
falantes externos dos
helicópteros, enquanto
ele faz sua descida em
território inimigo.*

O trecho do roteiro de *Apocalypse Now* (Milius; Coppola, 2001 [1975]) (Figura 6, acima) citado acima descreve a preparação para um ataque aéreo com bombas de Napalm sobre uma pequena aldeia no Vietnã. Como se pode ler, a preparação envolve a reprodução do início do terceiro ato da ópera “As Valquírias” (*Die Walküre*) de Richard Wagner (1856). O registro fonográfico é disparado em um toca-fitas (enquadrado em *close-up*) dentro do helicóptero. A equipe de soldados comandada pelo Tenente-coronel Kilgore se concentra para o ataque enquanto Wagner segue estourando [*blasting out*] (Milius; Coppola, *op. cit.*) desde os alto-falantes.

Neste contexto, as Valquírias, deidades da mitologia nórdica a quem é creditada a escolha dos mais heroicos guerreiros mortos em batalha, para, então, conduzi-los a “*Valhalla*”⁵³, aparecem como concretíssimos helicópteros carregados de bombas químicas e música de Wagner.

Figura 7: Extrato do filme de *Apocalypse Now*, 1979. Direção de Francis F. Coppola. Fonte: YouTube.

“Vamos dançar?”, pergunta Kilgore. O que se segue são explosões, fumaça preta e corpos humanos em chamas. A música de Wagner está lá, criando um “clima” [*mood*] para soldados prestes a realizarem sua tarefa. (Figura 8, página seguinte).

⁵³ Trata-se de uma figura típica da mitologia escandinava referente a um “palácio em que os heróis mortos em batalha estariam em banquetes com a divindade Odin, por toda a eternidade”. Ver <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/valhalla>>.

No campo da teoria dos meios de comunicação, é bastante divulgada a tese segundo a qual todas as mídias são fundamentalmente de natureza militar. Tal tese remete ao trabalho de Friedrich Kittler, para quem, “a indústria de entretenimento é, em qualquer sentido concebível para esta palavra, um abuso do equipamento militar” (Kittler, 1999, p. 96-97). Esta tese ganha eco e desdobramentos em uma série de pesquisas que buscam escavar as origens militares de ferramentas que povoam o cotidiano de populações civis em centros urbanos. Tem-se aí um tipo de *continuum* técnico ao qual Goodman se refere com o nome de “complexo militar-entretenimento” (Goodman, 2010, p. 31).

Figura 8: Extrato do filme de Apocalypse Now, 1979. Direção de Francis F. Coppola.

O complexo militar-entretenimento diz respeito à cooperação entre estes dois setores industriais em benefício mútuo. A vinculação direta entre o âmbito das táticas militares e o âmbito do consumo cotidiano de meios de comunicação coloca em cena dois problemas específicos, a saber: 1) o entretenimento ele mesmo torna-se um tipo de treinamento (Ibid., p. 34); e 2) uma reavaliação do modo de existência da guerra.

Segundo Goodman (2010, p. 33), Kittler apresenta um “conceito expandido de guerra”, no qual “a guerra veio a significar muito mais que batalhas entre Estados-Nações; em vez disso, ela expressa uma condição ontológica” (Ibid.). O “estado de guerra” (“*warfare*”) ao qual se refere Goodman

já no título de seu livro⁵⁴, diz respeito, justamente, a um “estado de guerra em baixa-intensidade que reconstitui os aspectos mais mundanos da existência cotidiana através de torque psicológico e sobrecarga sensorial” (Ibid.).

É à luz desta afirmação da vigência de um estado de guerra branda [*softwar*] (Ibid., p. 139; 146; 149) que se pode compreender a tese citada acima, segundo a qual “o entretenimento ele mesmo torna-se parte do treinamento” Tal *continuum* é particularmente expresso em *Apocalypse Now*, mediante a presença do aparelho toca-fitas dentro do helicóptero, desempenhando organicamente a função de operar um agenciamento de guerra. Deste ponto de vista, não é de se estranhar que aparelhos de reprodução fonográfica comercializados como itens da indústria de entretenimento, e instâncias de música gravada sejam utilizados como combustível emocional para humanos em uma diversidade de situações cotidianas, inclusive em situações de tortura e de encorajamento de soldados em campos de batalha.

Outra tese subjacente à noção de “complexo militar-entretenimento” é a de que as guerras *catalisam novos meios de comunicação*, atuando de modo a dirigir a evolução tecnológica e substituir sujeitos humanos por processos automatizados (Goodman, 2010, p. 32). Sob esta perspectiva, os dispositivos eletrônicos que utilizamos cotidianamente não são inocentes, uma vez que incorporam profundamente uma *inteligência*, no sentido estritamente militar deste termo. A respeito deste *continuum*, vale lembrar que é através destes mesmíssimos aparelhos e suportes midiáticos que a população civil é atualmente convidada a relaxar e experimentar o “prazer” e a “emoção” de escutar música.

No interior da era fonográfica, e com os hábitos socialmente incentivados e adotados neste contexto, fica inquestionado um conjunto particular de questões, a saber: quais são as lógicas e modelos de razão que orientam as estratégias de criação dos artefatos culturais socialmente legitimados como música no interior do capitalismo atual? Estão elas destacadas das táticas de inteligência militar ou perfeitamente incorporadas a

⁵⁴ Goodman, Steve. *Sonic Warfare: sound, affect, and the ecology of fear*. The MIT Press, 2010.

este modo existência da guerra como “branda” e “suave”?⁵⁵ Se meus dispositivos de reprodução fonográfica têm em sua genealogia a indústria da guerra, em que medida os objetos que consumo através destes aparelhos não são, eles *também*, planejados segundo táticas de guerra?

Figura 9: Anúncio publicitário da empresa Spotify. Texto em Português: “Faça a trilha sonora de sua vida: deixe o Spotify trazer a você a música certa para cada estado de espírito e cada momento. As músicas perfeitas para seu exercício físico, sua noite em casa, ou seu caminho para o trabalho”. Fonte: <www.spotify.com>.

Figura 10: Anúncio publicitário do serviço “Apple Music”. A tradução do slogan para o Português permite tanto a forma afirmativa “nunca para de tocar” quanto a forma imperativa “nunca pare de tocar”. Fonte: <<https://www.apple.com/apple-music/>>.

⁵⁵ O termo “*softwar*” é diversas vezes utilizado por Goodman (2010). O nome remete também ao romance homônimo escrito por Thierry Breton e Denis Beneich e publicado em 1984.

Há relações de continuidade entre inteligência militar e produção de itens do mercado fonográfico? Se as células rítmicas, cadências harmônicas e desenhos melódicos que assaltam minhas orelhas no dia-a-dia são calculados agentes produzidos em laboratório, então *a minha condição enquanto ouvinte precisa ser reavaliada*.

Na condição de quem dispõe de “1000 músicas no seu bolso”⁵⁶, ou de quem é convidado a selecionar “a trilha sonora de sua vida”⁵⁷ enquanto navega por serviços de *streaming* de som na internet que ao mesmo tempo prometem e convidam a “nunca parar de tocar” (figura 10, acima, o ouvinte pode ser pensado como quem está imerso em uma ecologia sônica de sobrecarga sensorial, em interface direta com peças montadas em laboratório, segundo táticas viro-sônicas de mobilização afetiva (Goodman, 2010, p. 145), e *manipulando constantemente aparelhos de replicação* dessas peças. Seria preciso considerar, no âmbito particular da ecologia sônica, aquilo que atualmente vigora plenamente no âmbito da ecologia política em geral, a saber, um estado generalizado de “guerra de memes”⁵⁸. Deste ponto de vista, a condição de ouvinte coloca em cena a necessidade de uma nova ética, pautada na *responsabilidade de ser um replicador*, ou, mais precisamente, de ser uma possível colônia de replicação viral de *memes* sonoros.

Voltaremos a este ponto em nosso segundo capítulo. Antes, façamos uma digressão a mais por um caso hiperbólico de explosão sonora (bem como pela surdez que a acompanha e a torna possível).

⁵⁶ Trata-se do primeiro slogan do tocador de arquivos digitais de áudio *iPod*. Ver <<http://thisdayintechhistory.com/10/23/1000-songs-in-your-pocket/>>.

⁵⁷ Ver <<https://www.forbes.com/sites/sap/2013/07/30/what-is-the-soundtrack-to-your-life/#4fe4647e1953>>.

⁵⁸ A este respeito, ver a série de documentários intitulada “Cyberwar” (<https://www.viceland.com/en_us/show/cyberwar>.), especialmente o episódio “A grande guerra de memes” (“*The great meme war*”), particularmente esclarecedor no que diz respeito a um padrão de ação política que se faz mediante exércitos de perfis falsos e produção constante de informações planejadas para tornarem-se virais no interior da ecologia das redes sociais.

Figura 11: “*Gramofone, Filme, Máquina de Escrever*”. Henrique Souza Lima, 2017. Ícone, bricolagem digital. Fonte: arquivo pessoal do artista.

3.3. Paredão

CURRENT LRAD® PRODUCT LINE

Model	LRAD 2000X™	LRAD-RX®	LRAD 1000™	LRAD 500X™	LRAD 300X™	LRAD 100X™
Application	Fixed Infrastructure	Fixed Infrastructure	Fixed Infrastructure/ Large Vehicles	Large Vehicles	Medium to Large Vehicles	Handheld/ Man Portable
Max dB	162 dB	153 dB	153 dB	149 dB	143 dB	137 dB
Max Range	8,900+ m	3,000+ m	3,000+ m	2,000+ m	1,500+ m	700+ m

Figura 12: Linha de produtos da LRAD. Fonte: <<https://www.crystalra.com/blog/bid/150169/LRAD-Corp-s-Acoustic-Technology-To-Be-Used-at-2012-NATO-Summit>>.

Atualmente, a LRAD – *Long Reach Acoustic Device*® – tornou-se uma corporação que fabrica e vende aparelhos de projeção sonora em ampla distância, feitos para projetar som de distâncias que vão de 700 metros até mais de 5 quilômetros da fonte sonora⁵⁹. Desde os passos iniciais desta técnica, sua alegada destinação é a de desempenhar a função de comunicar avisos de modo claro e inteligível por meio do uso de energia acústica direcionada⁶⁰.

No interior do espectro geral dos aparelhos técnicos, o status deste tipo de aparelho é o de um tipo de “arma não-letal” (Davison, 2009, p. 86) de tipo acústico e consistindo em um “dispositivo acústico direcional de alta intensidade que pode ser usado como alto-falante e também para causar dor e desconforto nas orelhas” (Ibid., p. 88). Com este status, o dispositivo foi adotado como padrão pelo exército norte-americano, e adotado em diversas instalações e contextos, incluindo, note-se, o uso sobre população civil.

⁵⁹ Ver <<https://www.lradx.com/about/lrad-public-safety-applications-fact-sheet/>>.

⁶⁰ A tecnologia LRAD é definido pelo “Ministério de Segurança Comunitária e Serviços Correcionais” como um dispositivo de (“Acoustic Hailing Device”). Ver *Review of Police use of Long-Range Acoustic devices* (2011, p. 3), disponível online no endereço: <<http://www.acoustical-consultants.com/wp-content/uploads/2012/03/LRAD-Report.pdf>>.

A técnica do LRAD foi desenvolvida como uma resposta material a um caso particular: um ataque terrorista contra uma embarcação (um “*marine destroyer*”) das forças armadas norte-americanas na costa do Lêmen em 2000. Em razão deste inconveniente, o LRAD foi proposto como uma ferramenta que possibilita emitir projeções de som intensas o suficiente para repelir potenciais ataques, porque dispara emissões sonoras em intensidade insuportável para ouvidos humanos. Em razão desta possibilidade, a ferramenta tornou-se equipamento adotado pelo exército norte-americano e tornado instalação padrão em instalações militares deste país.

Com relação aos usos deste aparelho técnico em contextos militares de guerra declarada, Neil Davison afirma que

As armas incluídas na classificação de “não-letais” são principalmente sistemas cinéticos, químicos, ópticos e flash-bang de baixa tecnologia. No entanto, algumas novas armas, (...) foram adicionadas à medida que ficaram disponíveis. Os conjuntos também contêm vários equipamentos de “controle antiterror”, tais como bastões, escudos, algemas de plástico e megafones. No início de 2004, cerca de 80 desses conjuntos foram implantados em vários locais, incluindo o Iraque e o Kosovo, principalmente com os fuzileiros e o exército. Várias das armas mais recentes não estão incluídas no padrão NLCS, mas foram colocadas em uma base mais limitada como o dispositivo acústico de longo alcance (LRAD), o sistema de inicialização FN 303 e várias armas laser “deslumbrantes”, todas estas enviadas para o Iraque (Davison, 2009, p. 86).

Embora esteja, na descrição acima, escalada em meio a diversas outras ferramentas dedicadas ao uso em contextos de guerra, não tardou para que o uso de tal técnica se dobrasse sobre a própria população civil do país que o fabrica e o divulga. Em função de sua capacidade funcional de “preencher o intervalo crítico entre megafones e balas de borracha”⁶¹, o LRAD foi utilizado primeiramente por um departamento de polícia em contextos urbanos em Setembro de 2009, durante uma manifestação à ocasião do encontro da cúpula do G20⁶². Contrariamente ao discurso da empresa fabricante, o uso não se restringiu à função de aviso, tendo sido empregado também como instrumento

⁶¹ Ver a partir de 3:50” do vídeo <<https://youtu.be/1P3FsLMKwJE>>. A frase citada é enunciada a 4:00” do vídeo, por um representante da LRAD Co.

⁶² O G-20 (ou “grupo dos vinte”) é um fórum internacional para os governos e líderes dos bancos centrais da Argentina, Austrália, Brasil, Canadá, China, França, Alemanha, Índia, Indonésia, Itália, Japão, Coreia do Sul, México, Rússia, Arábia Saudita, África do Sul, Turquia, Reino Unido, Estados Unidos e União Europeia. Fundada em 1999, o G20 pretende discutir políticas relativas à promoção da estabilização financeira internacional. Ver <<https://www.g20.org/>>.

da população manifestante mediante a função de alarme. Tal abuso literal do equipamento militar foi documentado em vídeo e postado no YouTube⁶³.

No entanto, o uso desta ferramenta junto à população civil não se restringiu a este evento, tendo sido empregado em uma diversidade ocasiões nas quais as autoridades que detém o porte desta arma em contextos urbanos (leia-se, os departamentos de polícia) julgam necessário estabelecer o controle de população. Dentre os tipos de situações nas quais o LRAD é utilizado, contam-se protestos de naturezas diversas⁶⁴ e mesmo festas de estudantes⁶⁵. O fabricante assume um discurso formulado em termos de “defesa” e de garantia da “segurança”⁶⁶, tópicos mobilizadas também pelo discurso de autoridades que se valem do uso do aparelho. Em posse deste argumento, por exemplo, os próprios departamentos de polícia locais apresentam-se publicamente em jornais televisivos prometendo utilizar o equipamento no contexto de grandes eventos com potencial possibilidade de protestos⁶⁷, deixando antecipada uma dica à população.

Por sua vez, contra eventuais abusos cometidos a título de “segurança”, frentes institucionais dedicadas à defesa de direitos fundamentais e liberdades individuais atuantes naquele país (como, por exemplo, a ACLU⁶⁸) posicionam-se politicamente por vias legais. Em razão do uso não-regulado e violento (leia-se, do abuso) do aparelho, ações legais foram movidas contra prefeituras e departamentos de polícia. A cidade de Pittsburgh, por exemplo, no caso do protesto mencionado acima, foi penalizada com indenizações a serem pagas a pessoas que tiveram danos físicos e psicológicos após serem submetidas à função de alarme do LRAD naquela ocasião, como, por exemplo, o caso da professora universitária Karen Piper, acometida por perda permanente de

⁶³ Situações de uso do LRAD na ocasião em questão podem ser vistas e ouvidas em <https://youtu.be/QSMyY3_dmrM>; e <https://youtu.be/z7ORW_k8fKs>.

⁶⁴ Ver <<https://youtu.be/C--TEKAxOhg>>.

⁶⁵ <<https://youtu.be/cblF2Tc53To>>.

⁶⁶ Ver, por exemplo, a página do sítio virtual da empresa, onde se descreve uma gama de aplicações <<https://www.lradx.com/application/>>. A gama de usos descritos se distribui em usos em um espectro que vai de segurança comercial a “controle e proteção de vida marítima”.

⁶⁷ Ver, por exemplo, os vídeos relativos ao encontro do G-20 em Toronto (<https://youtu.be/blbsdQ0_ih8>) e aos Jogos Olímpicos em Vancouver (<<https://youtu.be/0F7bvhlIDel>>).

⁶⁸ Por exemplo, a ACLU <<https://www.aclusandiego.org/>>. Uma notícia de membros da ACLU da cidade de San Diego colocando em questão o uso do LRAD já em 2009, e antes do evento do G-20 em Pittsburgh pode ser vista em <<https://www.10news.com/news/sheriff-s-department-responds-to-sonic-device-outrage>>.

audição⁶⁹. Por sua vez, a polícia da cidade de Nova Iorque, por exemplo, responde a um processo legal mobilizado por seis pessoas em razão do uso abusivo do aparelho em um protesto em dezembro de 2014⁷⁰, no qual a decisão judicial qualificou o uso do LRAD pela polícia como uma infração relativa a “uso excessivo da força”⁷¹.

Figura 13: “Além de ter capacidades de “alto-falante”, o dispositivo também pode ser usado, em um modo especial, para projetar sons perfurantes em níveis (medidos em decibéis) mais intensos do que são considerados seguros para as orelhas humanas”. **Fonte:** Ver vídeo sobre a querela legal em Nova Iorque no link: <<http://www.ny1.com/nyc/all-boroughs/criminal-justice/2017/01/26/protesters-sue-nypd-over-use-of-powerful-portable-speaker-known-as-lrad.html>>.

O advogado Kevin Keenan, diretor executivo da ACLU de San Diego dentre os anos 2005 e 2013, afirma que aparelhos como os LRAD “não devem ter lugar em eventos públicos, fóruns de discussão, manifestações públicas”, uma vez que eles “amortecem discursos que queremos encorajar em uma democracia”⁷². Por sua vez, os discursos do fabricante e das autoridades que utilizam a ferramenta se pautam em outros critérios. De um lado, a ênfase na

⁶⁹ Matérias jornalísticas a respeito deste caso podem ser vistas em <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2041733/Karen-Piper-deafened-polices-Long-Range-Acoustic-Device-used-protesters.html>>; <<http://www.sandiegouniontribune.com/sdut-maker-of-sound-device-disputes-aclus-pa-lawsuit-2011sep26-story.html>>; e com relação à sentença favorável à professora, ver <<https://www.aclupa.org/news/2012/11/14/city-pittsburgh-settles-g-20-lawsuits>>.

⁷⁰ Trata-se de um protesto contra outro abuso de poder policial, a morte de Eric Garner por enforcamento na rua, mediante um golpe de “mata-leão” por parte de um policial, de duração entre 15 e 19 segundos.

⁷¹ Ver <<https://www.nytimes.com/2017/06/01/nyregion/sound-cannon-protest-lawsuit-long-range-acoustic-device.html>>.

⁷² Ver <<https://youtu.be/1P3FsLMKwJE?t=4m4s>>.

defesa da pluralidade de vozes, ideal de formações sociais organizadas em regime democrático; de outro, a ênfase na defesa da propriedade; No *meio*, e durante a discórdia, a polícia ressalta o que entende ser uma *conveniência* da ferramenta: "nós poderíamos usar o LRAD no lugar do spray de pimenta"⁷³.

A controvérsia entre defensores e detratores do uso desta arma não-letal sobre população civil recoloca em cena o tema do silenciamento. Desta vez, como silenciamento do fato de que uma sociedade constituída em regime democrático é feita de vozes heterogêneas e conflitantes. Neste sentido, o LRAD aparece como encarnação material de uma voz totalitária, mais potente, de maior alcance e fisicamente mais violenta que qualquer outra voz que possa disputar consigo a ocupação material do espaço acústico. Isto é, o LRAD é operado como extensão e manifestação concreta da voz do Poder instituído do Estado como voz hegemônica, que se faz ouvir enquanto apaga vozes dissidentes, mediante um muro de som.

Enquanto membros da população civil norte-americana tentam entender o que são essas armas que as autoridades de seu país utilizam contra a própria população que elas são supostas defender, a questão que fica sem resposta clara diz respeito ao uso em outros países. E neste ponto, o depoimento de Karen Piper – a professora universitária mencionada acima, cuja sentença judicial reconheceu seu dano permanente de audição – deixa uma questão em aberto. Segundo a notícia de jornal que relata seu caso, Piper diz: “estou grata que o meu caso sirva de dissuasão para futuros usos do LRAD. O LRAD não deve ter lugar nas nossas ruas americanas”⁷⁴, ao qual cabe ponderar: ok, mas e com relação às ruas em outros países? Será que esta mesma pessoa se importa com o uso deste dispositivo no Iraque?⁷⁵.

A potência de emissão sônica do LRAD, assim como os toca-fitas de *A Laranja Mecânica* e *Apocalypse Now*, está no cruzamento entre guerra e entretenimento.

*

⁷³ <<https://www.10news.com/news/sheriff-s-department-responds-to-sonic-device-outrage>>.

⁷⁴ <<https://www.aclupa.org/news/2012/11/14/city-pittsburgh-settles-g-20-lawsuits>>.

⁷⁵ Sobre uso do LRAD em Bagdá no ano de 2004, ver <<http://www.foxnews.com/story/2004/03/02/iraq-troops-get-high-tech-sonic-weapon.html>>.

3.4. O carro da pamonha está passando na sua rua

Mas o que é que LRAD tem a ver comigo, cara? Primeiramente, porque os motivos que legitimam o uso deste instrumento junto à população civil não se reduzem ao contexto particular dos Estados Unidos. Em segundo lugar, porque a paixão por projetores sônicos de altíssima potência já circula por aqui sob outras formas, melhor disfarçadas de entretenimento. O hábito brasileiro de importar modos de vida e ação desenhados nos Estados Unidos faz crer que o exercício de algum tipo de abuso de poder por via sônica exercido sobre a população civil em terras brasileiras não é uma realidade distante. Se não vier pela via de um equipamento LRAD tal como os usados nos casos comentados acima, poderá vir pela via de algum equipamento alternativo, mas não menos violento.

A paixão brazuca por elevados níveis de pressão sonora pode ser atestada nos “paredões de som” montados sobre carrocerias de caminhonetes⁷⁶. A diferença é que aqui o uso é mais capilarizado e vinculado a contextos de entretenimento popular. Seja pela via do abuso praticado por autoridades, seja pela via do abuso praticado por civis, a questão que permanece aberta diz respeito a *quais manobras legais e ações políticas podem ser praticadas* para fazer frente ao exercício de uso de armas sônicas junto à população civil no Brasil.

O exercício de sensibilização sônica da população civil não teria aí um papel decisivo? Se sim, que papel os agentes operantes no âmbito das políticas ambientalistas, da defensoria pública, da educação, bem como os artistas que trabalham com som e com escuta podem desempenhar aí? Quais coletivos de agentes iniciará um debate articulado com diversos setores da sociedade sobre abuso de alto-falantes no Brasil? Tais questões precisam ser colocadas e enfrentadas, uma vez que, como afirmam aqueles que são ao mesmo tempo os fabricantes e vítimas do dispositivo LRAD, ele “veio para

⁷⁶ Imagens deste tipo de instalação podem ser conferidas no endereço <<https://goo.gl/aLWdUU>>; A este respeito, vale mencionar também as instalações em veículos maiores, como é o caso da “carreta treme treme” (<<http://www.carretatremetreme.com.br/>>). Sobre este veículo (que é também um modelo de negócios), ver <<https://youtu.be/kapX0zMLHYc>>.

ficar”⁷⁷. E mais precisamente: para ficar como “arma potencial esperando para ser abusada”⁷⁸. Qualquer paredão de som tem um limiar dinâmico no qual ele torna-se outra coisa que um dispositivo de entretenimento.

*

A palavra “abuso”, por sua vez, por sua vez, como vimos na seção anterior a esta, não se refere exclusivamente a práticas limítrofes, mas pode ser lida também em relação a práticas “brandas” de dispersão e aplicação de técnicas militares no âmbito da vida cotidiana de populações civis. Por sua vez, é justamente do ponto de vista da penetração e capilarização na vida cotidiana, bem como de manutenção de um estado de ação “branda”, que o conceito de “estado de guerra sônica” [*sonic warfare*] (Goodman, 2010) faz sentido. Segundo Steve Goodman, a noção de *sonic warfare* funciona como uma espécie de campo de ideias em que se reúnem condições intelectuais para “uma análise que possa explicar a infiltração viral, o contágio afetivo e a distribuição da guerra nas dobras cotidianas do corpo sônico, em suas sensações, seus ritmos, suas ficções e desejos” (Goodman, 2010, p. 23).

Deste ponto de vista, não podemos fingir que não vemos a indústria fonográfica como *peça integrante de uma indústria da guerra*, atuando em regime de ação branda como braço de um dispositivo militar-entretenimento. Não basta apenas lembrar que é Richard Wagner que vai junto com Napalm nos helicópteros ficcionais de *Apocalypse Now*, ou que são instâncias da música pop mundial (tais como Nancy Sinatra e Metallica) que vão junto à *nada ficcional* “Discoteca” de tortura no Iraque. É preciso perguntar pelas inteligências de guerra que *pilotam* a ordenação de padrões de altura, duração, intensidade e timbre no contexto das formulações materiais do que atualmente é produzido e consumido em massa a título de “música popular”. É preciso, por exemplo, indagar que papel tem um *software* como o *Ableton Live* não apenas na formação de gêneros musicais, mas também como peça-chave em um agenciamento industrial-militar no qual uma lógica de guerra brande se infiltra cada vez mais na esfera dos artefatos culturais batizados de “música”.

⁷⁷ < <https://youtu.be/1P3FsLMKwJE?t=6m20s> >.

⁷⁸ Ibid.

Será preciso perguntar: quais são os modelos lógicos que pilotam a organização sônica dos artefatos culturais classificados no contexto do capitalismo viral como “música popular”? A partir desta perspectiva, podemos indagar as estratégias atuais da indústria fonográfica como táticas de uma máquina de guerra *do capital*. Por sua vez, as vias possíveis de contestação e desgaste desta máquina podem ser pensadas em termos de táticas afirmativas de contra-efetuação. É neste ponto que se apresenta um primeiro aspecto do que chamo aqui de *política da auralidade*, isto é, de uma política das condições da escuta. Trata-se aqui da elaboração de um dispositivo prático capaz de colocar em ação uma política afirmativa da escuta *contra* a cooptação das práticas musicais e auditivas por uma articuladíssima indústria militar-entretenimento-musical⁷⁹.

A este respeito, a proposta metodológica que ressalto aqui é a da elaboração de uma áudio virologia [*audio virology*] (Goodman, 2010, p. 83; 129-139; 145). Tal proposta supõe uma ecologia pós-humana, segundo a qual o humano encontra-se submerso (Ibid., p. 144-145) no interior de um regime panaural fabricado conforme demandas industriais, o qual tem como paradigma operacional o *controle* dos indivíduos mediante uma contínua *modulação afetiva* desempenhada estrategicamente mediante a produção e consumo de peças fonográficas que podem ou não ser nomeadas “música”.

Enquanto isso, o carro da pamonha (do gás, dos 40 ovos ou dos abacaxis) está passando na sua rua.

⁷⁹ A elaboração de práticas contra-disciplinares de escuta em contextos de criação artística é o tema central dos capítulos 4 e 5 desta tese.

Parte 4

Etologia do áudio ubíquo

4.1. Viralizar

Um regime operacional de *controle por modulação afetiva* supõe uma infraestrutura material. É preciso esclarecer, desde já, que o que chamo aqui de “áudio ubíquo” diz respeito primordialmente a uma condição de infraestrutura material, particularmente aquela relativa extensão da malha elétrica instalada sobre a face da Terra⁸⁰. Não se trata da ideia “som ubíquo”, e, portanto, da ideia de que “tudo soa e o tempo todo” (Kahn, *op. cit.*), como na mítica panaural posta em perspectiva no início deste capítulo. Trata-se da materialidade de vidas vividas segundo a concretude de malhas elétricas. No Brasil, por exemplo, o censo demográfico de 2010 dizia que 97,8% da população deste país encontrava-se com acesso à energia elétrica⁸¹. Não se trata, também, de ubiquidade “da música”⁸², mas de um esforço de nos posicionarmos conceitualmente em relação a um estado atual de condições materiais que está na base de hábitos cotidianos praticados por grande parte das populações urbanas, sobretudo os hábitos de registrar, reproduzir, compartilhar e manipular arquivos de som.

Uma quantidade imensa de pessoas desempenha sua subjetividade em relação a hábitos em que arquivos de sons são gerados, replicados, recebidos, transmitidos – “compartilhados” (se quisermos utilizar aqui o léxico de aplicativos de mensagem e redes sociais). Em julho de 2017, o aplicativo *WhatsApp* anunciou a frequência de um bilhão de usuários ativos por dia⁸³. Isto quer dizer um grande volume de unidades transmitindo arquivos de som em formas de “mensagem de voz”, arquivo de música e de vídeos contendo música.

⁸⁰ A este respeito, fotografias da terra à noite feitas a partir de satélites fornecem uma imagem duplamente interessante, por mostrarem ao mesmo tempo a porção de terra ocupada e a de terra não ocupada pela eletrificação. Ver por exemplo: <https://www.nasa.gov/topics/earth/earthday/gall_earth_night.html>. Conforme indica o senso de “acesso à eletricidade” realizado pela instituição “*The World Bank*”, cerca de 90% da população mundial (contabilizando áreas urbanas e rurais) vivem com acesso à energia elétrica. Ver: <<https://data.worldbank.org/indicator/EG.ELC.ACCS.ZS>>.

⁸¹ Ver <<http://www.brasil.gov.br/infraestrutura/2011/11/energia-eletrica-chega-a-97-8-dos-domicilios-brasileiros-mostra-censo-demografico>>.

⁸² Há no Brasil, uma rede de pesquisadore(a)s trabalhando na área de música - especificamente educação, composição e computação musical - em torno do tema “música ubíqua”. Por “áudio ubíquo” não me refiro a “música ubíqua”.

⁸³ Ver o texto no Blog do aplicativo: <<https://blog.whatsapp.com/10000631/Conectando-um-bilh%C3%A3o-de-usu%C3%A1rios-todos-os-dias>>.

Se em meados do século XX, o problema ambiental relativo aos ouvidos era formulado em termos de uma poluição sonora decorrente de motores a combustão e maquinário industrial – formando um contexto material que um dos primeiros esforços teóricos relativos ao problema da ecologia sonora em contextos urbanos viria a chamar de “paisagem sonora *lo-fi*” (Schafer, 1977) –, é possível dizer, no início do século XXI, que o problema ambiental relativo ao meio-ambiente sonoro precisa ser formulado em termos de uma *áudiovirologia* (Goodman, *op. cit.*).

Por sua vez, do ponto de vista de uma “áudio virologia”, os objetos problemáticos são fragmentos de som que se proliferam sob a forma de produtos culturais minuciosamente programados, bem como sob a forma de produtos culturais feitos de modo não-profissional, e ainda por usuários de aplicativos de celular e softwares caseiros de edição de arquivos de áudio e vídeo. Isto é: *a ecologia sônica do capitalismo viral é nutrida por fontes profissionais e amadoras*⁸⁴. Se falamos aqui em um estado de “guerra branda” conduzida em termos sônicos, é por saber que o campo político de alguns países já se articula em termos de guerras virais de crenças e opiniões⁸⁵, e por supor a existência de *um ecossistema da cultura entendido como campo de propagação viral*, em função das estruturas materiais disponíveis para tal, incluindo conexão internet fixa e móvel, dispositivos móveis, e redes sociais.

As próprias condições materiais atuais de produção e circulação da comunicação favorecem a emergência de um ecossistema de replicações em massa. O “vírus cultural” torna-se um agente amplamente operante. Experimenta-se *síndromes* de opiniões, crenças, esperanças, tensões e medos compartilhados. Todos os dias há um repertório de assuntos mais falados [*trending topics*], variando de hora em hora e conforme a localização geográfica. Este é o meio-ambiente em que se troca música e informações sobre música. O próprio capitalismo torna-se “viral” (Parikka, 2011), e, uma nova Lei ideal emerge como regente da mercadoria musical: a de *tornar-se viral* [*to go viral*].

⁸⁴ Sobre a noção de “capitalismo viral”, ver Parikka, 2011 e Massumi, 2015.

⁸⁵ A este respeito, ver a série de documentários intitulada “Cyberwar” (<https://www.viceland.com/en_us/show/cyberwar>), especialmente o episódio “A grande guerra de memes” [*The great meme war*].

Neste contexto, o regime de produção e consumo musical baseado na Lei formal de “tornar-se viral” faz da auralidade humana – incluindo aí audição, emoção, memória – uma via propícia para o estabelecimento de *colônias virais*. Por sua vez, a categoria de “áudio vírus” coloca em cena a necessidade de uma epistemologia musical que seja capaz de pensar e experimentar conceitualmente o modo de existência desses novos agentes operantes no âmbito da produção e da recepção musical. O desafio teórico aí consiste no exercício de forjar conceitos capazes de lidar, por um lado, com uma lógica operacional capaz de lidar com processos de *captura evocativa*, mobilizados por fragmentos musicais dotados de um status próprio, porque pensados no interior de uma lógica do *desejo*, como componentes de individuação.

4.2. Individuação

No que diz respeito à particular condição relacional e etológica posta em cena pelos “áudio vírus”, podemos pensar como sendo um novo desafio estudos musicais a tarefa de elaboração de uma ciência que o Muzak tem, mas a musicologia não, a saber, a de que música é um componente de individuação⁸⁶. Uma música é entendida aqui como sendo um tipo de agente físico, porque materialmente sônico, e psicoativo, porque desempenha uma função de subjetivação, através da qual se realiza uma negociação entre pulsões inconscientes e a consciência subjetiva⁸⁷. E mais precisamente, não precisamos falar necessariamente em peças de música, pois basta uma pequena frase, basta um “loop”, ou, no limite, basta um único som breve, e aí a questão já não é nem mais a “música”, mas a de unidades sonoras que 1) não

⁸⁶ “Individuação” é o conceito-chave da ontologia orientada à processualidade e ao devir formulada pelo filósofo Gilbert Simondon. Esta ontologia entende todas as formas consolidadas como o efeito de um processo de interações pré-formais entre as diferenças de potencial. Portanto, esta teoria postula o conceito de “indivíduo” como sendo sempre o resultado parcial de um *processo de individuação*. Sua estabilidade formal é sempre “metaestável” (Simondon, 2005 [1958], p. 26). Trata-se de uma filosofia centrada no processo de “ontogênese”, segundo a qual não há nenhuma forma em si: todas as formas são o resultado parcial de uma inter-relação de agência concreta de materiais e forças específicas. Portanto, para Simondon, o conceito de indivíduo precisa ser sempre remetido ao processo de *gênese* através do qual o indivíduo é constituído.

⁸⁷ Sobre uma abordagem da música como elemento psicoativo, ver *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, trabalho seminal de Gilbert Rouget a este respeito. A respeito da função subjetiva específica desempenhada pela audição de música, ver o tema do “acesso a si”, em *Tubes: la philosophie dans le jukebox* (Szendy, 2008, p. 30-39; 91-92).

têm a proporção, nem o status jurídico e estético de peças de música; e 2) são particularmente *evocativas*⁸⁸.

Em um texto que vem há muito tempo sendo lido e desdobrado no campo da pesquisa em música no Brasil⁸⁹, Deleuze e Guattari utilizam a imagem de uma criança que, assustada, cantarola uma melodia “para se tranquilizar”. Segundo os autores, tal criança hipotética “se tranquiliza” com a melodia cantarolada, colocando em ênfase a abordagem da música em termos de seu potencial de influir no corpo e no psiquismo como um operador concreto de variação afetiva. Com esta simples imagem, fica posto um acontecimento banal: um “salto” qualitativo em termos de individuação que uma simples melodia pode desempenhar⁹⁰. O estabelecimento do modo de existência de tal salto qualitativo operado *ao nível da individuação* é um componente que falta aos estudos acadêmicos musicais e sonoros de orientação positivista. A razão para tal impensado é simples: há uma musicologia e uma sonologia que são completamente centradas e formuladas em termos de estética. Isto é, impera a discussão em termos de gosto e da divisão de indivíduos em termos de classes identitárias. Por sua vez, o problema que se anuncia com a ubiquidade infraestrutural do áudio e com os áudio vírus é, para nós aqui, de ordem primordialmente ética e política.

É a isto a que referimos quando dizemos, um pouco jocosamente, que o Muzak tem uma ciência que a musicologia não tem: a saber, ao fato de, no limite, não importar *o que* preenche a escuta, e sim seu caráter de agente individuante, isto é, de algo que participa de modo efetivo na performance da identidade de um sujeito à escuta. A este respeito, precisamos destacar dois pontos: 1) importa mais a função de subjetivação que uma música desempenha do que características identitárias genéricas como “escola” ou “estilo” de uma música. O que importa é a função e o efeito que uma música

⁸⁸ “basta uma pequena frase” é uma alusão a Deleuze. Com relação ao *loop*, ver Caesar (2016). A noção de “evocativo” como atributo da percepção sonora é referido aqui em conformidade com Chaves (2013). A ideia de que a música é um componente de individuação, dotado de um significativo potencial “territorializante” e “desterritorializante” é amplamente difundida em *Mil Platôs* (Deleuze; Guattari, 1980).

⁸⁹ Trata-se do texto “*De la ritournelle*” de Deleuze e Guattari, componente de *Mil Platôs* (1980). Este texto é parte significativa da produção bibliográfica de pesquisadores como Silvio Ferraz, Rogério Costa, e Giuliano Obici, para ficar em apenas três exemplos.

⁹⁰ “Pode ser que a criança salte ao mesmo tempo em que canta, mas é a canção ela mesma que é, já, um salto: ela salta do caos a um começo de ordem no caos (...)” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 382).

produz no contexto de uma individuação psíquica; e 2) a expressão “sujeito à escuta” aparece inteiramente re-significada, dizendo respeito não mais um sujeito consciente de uma “boa e treinada” escuta; mas um sujeito *exposto* à escuta, exposto à ação de alto-falantes, onde quer que ele vá⁹¹. *O áudio vírus é uma consequência material do áudio ubíquo*. Sua lei ideal é viralizar.

4.3. Submersão sensorial, colônia viral

A conjunção entre áudio ubíquo e áudio vírus forma a necessidade de elaboração de problemas em termos de etologia. A situação etológica correspondente à noção de “áudio ubíquo” é, portanto, a de *contínua exposição ao áudio vírus*. No entanto, os modelos epistemológicos e pedagógicos que orientam a pesquisa em música no Brasil ainda não incorporaram suficientemente este fato. A partir de pesquisas musicológicas centradas em problemáticas relativas à noção de escuta musical, como a que foi realizada por Peter Szendy (2001), pode-se cogitar que é justamente o apego dos modelos epistemológicos e pedagógicos a técnicas de escuta⁹² correspondentes a um regime de auralidade centrado na noção moderna de obra musical, que tornam nossas teorias musicais *surdas* com relação a um novo campo problemático relativo à música. Mais do que isto, ao manter a pesquisa acadêmica surda com relação aos áudio vírus como agentes que constituem problema, estes modelos epistemológicos e pedagógicos também nos mantém na condição de colônia destes agentes.

Este é o problema principal: a manutenção de um regime epistemológico equivale-se à manutenção de um regime colonial. Daí um desafio que se endereça à educação musical: entender o que se passa ao nível do áudio vírus. Mapear os ordenamentos econômico-políticos que regem padrões de

⁹¹ A noção de “sujeito a escuta” como sujeito afetado pela condição de ouvinte, e impactado por esta condição é descrita de modo similar à da descrição aqui realizada - mas em relação a outra base material - por Jean-Luc Nancy em *à L'écoute*, traduzido para o Português (de Portugal) por Fernanda Bernardo.

⁹² Refiro-me aqui à noção de *audile technique* formulada por Jonathan Sterne em *The Audible Past* (2003) como referente a um repertório de interpretantes dos quais um modo de escuta dispõe em um determinado contexto material e histórico – “um conjunto de práticas de escuta que estavam articuladas com a ciência, a razão, e a instrumentalidade e que encorajaram a codificação e a racionalização do que foi ouvido” (Sterne, 2003, p. 23). A este respeito, ver especialmente a introdução e o terceiro capítulo do livro.

produção e consumo musical atualmente vigentes, para, então, estabelecer de modo mais consciencioso um projeto político-pedagógico que converse concretamente com a realidade sociocultural específica de quem estuda música. A sugestão, aqui, é a de que tal projeto político-pedagógico poderia pensar-se em relação ao problema de assumir uma postura concreta em termos de uma política da auralidade. Deste ponto de vista, uma educação musical pode ser pensada como uma contra-política em face de regimes hegemônicos de auralidade. Sua operação própria seria a descolonização permanente da escuta.

Conclusão

Há uma revolução no pensamento a respeito do som e da escuta que passa pela figura de John Cage, entendendo-o como sendo um divisor de águas. Naturalmente, este é “marco” porque está inserido no interior de uma narrativa histórica particular (branca, europeia, etc.). Em todo caso, a revolução que se opera em Cage diz respeito à afirmação categórica da ideia de que o som é onipresente, e de que escutas particulares direcionam campos auditivos específicos. “Som” e “Silêncio” passam a dizer respeito, também, a limiares de audibilidade.

O que Douglas Kahn faz em sua crítica é contestar esta ideia apontando o que entende ser uma insuficiência desse modelo da “panauralidade” com relação à necessidade teórica de se pensar criticamente o que ele chama de “socialidade do som” (Kahn, *op. cit.*). Seu argumento, em linhas gerais, é o de que o gesto de “musicalizar o som” não basta como gesto crítico, e que seria preciso pensar as mediações sociais que dão suporte às percepções e concepções acerca do som e da escuta. Assim, sem ter logrado fragilizar a obra de Cage (pois esta se sustenta de pé por si própria), Kahn teria apontado um “impensado” na abordagem da escuta que ali se encontra.

Tendo em vista esta crítica, o que fizemos neste capítulo foi propor uma volta a um dos fios condutores da argumentação de Kahn (a saber, o processo de elaboração de uma “peça silenciosa” por parte de Cage), para destacar dali uma leitura possível, e que não faz uníssono nem com a crítica de Kahn, nem com o discurso da panauralidade como ontologia geral do som e da escuta.

Neste ponto, ressaltamos o fato de esta ideia Cageana não ter sido atualizada (isto é, veiculada concretamente) apenas sob a forma do célebre trabalho 4'33''', mas também, sob a forma da formulação conceitual de uma peça de silêncio intitulada *Silent Prayer*, planejada para ser vendida à empresa Muzak.

O argumento aqui consiste em cogitar que *Silent Prayer* é uma contestação diretamente endereçada ao problema da ubiquidade do som, mas desta vez não exatamente uma ubiquidade cósmica ou ontológica, e sim a *ubiquidade planejada da background music*. A este respeito, afirmamos que, na medida em que se endereça de modo problematizante com relação a uma corporação que comercializa a “humanização de ambientes” mediante configuração de sons organizados segundo o cálculo de uma racionalidade instrumental, Cage está operando em um nível de abordagem da “socialidade do som” (Kahn, *op. cit.*).

Por sua vez, aceitar esta tese implica, também, aceitar que a formulação conceitual de uma peça musical proferida em uma conferência pode, por si mesma, ser considerada como parte da obra de Cage. Junto a isto implica também considerar que a ideia da peça de silêncio não teve, em Cage, apenas uma atualização possível, e que *Silent Prayer* manifesta um modo de atualização que diverge de 4'33''', no sentido de não operar no contexto da formulação da ideia de uma panauralidade cósmica, mas de uma panauralidade mais específica, econômica e política, que estava em vias de se consolidar no seio da era fonográfica, tal como esta se articulava em meados do século XX.

As segunda e terceira partes do capítulo dedicam-se a desdobrar esta perspectiva, colocando em ênfase dois modos de uso da música que qualquer musicologia tradicional acharia ser absurdos (por serem “extramusicais”). No entanto, tentei mostrar aqui que *ab-surda* é, hoje, a própria musicologia moderna, porque lhe faltam diretrizes epistêmicas (leia-se, conceitos) para pensar efetivamente as condições atuais de produção, performance e consumo de música. Falta-lhe, sobretudo, ferramentas para entender a variabilidade do modo de existência dos artefatos culturais “música”, os quais podem ser objetos de contemplação, em alguns casos, e instrumentos de guerra ou de tortura, em outros. Por esta razão, foi realizado um mapeamento da Muzak

como *dispositivo de controle* da auralidade, e de práticas tópicas de reprodução fonográfica.

Posicionou-se aqui uma abordagem pragmática da música e do som. “Pragmática” porque atenta *ao uso* – no sentido emulado da filosofia da linguagem, segundo o qual o significado de uma proposição ou mesmo de uma palavra está no uso da mesma em um contexto específico.

O deslocamento do tema da escuta desde o âmbito da panauralidade cósmica para a dimensão política da ubiquidade sonora implica assumir uma perspectiva pragmática, e, portanto, *tópica*, com relação aos problemas que a escuta coloca em termos de conhecimento, subjetividade e política. Portanto, entre panauralidade e especificidade aural está a necessidade de uma teoria dos usos tópicos do som, da música e da escuta.

Figura 14: “Crater digging”. Gareth Halliday, 2015.

CAPÍTULO 2

Micropolíticas do meme sônico

Metodologicamente, uma áudio virologia implica a transcrição da terminologia de mercados e anti-mercados musicais; Os artistas ou produtores individuais, por exemplo, tornam-se portadores, os eventos tornam-se incidentes de surtos, as cenas musicais tornam-se campos de contágio, o comércio se torna uma troca de fluidos ou partículas sônicas contagiosas, o rádio torna-se literalmente uma rede de transmissão, e o ciberespaço acústico, em ambos os seus domínios analógicos e digitais, torna-se um campo epidemiológico de contágio afetivo. Ao construir esta áudio virologia, é útil rastrear os traços desta noção de infecção sônica que residem latentes nos discursos do século passado, observando como a digitalização da cultura trouxe microculturas virais para um foco cada vez mais nítido

- Steve Goodman, *Sonic Wafare*, p. 130.

Introdução

Agora, escavemos. Dentre os discursos que versam sobre música já se pode ouvir um novo *hit*: o *verme de orelha*. O nome “verme de orelha” refere-se a qualquer trecho *pegajoso* de música que continua a repetir na mente de uma pessoa, mesmo na ausência do estímulo sensorial⁹³. Assunto há tempos discutido em pesquisas na área de psicologia, o verme de orelha viria a tornar-se, mais tarde, assunto de interesse teórico e prático no marketing e no discurso musicológico. Ao longo das duas primeiras décadas do século XXI, o *verme de orelha* tem sido incorporado como objeto de interesse geral, aparecendo em matérias recorrentes no discurso jornalístico⁹⁴. Assim, se agora escavamos, não é para encontrar o verme de orelha como tópico negligenciado dos estudos musicais, mas para adentrar outra esfera lógico-discursiva, de modo a podermos subtrair nosso exercício analítico do domínio de um senso comum musicológico, jornalístico ou científico. Tal escavação exige a experimentação de ecologias, sociologias e ontologias estrangeiras à economia subjetiva conveniente às regulações do mercado fonográfico. Tal transposição teórica nos possibilitaria pensar o verme de orelha fora do regime lógico da representação, e assim poderíamos adentrar o contexto de um sistema conceitual no qual cada fragmento musical é entendido como uma *força* que atua de modo concreto em processos de subjetivação.

Encontraremos aí uma lógica do desejo na qual fragmentos musicais se misturam às pulsões e repetições pré-conscientes de um sistema psíquico subjetivo. Por este motivo, este capítulo se vê forçado a operar uma espécie de esquizoanálise do inconsciente aural. Só assim poderíamos chegar ao verme de orelha, no que ele tem de realidade pragmática: ele é um *componente de*

⁹³ A expressão “verme de orelha” é uma tradução literal das expressões *ohrwurm* (Alemão), *earworm* (Inglês), e *ver d'oreille* (Francês). Optei pela tradução literal desta expressão, tal como acontece nas línguas mencionadas acima, resultando, portanto, em “verme de orelha”, no Português.

⁹⁴ Ver, a este respeito, a série “*Earworm*”, produzida por Estelle Caswell junto à corporação de notícias *Vox Media*. A série encontra-se disponível *online* em formato de playlist no YouTube em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLJ8cMiYb3G5fyqflwGjH2fYC5fFLfdwW4>. Veremos ao longo deste capítulo outros exemplos de matérias jornalísticas acerca do tema.

individuação, que se articula por regimes semióticos mistos⁹⁵. E, sobretudo, é um agente que atua como operador de poder que atua ao nível da composição de territórios existenciais subjetivos⁹⁶. Trata-se, portanto, de um modo de existência que exige uma leitura que ultrapassa esfera da quantificação extensiva, exigindo também uma leitura atenta a fenômenos de ordem intensiva. Em companhia de textos que já avançaram neste sentido, o presente capítulo dedica-se a deslocar a abordagem do verme de orelha para uma esfera centrada em relações de *captura* e contágio por afecção.

O modo de existência do verme de orelha desestabiliza a noção clássica de sujeito (entendida como uma entidade individuada e autônoma), uma vez que o sujeito existe *com* o verme de orelha, e a partir dele⁹⁷. Como veremos, o verme de orelha é uma *mediação* através da qual o sujeito *faz a experiência de si mesmo*, como vida situada temporalmente, afetivamente, e ontologicamente (leia-se, como vida situada no interior de uma malha de memória). O verme de orelha é um componente de ordem relacional e ecológica, antes de ser um assunto redutível a juízos estéticos ou musicológicos sem maiores prejuízos. Por esta razão, apenas uma virada ecológica e etológica seria capaz de abordar o problema em sua complexidade.

No capítulo anterior, vimos Steve Goodman (2010, p. 83) caracterizar o áudio vírus como um *vetor pulsado* de subjetivação. É bem isto: um componente de subjetivação, que influi e age *analogicamente* em uma dimensão embrionária, emergente, larvar, da subjetividade. O verme de orelha é acontecimento vivido, um agente com o qual entretemos relações sociais.

Este capítulo é composto em duas partes: a primeira descreve conceitualmente a noção de *meme sônico* (posicionada aqui como sinônimo de verme de orelha e áudio vírus), mediante uma leitura de abordagens virológicas de fenômenos da “cultura”; a segunda parte trata de apreciação de dois nichos

⁹⁵ Incluem-se aí signos passionais e assignificantes. Para uma descrição detalhada desses regimes de signos, ver os textos “sobre alguns regimes de signos” e “rostidade” em Deleuze; Guattari, 1980.

⁹⁶ Sobre a noção de *Território existencial*, ver Guattari, 1992.

⁹⁷ É neste sentido, por exemplo, que Peter Szendy (2008, p. 92), em seu estudo sobre este tema, afirma o verme de orelha como sendo uma mediação através da qual o sujeito experimenta um *acesso a si*. Ou seja, afirmando o verme de orelha como um mediador que exerce uma função específico no contexto da economia subjetiva de uma pessoa.

de comércio fonográfico online – o mercado de música de estoque e o mercado de logomarcas sônicas. Através desta apreciação, apresento uma possível leitura da ecologia material da auralidade hoje, em contextos nos quais o comércio fonográfico se articula em torno da ação de *viralizar* como o seu ideal paradigmático, e em torno do meme sônico como forma paradigmática de artefato cultural a ser comercializado.

Parte 1

Áudio virologia

1.1. Coceira musical: o verme de orelha

Em 2006, o jornal *The Guardian* publica um artigo escrito pelo compositor russo Vadim Prokhorov⁹⁸, no qual o “verme de orelha” aparece como a encarnação do vírus cultural em forma de configurações musicais. Prokhorov considera que

de acordo com James Kellaris, professor de marketing da Universidade de Cincinnati (...) em um momento ou outro, cerca de 99% das pessoas tiveram “vermes de orelha” - essas músicas pegajosas as quais as pessoas não conseguem tirar de suas cabeças”. (...). Em média, os episódios podem durar várias horas e acontecem com bastante frequência em “sofredores crônicos”. O termo “verme de orelha” é uma tradução da palavra alemã *Ohrwurm*, usada para descrever a “coceira musical” do cérebro. É um termo confuso, uma vez que o fenômeno não tem nada a ver com pequenas criaturas semelhantes a larvas que se arrastam em sua orelha e colocam ovos em seu cérebro. O verme musical realmente funciona mais como um vírus, anexando-se a um hospedeiro e mantendo-se vivo alimentando-se da memória do hospedeiro⁹⁹.

Este mesmo artigo é referido por Peter Szendy na abertura do livro *Tubes: la philosophie dans le jukebox* (Szendy, 2008, p. 11-13), onde o próprio autor inclui a si mesmo no rol de “sofredores” (Ibid.) da ação deste tipo particular agente replicador. Szendy ressalta que nem todos os vermes de orelha têm o mesmo alcance, pois há, evidentemente, aqueles promovidos de modo massivo pelo grande mercado fonográfico internacional – as “obsessões mundializadas do hit-parade” (Szendy, 2008, p. 12) – os quais, para tal, necessitam de grandes montantes de capital investido em divulgação. No entanto, paralelamente a esta dimensão de circulação genérica da mercadoria, há uma dimensão da relação particular: nem todos os vermes de orelha são experimentados da mesma maneira por um sujeito, pois há sempre aqueles com as quais um indivíduo entretém um apreço específico. Alguns lhe emocionam, outros lhe irritam sobremaneira (Ibid.)¹⁰⁰. Alguns exercem uma

⁹⁸ Ver sítio eletrônico: < <http://www.vadimprokhorov.com/>>.

⁹⁹ “*Can’t get it out of my head*”, em *The Guardian*, 22 de Junho de 2006. O texto pode ser acessado online no endereço < <https://www.theguardian.com/music/2006/jun/22/popandrock>>.

¹⁰⁰ A este respeito, o exemplo que o próprio autor apresenta de “verme de orelha” que o irrita sobremaneira é a canção “*Imagine*”, de John Lennon.

força particularmente relevante para fazer lembrar uma época vivida, ou para fazer arrepiar os pelos do braço.

Diversas peças de música pop são *feitas para* funcionar como vermes de orelha. Elas dirigem-se a você, sabendo que irão “marcar época”, compor a “trilha sonora de sua vida”. E de fato, é isto que fazem. Muitas são produzidas no âmbito do grande mercado fonográfico internacional, outras são feitas em pequenos laboratórios digitais de produção sônica (os estúdios caseiros). Ambas, independente da escala de divulgação, inscrevem-se em uma mesma linhagem de produção musical a partir de táticas de racionalização da auralidade, estendendo ao âmbito da “música popular” a razão instrumental que vimos no último capítulo com o dispositivo Muzak. Com o verme de orelha, a racionalização da auralidade articula-se em uma dimensão de *intimidade* do sujeito, abrindo-o como um espaço de reprodução e circulação de capital (Szendy, 2008, p. 76-88).

A discussão teórica em torno deste artefato cultural exige que se retire o quanto possível as ressonâncias de uma moral de classe sobre o debate. Em vez de classificar automaticamente este agente como sendo “mau”, ou o móvel de uma suposta “regressão da audição” (Adorno, 1996 [1963]), a discussão teórica exige um tratamento conduzido a título de uma apreciação de *agentes dotados de um potencial particular de replicação*, e que atuam no âmbito da composição de territórios existenciais subjetivos. A discussão é mais de caráter etológico que estético, portanto. Em sua lógica própria, o verme de orelha é alheio às divisões contextuais entre “alta” e “baixa” cultura. Ele atravessa pela tangente as categorias com as quais a modernidade ocidental organiza o campo da “cultura”.

Steve Goodman avança neste sentido, rejeitando não apenas as falsas divisões interiores à esfera da cultura, mas o próprio hábito de situar os problemas relativos à música no interior de um debate estético. Segundo este autor, uma *áudio virologia*¹⁰¹ não deve se pautar em uma “moralidade antropocêntrica da saúde” (Goodman, 2010, p. 130). O problema aqui, diz respeito às *táticas instrumentais de produção e propagação em massa* deste

¹⁰¹ Isto é, uma experimentação teórica que tem os fenômenos relativos ao “verme de orelha” (ou “áudio vírus”) como objetos de pesquisa.

tipo de replicadores. Tais táticas colocam em cena a necessidade de transformação do exercício crítico na pesquisa em música, mediante a qual a pesquisa poderia abordar mais concretamente problemas relativos a políticas da aurabilidade face às condições atuais de replicação da informação.

Além disso, as táticas dedicadas à produção de surtos virais de agentes sônicos coloca em cena, também, a necessidade de elaboração de métodos práticos de *relação* com esse tipo de agentes replicadores. Na introdução de *Tubes*, por exemplo, Szendy se pergunta se o próprio ato de escrever um livro sobre vermes de orelha não seria um meio para “livrar-se deles”¹⁰². Lembre-se que os vermes de orelha têm como característica a capacidade de surgir e desaparecer subitamente no meio da experiência cotidiana, no decorrer de um dia qualquer. Eles aparecem e desaparecem “como fantasmas” (Szendy, 2008, p. 51), tal como nos dá a ver de maneira exemplar o filme *On connaît la chanson* (1997), de Alain Resnais, no qual os personagens são como que parasitados por melodias que surgem repentinamente, e que se vão tão subitamente quanto apareceram. Se não se pode evitar o aparecimento dessas coceiras musicais momentâneas, portanto, o exercício de lidar empiricamente com elas parece ter de ser duplicado por algum método para que se possa “livrar-se” delas.

1.2. A etologia no Jukebox

Entre você e um verme de orelha, entretém-se uma relação social. Com efeito, tal relação pode ser traduzida como fenômeno psicofísico. Neurocientistas e marqueteiros cuidam desta tarefa, a qual se mescla, muito frequentemente, a interesses de mercado. Por sua vez, o âmbito especulativo da filosofia traduz tal relação entre sujeito e verme de orelha como fenômeno primordialmente *econômico*. Peter Szendy (2008, p. 31; 43) avançou neste sentido, se propondo a delinear uma *lógica geral do verme de orelha*, em que este apareceria como uma peça-chave da economia subjetiva. Tal lógica pressupõe uma relação de *analogia entre mercado e vida psíquica*, entendendo

¹⁰² “É então para me livrar deles que me coloco a escrever sobre eles, para eles, este pequeno livro?” (Szendy, 2008, p. 12).

ambos como dimensões econômicas regidas por um princípio de equivalência geral. Szendy faz confluir psicologia e economia mediante uma caracterização do verme de orelha como um tipo de artefato cultural que opera pragmaticamente no seio da vida subjetiva, compondo situações nas quais melodias pegajosas e demais fragmentos musicais involuntários exercem um papel ativo em processos de subjetivação. Segundo este filósofo, o verme de orelha age como uma *dobradiça* (Szendy, 2008, p. 91) que articula diretamente mercado e vida psíquica, e o faz de um modo muitíssimo particular: *o verme de orelha estende a lógica do equivalente geral no seio da vida psíquica*, isto é, ele opera como meio material através do qual esta lógica logra avançar um pouco mais sobre as malhas imateriais da vida psíquica.

Peter Szendy diz algo a respeito do verme de orelha que não se encontra nos relatos psicológicos e jornalísticos: a experiência do verme de orelha caracteriza-se por uma “pura estrutura de troca” (Szendy, 2008, p. 86). Segundo este filósofo, a experiência do verme de orelha implica uma dimensão de equivalência geral análoga ao papel que o dinheiro ocupa no mercado de capitais. Isto é: eles têm um valor de troca, pelo qual itens diferentes podem ser equalizados, e assim, cumprir uma função no interior de um sistema. Szendy percebe aí a existência de uma relação de analogia estrutural entre mercado e psiquismo, uma vez que ambos estes sistemas se atualizam independentemente dos termos necessários para tal. Por exemplo, o sistema *mercado* atualiza-se com a relação de *comércio*, independentemente da coisa comercializada: basta que haja uma relação de troca tendo como critério regulador a métrica do dinheiro como equivalente geral. Por sua vez, o sistema *sujeito* atualiza-se com a relação pela qual se estabelece uma identidade subjetiva, independentemente dos signos mobilizados na identificação.

Há de fato, uma forma-sujeito, como diziam as filosofias pós-estruturalistas desde o final da década de 1960. Em relação a esta forma, Peter Szendy acrescenta e ressalta que, tanto o mercado quanto o sujeito articulam-se como estruturas garantidas pelo cumprimento de uma função garantida pela troca baseada em equivalência geral. O verme de orelha entra nesta dança da subjetivação, como item cultural que preenche uma função de economia

subjetiva, independente de qual seja o fragmento musical específico. Conforme Szendy coloca o problema, ao articular simultaneamente memória, estado emotivo, estado corporal, temporalidade vivida, a experiência do verme de orelha media o processo de identificação pessoal de um modo *sui generis*. Reencontramos aqui o que Deleuze e Guattari (1980, p. 429-433) diziam a respeito de o som ter uma potência ou coeficiente de (des)territorialização” privilegiado no interior da vida psíquica de um indivíduo. Com o verme de orelha, o sujeito articula para si um suporte psíquico, um território existencial para a sua identidade. “Uma criança, no escuro, tranquiliza-se cantarolando” (Ibid., p. 382), já sugeriam os filósofos muitos anos antes, remetendo a esta função de subjetivação desempenhada mediante evocação de um fragmento musical qualquer.

É, portanto, essa *função* que interessa a Szendy em sua análise do verme de orelha como fenômeno econômico, e, sobretudo, o fato de tal função poder ser cumprida por um verme de orelha *qualquer*. Por esta razão, o filósofo destaca o fato de que tal experiência, embora articule dimensões singulares de uma vida específica, possa ser articulada por mercadorias genéricas. É assim que a experiência do verme de orelha articula-se como *uma pura estrutura da troca*, através da qual se tocam diretamente o mais banal e o mais singular (Szendy, 2008, p. 15-39).

Portanto, se adotarmos aqui uma terminologia da esquizoanálise, podemos afirmar que, assim como a estrutura *mercado* é atualizada pela simples relação de troca, independente daquilo que é trocado; a estrutura *sujeito* é atualizada pela simples articulação de um território existencial, independente dos termos que preenchem tal território. Cumpre-se uma função no interior de um sistema. Para este filósofo, o que mais importa é o fato de o verme de orelha cumprir uma função *sui generis* no contexto de um processo de subjetivação. E não importa *qual* será o verme de orelha em questão, importa é que haverá um, e que um território existencial será articulado sob o efeito dessa contingente e incerta “linha de musicalidade” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 226-229) no interior do sistema desejante. Os vermes de orelha, com

as nostalgias, os ânimos e os sobressaltos que eles nos impugnam, formam também o objeto de uma etologia.

1.3. Os *hinos íntimos*: o mercado dentro de si

A relação entre subjetividade e verme de orelha é *marcada por uma dimensão de contingência*, uma vez que o item particular que preenche a função subjetivante varia conforme condições contextuais. Tudo depende da localização geográfica e a época em que a relação é posta. O repertório de vermes de orelha que exercem uma força particular sobre um determinado indivíduo varia conforme lugar e época em que vive tal indivíduo. Segundo Szendy, mercado e desejo se articulam de forma analógica, tendo o verme de orelha como *dobradiça*. O sujeito faz a experiência de si mesmo [*soi*; *self*] mediante a relação com esse item da ordem da cultura, da relação social, da herança, da experiência de um habitat.

A analogia entre mercado e capital é desdobrada na tese segundo a qual a experiência do verme de orelha iguala-se à abertura da subjetividade a um espaço transindividual, no qual o capital pode se reproduzir no mais íntimo da subjetividade. Trata-se de uma dose particular de infiltração da lógica capitalista *no* desejo. Através desta relação, o capital (indústria de mercadorias musicais circulantes em escala global) *expande a lógica do equivalente geral no âmbito da experiência particular do desejo*. E, no entanto, a experiência do verme de orelha é também o reino da particularidade, no sentido de aquilo que há de mais singular na experiência que o sujeito faz de si mesmo – seu repertório de memórias afetivas.

Szendy chama a atenção para o fato de que a experiência do verme de orelha, apesar de articular-se como uma estrutura, articula-se, paradoxalmente, em função de condições inteiramente contingentes. O repertório de canções ou fragmentos musicais que compõem os territórios existenciais que sustentam uma determinada identidade pessoal é extremamente variável. No entanto, a despeito da variabilidade dos itens, em todos os casos há a consolidação de

territórios existenciais, articulados a partir da conjunção de signos variáveis. A contingência se emaranha no núcleo da necessidade.

Para o filósofo, o mercado fonográfico alimenta-se desta relação analógica entre mercado e psiquismo como duas dimensões econômicas, marcadas pela troca generalizada. Daí o verme de orelha ser posicionado em uma zona de indistinção entre mercado e vida psíquica, articulando aí uma dimensão que Szendy (2008, p. 76-77) chama de *intimidade* [*inthymnité*] isto é, uma dimensão de “hinos íntimos”, na qual a dimensão intensiva da subjetividade equaliza-se ao “o que há de mais banal no mercado das mercadorias musicais, o que há de mais intercambiável na circulação das trocas” (Ibid., p. 77). Szendy entende esta dimensão como sendo estruturante da subjetividade, e não apenas a subjetividade dada a escutar música: mesmo aquela pessoa que não tem o hábito de escutar música será, em algum momento, acometida por um hino nacional, religioso, ou de um grupo qualquer, ou uma canção de amor ou de protesto, ou mesmo um simples fragmento musical que será capaz de desempenhar uma função “territorializante” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 381-433) no curso de uma subjetividade.

Por sua vez, o mercado fonográfico se articula mediante a lei da troca generalizada entre vermes de orelha, de modo a renovar continuamente seus produtos, atendendo sempre a uma sede pelo *ajuste psicológico* que só este tipo de componente de subjetivação satisfaz. Por esta razão, Szendy considera que, a despeito da diferença entre suas formas, esses hits “todos se assemelham entre si” (Ibid.). Isto é, a função subjetiva de uma singularidade vivida é preservada, embora a coisa que desempenha a função seja uma banalidade produzida no mercado de cultura de massas.

Com efeito, o verme de orelha se agencia nas políticas hegemônicas de formação de subjetividade de massa. E isto porque ele é *dotado de uma potência muito específica*, de agir no seio da vida psíquica e da singularidade vivida. Como veremos melhor na próxima seção, o verme de orelha é, antes de tudo, um fator ambiental, uma coisa da vida. Por esta razão, justamente, passamos agora a uma caracterização do modo de existência do verme de orelha como sendo o de um *meme*. Veremos que o meme é um operador

conceitual que não se encaixa muito bem na divisão entre natureza e cultura, pois atravessa transversalmente os dois termos dessa divisa, uma vez que descreve fenômenos da ordem da cultura mediante relações de replicação, simbiose e parasitagem da ordem da natureza.

Agora nosso agente muda de nome: não mais um “verme de orelha”, mas um *meme sônico*. Mas é o mesmo agente do qual falamos. Um meme sônico age sobre o sujeito como um modulador, forçando relações de modulação de tonalidade afetiva. O meme sônico é um agente que coloca em cena o desafio teórico de se pensar musicologia e sonologia como *áudio virologia*. Uma nova ecologia sonora, portanto, onde circulam áudio vírus ou vermes de orelha, isto é: memes sônicos.

1.4. Do Meme

Começemos com uma acepção do termo “meme” tal como já se encontra estabelecida em dicionários. Neste sentido, “meme” diz respeito a “uma ideia, comportamento, estilo ou uso que se espalha de pessoa a pessoa dentro de uma cultura”¹⁰³. Ou, em outras palavras: “um elemento de uma cultura ou sistema de comportamento que pode ser considerado transmissível de um indivíduo para outro por meios não genéticos, especialmente por imitação”¹⁰⁴.

Segundo esta acepção, um meme é uma unidade de herança cultural capaz de se replicar de um cérebro a outro sem que haja grande esforço. A ideia de “meme” foi inicialmente elaborada por um biólogo, mas, por dizer respeito ao ato de replicação de unidades culturais, tornou-se, posteriormente, objeto de pesquisa no âmbito dos estudos culturais e da antropologia, tendo sido também o motivo central de criação de uma linha de pesquisa acadêmica (a “memética”) dedicada a debater questões relativas a este tipo de agente.

A formulação inicial da noção de meme remete ao livro *O gene egoísta*, publicado em 1976, pelo biólogo Richard Dawkins. Neste livro, Dawkins apresenta uma abordagem da teoria evolucionista tendo o gene como eixo de

¹⁰³ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/meme>>.

¹⁰⁴ <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/meme>>.

sua análise dos seres vivos e do processo evolutivo. Este livro argumenta em favor da tese de que o que deve ser pensado como unidades básicas de sobrevivência não são corpos animais ou vegetais, mas *genes*. Deste ponto de vista, os seres vivos, incluindo os humanos, são postulados como “veículos” para a transmissão das informações genéticas que os configura, de modo que os sujeitos desta teoria são esses agentes pré-individuais e não-humanos chamados *genes*.

Dawkins (2006 [1976], p. 191) caracteriza os genes como “replicadores”, isto é, unidades de informação que produzem cópias de si mesmas para serem transmitidas de geração para geração¹⁰⁵. Assim, tópicos fundamentais da teoria evolucionista – tais como, por exemplo, a seleção natural – são entendidos como questões relativas à vida desses replicadores que agem a fim de preservar sua continuidade – daí a ideia de o gene ser “egoísta”, em razão de sua agência interessada primordialmente em autopreservação e perpetuação. Mas em um capítulo específico, intitulado “memes: os novos replicadores” (pp. 189-201)¹⁰⁶, Dawkins se propõe ir além das usuais explicações darwinianas do comportamento humano em termos genéticos. Para tal, o autor cogita hipoteticamente a existência de outro tipo de replicador, análogo ao gene, mas dessa vez atuando no âmbito da cultura¹⁰⁷. A analogia se baseia sobre a *capacidade de replicação*, e a hipótese do autor é a de que qualquer forma de vida que tiver a propriedade de fazer cópias de si mesmos, o fará¹⁰⁸. É aí que entra o “meme” como “unidade de transmissão cultural” (Ibid., p. 192) ou “unidade de imitação” (Ibid.) análoga ao gene¹⁰⁹. Em 1976, Dawkins dava como

¹⁰⁵ “O que, no fim das contas, os genes têm de tão especial? A resposta é que eles são replicadores” (Ibid.).

¹⁰⁶ Paginação referente à edição de trigésimo aniversário do livro, publicada em 2006.

¹⁰⁷ “para uma compreensão da evolução do humano moderno, precisamos começar a dispensar o gene como a única base de nossas ideias sobre evolução” (p.191).

¹⁰⁸ “Tão logo a sopa primeva forneceu condições nas quais moléculas pudessem fazer cópias de si mesmas, os replicadores decolaram. Por mais de três milhões de anos, o DNA tem sido o único replicador do qual valeu a pena falar. Mas ele não necessariamente mantém esse monopólio por todo o tempo. Quando quer que emergjam condições nas quais um novo tipo de replicador pode fazer cópias de si mesmo, os novos replicadores irão tender a decolar, e começar uma nova evolução por eles mesmos” (p. 193).

¹⁰⁹ “Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que veicule a ideia de uma unidade cultural de transmissão, ou uma unidade de imitação. „Mimeme” vem de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como „gene”. Espero que meus amigos classicistas me perdoem se eu abreviar mimeme para meme” (p. 192).

exemplos de memes “melodias, ideias, frases de efeito, roupas, modas, modos de fazer vasos ou construir arcos” (Ibid., p. 192), enfim, pequenas unidades de expressão que se propagam facilmente em um meio-ambiente¹¹⁰.

Conforme o texto, tais unidades de transmissão cultural não são herdadas geneticamente (Ibid., p. 189), e evoluem por meios não-genéticos (Ibid., p.190). Como foi mencionado anteriormente, é próprio dos memes replicarem-se de cérebro a cérebro por *imitação*¹¹¹. “Meme” é, portanto, o nome daquilo que se “espalha de cérebro a cérebro” (Ibid., p. 192) sob a forma de ideias “pegajosas” [*cathcy*] facilmente replicáveis. Dentre tais “ideias pegajosas”, um exemplo paradigmático de meme é a melodia cantarolada ou assoviada¹¹².

Outro componente da analogia entre unidade de transmissão genética e unidade de transmissão cultural é a capacidade de adaptação, propagação e sobrevivência de memes. Neste ponto, a noção de “fundo genético” (*genetic pool*)¹¹³ vem para o centro da analogia, sendo traduzida em “fundo memético” (*memetic pool*). Segundo o autor:

A imitação, em sentido amplo, é o modo como os memes *podem* replicar. Mas assim como nem todos os genes que podem replicar o fazem de modo bem sucedido, igualmente, alguns memes são mais bem sucedidos no fundo memético [*memetic pool*] que outros. Isto é o análogo da seleção natural (Ibid., p. 194).

¹¹⁰ Em um curto vídeo explicativo, Dawkins afirma que poderia ter utilizado um vírus de computador como exemplo para a sua ideia de um agente replicador capaz de reproduzir a si mesmo, mas que tal agente não existia em 1976. Ver <<https://youtu.be/6iHZi-z7H4o>>.

¹¹¹ “Assim como genes propagam a si mesmos no fundo genético saltando de corpo a corpo pela via de espermatozoides ou ovos, memes também propagam a si mesmos no fundo memético saltando de cérebro a cérebro pela via de um processo que, em sentido amplo, pode ser chamado imitação” (p. 192).

¹¹² Em 2014, Dawkins afirma que a “ideia” replicada poderia ser um estilo de vestimenta, um sotaque, uma palavra, um estilo de artesanato, e apresenta como exemplo paradigmático de meme uma melodia cantarolada ou assoviada. Ver: <<https://youtu.be/4BVpEoQ4T2M>>. Dawkins ele mesmo utiliza a palavra “*catchy*” (“pegajoso”) para se referir a uma característica dos memes mais propensos à sobrevivência e persistência em um contexto em que a cultura de ideias é pensada sob a chave da capacidade de replicação.

¹¹³ O nome “fundo genético” refere-se à totalidade dos genes presentes em uma determinada população de um organismo de reprodução sexuada, em um determinado momento. Em conformidade com o paradigma da competição (e não da colaboração simbiótica) já postulado em Darwin para o caso dos organismos vivos, Dawkins caracteriza a *genetic pool* como um âmbito agonístico, onde os genes competem uns com os outros em uma dinâmica de reprodução em função de adaptação e sobrevivência.

A ideia de sobrevivência por adaptação (leia-se, de “seleção natural”) está no centro desta analogia¹¹⁴, e conduz o autor à seguinte questão: o que torna, então, os memes mais aptos a persistirem – ou a serem mais bem sucedidos – no fundo memético? A observação dos exemplos apresentados por Dawkins ao longo deste capítulo – dentre os quais a própria ideia de “Deus” aparece como um meme (Ibid., p. 192-193) – permite concluir que o “valor de sobrevivência” de um meme “resulta de seu grande apelo psicológico” (Ibid., p. 193). O “encaixe” (Ibid.) subjaz ao potencial de aceitação no interior de uma população específica, e tal aceitabilidade, por sua vez, depende da maneira como a “ideia” assenta-se sobre predisposições psicofísicas de prazer e conforto.

Assim, a capacidade de apreensão sem esforço e o apelo psicológico formam as condições para uma potencial distinção no “fundo memético” e a consequente manutenção de sobrevivência mediante replicação através de gerações. Já em sua formulação de origem, Dawkins ressalta que, dentre os memes musicais, os mais propícios a propagarem-se massivamente são aqueles passíveis de serem cantarolados ou assoviados, e que, aliás, o fato de chegarem a ser assoviados ou cantarolados pode ser tomado como índice da propagação de um determinado meme musical:

Se o meme é uma ideia científica, sua propagação dependerá do quão aceitável ela é para uma população de cientistas individuais; uma medida aproximada de seu valor de sobrevivência poderia ser obtido pela contagem do número de vezes que ela é referida por sucessivos anos em periódicos científicos. Se o meme é uma melodia popular, sua propagação através do *pool* de memes pode ser mensurada tendo em vista o número de pessoas que a assoviam nas ruas” (Ibid.).

Dawkins não previa a era do YouTube e seus algoritmos que contabilizam visualizações. O anacronismo da ideia de contabilizar o “número de pessoas que a assoviam nas ruas” é digno de nota. À era da contabilidade de “visualizações” ou “likes”, o critério de estatística de memes musicais muda de

¹¹⁴ O pressuposto aqui é o de que o mundo social, tal como o mundo biológico, é moldado pelas forças cegas da seleção natural e não por um design inteligente. A este respeito, ver <<http://en.slow-media.net/memetic-turn>>.

figura. Apesar de eventuais anacronismos de um ou outro exemplo, prevalece o caráter de *parasita* deste tipo de modo de existência. Com relação a esta característica própria ao meme, Dawkins cita o que psicólogo N.K. Humphrey a respeito da primeira versão do capítulo “meme: os novos replicadores”, em que se ressalta o modo de existência e de ação deste agente:

Os memes devem ser considerados como estruturas vivas, não apenas metaforicamente, mas tecnicamente. Quando você planta um meme fértil em minha mente, você literalmente parasita o meu cérebro, transformando-o em um veículo para a propagação do meme, assim como um vírus poderia parasitar o mecanismo genético de uma célula hospedeira”. (Ibid., p. 192).

Esta formulação de Humphrey dá um passo interessante no sentido de retirar a ideia de meme do registro de uma metáfora cultural de processos biológicos e situá-la, *literalmente*, como um tipo de agente infeccioso. Deste ponto de vista, as “unidades de transmissão cultural” colocam em cena a necessidade de estudos culturais formulados em termos de parasitologia. Tal parasitologia, por sua vez, teria como objetos de análise uma diversidade de situações nas quais o devir de um cérebro humano individual é pilotado por um agente que atua sobre o complexo corpo-mente “tal como um vírus poderia parasitar o mecanismo genético de uma célula hospedeira” (Ibid.).

É neste sentido de considerar a infecção por meme em sua literalidade, e não como figura de linguagem, que alguns estudos de objetos culturalmente compartilhados, dentre os quais, a música, experimentam propostas de transformação epistêmica formuladas a título de “memética” ou estudo dos vírus culturais. Com relação a tal transformação epistêmica, cumpre observar que, na medida em que localiza poder de agência em um modo de existência infraindividual, a memética trabalha, também, no sentido de descentrar o humano.

Em linhas gerais, portanto, a “memética” surge como ramo de pesquisa análogo à “genética”, mas dedicado ao estudo de outro tipo de agentes replicadores. Como mencionado acima, tal concepção da capacidade de replicação de ideias e todo tipo de objetos culturais foi adaptada no âmbito dos

estudos culturais, onde o meme aparece como “vírus mental” ou “vírus cultural” (Cullen, 2000). Não se trata de um “verme” ou de um “vírus” no sentido literal destas palavras, e, portanto, referindo-se a agentes biológicos que poderiam ser detectados por exames de diagnóstico por imagem ou por reações químicas.

O grande problema com relação a este agente é que, embora ele não seja rastreável por meio de diagnósticos por imagem do cérebro, ele também não é uma simples ideia ou imaginação. O vírus mental *opera*, replica-se, compõe processos de individuação. Tem-se, portanto, o meme como um agente auto-replicante, e ontogenético. Tudo o que ele precisa é de um hospedeiro.

*

Voltando ao texto de Dawkins, além do exemplo referido acima com relação à ideia de um meme “musical”, o da pequena frase musical com grande probabilidade de ser assoviada (isto é, de replicar-se involuntariamente em meu cérebro), a música aparece também em *O gene egoísta* como meio para esclarecer a variedade de configurações formais que podem agir como um meme. Neste ponto, mediante a analogia da “sinfonia”, o meme aparece como sendo *qualquer traço particularmente expressivo*:

Até então falei de memes como se fosse óbvio de que consiste uma unidade-meme. Mas evidentemente isso está longe de ser óbvio. Até aqui eu disse que uma música é um meme, mas e quanto a uma sinfonia: quantos memes ela é? Cada movimento é um meme? Cada frase de melodia reconhecível, cada compasso, cada acorde, ou o quê? (Ibid., p. 195).

Com a analogia da sinfonia como o exemplo de um “todo” cujas partes podem ser destacadas como instâncias dotadas de agência por si mesmas, Dawkins estabelece uma descrição conceitual de um ambiente cultural em cujas “unidades de transmissão” (*memes*) portam duas características marcantes: 1) elas podem apresentar-se sob a forma de fragmentos, e, portanto, não apenas como unidades culturais com o status de “obras”; e 2)

funcionam segundo *uma lógica assignificante da frequência*, e não segundo a lógica representativa do significante.

1.5. Memética e a *máquina de memes*

Entre os anos 1997 e 2005 esteve ativo um periódico científico intitulado *Journal of Memetics*, proposto como um ambiente de exposição e discussão de pesquisas conduzidas a título de memética¹¹⁵. O texto que descreve o periódico informava, em 1997 que, “em razão da inexatidão atual do conceito de meme”, o nome do periódico precisava ser complementado com um subtítulo. O resultado foi “Revista de Memética: modelos evolutivos de transmissão de informação”¹¹⁶. Deste modo, a própria ideia de “memética” como uma disciplina científica seria pensada como campo de pesquisa empírica e análises relativas à esfera da “cultura” entendida como campo de propagação viral de artefatos materiais e imateriais.

Em continuidade com as teses iniciais de Dawkins, a memética pensa a informação como uma matéria de contágio e replicação. O modelo biológico é o do vírus. No campo dos estudos de mídias e do ativismo social, fala-se até mesmo em virada memética (*memetic turn*)¹¹⁷ como designador de uma virada epistemológica no campo de estudos culturais.

Em um dos livros significativos para esta “virada”, *The meme machine*, a psicóloga Susan Blackmore (1999)¹¹⁸, constrói uma narrativa em que é recorrente um recurso hipotético ao “ponto de vista do meme” (Blackmore, 1999, p. 27; 30; 36; 37-52). Segundo a autora, “do ponto de vista do meme”, os corpos humanos são terras a serem colonizadas, uma vez que é próprio dos memes o exercício de transformar “pensamentos, emoções, desejo de sucesso e vontade de trabalhar duro” de agentes humanos em “aspectos da máquina de replicação” (Ibid., p. 142). Seguindo a analogia entre o gene e o meme “egoísta”, Blackmore caracteriza o humano como

¹¹⁵ Ver <<http://cfpm.org/jom-emit/about.html#introduction>>.

¹¹⁶ “*Journal of Memetics: evolutionary models of cultural transmission*”.

¹¹⁷ Ver <<http://en.slow-media.net/memetic-turn>>.

¹¹⁸ Blackmore é uma pesquisadora que esteve envolvida no corpo editorial do *Journal of Memetics* acima mencionado. A autora mantém uma página *online* com diversas sugestões de leitura sobre temáticas em torno do meme como questão a ser pensada.

parte do ambiente em que todos esses memes prosperam, e esses memes usam-nos para sua própria propagação.(...). Na medida em que nosso meio-ambiente se torna mais e mais rico em memes e dispositivos para copiar memes, podemos esperar que mais e mais pessoas tornem-se infectadas com memes que os levam a passar suas vidas os propagando. Isso é o que os memes fazem (Ibid.).

A memética é, portanto, uma vertente pós-humanista dos estudos da cultura. Segundo seus pressupostos epistemológicos básicos, a categoria de “humano” designa meramente uma terra devoluta onde se assentam, como maquinarias replicantes, agentes pré-individuais auto-replicadores. Blackmore tece seu livro dedicado às “máquinas de memes” (leia-se, os humanos) mediante um tópico expresso sob a forma de um convite:

imagine um mundo cheio de cérebros e muito mais memes do que casas a serem possivelmente encontradas. Quais memes são mais propícios a encontrar um lar seguro e ser passado adiante? (Ibid.).

Assim, a memética te convida a cogitar que seu cérebro é uma espécie de hospedaria por onde transitam inúmeros e diversos agentes. Os agentes são unidades auto-replicadoras de informação; e a consciência subjetiva, tal como já havia sugerido Freud (2010 [1917]) no início do século XX, é uma habitante de uma casa que não é exatamente *sua*¹¹⁹.

1.6. Áudio virologia e descentramento do humano

Assim, o verme de orelha é abordado aqui, por um lado, como uma questão de ordem *ambiental*; e por outro, como uma questão de ordem *colonial*, na medida em que se trata de uma população de agentes que estabelecem um tipo particular de relação com a audição. Como vimos na

¹¹⁹ Refiro-me aqui à afirmação feita no curto ensaio *Uma dificuldade da psicanálise*, de 1917, segundo a qual “o ego não é o senhor da sua própria casa”. Segundo Freud, tal afirmação implica um “golpe no amor próprio do homem, o que posso chamar de golpe psicológico”. E conclui que, sob o efeito desta tese, a tendência própria ao ego, em sua própria defesa, seria descreditar a psicanálise: “não é de espantar, então, que o ego não veja com bons olhos a psicanálise e se recuse obstinadamente a acreditar nela”. O mesmo jogo se repete entre humanismo e memética. A antropologia humanista moderna seria neste sentido, uma dificuldade no caminho da memética.

seção anterior, em referência ao trabalho de Susan Blackmore, do ponto de vista do verme de orelha, a audição é apenas um canal para replicação, o ponto de chegada de uma possível nova colônia¹²⁰. A respeito destas duas frentes problemáticas – ambiental e colonial – com relação ao “áudio vírus”, Steve Goodman fala em favor do exercício de uma “áudio virologia”, em um trecho que gostaríamos de ler aqui com atenção:

O estado de submersão do sensório afetivo, do qual a escuta ubíqua é agora um subconjunto, obriga a transformação dos quadros ultrapassados do pensamento sônico. Na tentativa de executar a atualização necessária, uma áudio virologia começa a partir da premissa *de um modo de audição que está “sempre ligado”*. Como em todas as outras conexões de rede continuamente abertas, o corpo torna-se vulnerável ao contágio viral. Se a Muzak, como arquitetura sônica, antecipou o ambiente de audição ubíqua no qual o consumo agora é rotineiramente submerso, a logomarca sônica – localizada na linha genealógica dos que remonta aos jingles de rádio – visa catalisar a motivação para consumir, criando *um ponto de inflexão que é disparado sonicamente* (Goodman, 2010, p. 145, grifo meu).

Além de apresentar a tese segundo a qual a Muzak antecipou um estado de coisas ambiental que se caracteriza por um estado contínuo e ubíquo de exposição ao som, a passagem acima apoia-se sobre algumas teses e pressupostos que vale a pena enumerar aqui. Tais são os seguintes pressupostos de uma áudio virologia: 1) Encontra-se em vigência um estado de coisas que caracteriza-se pela demanda de um modo de audição sempre ligado; 2) Trata-se de uma forma sônica que funciona mediante contágio viral; 3) Tal forma sônica exerce uma ação sobre corpo e mente de um sujeito humano; 4) A ação desempenhada por tal forma sônica consiste, em muitos casos, em catalisar a motivação para consumir; 5) O modo de relação entre esta forma sônica e o corpo humano é o do contágio; 6) O corpo está sempre vulnerável ao contágio; 7) O corpo é como um conjunto de conexões de rede continuamente abertas; 8) O corpo vive enquanto submerso rotineiramente em um meio-ambiente de audição ubíqua; 9) Jingles de rádio são os antecessores desta forma de ação sônica.

¹²⁰ Com relação a uma descrição conceitual do humano como colônia de vírus culturais (os “memes”), ver o livro *The Meme Machine* de Susan Blackmore (1999), cuja tese central é, justamente, a de que corpo e mente humanas são “máquinas de memes”, hospedeiros de transmissores de agentes replicadores autônomos.

A áudio virologia coloca em cena, portanto, a título de necessidade epistemológica, duas características que precisam ser observadas de perto: em primeiro lugar, ela posiciona o humano como *ser vivo imerso em um meio ambiente viral*; Em segundo lugar, que encontra-se em vigência um mercado cujo paradigma de reprodução de capital é o do contágio viral, do *controle* e da *modulação afetiva* (Goodman, 2010, p. xiv; xvi; 12; 17; 134; 144; 190; 198). Tal mercado compõe-se de diferentes setores da produção industrial de “cultura” (dentre os quais, a “música”), onde os bens culturais são programados para atuarem como agentes virais.

O próprio mercado mobiliza o humano como sendo o seu objeto, e não seu sujeito. Tal descentramento e reposicionamento do humano como objeto de racionalização coloca em questão uma revisão da ética. Goodman ressaltou que a “áudio virologia”, não se deve reproduzir uma “moralidade antropocêntrica da saúde” (Ibid., p. 130), de modo que é preciso ressaltar que um áudio vírus não necessariamente adocece o humano. Na grande maioria dos casos, o que ele faz é apenas movimentar, pilotar, dirigir o humano a certos comportamentos e hábitos¹²¹. Por esta razão, é preciso conceder ao áudio vírus um novo direito de existência (Lapoujade, 2017, p. 81-100), pelo qual podemos reconhecê-lo como um *agente* em pleno direito ontológico. O áudio vírus existe concretamente como um componente *ativo* do meio-ambiente, em relação ao qual o humano encontra-se constantemente em contato, e em relação ao qual o “humano” se constitui como indivíduo e como espécie. Na medida em que age mediante uma potência particular de capturar o desejo de forma assignificante, os áudio vírus atuam de forma *ontogenética* sobre o humano. O humano torna-se quem é a partir da relação com memes.

¹²¹ Salvo em casos raros e específicos de alucinação auditiva envolvendo música. A respeito destes quadros, ver os artigos “*The clinical spectrum of musical hallucinations*” em <[http://www.jns-journal.com/article/S0022-510X\(04\)00273-4/pdf](http://www.jns-journal.com/article/S0022-510X(04)00273-4/pdf)>; e “*musical hallucination associated with hearing loss*”, em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-282X2011000300024>.

1.7. A ética memética

Em resposta ao status de componente ativo, próprio à categoria de “áudio vírus”, Steve Goodman (Ibid., p. 130) descreve a “áudio virologia” como uma espécie de ciência das relações. Neste contexto, a ciência das relações ganha o nome de “ética”, a qual, por sua vez, é descrita em termos de “um plano material de encontros específicos entre corpos (os quais podem ser construtivos ou destrutivos)” (Ibid.). Então, era isto que estava nas entrelinhas desde o início: uma ética baseada na contingência de encontros particulares – leia-se, Spinoza.

Como vimos na última seção, o humano foi descentrado, de modo que tal plano de relações não mais pressupõe exclusivamente o agente humano como instância dotada de agência. Portanto, trata-se de uma ética que não se fundamenta abstratamente na soberania de noções tais como “consciência” e “livre arbítrio” humano. O que se tem, ao contrário, é um esforço para se pensar a Ética como uma filosofia prática da relação, razão pela qual o sistema seu conceitual se traduz em termos de vetores, recorrências, variações de velocidade, relações de movimento e repouso. Segundo Goodman,

Na *Ética*, Spinoza descreve uma ecologia de movimentos e repouso, velocidades e lentidões, e o potencial das entidades para afetar e ser afetado. Essa ecologia será construída como um campo vetorial de “afecteis” (afeto + projétil), ou o que William James se refere como vetores pulsados de sentimento (Ibid., p. 83).

A áudio virologia se apresenta, portanto, como um Ética descrita por meios lógicos, colocando em cena uma *ecologia de vetores pulsados agindo uns sobre os outros*, em correlação¹²². Nesta ecologia toda relação é pensada em termos de movimento e modulação, como um campo vetorial de forças no qual um agente é sempre compreendido como estando a modular e a ser modulado por outro.

Tem-se aí, a adoção de uma estratégia teórica que não se funda sobre a identidade de um sujeito humano, e não se reduz a uma disciplina específica,

¹²² Cumpre ressaltar que Gilles Deleuze e Félix Guattari trabalharam exatamente neste sentido, já em 1980, especificamente no texto no texto “Do ritornelo”, em *Mil Platôs*.

preferindo optar por trabalhar de modo articulado as esferas da lógica e da ética, ontologia, lógica e política e da estética¹²³. Ao evocar Spinoza, William James, Deleuze e Guattari, Goodman propõe trazer para o a ideia de “áudio virologia” uma noção de campo social descrito como camadas e mais camadas de agenciamentos coletivos entre “vetores pulsados” dotados de capacidade de afecção¹²⁴. É *em relação* a esses agenciamentos que a mente humana se constitui. Não há luz divina, apenas materialismo histórico. É neste sentido que Goodman enfatiza o potencial de agência da categoria de “áudio vírus” ao mesmo tempo em que coloca em perspectiva o potencial de agência da forma-sujeito¹²⁵.

Deste modo, os sujeitos da áudio virologia não são consciências humanas dotadas de interioridade, mas corpos e mentes agenciadas em redes descentradas, e então implicados nas “malhas biotécnicas cambiantes de culturas sônicas” locais e globais (Goodman, 2010, p. 179). Mas também, e, sobretudo, como vimos anteriormente, são *vetores pulsados de subjetivação*, isto é, agentes não-humanos capazes de mobilizar o humano de modo *analógico*, isto é, relacionando-se diretamente com a ordem do inconsciente, do desejo, das pulsões, das compulsões. O meme assalta o humano mediante uma relação de “captura a-significante” (Deleuze; Guattari, *op. cit.*).

Deste ponto de vista, a relação entre o agente humano e o áudio vírus (bem como a ética daí decorrente) é pensada como uma lógica – uma lógica *aberrante* (Lapoujade, 2015), de fato, mas uma lógica. Trata-se aí de um desdobramento do “mundo em que as individuações são impessoais e as singularidades são pré-individuais” (Deleuze, 1968, p. 4), e, portanto, um espaço em que há muito mais modos de existência dotados de potência de agir que aqueles que são especificamente humanos. No texto de Goodman, tal lógica é traduzida em termos de uma política em que o exercício do poder é

¹²³ Tal formulação conjunta entre ética, ontologia, lógica e política se faz de modo evidente em continuidade com o gesto filosófico avançado por Deleuze e Guattari, o qual é tomado como referência marcante no livro de Goodman aqui comentado.

¹²⁴ A descrição detalhada desta noção de “campo social” (ou “*socius*”) pode ser encontrada em *O Anti-Édipo* (Deleuze e Guattari, 1972).

¹²⁵ Entenda-se aqui “forma-sujeito” como a subjetividade reduzida ao cogito, definida como instância formal autônoma e fundamentalmente destacada do reino das coisas materiais. Vale observar, a este ponto, que na condição de entidade individuada e isolada do entorno por contornos sólidos; a forma-sujeito é regida por diagramas ocularcêntricos da razão.

pensado em termos de frequência, contágio afetivo e controle por modulação sensorial.

Portanto, na medida em que as relações concretas de poder que formam problemas éticos são mobilizados materialmente sob a forma de operadores que não são estruturados linguisticamente, a própria ética é pensada de modo a exigir uma estratégia epistemológica capaz de lidar com signos assignificantes, e de diagnosticar modos e processos de captura (bem como de ruptura) assignificante.

Esta parece ser a consequência da insurgência de Deleuze e Guattari contra o estruturalismo e a psicanálise: é preciso pensar *etologicamente*, e a etologia seria a ciência de compor mapas, redes e malhas de arranjos complexos de agentes em interação. Etologia como “esquizoanálise” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 20; 27; 33), e, portanto, como prática cartográfica de arranjos materiais e psíquicos em processo. A orelha é uma máquina; e é também peça de outras máquinas, ou seja: uma orelha é uma *máquina desejante* (Deleuze; Guattari, 1972), e toda escuta é primordialmente uma questão de *agenciamento do desejo* (Ibid.).

Daí, a questão da sonologia poderia ser pensada como eto-logia das condições da experiência do som. Uma lógica das condições da experiência sonora, as quais não são exclusivamente dadas na natureza, mas produzidas socialmente. Todo ouvido é um misto de natureza e cultura, um *híbrido*, e como tal, pode ser tratado fora dos binarismos que separam o bio-lógico do sócio-lógico.

1.8. O contágio como modo relacional

Além do áudio vírus como acontecimento físico, seja ele materializado por meio de fones de ouvidos ou paredes de alto-falantes, há também o áudio vírus como acontecimento virtual, e neste ponto, como afecção, captura e racionalização da memória sônica. Ainda em *Sonic Warfare*, Steve Goodman (2010, p. 130-132; 185-187) formula a noção de “áudio virologia” em termos de uma “política da frequência”. Tal mescla entre as ideias de “virologia” e

“política” ganha expressão particular no neologismo “*viropolítica* da frequência” (Ibid., p.155, grifo meu). Tal concepção coloca em ênfase o fato de ações de ordem política serem implantadas materialmente sob a forma de vibração¹²⁶. Segundo o autor, as relações de poder precisam ser pensadas em termos de contágio afetivo, a nível micropolítico, e em função de relações específicas.

Neste contexto, a áudio virologia é posicionada no texto como um desdobramento complementar da “virologia cultural” (isto é, a “memética”, conforme vimos anteriormente neste capítulo), contribuindo com a abordagem de uma esfera material específica em relação à qual o contágio viral é pensado, sobretudo, em termos de matéria em posta em vibração. O contraste estabelecido por Goodman entre a virologia aural e as meméticas correntes se estabelece mediante a seguinte distinção: há, por um lado, teorias meméticas que consideram o cérebro humano como o hospedeiro de ideias, frases, sons, discursos parasitas, mas fazendo toda esta agência viral convergir para a cognição, sendo esta postulada como o escoadouro de toda a agência pré-individual; e há, por outro, teorias que se dirigem a um tipo de afecção contagiosa que extrapola o nível linguístico, operando em termos de relações de movimento e repouso, aumento e diminuição de velocidade e lentidão. A áudio virologia é definida do lado desta última, sendo pautada pelo que o autor chama de “ontologia da força vibracional” (Goodman, 2010, p. 81-84; 2012, p. 70-72) na qual – ao contrário do que (des)entendem alguns autores produzindo na área dos estudos do som¹²⁷ – mesmo algoritmos e fórmulas matemáticas vibram (Ibid., p. 28; 175; 197).

Assim, podemos concluir que o “áudio vírus” (“verme de orelha” ou “meme sonoro”) age por modulação afetiva (Goodman, *op. cit.*), por captura assignificante (Deleuze; Guattari, *op. cit.*), isto é, por contágio. A ideia de “Ética” ganha aí um aspecto de *etologia*, na qual o “sujeito” é entendido como uma entidade macroscópica – uma “máquina de memes” [*meme machine*]

¹²⁶ Goodman chega a caracterizar o capitalismo como “vibro-capitalismo”: “a micropolítica da frequência aponta na direção de ondas e partículas que abduzem consumidores imersos na duplamente trans-sensorial e não-sensorial sopa do vibro-capitalismo” (Goodman, 2010, p. 188).

¹²⁷ Refiro-me aqui particularmente ao artigo *Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn*, de Brian Kane (2015).

(Blackmore, *op. cit.*) que tem como pressuposto a agência coletiva pré-individual.

Em sua forma particularmente sônica, a modalidade material que Deleuze e Guattari (1980, p. 90; 92) chamam de “*signos-partículas*”¹²⁸, correspondem ao que chamamos aqui de vírus sonoros, vermes de orelha, áudio vírus, memes sonoros. Por sua vez, tais signos-partículas não são signos de representação, referindo-se a alguma verdade exterior a eles mesmos: são *operadores* evocativos, prestes a articular sua memória, alterar seu batimento cardíaco, arrepiar os pelos do seu braço, enfim, mexer com seu desejo e sua subjetividade.

Figura 15: “Você pensa que vida ecologicamente sintonizada significa ser todo eficiente e puro. Errado. Significa que você pode ter uma discoteca em cada cômodo de sua casa”. Fonte: Timothy Morton, via Twitter.

¹²⁸ A expressão tem como variantes “partículas-signos” (Ibid.), ou “partículas assignificantes” (Ibid., p. 10).

Parte 2

Mercados Virais

Até aqui argumentamos que a proposta de uma “áudio virologia”, pode ser vista como sendo, no mínimo, razoável, do ponto de vista de uma pesquisa musical que pretende pensar o seu próprio presente, especificamente no que diz respeito às condições materiais postas em cena no contexto da era da técnica fonográfica. A partir desta constatação, seria preciso testar a operacionalidade de pensar virologicamente em relação a alguns circuitos de produção e consumo de objetos classificados como “musicais” no interior de contextos específicos.

Ao longo das seções seguintes, veremos especificamente dois circuitos de produção e consumo de objetos fonográficos, a saber, o da “música em estoque”¹²⁹ e o da logomarca sônica. Como afirma Brandon Labelle (*op. cit.*), a Muzak deixou como “legado” a iniciativa de tomar o espaço acústico e a audição humana como objetos de instrumentalização. Em continuidade com esta tese, o texto a seguir posiciona a análise dos dois circuitos acima referidos em termos de desdobramentos do dispositivo Muzak em função de um novo repertório de injunções de mercado.

A análise do comércio de músicas de estoque e logomarcas sônicas é entretecida com a leitura do modo como Brian Massumi caracteriza o modo operatório atual do mercado capitalista. Esta parte propõe, portanto, uma leitura cruzada entre dois segmentos do mercado fonográfico *online* atual, e a caracterização do capital como operador “ontogenético” (Massumi, 2016).

2.1. Música em Estoque

Na última seção, vimos o ser humano como uma rede afetiva aberta em constante contato com agentes que fazem vibrar, balançar, dançar, trabalhar e sonhar. São necessários, portanto, esforços teóricos para reposicionar epistemologicamente as possibilidades de agência crítica no que diz respeito tanto ao fazer quanto ao teorizar música.

¹²⁹ A expressão “música em estoque” é utilizada aqui como tradução do termo “*stock music*”. Também conhecida como “música de produção” (“*production music*”) ou “música de biblioteca” (“*library music*”), o nome “música em estoque” refere-se à música gravada que pode ser licenciada para clientes para uso em filmes, televisão, rádio e outros meios de comunicação. Em sua grande maioria, a música referida por este nome é de propriedade de bibliotecas de música de produção.

Ainda em relação às “ecologias sônicas do capitalismo” (Goodman, 2010, p. 128) maquínico e viral, podemos perceber aí a uma proposta de pesquisa que considera as condições sociais e econômicas que dão sustentação a um determinado circuito de produção e consumo musical, especificamente aquele que é expressamente entendido como um campo de propagação viral. A este respeito, consideremos uma variação infraestrutural pontual no âmbito das condições práticas do fazer musical: o surgimento do computador pessoal portátil.

Em um dos capítulos finais de *Música e Mediação Tecnológica*, Fernando Iazzetta (2009) considera uma série de impactos desta nova ferramenta em termos de criação e estética musical. Segundo Iazzetta, com o *laptop computer*,

tornou-se possível fazer música em qualquer lugar: na poltrona de um avião, na mesa de um café, no sofá da sala, ou - por que não? - numa sala de concerto. O *laptop computer*, o computador apoiado sobre as coxas, é estúdio, ferramenta de composição, gerador sonoro, instrumento musical, arquivo de músicas e aparelho de som, tudo isso ao mesmo tempo, tudo isso sobre as coxas, e controlado por um teclado mais rudimentar do que o que qualquer música tenha tocado em tempos anteriores (Iazzetta, 2009, p. 193-194).

Dentre a variedade de impactos provocados pela incorporação desta nova ferramenta no âmbito das práticas musicais, Iazzetta destaca três pontos principais, a saber: 1) o surgimento de um novo gênero musical - a “*laptop music*” (Ibid., p. 195); 2) o surgimento de uma nova estética baseada no ruído digital - a estética “pós-digital” dos *glitches* (Ibid., p. 198); e 3) uma problematização das fronteiras entre diferentes nichos de produção musical, as quais são tradicionalmente estabelecidas como divisas entre música “erudita” e “popular”.

Mediante a utilização do laptop como instrumento musical, uma diversidade de praticantes que anteriormente encontravam-se separados pelas divisas acima mencionadas agora se reúnem sob a condição de usuários de ambientes de manipulação digital de áudio (Ibid., p. 196-200). Centrando momentaneamente o foco em situações de concerto, Iazzetta considera que a “*laptop music*”, é praticada por agentes que “estão em algum lugar entre a música de vanguarda eletroacústica e a música eletrônica de dança” (Ibid., p. 194). Além disso, o autor enxerga nestes praticantes uma reserva potencial de

ressurgência da figura do músico amador, ou pelo menos, de uma figura do praticante de música que não se enquadra na divisão tradicional que se estabeleceu no âmbito das práticas musicais ao longo do processo histórico de divisão dos lugares musicais distribuídas em torno do concerto público entendido como paradigma de comércio musical¹³⁰.

Com efeito, a incorporação do *laptop* como ferramenta de produção e consumo de música redesenha a paisagem das trocas musicais. A este respeito, dois pontos precisam ser observados, sendo que um deles concerne à emergência de mercados editoriais, e de todo um ciclo de frequentadores não-especializados de conteúdos didáticos (“tutoriais”) informando como produzir peças de música (chamadas, nestes circuitos, de “*tracks*”); e o outro concerne à consolidação e crescimento exponencial de um mercado específico de música: o de “música em estoque” [*stock music*].

Observemos aqui mais detalhadamente este segundo ponto. Dedicado ao uso em contextos tão variados como salas de espera, restaurantes e produtos audiovisuais, a “*stock music*” é mais largamente empregada no âmbito da produção audiovisual, principalmente no âmbito da produção “independente” de baixo e médio orçamento. A música em estoque responde à demanda de uma cultura de “criadores de conteúdo” e “youtubers”. Trata-se de um mercado conduzido por empresas que se propõem em interface direta com produtores musicais, os quais produzem em estúdios montados com um orçamento muito menor que um estúdio profissional.

Neste contexto material, a própria modalidade de registro legal de autoria e execução de produtos - “obras” - musicais ganha uma nova figura,

¹³⁰ Um tema subjacente a todo o percurso de *Música e Mediação Tecnológica* (Iazzetta, 2009) diz respeito ao longo processo histórico através do qual a figura do músico amador lugar no circuito oficial da produção e consumo musical no interior da cultura musical do ocidente. De acordo com o livro, no século XX, e mediante práticas específicas no contexto da cultura mediada pela fonografia, a figura de um músico praticante não-profissional ressurgiu com um fôlego novo, relativizando tanto a institucionalização dos espaços do fazer musical, e afirmando o fazer musical como questão de relação particular, mais do que de preparação profissional. O livro conclui falando em favor de uma postura musical que valoriza o aspecto lúdico, participativo e comunal do fazer musical (Ibid., p. 214).

exercendo-se sob a modalidade do comércio *royalty free*, “livre de royalties”, ou, conforme sua tradução mais usual, “livre de direitos autorais”¹³¹.

Por exemplo, a empresa *Shutterstock*, fundada em 2003, funciona como um grande banco de imagens, vídeos e sons acessíveis sob demanda e mediante um modalidade de contrato “livre de direitos autorais”. Fundada inicialmente como um banco de imagens, a empresa atualmente dispõe de uma ramificação dedicada ao mercado de “músicas” e “*audio logos*” (isto é, vinhetas sonoras breves produzidas conforme o intuito de reforçar a marca ou o nome de empresas e instituições)¹³². O website da empresa tem uma entrada intitulada “torne-se um colaborador”, convidando os visitantes a submeterem suas músicas para análise conforme os critérios e condições de uma equipe de seleção da empresa¹³³. Todo o conteúdo do site está classificado em subcategorias de “gênero” e “estado de espírito” [*mood*], de modo a orientar tanto os compradores quanto os aspirantes a produtores de conteúdo disponibilizado pela empresa. Neste ponto, vale observar que, embora este mercado se assemelhe em larga medida com o que fora suprido nas décadas anteriores pela corporação Muzak, este novo contexto apresenta uma diferença marcante com relação ao anterior.

Diferentemente da Muzak, uma empresa vendedora de música em estoque situa-se em uma posição intermediária entre o consumidor e o produtor. Razão pela qual as linhas diretrizes de organização do conteúdo são divulgadas, e dirigem-se, ao mesmo tempo, ao aspirante a “colaborador” e ao público comprador. Neste contexto, cumpre observar, o “cliente” muda de figura. O consumidor de música em estoque é também um produtor, e na maioria dos casos, um produtor de vídeo. Portanto, o indivíduo médio com o qual a empresa se relaciona não é mais o consumidor de um produto tecnológico produzido pela empresa, mas um indivíduo inserido na logística da produção de objetos culturais. O consumidor consome para produzir, ou ele pode produzir para que os outros também produzam, e aqueles que consomem

¹³¹ Trata-se de um modelo de negócios no qual é concedido à parte compradora o direito de usar a obra em perpetuidade para qualquer fim previsto no contrato, sem para isso ter de pagar royalties adicionais àqueles pagos no momento da contratação.

¹³² <<https://www.shutterstock.com/music/>>. Para acessar diretamente a página de “audio logos”, ver: <<https://www.shutterstock.com/music/genre/Audio-Logos>>.

¹³³ A página dedicada à submissão de conteúdo via internet é a seguinte <https://www.shutterstock.com/music/new_artist_form>.

poderão produzir sobre esta produção, remixando-as, ou simplesmente, estetizando seu próprio ato de consumo¹³⁴.

Paralelamente a esta transformação estrutural no modo de operação do capitalismo, no qual todos se tornam “produtores”, e do qual o circuito de produção e consumo da *música de estoque* é um caso particular, há a seguinte característica: a publicidade das linhas diretrizes para produção.

Tais linhas diretrizes comportam instruções de organização formal do material, por um lado, e por outro refere-se explicitamente a uma gama de afecções humanas, classificadas como subcategorias de “estados de espírito” ou “clima” (“*mood*”). Um busca, por exemplo, por uma vinheta breve ou por uma faixa musical pela categoria “estado de espírito”, faz revelar produtos sonoros correspondentes às categorias

agressivo; alegre; alto-astral; amor; animado; calmo; confiante; coração partido; deprê; descontraído; despojado; divertido; dramático; épico; esperançoso; espiritual; etéreo; excitante; feliz; frágil; furioso; inspirador; intenso; medo; melancólico; misterioso; nostálgico; otimista; peculiar; preocupação; reflexivo; remorso; romântico; sensual; sentimentos misturados; sereno; sexy; sofisticado; sonhador; suave; terror; triste; vibrante¹³⁵.

Para cada uma dessas categorias há uma assinatura sônica catalogada em termos de especificações de andamento, instrumentação, tonalidade, métrica, envelope formal e perfil espectral. A este respeito, vale ressaltar, os critérios que muitos dicionários descrevem como sendo os elementos formais definidores da música – altura, duração, intensidade timbre – são inteiramente articulados e qualificados conforme uma gramática particular dos afetos, a qual não apenas corresponde às finalidades próprias à narrativa audiovisual na qual tal música seria inserida, mas também às finalidades de manutenção de uma massa de consumidores e usuários de mídias fonográficas.

Uma empresa operante neste mercado, a *Stephen Arnold Music*, promete aos seus clientes um serviço que irá “diferenciá-los auramente”¹³⁶. Diferentemente do modelo adotado por empresas como a *Shutterstock*, a qual recebe material de “colaboradores”, a *Stephen Arnold Music* tem a seu serviço

¹³⁴ A este respeito, são particularmente sintomáticos os vídeos, próprios à era do YouTube, produzidos a título de vídeos de reação (*react*) e *unboxing*.

¹³⁵ Ver a aba “clima” em < <https://www.shutterstock.com/pt/music/>>.

¹³⁶ Ver: < <https://stephenarnoldmusic.com/production-music-library/>>.

uma equipe específica de músicos e produtores musicais, e interage com multinacionais do esporte, do vestuário e das telecomunicações. De fato, para diferenciar-se de empresas com o perfil da *Shutterstock*, a *Stephen Arnold Music* posiciona na própria descrição da empresa a sua própria equipe como elemento diferenciador:

A Stephen Arnold Music oferece muito mais do que apenas uma ótima música. Além das melodias infecciosas, instrumentação firme, qualidade de produção incomparável e estratégia inteligente, há algo que realmente nos diferencia: NOSSA EQUIPE.¹³⁷

Por outro lado, tal qual sua concorrente, ela tem de apresentar ao consumidor um cardápio de “melodias infecciosas” (Ibid.) em faixas fonográficas organizadas por classes. Neste ponto, no entanto, o modo de classificação desta empresa não dispõe as faixas apenas mediante categorias de “clima”, mas também situações e finalidades, incluindo, por exemplo, tanto classes como “assustador” e “enérgico”, como “médico e plano de saúde”, ou “político”¹³⁸.

A frequência deste tipo de fornecedores de música permite constatar que tal *gramatização* dos afetos que se encontra em qualquer um destes sites não é um fato isolado, mas uma situação de conjuntura. Tal como o *Shutterstock*, há o *Epidemic Sound*, o *Music Bed*, o *Stockmusic*, o *Audio Jungle*¹³⁹. Por sua vez, tal como a *Stephen Arnold Music*, há a *Alex Weinstein Music*¹⁴⁰, a *mcasso*¹⁴¹ e a *W Music Production*¹⁴², todas criadas e dirigidas por equipes de profissionais com treinamento acadêmico em composição musical, atuando como operadores de replicação e desdobramento da estratégia de racionalização em massa do espaço acústico iniciada pelo dispositivo Muzak. Mediante a música de estoque, a Muzak se concretiza sob uma nova forma: a de axioma musical. Um axioma segundo o qual “música” é aquilo que

¹³⁷ Ver a descrição em <<https://stephenarnoldmusic.com/who-we-are/>>.

¹³⁸ A título de esclarecimento e conhecimento de causa, vale a pena escutar algumas faixas do que é classificado por esta empresa como “plano de saúde”: <<http://search.stephenarnoldmusic.com/onepage/56abbd83a1d07fe38ca738ce598ed1e8>>; e “político”:

<<http://search.stephenarnoldmusic.com/onepage/c065fab341b14327851a98ecf0eb42cf>>.

¹³⁹ Na ordem citada: <<http://www.epidemicsound.com/>>; <<https://www.musicbed.com/>>; <<https://stockmusic.net/>>;

¹⁴⁰ <<http://alexweinstein.com/>>.

¹⁴¹ <<http://mcasso.com/>>.

¹⁴² <<https://www.wmusicproductions.com/>>.

necessariamente preenche uma função narrativa, e não apenas a narrativa de um produto audiovisual, mas a narrativa do próprio desejo, do próprio tempo vivido.

Basta entrar na internet para constatar que a música de estoque é parte significativa do meio-ambiente em que você vive.

2.2. Matrizes de emergência

“o capitalismo encontrou meios de acessar de maneira produtiva as matrizes de emergência. Ele funciona, agora, cada vez mais no nível *infraindividual* (...).”

- Brian Massumi¹⁴³

Desloquemos um pouco o ponto de vista de nossa análise, para considerar os interesses das pessoas que procuram esse tipo de “música em estoque” para utilizar em suas próprias produções de “conteúdo” audiovisual na internet. Desta vez, no entanto, procurando centrar o foco naqueles que buscam música pelo mínimo preço possível, ou, de preferência, sem nenhum custo monetário.

De fato, existe um circuito de disponibilização de objetos fonográficos mobilizado por agentes que prometem músicas “livres de direitos autorais” (*royalty free*) e sem custo. É curioso que, na internet, a busca pela expressão “música livre de royalties”, feita em Português, evoca resultados que, em vez de apontar grandes empresas distribuidoras de “*stock music*” (como no caso da busca feita em língua inglesa), remetem a publicações em blogs que redirecionam a busca para iniciativas alternativas ao mercado *mainstream*¹⁴⁴. No entanto, o espaço destas iniciativas alternativas já se encontra disputado pela empresa que domina o circuito de produção e consumo de conteúdo audiovisual *online* (o YouTube)¹⁴⁵, o qual tornou pública em 2013 um biblioteca

¹⁴³ Massumi, Brian, “O capital (se) move”, in: *Pandemia*, n-1, 2016, p. 10.

¹⁴⁴ A este respeito, há casos em que o usuário pode ouvir e mesmo baixar gratuitamente as faixas sem “marca d’água”, mas com a condição de realizar o pagamento, caso for utilizá-la para uso comercial. Há também casos em que ambos o download e o uso são gratuitos, como o do website “*digccmixter*”, cujo *slogan* é “você já tem a permissão”. Ver <<http://dig.ccmixter.org/>>.

¹⁴⁵ . Diante da demanda - e da possibilidade concreta - de veicular os “15 minutos de fama” de uma massa de indivíduos potencialmente “youtubers” ou “criadores de conteúdo”, a empresa propôs em 2013 uma biblioteca de sons para ser como fonte de material projetos pessoais .

própria de músicas livres de direito autoral para uso em criação de vídeos na plataforma de edição do site¹⁴⁶.

Façamos, então, uma pausa. Imagine agora a quantidade imensa de indivíduos produzindo seus vídeos na plataforma de edição do YouTube, e arrastando faixas musicais padronizadas próprias ao acervo deste programa para uma linha de edição. Sob um ponto de vista, tal iniciativa pode ser postulada discursivamente em termos de “democratização” dos meios de produção e favorecimento da emergência de “economias criativas”¹⁴⁷. No entanto, o mesmo fenômeno pode ser lido também como uma forma laboratorial de um modo operacional avançado da economia capitalista. Algo aconteceu no capitalismo, que tornou possível que ele deixe de produzir, e passe apenas a recolher produtos¹⁴⁸. O filósofo Brian Massumi lança uma luz sobre esta questão, ao descrever uma variação operacional do capitalismo pela qual este “torna-se uma matriz de emergência” (Massumi, 2016, p. 6). Trata-se aí de um modelo em que as condições de produção e circulação de mercadorias são disponibilizadas de modo a envolver um trabalho “espontâneo” não remunerado, o qual termina por secretar novas formas de produtos e de fontes de lucro. Segundo Massumi,

(...) o grosso da questão é que houve uma mudança qualitativa em como os movimentos do capitalismo (se) movem. O capitalismo já não monta mais os seus produtos a partir de matérias primas e de componentes fabricados, para depois os colocar em circulação. Esse cenário pressupõe um produto pré-concebido e uma separação significativa entre a esfera da produção e a esfera da circulação. Hoje em dia, essas esferas colapsaram em larga medida uma na outra. O capitalismo contemporâneo está cada vez mais preocupado em criar as condições para que os seus produtos *emergam*. Eles não são feitos apenas para emergir, mas isso acontece como um subproduto da própria circulação (Massumi, 2016, p. 4-5).

Assim, o filósofo destaca um funcionamento mediante “processos de retroalimentação” (Ibid., p. 5) entre padrões de uso praticados por uma

Ver: <<https://youtube-creators.googleblog.com/2013/09/free-music-for-your-youtube-videos.html>>.

¹⁴⁶ <<https://www.youtube.com/audiolibrary/music?feature=blog>>. para uma matéria em Português acerca do assunto, ver <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2013/09/1347235-youtube-lanca-acervo-de-musicas-gratuitas-isentas-de-direitos-autorais.shtml>>.

¹⁴⁷ Tal é o caso, por exemplo, do artigo “*Content democratization: How the Internet is fueling the growth of creative economies*”, disponível online em <<https://www.strategyand.pwc.com/reports/content-democratization>>.

¹⁴⁸ Esta tese é desdobrada em detalhes na seção a seguir.

população e o desenvolvimento de produtos a serem oferecidos a esta população. Assim, estabelece-se um regime de funcionamento no qual grandes quantidades de indivíduos trabalham sem remuneração, atraídos pela promessa de resultados financeiros. Por sua vez, o mercado capitalista apenas colhe as recorrências, os efeitos de consolidação, os padrões que se tornam mais salientes, mais propensos a tornarem-se um novo produto, porque mais reveladores de uma nova necessidade formada a partir de movimentos coletivos. Na condição de “matriz de emergência” (Massumi, *op. cit.*), o que a economia faz é fornecer as condições para que as novas formas de mercadoria possam emergir no seio da população civil, *agora informalmente mobilizada como uma massa de empregados informais* de uma espécie de agência coletiva de publicidade que se articula na rede mundial de computadores. Segundo Massumi:

A rede se torna uma matriz de emergência para produtos que não preexistem, mas que ganham forma na e através da circulação em rede. nas altas e baixas da maré, os potenciais de marketing surgem como ondas quebrando num mar de movimentos. Estes são escumados, “garimpados”, para então se concretizarem em novos produtos a serem vendidos com fins lucrativos. Seria possível ver o lucro gerado como corporificação de uma “mais-valia de fluxo”: um montante de valor agregado emergindo da complexidade de movimentos em curso, diretamente como uma função deles. Filosoficamente falando, o capitalismo aprendeu a se motorizar de um modo imanente a seus próprios movimentos (Ibid., p. 6).

Como se pode ler na passagem acima, trata-se, portanto, de um modo operatório em que *não há distinção significativa entre produção e circulação*. O capital se produz enquanto circula, e prevê seus passos futuros a partir de uma efervescência movida coletivamente, da qual emergem os novos padrões de produção e circulação. Os humanos se manifestam, e algoritmos recolhem. Neste jogo prometeico, ao “predizer as tendências sem qualquer necessidade de um produto concretizado emergir” (Ibid., p. 7), o capitalismo torna-se vidente, preditivo¹⁴⁹. Neste texto, a tese de Massumi é a de que o *capital* “(se) move”, isto é, de que se produz, se reproduz e se distribui primordialmente sob

¹⁴⁹ Utilizamos aqui a palavra “preditivo” como tradução da palavra inglesa “*preemptive*”, utilizada para caracterizar um modo operacional do capitalismo. Assim, a expressão “*preemptive capitalism*” (Goodman, 2010, p. 123; 155; 194) é sempre traduzida aqui por “capital preditivo”. Trata-se de um caso particular da noção, amplamente mobilizada por Steve Goodman, de “Poder preditivo” [*preemptive power*] (Ibid., p. 61-64; 71; 145; 152-53; 185-186; 190).

a forma de um *processo* de contínuo agenciamento material e imaterial com velocidades específicas e mutantes.

2.3. Aparelho de Captura e infranível

Com relação a esta concepção do capital como processo, Massumi (2016, p. 25) acrescenta que o espaço de atuação do capitalismo não é homogêneo e onipresente. Falando em continuidade com Deleuze Guattari, o filósofo caracteriza o capitalismo como “um espaço sem fronteiras” (Ibid., p. 20), “um grande fora, e que, portanto, nem tudo o que fazemos está nele, mas que tende a ser incorporado em seus movimentos mediante atos de “captura” (Ibid., p. 21) por parte de algum dispositivo institucional ou semi-institucional que “estabelece suas próprias fronteiras a fim de colocar-se à parte” (Ibid., p. 22). A ideia aqui é quebrar a imagem do capitalismo como inescapável fundamento do real, tese que Massumi atribui aos teóricos aceleracionistas. Contra esta tese, o filósofo canadense caracteriza a noção de Capital como sendo uma articulação *maquínica* que cai sobre o desejo de modo a “capturá-lo”. Massumi recusa o argumento aceleracionista de que tudo está “dentro” do capitalismo, mediante mobilização do conceito Deleuzo-Guattariano de “aparelho de captura” (Deleuze; Guattari, *op. cit.*) como chave de leitura do modo operacional deste sistema. Observe:

Dizer que não há um fora do capitalismo - de modo que tudo aquilo que fazemos está “dentro” dele - é interpretá-lo, implicitamente, como uma estrutura: um conjunto de elementos em interação cujo funcionamento delinea um espaço de operação delimitado. O aceleracionista vai redarguir que o problema é justamente o oposto: o capitalismo opera no espaço não delimitado de sua própria universalidade, e é precisamente por isso que tudo aquilo que fazemos está nele. Mas esse revide se baseia num erro lógico. Como é que você pode dizer que um espaço sem fronteiras é uma interioridade? Acaso um espaço sem fronteiras não é, Acaso um espaço sem fronteiras não é, antes de qualquer coisa, um campo de exterioridade? Um grande fora. Se o campo de operação do capitalismo é um campo de exterioridade, então temos que inverter a pergunta. Tendo em vista que tudo se passa num grande fora, em que circunstâncias nós podemos dizer que *algo* está dentro? Deleuze e Guattari respondem: quando mecanismos se acionam de forma a contê-lo. Quando ele é *capturado* por um sistema ou estrutura e é encerrado nisso, incorporado a isso. O campo capitalista é repleto daquilo que Deleuze e Guattari chamam de “aparelhos de captura”. Há prisões, escolas, sistemas legais, burocracias, partidos políticos, corporações, organizações não governamentais, todo tipo de

instituições e semi-instituições. Cada qual estabelece suas próprias fronteiras operativas a fim de se colocar à parte. A separação permite, por uma lógica interna própria ao domínio em questão, manter o controle dentro dos limites auto erigidos desse território (Ibid., p. 21-22).

A passagem acima apresenta três pontos que são de suma importância para esta tese. Em primeiro lugar, está a questão: “se tudo se passa num grande fora, em que circunstâncias nós podemos dizer que algo está dentro?” (Ibid.). A esta questão, responde o conceito de “aparelho de captura” como designador de uma lógica de ocupação, canalização e fechamento (leia-se, *economia*) de movimentos que se desenrolam em um espaço do desejo, o qual é, segundo Deleuze e Guattari, primordialmente exterior a qualquer territorialização. O inconsciente é, a priori, desterritorializado (Guattari, 1988; 1989; Pelbart, 2016) Sob este ponto de vista teórico, o modo operacional do capital é de natureza territorial, procedendo por captura e conversão do desejo¹⁵⁰. O capital exerce uma gestão do desejo.

Em segundo lugar, note que os exemplos que Massumi apresenta para a ideia de “aparelhos de captura” todos se assemelham a espaços disciplinares (“prisões, escolas, partidos políticos, etc.”). Cumpre observar, neste ponto, que assumir o conceito de aparelho de captura é assumir que o poder se exerce para além dos espaços de confinamento, inicialmente desenhados para o seu exercício, em direção a uma dispersão no campo das relações sociais. Trata-se, neste ponto do que Deleuze (1990) formulou em termos de “sociedades de controle”, isto é, um campo social no qual os espaços disciplinares se abstraem, passando a operar como princípios lógicos. É este, também, o sentido da leitura que Deleuze faz do *panopticon* em Foucault, caracterizando-o como “diagrama” ou “máquina abstrata” (Deleuze, 1986, p. 44), isto é, como *uma consubstanciação lógica de um dispositivo de poder que antes era um espaço físico*¹⁵¹. Entendido, portanto, não como uma macroestrutura fixa (uma ideologia), mas sob a forma de microestruturas móveis e “diagramáticas”, a

¹⁵⁰ Não podemos dizer, no entanto, que o capital opera de forma completamente posterior ao desejo. Segundo Deleuze e Guattari, a máquina social opera de modo imanente ao próprio desejo, sob a forma daquilo que estes autores chamam de “segunda síntese do desejo”, a “síntese de registro” (Deleuze; Guattari, 1972).

¹⁵¹ A este respeito, Maurizio Lazzaratto comenta que “como em Deleuze e Guattari, o Panóptico funciona de modo diagramático, isto é, não representativo. É um „diagrama de um mecanismo de poder“, „uma figura de tecnologia política que se pode e se deve destacar de qualquer uso específico“ (uma „máquina abstrata“, como Deleuze e Guattari colocam), que está „destinado a se difundir no campo social“ (Lazzaratto, 2014, p. 31).

noção de capital é pensada por Massumi como um “*processo*” (Ibid., p. 25) que se articula como “captura dos potenciais tendenciais que ali revolvem” (Ibid.). Ali onde? No (transindividual) inconsciente, isso é, no desejo.

Em terceiro lugar, portanto, a pergunta: sobre o que ou sobre quem incide tais “aparelhos de captura”? Massumi responde a esta questão recorrendo a um dos princípios mais básicos da filosofia Deleuziana (a saber, o posicionamento ontológico das “singularidades pré-individuais”¹⁵²), situando a operação capitalista ao nível pré-individual:

O capitalismo encontrou meios de acessar de maneira produtiva as matrizes de emergência. Ele funciona, agora, cada vez mais ao nível *infraindividual* (...). O capital se infiltra no nível afetivo do potencial sentido, antes mesmo de os potenciais vitais se concretizarem em determinada forma de vida - ali onde a vida está por emergir. (...). No que diz respeito ao infra-humano, eles são os altos e baixos do desejo, tendência, medo, esperança, interesse pessoal, simpatia, tensionamentos por ação e alívios em relações (...). O capitalismo aprendeu a descer até o infranível, até o ponto onde o indivíduo está emergentemente dividido entre as inflexões potenciais dos seus próprios movimentos autoformativos (Ibid., p. 10-11).

Mas isso não é tudo, pois a grande manobra, segundo esta perspectiva teórica, consiste em transpassar completamente o nível da consciência humana individual, fazendo vincular diretamente os níveis “infra-” e “trans-individual”. Como se poder ler na passagem seguinte:

O capitalismo neoliberal emparelha diretamente esse nível infraindividual com o nível transindividual. Ele se revigora com os efeitos da retroalimentação entre os níveis “infra-” e os transindividuais de modo a contornar tranquilamente o nível intermediário do indivíduo supostamente autônomo. Esse nível intermediário é o da pessoa social ou moral: a figura do cidadão, do sujeito de direito e do sujeito de interesse racional. Esse nível da pessoa - no qual gostamos de pensar que funcionamos - se vê reduzido a um mecanismo de *dobradiça* através do qual o “infra-” e o “trans-” se comunicam: um “modelo de realização” do capital global miniaturizado, ampliado para caber para caber nos contornos do corpo humano (ou melhor, o padrão dos movimentos do corpo todo indexando o fluxo de um quantum de devir-capital-humano). O nível transindividual é, em seu horizonte mais amplo, a rede mundial integrada de movimentos qualitativamente transformacionais cuja complexidade e contingência escapam não só ao controle humano individual, mas ao domínio de todo e qualquer Estado-nação individual (Ibid., p. 11-12, grifo meu)¹⁵³.

¹⁵² “acreditamos num mundo em que as individuações são impessoais e as singularidades são pré-individuais” (Deleuze, 1968, p. 4).

¹⁵³ A este respeito, ver também a elaboração que Maurizio Lazzaratto (2014) realiza em torno das noções de “sujeição social” e “servidão maquínica”.

Deste modo, a pergunta por sobre quem se exerce a atividade de captura lógico-semiótica-material do capital é respondida com a imagem de um corpo marcadamente político, uma subjetividade transpassada por agenciamentos coletivos, através dos quais se articula um campo social, e através dos quais, curiosamente, “o nível da pessoa (...) se vê reduzido a um mecanismo de dobradiça através do qual o „infra-“ e o „trans-“ se comunicam” (Ibid., p. 12). “Dobradiça”, aliás, é também o termo utilizado por Peter Szendy (2008, p. 91) ao apresentar sua tese segundo a qual as instâncias do mercado e do psiquismo se articulam diretamente mediante a intervenção do verme de orelha. Para este filósofo, o verme de orelha funciona como uma dobradiça [*charnière*] na medida em que atua como mediação segundo a qual o sujeito faz a experiência de sua própria subjetividade, especificamente como efeito de uma relação de afeto e tempo vivido (Szendy, 2008, p. 87-88).

Como se pode ler também na passagem acima, este nível da pessoa é *gerado* a partir de um jogo de captura e incorporação de tendências e potenciais vitais por parte do capital. Assim, Massumi entende o capital como um agente “ontogenético”, caracterizando-o como “uma forma extrema de poder”, a qual ele chama de “*ontopoder*”:

No infranível, o que está em questão é um verdadeiro devir, um engendramento de determinada existência de algo prefigurado apenas no caminho, no influxo de um potencial, cuja forma é, até então, indefinida. Modular ou manipular aquilo que vem desse nível constitui uma forma extrema de poder: o poder de fazer ser; o poder de engendrar; o poder de domar a transformação qualitativa. Chamo isso de *ontopoder* (“onto” de “ontogênese”, ou o processo de devir do ser) (Ibid., p. 9).

Chegamos, portanto, a uma definição do capital como princípio genético, componente de individuação, agente que interfere no processo de ontogênese do humano, e que, como vimos, faz do humano uma colônia e um laboratório para passos futuros de evolução do mercado baseado em capitais. Neste regime de simultaneidade entre circulação e produção de produtos, o humano torna-se um objeto articulado conforme as inflexões de mercados locais e globais. A questão, no entanto, não é a de saber se o humano é ou não é objeto de sua própria razão instrumental, mas *como é*.

Em outras palavras, a questão é a de saber por quais vias e mediante quais agenciamentos o humano é objetificado. Abre-se aí, nesse ambiente crítico pós-humanista, uma nova necessidade de análise. A seção seguinte avalia brevemente um simples e cotidiano agenciamento no qual o humano é capturado como *presa*. Neste ponto, entra em cena outro agente microfísico, a “isca de cliques” [*clickbait*] (Massumi, *op. cit.*), através da qual o filósofo desdobra a ideia de que a forma atual do capitalismo (em início do século XXI) caracteriza-se por um *modus operandi* “preditivo”.

2.4. A lógica da isca de cliques

Na última seção, vimos uma descrição do capital como dispositivo diagramático de “ontopoder”, capaz de nutrir-se de trabalho não-remunerado como matriz geradora de novos tipos de produto e segmentos de mercado. Para referir-se a este caráter processual, movente e predatório do capital, Massumi utiliza a imagem que interessa especialmente a esta tese: a da “isca de cliques” [*clickbait*].

A expressão “isca de cliques” refere-se a uma estratégia amplamente presente e difundida na internet, a qual pode ser encontrada em toda sorte de conteúdos visuais cujo objetivo principal de fazer com que os usuários cliquem em um determinado link. O uso da isca de cliques apoia-se sobre princípios psíquicos e fisiológicos particulares, tais como os mecanismos de antecipação e de descargas químicas correlatas à variação afetiva, como veremos adiante¹⁵⁴.

Em uma matéria jornalística sobre o assunto, Bryan Gardiner (2015) considera que

a maioria das pessoas pode concordar: a isca de cliques é irritante, mas, por Deus!, ela funciona - mesmo quando os leitores a reconhecem em ação. Pode ser que a deriva semântica substancial da palavra esteja por trás dessa eficácia. Mas também há uma ajuda pesada da ciência comportamental. Como uma série de novos estudos confirma, você pode atribuir o seu hábito de ser fisgado por iscas de clique a duas coisas: o desproporcional papel que a emoção

¹⁵⁴ Sobre uma abordagem conceitual da noção de “antecipação” em Psicologia, ver o artigo “How Emotion Shapes Behavior: Feedback, Anticipation, and Reflection, Rather Than Direct Causation”, disponível online em <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1088868307301033>.

desempenha em seus julgamentos intuitivos e escolhas diárias, e seu cérebro preguiçoso¹⁵⁵.

Segundo este texto, uma das razões para a eficácia da isca de cliques apoia-se sobre um hábito mental muito específico, a “antecipação”. O jornalista relaciona a sensação de prazer com a atividade do neurotransmissor dopamina, colocando em ênfase a “cronologia” do processo pelo qual a dopamina manipula a emoção. Segundo o autor, o ato de clicar em um link (em termos metafóricos, de “morder a isca”) está implicado em um algoritmo básico que autor descreve como dividido em três momentos - “*ver chamada, clicar no link, receber recompensa*”¹⁵⁶. Entretanto, conforme ressalta o texto, a descarga de dopamina não acontece apenas no estágio da recompensa (isto é, após o clique), mas “muito antes”:

Você pode assumir que nossos cérebros recebem esse maravilhoso jato de dopamina depois de obter a recompensa (as fotos), mas acontece que os níveis de dopamina aumentam muito mais cedo - quando vemos o sinal. Isso significa efetivamente que a chamada ela mesma é que lhe deu prazer - não pelo que ela é, observe, mas pelo que representou¹⁵⁷.

Tendo o mecanismo de antecipação como eixo da análise, Gardiner afirma que os níveis de dopamina crescem já desde o estímulo sensorial, e, portanto, antes do clique. Deste modo, conclui-se que a decisão de clicar é influenciada pela ação da dopamina sobre o fluxo emocional psíquico do indivíduo, e que, portanto, não clicamos porque esperamos o prazer como recompensa, mas porque *já somos capturados fisiologicamente desde o estímulo sensorial*.

Esta é a lógica da *isca de cliques* da qual fala Massumi (*op. cit.*), e a qual se assenta sobre a captura de potenciais tendenciais infraindividuais que revolvem no indivíduo. Trata-se de um mecanismo no qual a decisão individual é antecipada pelo estímulo sensorial, de modo que estímulos *podem ser criados de modo preditivo*, segundo padrões de respostas psíquicas e fisiológicas. Como afirma o neurocientista Robert Sopolisky, citado pelo

¹⁵⁵ <<https://www.wired.com/2015/12/psychology-of-clickbait/>>. Como afirma o vídeo didático que acompanha a matéria, “a isca de cliques não é arte, é ciência”. Este vídeo é particularmente esclarecedor com relação às técnicas de quantificação e parametrização de aspectos psico-fisiológicos em torno do uso da “isca de cliques”. Ver o vídeo em <<https://www.wired.com/video/you-ll-never-believe-how-we-got-you-to-click-on-this-video>>.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

jornalista: “a dopamina não tem a ver com o prazer; ela tem a ver com a antecipação do prazer. Trata-se da busca da felicidade e não da felicidade em si mesma”¹⁵⁸.

A metáfora da “isca” é especialmente interessante aqui, uma vez que ela designa uma situação na qual não se trata da espécie humana formulando técnicas para capturar peixes, aves ou outras presas, mas dos humanos tentando capturar uns aos outros. Paralelamente a esta metáfora visual do *clickbait*, podemos lembrar também o termo utilizado no campo da música *pop* para designar os refrões e passagens de destaque: “*hooks*”, isto é, “ganchos”, tais como os que são utilizados para pesca.

Massumi (*op. cit.*) afirma que “o capital (se) move”, porque pilota fluxos fisiológicos e semióticos. O “jato de dopamina” disparado por iscas de clique é um caso exemplar a este respeito. É neste sentido que se fala do capital como *poder preditivo* (Goodman, 2010, p. 197), isto é, tendo em vista sua capacidade de antecipar os movimentos do humano individuado. Assim, aquilo que sob um ponto de vista é o “indivíduo supostamente autônomo” (Massumi, 2016, p. 11), “a pessoa social ou moral” (*Ibid.*), sob outro, é uma presa.

Portanto, na condição de tecnologia estratégica particular, a isca de cliques dá testemunho de uma economia que se move como vidente, por antecipação da ação consciente, articulando diretamente os níveis infraindividual e transindividual e, sobretudo, engajando a “pessoa” humana enquanto instância a ser capturada e colonizada. Neste ponto, vale a pena voltar ao texto de Goodman, especialmente em seu tratamento da *logomarca sônica* como um problema relativo ao capital como poder preditivo.

2.5. Logomarcas Sônicas

A logomarca sônica encarna materialmente (e em meio acústico) a lógica da isca de cliques descrita acima. Começamos nossa descrição deste tipo de agente com a leitura de um texto hospedado no website de um dos autoproclamados “líderes mundiais” em produção de logomarcas sônicas¹⁵⁹. Para explicar aos clientes o que vem a ser uma logomarca sônica, o texto

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Trata-se da empresa “Stephen Arnold Music – the world leader in sonic branding”. Sítio eletrônico: < <https://stephenarnoldmusic.com/> >.

optou por um discurso em primeira pessoa, no qual é a própria mercadoria quem “fala”:

Eu sou uma composição musical gravada. Eu sou sua marca de sua empresa expressa como um tema musical. Estou saindo dos pequenos alto-falantes atrás de mim como uma onda sonora em direção aos ouvidos dos seus clientes. Eu entro, e faço um atalho para o cérebro. Aqui, dentro dos cérebros de seus clientes, é exatamente o meu lugar. Eu nunca sairei. Eu vou brincar com suas emoções e memórias para garantir que eles se lembrem de mim. *Porque eu sou uma marca sônica*¹⁶⁰.

Não deixa de ser curioso que uma empresa faça a mercadoria falar em primeira pessoa – “eu nunca sairei”, “porque eu sou...” – parecendo ao mesmo tempo endossar e satirizar cinicamente a tese marxista segundo a qual a mercadoria “fala”¹⁶¹. As logomarcas sônicas são, em geral, pequenos fragmentos fonográficos que têm, em média, a extensão de 3 segundos de duração.

Assim como vimos no caso das música em estoque, estas unidades fonográficas breves são criadas a partir de uma gramática dos afetos, de modo que um “*audio logo*” pode ser, por exemplo, “inspirador e otimista, com sentimento positivo e humor animador”¹⁶², ou então conter característica de “mistério, inocência, um toque de aventura e um sentimento mágico de uma descoberta mágica e maravilhosa”¹⁶³. A lista de classes e possibilidades de combinações entre estas classes e de objetos que as preenchem é extensa, de modo que poderíamos gerar, por permutação, uma quantidade enorme de combinações de adjetivos que poderiam descrever uma logomarca sônica. No entanto, a despeito das diferenças formais e sensoriais entre esses objetos fonográficos de curta duração, todos se dirigem a um só e mesmo ponto (o desejo subjetivo) e preenchem uma mesma função (compor e ressaltar a identidade de uma marca, de uma empresa ou de uma instituição). Todas intencionam envolver afetivamente um ouvinte médio.

¹⁶⁰ Ver texto original em <<https://stephenarnoldmusic.com/sonic-branding/>>.

¹⁶¹ Em sua análise dos “vermes de orelha”, Peter Szendy observou também esta característica de enunciação em primeira pessoa, no entanto, em músicas pegajosas, e não em marcas sônicas.

¹⁶² Trata-se da descrição de uma logomarca sônica genérico vendida no website “Audiojungle”. Escute-a no link: <https://audiojungle.net/item/brand/11667134?s_rank=3>.

¹⁶³ Trata-se da descrição de uma logomarca sônica genérica vendida no website “Pond5”. Escute-a no link: <<https://www.pond5.com/stock-music/77642648/crystal-island-mystery-audio-logo.html>>.

2.6. Predição

Ao indagar a correlação entre marketing viral e logomarca sônica, Steve Goodman se questiona sobre se o modelo “preditivo” de ação do mercado teria atingido uma nova autonomia, a ponto de significar uma inflexão no mecanismo de poder econômico sobre a subjetividade. Tal reflexão é cogitada como sendo um movimento para além do *modus operandi* baseado no regime de “controle” caracterizado por Deleuze:

a questão refere-se a saber se o nexo contemporâneo do marketing viral e da logomarca sônica ultrapassa o controle como modulação em um modo em que a predição alcança uma nova autonomia. A “venda difícil”, a “venda suave” e a imersão na névoa imaterial de uma marca ambiental são todas as técnicas de sugestão para induzir o consumo de um produto. No entanto, no poder preditivo, um produto não necessariamente preexiste o contato entre marca e consumidor. Em vez disso, o contato estabelecido nos termos da produção viro-sônica de prévias serve para produzir memórias de contato com produtos que ainda não existem (Goodman, 2010, p. 145).

Goodman localiza a marca sônica como agenciamento material no interior de uma lógica preditiva, na qual uma marca funciona como um *nexo de integração* (Ibid.), que opera de modo a distribuir relações atuais e virtuais¹⁶⁴. Deste ponto de vista, uma logomarca sônica é descrita como *um agente que se apropria da memória sônica de um indivíduo, envolvendo-a em um jogo* (Labelle, 2010, p. 168). Neste jogo, segundo Goodman, o sucesso da logomarca sônica como instanciação material de um poder preditivo deve-se ao fato de que ela “produz e sustenta uma relação onde poderia não haver nenhuma” (Goodman, 2010, p. 145).

Goodman enfatiza que a logomarca sônica é uma forma dinâmica “tornando-se cada vez mais predatória” (Ibid., p. 146) em função dos padrões

¹⁶⁴ “Uma marca compreende as relações reais e virtuais, influenciando a padronização de atividades, distribuindo-as ritmicamente no tempo e no espaço. Uma marca funciona como um nexo, mantendo um conjunto de relações, mantendo, através de *feedback* iterado, uma unidade dinâmica em um ambiente de diferenciação de produtos e integração de marca. No seu lado concreto, em extensão, a marca enfrenta produtos reais quantitativamente registrados com preços. Na sua dimensão abstrata, expressa qualidades intensivas. A dimensão virtual da marca atua como um dispositivo gerando e congelando uma aura de associações que se estendem ao horizonte. O nexo da marca atua como um relé ou filtro entre consumidores e produtores, diagramando sua inter-relação, gerenciando o intervalo entre contato” (Goodman, 2010, p. 145).

de competitividade no meio-ambiente [*brandscape*] do “marketing viral” (Ibid.). Utilizando um léxico em torno da ideia de “armadilha”, Goodman afirma que

as logomarcas se aproximam de você desde o futuro, cravadas em seus pontos afetivos sensíveis, dispondo uma série de seduções, armadilhas, diversões, blefes e chamarizes (Ibid.).

A logomarca sônica é, nas palavras deste autor, “predatória” (Ibid.), e isso porque ela é, também, “preditiva” (Ibid.). Trata-se de uma expressão material da razão instrumental em sua versão preditiva, porque antecipa e “prevê” respostas padrões do consumidor mediano. Ela é um resultado material prático e operacional de pesquisas em *Gestalt* e psicologia do consumidor. Neste ponto, este autor descreve um movimento muito semelhante ao que vimos anteriormente nas palavras de Massumi: “o *branding* torna-se preditivo ao passar do produto ao padrão, descendo até o nível onde pode capturar o intervalo entre traços de códigos e perfis de rede” (Ibid.).

Na paisagem do marketing viral, a logomarca sônica é a forma fonográfica paradigmática do comércio de identidade de empresas e marcas. Em razão da *inteligência* (no sentido militar deste termo) implicada nesta forma, Goodman caracteriza a logomarca sônica como “uma tática de guerra branda” [*softwar*], sendo, no entender deste autor, a forma paradigmática do “poder através de áudio-sedução” (Ibid.).

Vale ressaltar que tais táticas são suportadas por um volume massivo de pesquisas realizadas em universidades ao redor do mundo, nas quais o “fenômeno verme de orelha” ganha diferentes nomes, tais como “síndrome da música presa-na-sua-cabeça” (Kellaris, 2003) ou “imagens musicais involuntárias” (Liikkanen, 2009; Jakubowski et al., 2017). Em sua maioria, as pesquisas dedicadas a este tema são conduzidas em departamentos de psicologia, administração e marketing, e posicionam como centro de interesse as maneiras pelas quais a mente e o corpo humanos são afetados por sons. Nestes contextos, as propriedades formais do som são classificadas em função de efeitos psicofísicos padrões que são disparados na percepção de seres humanos. Neste contexto, conhece-se o som enquanto se conhece o humano, ao mesmo tempo em que conhece-se o humano enquanto se conhece o som. Psicologia, psicoacústica e antropologia entram em um jogo de trocas transdisciplinares mediado por reações específicas que uma média de agentes

humanos apresenta com relação a sons específicos. Em função da demanda de mercado pela função que a logomarca desempenha, o saber produzido no âmbito da pesquisa empírica científica é empregado no *design* de logomarcas. Os dados coletados em laboratório são incorporados no âmbito da engenharia de ambientes de consumo¹⁶⁵. Tem-se aí um *loop* entre saber científico e mercado de itens fonográficos e identidades de marca.

A este respeito, um exemplo conhecido é o trabalho do pesquisador norte-americano James Kellaris¹⁶⁶. Kellaris tem formação em composição musical e doutorado em marketing. Sua produção acadêmica caracteriza-se largamente por um método de pesquisa que articula manipulação de parâmetros musicais articulada com a avaliação de respostas comportamentais¹⁶⁷. Em seu website profissional, este autor afirma como sendo seus interesses de pesquisa

as influências da música sobre os consumidores, incluindo os efeitos afetivos, cognitivos e comportamentais da música nos ambientes publicitários e de varejo, o consumo hedônico de música, a estética empírica, a influência da música na percepção do tempo, a música e a memória - particularmente o fenômeno "verme de orelha"¹⁶⁸.

O trabalho de Kellaris é um caso exemplar desse *loop* de que falamos há pouco. Outro pesquisador que se dedica ao “verme de orelha” como problema científico é o finlandês Lassi Liikkanen¹⁶⁹. A destinação prática da pesquisa de Liikkanen, no entanto, diverge daquela da pesquisa de Kellaris. Liikkanen realiza uma pesquisa menos orientada à engenharia e ao mercado de ambientes de consumo, e mais voltada à apreciação de possibilidades epistemológicas, clínicas e terapêuticas decorrentes de um conhecimento mais aprofundado deste tipo de fenômeno involuntário¹⁷⁰. Entre os trabalhos de

¹⁶⁵ Ver <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1057740808800605>>. tais pesquisas oferecem um exemplo particularmente pungente do “homem” como a entidade que Foucault chamou de “duplo empírico-transcendental” (Foucault, 1966), isto é, como aquele que ao mesmo tempo é o sujeito e o objeto de conhecimento.

¹⁶⁶ <<http://business.uc.edu/James-Kellaris.html>>.

¹⁶⁷ Ver lista de publicações deste autor no link: <https://scholar.google.com/citations?user=9Sjy9nAAAAAJ&hl=en&oi=sra>>. Um artigo exemplar com relação à metodologia de Kellaris, e de acesso gratuito pode ser encontrado no endereço: <<http://www.acrwebsite.org/search/view-conference-proceedings.aspx?Id=7168>>.

¹⁶⁸ <<http://business.uc.edu/James-Kellaris.html>>.

¹⁶⁹ <<http://www.hiit.fi/lassial>>.

¹⁷⁰ Ver, por exemplo, Liikkanen descrevendo seus interesses de pesquisa no vídeo: <<https://youtu.be/gc5my6Lfipo>>.

Kellaris e Likkanen, podemos observar que, embora dedicadas ao estudo de um mesmo objeto, suas pesquisas divergem significativamente, tanto do ponto de vista metodológico, quanto do ponto de vista teleológico. Além deste ponto, suas pesquisas distinguem-se também pelo interesse que apresentam com relação ao tratamento de uma questão prática: como se livrar de um verme de orelha? Como se livrar deste agente infeccioso? Para uns, esta pergunta implica um *problema*, para outros, uma oportunidade.

2.7. A Academia da Logomarca de Áudio

No capítulo intitulado “verme de orelha”, Steve Goodman (2010, p. 141-148), Goodman caracteriza a logomarca sônica como um dispositivo cujo modo de ação é o da “intervenção”, e que pode ser considerado como um “programa”:

A logomarca sônica implica uma intervenção no sistema mnemônico do sensorio afetivo. Ela pode ser considerada como um programa para modular o sistema nervoso auditivo através de contágio vibratório (...) é um programa cerebral (Goodman, 2010, p. 147-148).

Em sua discussão, Goodman refere-se também ao célebre artigo de Kellaris (*op. cit.*) acerca da “síndrome da música presa-na-sua-cabeça”, colocando em ênfase o desinteresse deste pesquisador com relação à “remoção de vermes de orelha”:

É óbvio para especialistas autoproclamados tais como Kellaris, que eles estão lidando com um material potente (e claramente muito lucrativo). Portanto, não é de se surpreender que ele não parecesse excessivamente preocupado com a remoção de vermes de orelha, embora ele esteja com a sua implantação, a fabricação de uma memória marcada, uma segunda camada de canalização de processos de produção desejante (Goodman, 2010, p. 147-148).

Kellaris é só um caso isolado de um cenário de cientistas trabalhando no sentido da racionalização de agentes sônicos “infecciosos”, e cujas pesquisas se encontram vinculadas aos interesses de corporações atuantes no mercado de ambientes de consumo, de músicas e de logomarcas sônicas “de sucesso”. Assim como acontece no caso da produção musical em estúdios caseiros, comunidades editoriais de cursos *online* e de materiais didáticos se organizam

em torno desta nova necessidade de mercado e oportunidade de reprodução do capital. Neste ponto, podemos enfatizar que, tal como a Muzak fazia em meados do século XX, no começo do século XXI (tendo como suporte material a internet banda larga), o mercado de itens fonográficos dedicados a compor o roteiro de ambientes planejados e narrativas audiovisuais continua a conjugar retoricamente cientificidade e “valores éticos”. Por exemplo, a empresa “*Audio Branding Academy*” diz pautar seus critérios de avaliação em um “uso responsável do som”. Observe:

A *Audio Branding Academy* foi fundada em Hamburgo em fevereiro de 2009. É a primeira e única instituição a promover globalmente um uso sofisticado e responsável do som e do silêncio nos esforços de *branding*. A *Audio Branding Academy* condecora anualmente casos de melhores práticas e apresenta prêmios a projetos de marca de áudio pendentes. Como um fórum central da indústria, ele administra a *Audio Branding Society*, consistindo apenas em agências de marcas de áudio aprovadas. Este *think tank* possui uma rede forte e global de especialistas e está constantemente desenvolvendo excelentes *clusters* de competências. Em cooperação com universidades, a *Audio Branding Academy* oferece enriquecimento educacional e formação profissional alargada em diferentes locais. Além disso, conduz sua própria pesquisa de mercado e publica regularmente anuários. A *Audio Branding Academy* apresenta uma visão geral do mercado e oferece apoio correspondente às empresas que procuram agências excepcionais de branding de áudio. Fornece às agências uma plataforma e oferece inúmeros serviços acadêmicos como pesquisa por contrato e documentos técnicos. A ferramenta *Audio Logo Database* permite que marcas e agências pesquisem logotipos de áudio de forma comprovada e confortável. Ao longo de todas as suas atividades, a Academia de Marca de Áudio visa a máxima transparência, bem como a participação de todos os jogadores [*players*] do mercado.¹⁷¹

A “Academia da Logomarca de Áudio” é um serviço de treinamento que vende um “pensamento-para-o-mercado” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 103). A instituição não apresenta uma descrição detalhada do que entende por “uso responsável do som e do silêncio”. E por fim, não sabemos que lugar o ouvinte ocupa dentre os “*players* do mercado”. Não sabemos nem mesmo se o ouvinte chega a ser um *player*, ou se é, mais precisamente, apenas uma peça do jogo. Tudo indica que no pensamento-para-o-mercado (Ibid.) da marca de áudio, o ouvinte seja *literalmente* um objeto.

¹⁷¹ Texto disponível no site da empresa < <http://audio-branding-academy.org/about/aba/>>.

Conclusão

Há um fisiologismo entre comércio industrial e comunicação em massa, apoiado sobre a necessidade de fazer emergir continuamente diferentes tipos de produtos e perfis de consumidor. Esta logística condiziu à contínua emergência de circuitos específicos de produção musical e sonora, como se pode notar ao longo da evolução da indústria fonográfica ao longo do século XX. Tal processo de diversificação de produtos e perfis de consumidores permanece a todo vapor neste início do século XXI, à era do MP3 e da internet banda larga. Dentre os nichos de produção e consumo sonoro *online* que se articulam recentemente, dois foram objetos de estudo deste capítulo: o mercado de “música em estoque” e o mercado de “logomarcas sônicas”. Como vimos, ambos articulam-se mediante a produção, circulação e consumo de um tipo de mercadoria que tem um modo de existência jurídica específica, e que responde a uma ecologia informacional específica.

Do ponto de vista de seu modo de existência jurídica, tanto as “músicas em estoque” quanto as “logomarcas sônicas” circulam no mercado de cultura como unidades “livres de direitos autorais” [*royalty free*]. Este ponto específico, por si só, já pode ser lido como um sinalizador de que algo mudou. A propriedade intelectual deixa de ser o dispositivo jurídico que qualifica a ideia de “peça musical” como item de mercado.

A junção de formato MP3, comunicação *online* “ponto a ponto” [*peer to peer*] levou ao hábito de replicação de itens fonográficos por via de *upload* e *download* de arquivos fora de um circuito controlado pelos agentes que até então controlavam o comércio fonográfico. A indústria fonográfica se viu diante de uma crise, e teve de se reinventar. Cumpre mencionar, a este respeito, a análise que socióloga Márcia Tosta Dias (2008) faz a respeito das transformações recentes da indústria fonográfica global. Neste capítulo, optei por traduzir essas transformações mediante os termos de uma lógica que entende o poder como *captura* de “matrizes de emergência” (Massumi, 2015). Neste sentido, a lógica geral da reinvenção da indústria fonográfica teria sido levada a cabo mediante um modelo de mobilização de forças de produção baseado no emprego informal de todos nós como *creatives*.

O estado de coisas formado por uma massa de *creatives* “produtores de conteúdo”, o meio ambiente informacional é da ordem da *inundação*. Como, então, alguém irá se destacar no meio a essa massa-inundação? Por suas qualidades estéticas e virtudes técnicas? Não exatamente. Só uma questão interessa: tornar-se viral.

Como um item torna-se viral? Por quais meios e segundo quais estratégias? É aí que entra a lógica de uma engenharia memética. Por um lado, você pode acreditar em uma receita para criar a “batida perfeita”, o hit que lhe renderá uns bons trocados. Por outro, algoritmos do Google, do Facebook e do YouTube só abrirão seus portões mediante uma quantia investida em “impulsionamento” de conteúdo. De fato, há uma lógica da captura, performada por formas reduzidas de unidades fonográficas que tomam de assalto a audição. Mas há, também, uma gestão dos fluxos de informação *online*, baseada no pagamento de montantes variáveis. Por um lado, tem-se a operacionalidade de um poder preditivo, apoiado sobre uma empresa secular de racionalização da auralidade baseada em psicologia comportamental e neurociência emocional. Por outro, tem-se a institucionalização do que antes era uma prática ilegal, o bom e velho “jabá”, isto é, o pagamento a quem controla as grandes mídias, por um espaço de exposição.

Entre racionalização behaviorista da auralidade e gestão da esfera pública na qual se controla o que será massivamente audível, temos uma *micropolítica do meme sônico*. O meme sônico pode ser pensado como um problema relativo à formação de *colônias aurais*. Colônias que se articulam mediante a relação de contágio viral como modulação afetiva, mas também, mediante a negociação do espaço público posta nos termos das grandes empresas da comunicação em massa.

O jogo micropolítico, territorial e vital de articular para si um *habitat* apoia-se sobre a auralidade como uma dimensão singular, que fornece *inputs* muito específicos para o processo de individuação¹⁷². Este capítulo encerra, portanto, seu percurso, apontando para um problema que se articula entre individuação particular e local, e colônias aurais globais. Se a grande estratégia

¹⁷² A este respeito, vale lembrar a imagem paradigmática com a qual Deleuze e Guattari (1980, p. 382) iniciam a descrição do conceito de “ritornelo”: “uma criança, no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando”.

do marketing preditivo e viral consiste em atuar sobre o desejo de forma infecciosa, permanecem em aberto as condições e estratégias possíveis para “desinfecção”.

Como combater a agência de um replicador, um verme de orelha? Explicitando seus mecanismos de ação? Substituindo um verme de orelha por outro? Nenhum dos textos aqui referidos oferece uma resposta definitiva a estas questões. A questão, então, passa a ser: Como *you* habita (de forma afirmativa e potente) esse mundo de vermes de orelha? Como *you* articula a sua relação com esses agentes?

CAPÍTULO 3

O teatro no qual o ouvinte também atua

Desde que existe, o concerto público é, com efeito, uma espécie de espelho dos ouvintes. Ele não é somente o lugar para escutar as obras. É também um teatro onde o público se observa. O público ele mesmo. É um espaço onde se vai olhar aqueles que escutam.

- Peter Szendy, *Écoute*, p. 137.

Introdução

Este capítulo realiza uma sondagem de outro tipo de agente que forma uma possível ecologia da escuta musical. Em contraste com o capítulo anterior, o texto a seguir centra sua análise sobre elementos que não soam, mas que nem por isso deixam de fazer parte do universo material da escuta.

O capítulo é dividido em três partes:

A primeira parte argumenta em favor de duas teses básicas: 1) a escuta se constitui a partir de um espaço social de interesses conflitantes, isto é, se constitui em um espaço *polêmico*; 2) O ouvinte é uma subjetividade social, e sua escuta é feita a partir da escuta de outros ouvintes.

A segunda parte trata de uma esfera codificação do desejo de escuta que se expressa *sob a forma de cenas*. Aqui, retrocedemos cronologicamente a um estágio material anterior à digitalização da cultura, para indagar em que medida nossos desejos de escuta são ainda hoje mediados por imagens fabricadas ao longo do primeiro século da tecno-fonografia. Pois pode ser que fantasmas, espectros, rostos venham assombrar as ecologias materiais nas se vive hoje em contextos urbanos, as microculturas digitais nas ecologias sônicas do capitalismo viral.

A terceira parte desenvolve-se a partir de teses e questões colocadas em aberto por Peter Szendy, para quem a escuta musical constitui-se a partir de uma relação de “transmissibilidade” (Szendy, 2001) e “espectralidade” (Derrida, 1993). Esta parte propõe uma investigação pormenorizada da tese de Szendy segundo a qual o ouvinte não se relaciona de modo imediato com o objeto que ele escuta, mas antes, se inscreve em circuitos espectrais nos quais outros ouvidos entram em ação como mediações da escuta. Neste ponto, a palavra *escuta* refere-se a um tipo de operação que acontece *no interior de uma rede de outras escutas*. A escuta é entendida aqui como sendo algo que acontece no interior de um circuito de transmissibilidade, e em relação a vínculos particulares que o desejo de escuta articula. Segundo Peter Szendy (Ibid.), a escuta musical é necessariamente *plástica*, justamente por tratar de uma prática que é realizada no interior de um circuito no qual as relações são particulares e contingentes.

A plasticidade da escuta se desdobra ao longo de um circuito particular de transmissibilidade. A escuta é algo que se relaciona com um objeto exterior a ela, mas é também, e, sobretudo, algo que evolui por si mesma, através dos próprios caminhos que ela abre e trajetos que ela percorre.

Este capítulo trata, portanto, do desejo de escuta musical, o qual se distribui *passando entre* circuitos de abertura e variação aural, de um lado; e códigos de percepção, de outro. O desejo de escuta *escorre* entre codificação, decodificação e transcodificação. O teatro onde o ouvinte também atua é sempre um lugar onde se desenrola uma codificação ou uma decodificação do desejo de escuta.

Parte 1

Polemologia da escuta

M^{rs} Martinet, 172, r. Rivoli, et 4), r. Vivienne

Lith. Durtouche, 28, r. Paradis P^{ar}

— On dit que les Parisiens sont difficiles à satisfaire, sur ces quatre banquettes pas un mécontent — il est vrai que tous ces Français sont des Romains .

Figura 16: “O povo diz que os parisienses são difíceis de agradar, nesses quatro bancos não há um descontente – é verdade que todos esses franceses são romanos”, Honoré Daumier, Litografia, 1864. Fonte: < <https://collections.artsmia.org/art/72067/they-say-that-parisians-are-difficult-to-please-on-these-four-benches-there-is-not-one-discontent-it-is-true-that-all-these-frenchmen-are-romans-honore-daumier>>.

1.1. A virtualização de palmas

“(...) logo, esse teatro onde os ouvintes se expõem faz também, sem que se espere, o objeto de uma reapropriação interiorizante” (Szendy, 2001, p.137-138).

A palavra francesa “*claque*” refere-se a um golpe com a palma da mão. Um simples tapa, por exemplo, é uma “*claque*”, um “*clap*”, no inglês. Em situações de produção de vídeo, o som breve de uma palma ajuda a sincronizar a imagem do tapa e a faixa onde é registrado o som correspondente à ação. Por este motivo, a “*claque*” tornou-se o nome do gesto que se faz ao início de filmagens, anunciando o começo da ação a ser filmada. Daí o nome do instrumento que se popularizou como “*claquete*”, utilizado no âmbito da produção audiovisual para identificar os planos e tomadas rodados durante as gravações, bem como para sincronizar imagem e som, derivado do nome referente a um simples golpe de palmas de mão.

No entanto, considerada como técnica utilizada no contexto de produção de espetáculos, a *claque* é mais antiga que o uso descrito acima. Consta que uma diversidade de teatros parisienses no século XIX empregavam uma equipe de pessoas contratadas para aplaudir um intérprete ou palestrante em uma situação de apresentação pública¹⁷³. Os *claqueurs* – grupos de “aplaudidores assalariados”, como os chamou Hector Berlioz (2005 [1865]) em suas *Memórias* – atuavam de modo a caracterizar uma determinada apresentação como bem sucedida, e ao mesmo tempo, automaticamente, a influenciar as demais pessoas do auditório a receberem a apresentação como tal. Deste modo, encontra-se há muito estabilizada a acepção da palavra “*claque*” referindo-se a um “grupo de espectadores ou ouvintes aplaudindo em voz alta uma performance ou um artista para ajudar seu sucesso”¹⁷⁴.

¹⁷³ Trata-se de livros de “memórias” de indivíduos que realizaram este trabalho, dentre os quais um dos mais célebres é o *Mémoires d'un claqueur contenant la théorie et la pratique de l'art du succès, des jugemens sur le talent de plusieurs auteurs, acteurs, actrices, danseurs, danseuses...* (Castel, 1829).

¹⁷⁴ Ver <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/claque/16369>>.

Este tipo particular de trabalho foi documentado em diversos meios, tais como, por exemplo, livros de memórias e meios visuais. Sob a forma de relatos verbais, constam textos como os mencionados acima, nos quais falam as vozes de pessoas que trabalharam desempenhando este serviço, e relatos nos quais falam observadores do fato, como vimos acima com as palavras do compositor Hector Berlioz. Por sua vez, no que diz respeito ao registro em meios visuais, ressaltamos aqui a litografia realizada pelo caricaturista, chargista, pintor e ilustrador Honoré Daumier (figura 19, acima), e publicada em 1846, na qual é retratada uma equipe de *claqueurs* em ação.

Esta litografia é acompanhada de um texto que retrata com humor o tipo de prática que se tornou comum, à época, em teatros parisienses: “O povo diz que os parisienses são difíceis de agradar, nesses quatro bancos não há um descontente”. Em 1864, Daumier ressalta ainda, o fato de tal prática não ter tido origem em sua contemporaneidade, mas remeter à antiguidade Romana: “é verdade que todos esses franceses são romanos”. Na página em que esta imagem encontra-se hospedada internet, consta que:

As apresentações teatrais eram entretenimento popular na Paris de meados do século XIX. Nesta litografia, Daumier se concentra no público; especialmente os membros da "claque", um grupo contratado para sentar-se diretamente atrás da orquestra para aplaudir o desempenho. Quase todos os teatros parisienses desta época empregavam uma [equipe de] claque, e nesta imagem, eles estão, ou genuinamente fascinados pela apresentação, ou sendo bem sucedidos em sua própria performance¹⁷⁵.

A despeito do contexto exato de gênese desta prática, o que interessa aqui é o fato de não ter se esgotado nos teatros parisienses do século XIX, tendo chegado ao século XX sendo largamente adotada em programas de rádio e televisão, nos quais há aplausos ou risadas programadas e disparadas ao fim de falas ou gestos específicos. Trata-se de uma tecnologia para influenciar o espectador ou ouvinte, de modo a condicionar sua recepção do

¹⁷⁵ Texto constante na página que hospeda o trabalho no website do Minneapolis Institute of Art. Ver <<https://collections.artsia.org/art/72067/they-say-that-parisians-are-difficult-to-please-on-these-four-benches-there-is-not-one-discontent-it-is-true-that-all-these-frenchmen-are-romans-honore-daumier>>.

conteúdo apresentado. Na maioria das vezes, é empregada em apresentações de obras de arte e discursos políticos¹⁷⁶.

A adoção da claque como ferramenta estruturante no contexto do audiovisual dá testemunho de um movimento de transformação material que interessa especificamente a esta tese. Cumpre notar que em contextos de rádio e televisão, a claque foi adotada não apenas como o instrumento funcional utilizado para sincronizar som e imagem, mas como elemento estrutural incorporado à própria sintaxe do espetáculo, uma peça interna à lógica mesma da formulação de apresentações públicas. E é sob este aspecto de elemento incorporado na sintaxe mesma do produto a ser apresentado que a claque chegou ao século XXI.

A este respeito, um artefato exemplar é a “faixa de risada” [*laugh track*], elemento indispensável em programas de televisão em formato de programas de auditório e comédias de situação [*sitcoms*]¹⁷⁷. Em seu formato material atual, uma *laugh track* é uma faixa de áudio em formato digital, posicionada estrategicamente na composição de espetáculos, e a ser reproduzida onde for conveniente. Atualmente se encontra uma variedade de *laugh tracks* disponíveis para *download* na internet¹⁷⁸.

Ao longo da extensão temporal que vai dos teatros parisienses no século XIX e arquivos digitais no fim do século XX e início do XXI, a claque encarnou-se sobre suportes experimentais, tais como, por exemplo, o instrumento nomeado “*laff box*”, cuja invenção é creditada ao sonoplasta Charles Rolland Douglass¹⁷⁹. Ferramentas como a *laff box* e a *laugh track* vieram preencher uma necessidade de *coordenação das reações do público*, amplificando o efeito de recepção positiva, bem como desempenhando uma codificação da percepção do espectador. Devido ao seu caráter de estímulo planejado, a reputação desta ferramenta oscila entre a opinião pública. Tal como vimos no primeiro capítulo desta tese com o caso da Muzak, as versões atuais da claque também têm uma reputação abalada, mesmo no âmbito do senso comum, por

¹⁷⁶ A respeito da presença e eficácia da claque no contexto da representação política, ver o artigo *La claque et la représentation politique au XIXe siècle* em <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-121.htm>>.

¹⁷⁷ A este respeito, ver o verbete “*Laugh Track*” em <<http://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LaughTrack>>.

¹⁷⁸ Ver <<https://goo.gl/SSwEFh>>.

¹⁷⁹ O instrumento pode ser visto e ouvido no link <https://youtu.be/tpY0Muy_1ql>.

estar associada a dispositivos que inscrevem o humano em uma relação de racionalização behaviorista, na qual este se torna objetificado¹⁸⁰.

O que nos interessa aqui, especialmente, é o fato de que, ao longo de dois séculos, em um percurso que vai das mãos de “aplaudidores assalariados” a formatos digitais de arquivos de áudio, a claque se *virtualiza*¹⁸¹. Em um nível de codificação material das mídias, o que era uma técnica de composição de espetáculos se *desterritorializa* (Deleuze; Guattari, 1980) da forma de um comportamento que se apoia sobre a materialidade da mão, de gritos e assovios, para se reterritorializar (Ibid.) sob a materialidade da codificação informática de um arquivo digital. Por sua vez, em um nível de codificação do desejo, a claque reterritorializa-se sobre a sensibilidade, onde se consolida sob o aspecto de uma *regra de percepção*. Virtualizada, a claque incorpora-se à estrutura da sensibilidade, e passa a compor o exercício mesmo da audição.

Portanto, neste movimento de virtualização, a claque se torna um modo operatório interno à sintaxe dos discursos apresentados, bem como da percepção desses discursos. É neste sentido que Peter Szendy (2001; 2013) posiciona a claque no interior de uma lógica geral da pontuação (leia-se, de escansão) de conteúdo apreendidos pela sensibilidade, na qual a própria claque é *incorporada no funcionamento mesmo da escuta*. Sua tese é a de que a escuta incorpora a claque como uma espécie de esquema, o qual passa a reger o funcionamento aural¹⁸².

Mas seria a claque a única tecnologia de gestão da percepção que se virtualizou como sintaxe interna à escuta? Para Peter Szendy, a claque é uma

¹⁸⁰ Ver <<https://www.nbcnews.com/health/body-odd/we-may-hate-laugh-tracks-they-work-studies-show-f1C6436923>>. Ver também o vídeo didático em <<https://youtu.be/-suD4KbgTl4>>.

¹⁸¹ Trata-se do movimento pelo qual se passa de um estágio “atual” a um estágio “virtual”. Tal fenômeno é descrito e caracterizado conceitualmente por Pierre Lévy em *O que é o Virtual?*

¹⁸² De acordo com Peter Szendy, a escuta pode ser entendida como uma prática de pontuação auditiva, uma pontuação, por sua vez, profundamente marcada pela claque como tecnologia de gestão da percepção. Tal formulação da escuta como uma questão de pontuação auditiva tem sido apresentada por Szendy de modo mais evidente a partir da publicação do livro *À coup de points: la ponctuation comme expérience* (2013). Tal tese sobre a escuta como uma operação de pontuação pode ser encontrada em apresentações recentes deste filósofo. Ver, por exemplo, sua participação no episódio “On listening” da Radio Web Macba <<http://rwm.macba.cat/en/research/on-listening-1/capsula>>. Sua palestra na NYU publicada em Outubro de 2017, intitulada “The sense of sound: the art of listening” <<https://youtu.be/zGvkm9Qy2a0>>; bem como a descrição em que esta tese aparece de modo evidente, em <<https://www.sas.upenn.edu/music/events/peter-szendy-universit%C3%A9-paris-ouest-art-listening-marking-auscultating-punctuating>>.

manifestação material de um problema filosófico que acomete a escuta, o qual este filósofo formula a título de uma “*polemologia* da escuta”.

*

É como se cada um de nós tivesse, no mais íntimo de nossa percepção, um pequeno teatrinho.

Figura 17: “*Die Claque*”, Guido Messer, Estátuas em Bronze, 2012. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schwetzingen_Skulptur_Die_Claque_20120517.jpg.

1.2. O espaço polêmico

(...) *E é por isso que o teatro da claqué, com toda a sua arte e todas as suas estratégias refinadas, tem tanto a nos dizer sobre a polemologia que habita o nosso ouvido interno.* (Szendy, 2001, p. 138).

Uma das teses que estruturam o livro *Escuta: uma história de nossas orelhas* (Szendy, 2001) é a de que "nossos pensamentos íntimos de ouvinte são dependentes de uma polemologia da escuta" (Ibid., p. 48), ou, mais precisamente, que "*uma forma de polemologia sempre assombra nossas escutas*" (Ibid., p. 51).

O nome "polemologia" refere-se a uma disciplina acadêmica dedicada à compreensão dos conflitos, de suas origens e funcionamento. Compõe-se da junção das palavras "guerra" (πόλεμος, *pólemos*) e "discurso, conhecimento, razão" (λόγος, *logos*), e designa literalmente uma "ciência da guerra", dedicada ao estudo da guerra como fenômeno social, de modo a analisar suas formas de manifestação e articulação, suas causas e efeitos. As origens desta "disciplina" remetem ao trabalho do sociólogo Gaston Bouthoul (1951; 1970)¹⁸³.

Em *Escuta: uma história de nossas orelhas*, Peter Szendy utiliza a expressão "polemologia da escuta" para se referir a uma necessidade teórica. Tal necessidade se expressa a partir da metáfora do "campo de batalha" (Ibid., p. 51; 137) como designadora do meio-ambiente a partir do qual uma escuta musical se constitui.

Para o autor, a situação social caracterizada pela tecnologia da claqué é uma situação na qual os ouvintes se *percebem entre si*, e, portanto, na qual um ouvinte escuta *a partir do modo como o outro escuta*. Szendy utiliza o "teatro da claqué" (Ibid., p. 138), esse "teatro onde os ouvintes também se expõem" (Ibid., p. 137-138), como uma situação concreta que manifesta de modo material e exemplar a dimensão de espectralidade (Derrida, *op. cit.*) que envolve *uma escuta musical, isto é, o fato de que uma escuta se constitui a*

¹⁸³ Ver *Les guerres, éléments de polémologie*, Paris, Payot, 1951, publicado mais tarde, em 1970, como *Traité de polémologie. Sociologie des guerres*, pela mesma editora. O termo "polemologia" foi utilizado por Bouthoul após a Segunda Guerra Mundial para propor um novo campo de investigação (Conesa, 2011, p. 27).

partir de outras escutas, e que, portanto, antes de se relacionar com um objeto, a escuta musical se relaciona com outras escutas¹⁸⁴. Portanto, para este autor, o modo de existência da escuta corresponde à habitação de uma zona de conflito de interesses, um “espaço polêmico”:

"Escutar (-se) escutar é também transformar a obra em um campo de batalha: um teatro de operações de escuta onde diversos campos se afrontam. Mas o campo de batalha, esse espaço *polêmico* onde (nós nos) escutamos escutar uns aos outros, seja sob o modo da complacência, seja da vigilância, esse teatro onde se expõem também os ouvintes faz também, sem esperar, o objeto de reapropriação interiorizante, do qual eu poderia desenterrar para você mil provas e depoimentos" (Szendy, 2001, p. 137-138).

Como se pode ler acima, no que diz respeito a uma abordagem conceitual da escuta, Szendy fala em favor da ênfase analítica posta sobre o espaço social onde se desenrola um conflito de interesses, uma vez que “*uma forma de polemologia sempre assombra nossas escutas*” (Ibid., p. 51). No entanto, esse espaço nem sempre é posto em ênfase por discursos que tratam de escuta musical. O que se vê praticar com frequência, ao contrário, é a postulação de noções como autoridade e autenticidade da obra como valores supostamente evidentes e não-problemáticos.

A neutralização do espaço polêmico que envolve as práticas de escuta musical é uma característica marcante de discursos que postulam a ação da escuta segundo o dever de proceder conforme uma regra de reconhecimento e submissão à “estrutura profunda” ou “estrutura fundamental” de uma “obra”¹⁸⁵. Em tais casos, o que se encontra em cena, do ponto de vista da polemologia da escuta, é um *silenciamento* de todo um “espaço *polêmico*” (Szendy, 2001, p. 137) a partir da qual uma escuta musical se *constitui*. Para Szendy, tal apagamento atende aos interesses de quem pretende manter valores como autenticidade e autoridade como “auto evidentes” – os proprietários de direitos

¹⁸⁴ Esta é a tese elementar do livro *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Reservamos ao fim deste capítulo uma seção específica para descrever e contextualizar detalhadamente esta tese.

¹⁸⁵ A respeito da noção de “estrutura profunda” aqui referida, ver a conceituação que Heinrich Schenker faz da ideia de *Ursatz* (“estrutura fundamental”) ao longo de sua obra, especialmente em *Der freie Satz*, Viena: Universal Edition, 1935. Uma tradução deste livro para o Inglês pode ser encontrada em <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2007/VH_53/Schenker_Free_Composition_1.pdf>.

de autor e o aparelho burocrático que faz renda com esta fonte imaterial de valor financeiro¹⁸⁶.

Com isto, segundo o filósofo, o que se apaga é a “força crítica da escuta” (Ibid., p. 51). Isto é, neutralizam-se os aspectos performativos da escuta musical como uma operação dotada de uma “força configurante e reconfigurante” (Ibid.: 150), em favor do exercício de uma *disciplina* aural, reduzindo-a a atividade de reconhecimento e resposta à autoridade da “obra”. Daí a tese apresentada na conclusão do primeiro capítulo deste livro, segundo a qual o

apagamento da polêmica que sempre atravessa nossos órgãos é parte de um movimento complexo pela qual a força crítica de escuta (...) é restringida e negada (Ibid.: 51).

Tem-se, portanto, que com o apagamento do “espaço polêmico” e a negligência da “polemologia que habita nosso ouvido interno”, um amortecimento (ou neutralização) da “força crítica” da escuta (Ibid.). O exemplo paradigmático de apagamento da força crítica da escuta com o qual este livro de Szendy trabalha é o que ele chama de “regime moderno da escuta” (Ibid.), o qual caracteriza-se como um aparelho disciplinar articulado a partir de uma injunção ideal (Ibid., p. 18) que cai sobre o ouvinte sob a forma de um dever de submeter sua escuta à “obra musical” postulada como instância material que encarna valores de autenticidade e autoridade. Supõe-se que tais valores, por sua vez, se materializariam na forma de uma estrutura profunda à qual uma escuta tem o dever (Ibid., p. 17-18; 150-153) de reconhecer. Se você estudou música em um conservatório ou universidade, você sabe do que estou falando: disciplina aural baseada em matriz cultural eurocêntrica.

Contra este regime (Ibid., p. 27), Szendy dedica o livro inteiro a mostrar que estes valores não são auto evidentes, mas, antes, construções artificiais e arbitrárias que se estabilizaram mediante o exercício de aparelhos discursivos mobilizados nos âmbitos jurídico (sobretudo, mediante o dispositivo legal da propriedade intelectual), e acadêmico (dentro o qual figuram os discursos da estética e da musicologia), e que formam uma esfera de valor com capacidade

¹⁸⁶ Por esta razão, inclusive, é que o diagnóstico do “regime moderno” da escuta musical (Szendy, *op. cit.*) não está desvinculado, no livro, de uma circunstanciação dos deveres de conduta do ouvinte previstos no dispositivo legal da propriedade intelectual.

de exercer uma força *determinante* sobre as performances de escuta musical dos indivíduos que têm suas performances aurais capturadas por este regime. Inclusive as nossas, no século XXI e abaixo da linha do Equador.

Sob este ponto de vista, fica evidente que o caráter artificioso dos valores de autoridade e autenticidade vinculados à ideia de “obra musical” é *tanto mais eficaz quanto mais consegue neutralizar o caráter polêmico da escuta*. Isto é, o fato de a escuta ser um “campo de batalha” (Szendy, *op. cit.*) político, um lugar de agonística, de disputa econômica e colonial. Portanto, se há algo como a “força crítica” da escuta, esta força depende da colocação em cena da ênfase sobre o jogo de disputas territoriais que atravessam nossas escutas. Em outras palavras: a ênfase em nossas escutas como objetos de disputa, de “sobrecodificação” (Deleuze; Guattari, 1980; 1972) disciplinar. Mais precisamente, de uma codificação *dinâmica*, ou seja: controle (Deleuze, 1990).

Parte 2

Um novo teatro, novos personagens

2. Capitalizar

ca·pi·ta·li·zar

(*capital* + *-izar*)

Verbo transitivo

1. Juntar ao capital (ex.: *capitalizar os juros*).
2. Transformar em capital.
3. Aproveitar e reunir (ex.: *capitalizar energias*).

Verbo intransitivo

4. Acumular para formar capital.

Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa ,2008
2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/capitalizar>

ca·pi·ta·li·zar

Verbo transitivo direto

- 1 (Economia): Transformar em capital: Capitalizar juros, capitalizar aluguéis.

Verbo transitivo indireto

- 2 (Figurado): Ajuntar dados, qualidades morais ou intelectuais, conhecimentos etc.: Capitalizar dados para a solução de um problema.

Verbo intransitivo

- 3 Acumular bens, riqueza, de modo que forme um capital: Capitalizar para a velhice.

Verbo transitivo direto

- 4 Tirar vantagem de; aproveitar.

Fonte: Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa.

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=capitalizar>

Considere a recorrência figurativa nas 13 imagens seguintes:

NOW "FIFTH-ROW-CENTER-SOUND" IS YOURS WITH THE TOTALLY NEW WOLLENSAK FULL STEREO TAPE RECORDER

This new recorder will give you an astonishing experience. Full, live sound anywhere you want it...just as you would hear it in a concert hall! □ For the first time, here is Wollensak full stereo sound. With this precision instrument you will record and listen to

a full symphony's majesties, a sports event's excitement, your children's chatter. □ The new Wollensak model 1580 is really portable...compact. **Powerful**...22 watts audio output. **Versatile**...records and plays two and four track stereo or monaural tape.

Advanced...record and play simultaneously...play tape with live PA narration...fingertip tab controls. Stop in now at your dealer...look and listen!

Wollensak 3M
AN AFFILIATE OF 3M COMPANY

Figura 18: "Wollensak 1580", Gravador de fitas estéreo, 1963. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/77232977@N00/17208455740/in/photostream/>>.

They made a dream come true...

THEY'D often thought of enjoying great music together in their home—but their new Sparton radio-phonograph did *more* than make a dream come true.

It brought the entire world to their fingertips.

Not only the world of fine recordings, played quietly and automatically on a trouble-free record changer. But — The whole world of radio, too, with standard broadcasts ... short wave and overseas programs ... and the match-

less static-free beauty of FM (Frequency Modulation).

And their new Sparton gave them all these things with a tone that has been famous since 1926 as "Radio's Richest Voice."

How much did they pay for this fine instrument? Thanks to the Sparton plan of selling direct to one dealer in each community, they bought this superior radio for far less than they had ever expected to pay.

Sparton Radio-Phonograph Model 10-AM-76-PA. Finished in selected, matched mahogany or blonde mahogany veneers. Now on display at your Sparton Dealer's. Consult the "Where-to-buy-it" section of your local telephone directory.

Sparton

RADIO'S RICHEST VOICE SINCE 1926

THE SPARKS-WITHINGTON CO., JACKSON, MICHIGAN

Sparton of Canada, Limited, London, Ontario

Figura 19 "They made a dream come true". Anúncio do Rádio Sparton, 1946. Fonte: <<http://vinylespassion.tumblr.com/post/85215612835/sparton-radio-ad-1946>>.

Figura 20: Philips, 1960. Fonte: <<http://fiftyyearstoolate.tumblr.com/image/124694690832>>.

WHAT SORT OF MAN READS PLAYBOY?

Figura 21: Exempler da série de anúncios feitos sob o título “*What kind of man reads Playboy?*” (1958-1974). Fonte: <<https://designyoutrust.com/2016/03/what-kind-of-men-read-playboy-controversial-playboy-magazine-ads-from-1958-1974/>>.

Figura 22: "Revista Hi-Fi & Music Review", Março de 1958, Capa. Fonte: <http://www.vintagevacuumaudio.com/vintage-magazines/hifi/1958-3-hifi-stereo-review.pdf>

Figura 23: Casal com disco de vinil. Fonte: *Time Magazine*, década de 1960.

Figura 24: “There’s new „Date Bait” in this new Zenith”, 1947. Anúncio do Fonógrafo Zenith.
Fonte: <https://vtgads.com/shop/vintage-ads/1947-zenith-radiophonograph-vintage-ad-date-bait/>

Figura 25: "Hi-School Romance", N. 62 Abril de 1957. Fonte: <http://comicbookplus.com/?dliid=67207>.

Figura 26: “*Philips Tocadiscos*”, anúncio de toca-discos portátil da Philips para o mercado hispânico, 1966. Fonte: <<http://www.design-is-fine.org/post/60869472599/philips-tocadiscos-advertising-poster-for>>.

Figura 27: Philips, 1962. Fonte: <<http://beatnikdaddio.tumblr.com/image/134833068288>>.

Figura 28: Anúncio do "Magnavox 4-channel sound", 1973.
<https://img.etsystatic.com/il/d7cab7/1164612981/il_570xN.1164612981_e1c8.jpg>.

Fonte:

PHILIPS

Radio-Recorder
Kofferradios
Cassetten-Geräte
Musiclock
Plattenspieler

1983/84

The advertisement features a man and a woman in 1980s-style clothing. The woman, wearing a bright yellow jacket, is holding a white portable cassette player. The man is behind her, holding a long antenna wire. In the foreground, a large, multi-component Philips stereo system is displayed, including two large speakers, a central unit with a cassette deck and tuner, and a turntable. The system is positioned in front of a white scooter with a red taillight and a license plate that reads 'HH'. The Philips logo is in the top left corner, and the year '1983/84' is in the bottom right corner.

Figura 29: “Philips D 8718”, 1983. Fonte: <<http://www.1001hifi.com/systems-1981-1990.html>>.

**For those nights
you want everything
to be just right...**

Let the luscious sound of soft music from your superb new stereo system help you set the mood ... reveal your taste, your style, your deepest feelings to him. You can create the most romantic atmosphere with this beautiful, contemporary Apollo system from Electro-Phonic.

You'll let him know, too, that you're involved in the "today" sound. Because Electro-Phonic gives you 200 Watts of purring power. Air-Suspension speakers that catch every subtle whisper. FET/IC Circuitry for instant "on". An 8-track tape player, an AM/FM/EM-stereo radio and a Garrard Record Changer with cueing control, diamond stylus.

This fabulous Electro-Phonic stereo system gives you even more. It's equipped with a Speaker Matrix Switch to go all the way to full four-channel sound with the addition of two speakers. And the Apollo series is also available with recording facility so you can create your own professional tapes at the push of a button.

You can choose which of the smart decorator colors will blend with your own decor ... pale, pale champagne or very cool blue ... at fine department stores in the U.S. and Canada.

All this glamour and mood-setting can be yours—and his—now, so why wait? Tonight might be one of those nights.

Electro-Phonic AMERICA'S LARGEST STEREO MANUFACTURER

Figura 30: "For those nights you want everything to be just right". Anúncio dos sistema de Rádio AM-FM toca-fitas, toca-disco Estéreo/Quadrifônico da *Electro-Phonic*, 1974. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/e9/6a/1e/e96a1e20d9239aadbeae46a11e8c6dc1.jpg>.

2.1. A quem se dirige

O último dentre esta sequência de treze anúncios publicitários (figura 30) diz, como chamada: “para aquelas noites em que você quer que tudo esteja certo”. Assim, ela deixa claro o que está em maior ou menor grau explícito nos outros anúncios: trata-se de uma capitalização da intimidade conjugal, do momento a dois. Note que o primeiro deles, um anúncio do gravador de fitas portátil *Wollensack* modelo 1580 (a figura 18), embora apresente o mesmo padrão figurativo, não tem, a princípio, nenhum motivo específico para capitalizar seu produto tendo como alvo [*target*] a imagem de um casal. O texto no anúncio diz

Este novo gravador vai dar a você uma experiência surpreendente. Som cheio e vivo onde quer que você o queira...tal qual o que você ouviria em uma sala de concerto! Pela primeira vez, aqui está o som estéreo completo da Wollensak. Com este instrumento de precisão, você irá gravar e escutar a uma plenitude de majestades da sinfonia, a animação de um evento esportivo, seus filhos tagarelando. O novo Wollensak modelo 1580 é realmente portátil...compacto. Poderoso...22 Watts de saída de áudio. Versátil...grava e toca duas ou quatro faixas de fita estéreo ou monoaural. Avançado...grava e toca simultaneamente...toca a fita com sua narração ao vivo...controles nas pontas dos dedos. Pare agora em seu revendedor...olha e escute!

Neste anúncio da *Wollensak* é notável o fato de que, em seu esforço para expressar uma diversidade de usos possíveis do aparelho, o texto coloca lado a lado objetos tão diversos quanto as “majestades da sinfonia” e “a animação de um evento esportivo”¹⁸⁷. Isto porque, ao nível de suas condições materiais, ambos são trechos de registro fonográfico que, como tais, ignoram completamente o desnível que “majestades da sinfonia” e “a animação de um evento” podem representar em termos de capital cultural (Bourdieu, 1979). A era fonográfica caracteriza-se pela potencialização de zonas de vizinhança entre materiais que, até então, pertenciam a universos completamente distintos.

Ainda no âmbito da figuração do indivíduo a quem se dirige o aparelho anunciado, observe que, embora os cartazes exibidos acima tenham em

¹⁸⁷ Trata-se de um modelo de aparelho que já compactava gravação e reprodução fonográfica em um formato portátil, e que, diga-se de passagem, foi utilizado por Steve Reich para gravar o material da peça *It's Gonna Rain*, marco zero de uma poética baseada na transformação mediante repetição insistente, tomada como matriz de variações qualitativas em termos espectrais, rítmicos e melódicos.

comum a imagem do casal, eles se diferem quanto ao apelo que fazem à situação sexual. Enquanto, por exemplo, na figura 30 (acima) este apelo é posto com mais ênfase, no anúncio da *Wollensack* o texto faz referência a um possível subproduto dessa situação, engajando a condição de paternidade e maternidade mediante a possibilidade de gravar os “filhos tagarelando” (Ibid.). Portanto, os efeitos de sentido suscitados por este tipo de texto (anúncio publicitário) podem ser diversos entre si, mesmo quando os textos apresentam semelhanças, pois tais efeitos se consolidam ao nível da *sugestão*, de vontades subjetivas que podem decorrer de posições de sujeito.

Tal é o caso, por exemplo, do anúncio do gravador “Mini K7” da Philips, em que a posição de sujeito algo de capitalização é a posição de mãe (figura 34). Neste anúncio, a figura da mãe aponta o microfone para o bebê, em um gesto que o anunciante capitaliza como momento particular, pessoal e passageiro em que se registra a voz da própria filha bebê.

**enregistrez
aussi facilement
que vous photographiez**

Braquez le micro, un dé clic. C'est tout.
Le Mini K 7 enregistre. Un rire, un chant, un murmure, un bavardage, tout.
Pour écouter, un deuxième dé clic. Les sons jaillissent.
Une vérité stupéfiante, la vérité. Avec ses nuances, ses subtilités.
Enregistrez tous ces instants qui ne reviendront jamais.
Emportez partout votre Mini K 7 en bandoulière.
Il est léger, maniable. Il gardera le souvenir de tout.
Un souvenir qui ne jaunit pas.
Livré avec sacoche, micro et cassette.
il ne vous coûtera même pas 400 F

Mini K7

Documentation sur demande. Philips, département Enregistrement,
service EL - 50 avenue Montaigne, Paris 8 - 2, 4, rue Paradis, Paris 10.

PHILIPS

48

Figura 31: “Enregistrez aussi facilement que vous photographiez”. Anúncio do gravador de fitas Mini-Cassette da Philips, 1969. Fonte: <<https://www.ebay.fr/itm/A-Publicite-Advertising-1969-Magnetophone-a-cassette-Mini-K7-Philips-/322810743183>>.

Neste anúncio da Philips, a figura da mulher é alvejada especificamente como mãe. Ela é convidada a manusear o meio fonográfico enquanto mãe, e que a desejar utilizar o aparelho a partir da condição materna, em contextos específicos, e em um agenciamento relacional específico com a filha.

Diferentemente, no anúncio do *Wollensack*, no entanto, o fato de serem pais não parece ser o alvo mirado pelo anúncio. Apesar de haver uma mulher na imagem, o alvo é o perfil de consumidor ao qual se dirigem a grande maioria dos anúncios de produtos relativos ao exercício de transmissão, reprodução ou registro o fonográfico ao longo do século XX: o homem adulto, branco, heterossexual. E não por acaso, pois trata-se do perfil humano que ao longo de todo o século XX ocupou os melhores cargos no mercado de trabalho, recebendo os melhores salários, configurando-se, portanto, como o perfil de consumidor com o maior poder aquisitivo, e por esta via, como o alvo central da propaganda publicitária. Está figurada ali a forma humana paradigmática a quem se dirige um discurso cuja razão de ser é a de movimentar o mercado de itens de registro e reprodução fonográfica.

Também não é por acaso que o anúncio enfatiza adjetivos como “poderoso”, “versátil” e “avançado” como qualificadores do produto anunciado, acrescentando a estas qualidades um conjunto de dados técnicos que um usuário médio deste tipo de produtos seria capaz de compreender. Os treze anúncios exibidos acima dão a ver uma *constante* do discurso publicitário do mercado de itens fonográficos, e que foi a figura hegemônica nas instâncias desse discurso produzidas em meados do século XX como sendo a imagem paradigmática segundo a qual é figurada a categoria de “ouvinte”¹⁸⁸. Assim, o ouvinte é também, portanto, *uma categoria do mercado de itens fonográficos*. Tal categoria foi descrita, caracterizada e fundada sobre cenas figuradas pelo discurso publicitário, o qual, por sua vez, direcionou-se inicialmente e massivamente, ao homem adulto branco e heterossexual, mas não se limitou a ele, como veremos ao longo deste capítulo.

¹⁸⁸ A noção de *constante* é utilizada aqui a partir da caracterização que Deleuze e Guattari fazem da forma-sujeito em sua versão majoritária, como um complexo paradigmático que conjuga as figuras do macho-adulto-branco-europeu-heterossexual-qualquer. Deleuze e Guattari (1980, p. 133) caracterizam esta forma como uma “constante de expressão e conteúdo”.

2.2. Um deslocamento da ideia de ouvinte crítico

Men of decision... demand precision

Captain W. A. Reedholm, American Airlines 707 jet pilot on the New York to San Francisco non-stop run, lives with precision instruments on the job. At home, his records provide him with hours of relaxation as he listens to music on his precision-built Rek-O-Kut STEREO-TABLE. Precision in a stereo music system is essential today because the demands of stereo records are more exacting. For this reason, stereo records can only be heard to their fullest advantage on a high quality instrument like Rek-O-Kut's distinctive STEREO-Speaker System by Audax—model CA-100, illustrated, \$129.95.

TABLE. The STEREO-TABLE is unique in its remarkable combination of design and styling. It has become the classic of high fidelity instruments—a cherished possession for the music lover. If you seek one of the keys to flawless reproduction of your monophonic and stereo records... look to Rek-O-Kut STEREO-TABLE... world's most distinguished high fidelity music equipment—9 models to choose from. Model N-33H shown, \$69.95. Others from \$39.95 to \$139.95. Tonearms from \$27.95.

REK-O-KUT STEREO-TABLES

Export: Morhan Exporting Corp., 456 Broadway, N.Y. 33
Canada: Atlas Radio Corp., 50 Wingham Ave., Toronto 29

Send for colorful catalog and FREE STROBE DISC.
Rek-O-Kut Co., Inc. Dept. H-6 38-09 38th St., Corona 40, N.Y.

Name _____
Address _____
City _____ Zone _____ State _____

RE 47

Figura 32: Anúncio de toca-discos “Rek-O-Kut”. Fonte: *High Fidelity Magazine*, Maio de 1960, p. 23. Disponível online em <<http://www.vintagevacuumaudio.com/vintage-magazines/high-fidelity/1960-5-high-fidelity.pdf>>.

Ainda com relação à capitalização da intimidade conjugal e do momento singular, a qual se posiciona como alvo da persuasão o homem branco adulto, pode-se observar a capitalização do vínculo socialmente cultivado entre masculinidade e domínio de ferramentas técnicas. Tal vínculo pode ser constatado como ideia subjacente a um dos motores maiores de vendas de aparelhos de reprodução de mídias fonográficas de meados do século XX em diante: o discurso do “áudio de alta fidelidade” – o *hi-fi audio*.

A este respeito, o anúncio da *Rek-O-Kut Stereotables* (figura 32) é exemplar. Ainda aproveitando-se da tópica¹⁸⁹ do casal, seu texto diz que

Homens de decisão...demandam precisão. O capitão W.A. Reedholm, piloto do jato 707 da American Airlines no voo direto de Nova Iorque a San Francisco, vive com instrumentos de precisão no trabalho. Em casa, seus discos fornecem a ele horas de relaxamento enquanto ele escuta música em seu Rek-O-Kut Stereotable construído com precisão. A *precisão* em um sistema de música estéreo é essencial hoje porque as demandas de uma gravação em estéreo são mais exigentes. Por esta razão, gravações em estéreo só podem ser ouvidas em seu máximo proveito em um instrumento de alta qualidade como o distinto Rek-O-Kut Stereotable. O Stereotable é único em sua combinação notável de design e estilo. Ele se tornou o clássico dos instrumentos de alta fidelidade – um objeto de consumo de valor para o amante de música. Se você procura uma das chaves para a reprodução perfeita de seus discos monofônicos ou estéreo...confie no Rek-O-Kut Stereotable... o equipamento de música em alta fidelidade mais distinto do mundo – 9 modelos dentre os quais você pode escolher.

Através do discurso que se apoia sobre o vínculo socialmente estabelecido entre masculinidade, o domínio de “instrumentos de precisão” e o domínio de dados técnicos relativamente esotéricos, o complexo industrial mobilizado em torno do mercado de aparelhos fonográficos desenvolveu uma nova estratégia. Trata-se da produção de um capital mais abstrato, não figurado nas imagens, mas apenas referido como promessa: “a alta fidelidade” na reprodução sonora. Neste caso, ouvir *bem* passou a significar ouvir em posse do melhor aparelho possível, pois só ele entregaria com fidelidade o que está codificado no registro fonográfico. Com esta promessa, tem-se um deslocamento.

¹⁸⁹ Utilizo aqui o termo “tópica” segundo a acepção que este ganha nos estudos de Retórica, designando “um dentre uma diversidade de padrões genéricos de argumentação, adaptável para circunstâncias específicas” (Arvatu; Aberdein, 2015, p. 58).

Se na musicologia alemã de fins do século XIX e início do século XX, a ideia de ouvinte “crítico” ou “treinado” é definida como referência a alguém capaz de reconhecer a “estrutura profunda” [*ursatz*] (Schenker, *op. cit.*) de uma obra musical, em meados do século XX, a figura do “ouvinte crítico” é definida no discurso do complexo industrial da fonografia como um “audiófilo”. Tal figura passa a ser distinguida de uma massa de “leigos” pelo ato de *envolver-se em um saber* acerca dos detalhes técnicos de seu equipamento de reprodução sonora. A categoria de ouvinte será cada vez mais identificada a esses *men...of precision*.

O discurso da fidelidade sonora veicula uma promessa na qual o ouvinte é posicionado idealmente em uma situação de maior ou menor proximidade com a fonte gravada, mediante condições de reprodução que supostamente realizariam uma “exata duplicação” (figura 33) do som emitido na situação de origem. Esse deslocamento da ideia de ouvinte *crítico* pode ser percebido em seus passos iniciais já nas primeiras décadas do século XX. Por exemplo, na década de 1910, para fazer frente aos célebres *Tone Tests* da *Edison*¹⁹⁰ a empresa *RCA Victor* reuniu uma equipe de cantores e cantoras conhecidos no circuito dos espetáculos de ópera produzidos em fins do século XIX e início do século XX, para capitalizar a ideia de um *juízo mais gabaritado* com relação à qualidade dos registros fonográficos.

A manobra consistiu em fazer recurso à figura do ouvinte especialista: quem seria melhor para julgar uma cópia que o próprio original? Quem estaria mais gabaritado para emitir um veredito sobre a qualidade de uma gravação que os próprios emissores da voz gravada? Assim, enquanto a estratégia da *Edison* consistia em colocar ouvintes comuns para avaliar a possibilidade de distinção de uma cantora e de uma reprodução fonográfica, a estratégia da sua concorrente *Victor* consistia em posicionar os próprios músicos que gravavam a música a ser reproduzida como sendo o grupo de pessoas com maior legitimidade para emitir um juízo sobre a qualidade do produto fonográfico. É como se, em um passe de mágica, eu conseguisse te oferecer as testemunhas de uma presença pura.

¹⁹⁰ Segundo a Biblioteca do Congresso Norte-Americano, os *Tone Tests* tiveram início no final de 1915. Ver <<https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-edison-disc-phonograph/>>.

Deste modo, a estratégia da *Victor* capitalizava a representação “mais legítima” de uma *presença* (a performance musical original), ao mesmo tempo em que mistificava as condições artificiais da própria reprodução fonográfica.

Em todo caso, ao longo do deslocamento entre um regime “moderno” (Szendy, *op. cit.*) e um regime audiófilo da escuta musical, a ideia de um ouvinte *crítico* é reposicionada mediante a postulação das novas condições de um saber: um saber relativo ao áudio.

Victor Records

Approved by the artists for use on the Victrola

Victor Records by the greatest artists are issued only when the artists who made them are fully satisfied that the records exactly duplicate their performances.

In judging their Victor Records for approval these artists play them on the Victrola—the instrument for which they are specially made.

It is only by using Victor Records in combination with the Victrola that you hear their interpretations exactly as the artists produced them—exactly as they expect to be heard.

Victrolas \$25 to \$1500. New Victor Records demonstrated at all dealers in Victor products on the 1st of each month.

"HIS MASTER'S VOICE"
The trademark and the trademarked word "Victrola" identify all our products. Look under the lid! Look on the label! VICTOR TALKING MACHINE CO. Camden, N. J.

Victor Talking Machine Co.
Camden, New Jersey

Victrola No. 130, \$350
Victrola No. 130, electric, \$415
Mahogany or oak

Figura 33: "Victor Records: Approved by Artists for Use On the Victrola". In: *The Atlantic Monthly*, 1922. Online: <http://digital.hagley.org/Approved_by_artists_for_use_on_the_victrola-1-22>.

Gravações Victor.

Aprovado pelos artistas para uso na Victrola.

As Gravações Victor dos maiores artistas só são lançadas quando os artistas que as fizeram estão completamente satisfeitos quanto ao fato de as gravações duplicarem exatamente suas performances.

Para julgar suas gravações Victor, esses artistas as tocam na Victrola – o instrumento para o qual elas foram feitas especialmente.

É apenas mediante o uso das Gravações Victor em combinação com a Victrola que você ouve suas interpretações exatamente com os artistas as produziram – exatamente como eles esperam ser ouvidos.

Victrolas entre \$25 e \$1.500. Novas Gravações Victor são demonstradas em todos os revendedores de produtos Victor no 1º dia de cada mês

Picture Review for April, 1921 3

Rachmaninoff himself chose the Victor

Rachmaninoff knows music. Knows how to compose it, how to play it—and how it should be reproduced. It is significant that the great composer-pianist in the light of previous experience has chosen to associate himself with the other famous artists of the world who make records for the Victor.

Hear Rachmaninoff's Victor Record of Mendelssohn's "Spinning Song" played on the Victrola and you hear the great pianist exactly as he wishes you to hear his own work.

Victrolas \$25 to \$1500. New Victor Records demonstrated at all dealers on the 1st of each month.

"HIS MASTER'S VOICE"
This trademark and the trademarked word "Victrola" identify all our products. Look under the label on the label VICTOR TALKING MACHINE CO. Camden, N. J.

Victrola

REG. U. S. PAT. OFF.

Victor Talking Machine Co., Camden, N. J.

Figura 34: "Rachmaninoff himself chose the Victor". Anúncio da Victrola Victor Talking Machine, 1921. Fonte: <<https://goo.gl/2wCAgg>>.

Rachmaninoff ele mesmo escolheu a Victor.

Rachmaninoff sabe de música. Sabe como compô-la, como tocá-la – e como ela deve ser reproduzida. É significativo que o grande compositor-pianista dos últimos tempos escolheu associar-se com os outros famosos artistas do mundo que fazem gravações para a Victor.

Ouç a Gravação Victor de Rachmaninoff da "canção giratória" de Mendelssohn tocada na Victrola e você ouvirá o grande pianista exatamente como ele quer que você ouça seu trabalho. Victrolas dentre \$25 e \$1.500. Novas Gravações Victor são demonstradas em todos os revendedores no 1º dia de cada mês.

Figura 35: Anúncio da Victor. Fonte: <<http://www.loc.gov/jukebox/features/victor-advertising>>.

Victor

Na medida em que as maiores estrelas de ópera do mundo fazem gravações apenas para a Victor, é auto evidente que eles consideram o Victor como o único instrumento que faz inteira justiça à suas magníficas vozes.

*E na medida em que a Victor reproduz as verdadeiras vozes vivas desses famosos artistas em todo o seu poder, doçura e pureza, é auto evidente que a **VICTOR** é o único instrumento para fornecer a você não apenas as joias da ópera, mas a melhor música e entretenimento de todo tipo.*

Quer você queira grande ópera ou as últimas canções "hits", ou vaudeville, ou minstrel show, ou música sacra, ou seleções de banda – o que quer que você queira – você só o consegue em seu melhor com o Victor.

Tendo em vista a constante evocação da tradição musical da era pré-fonográfica, e a promessa de apresentação fiel de uma *presença* (“as verdadeiras vozes vivas”, figura 35, acima), o que se pode verificar na estratégia publicitária da Victor, é um discurso de *representação*. Trata-se de uma lógica, na qual é postulado um modelo original ao qual a cópia deve ser o menos degradada quanto possível. O registro fonográfico tem, neste contexto, seu valor definido em função de sua capacidade de representar em maior ou menor grau de fidelidade a situação de “origem”. O meio fonográfico é mobilizado aí como suporte de uma lógica da representação, e assim, mistifica suas próprias condições materiais de suporte midiático, porque disfarça o fato de ser uma mediação técnica com sua própria regra de codificação e seu ruído inerente.

O fetichismo do *hi-fi* tem em sua base a lógica da representação. Na condição de operar como uma lógica, o discurso da fidelidade sonora transcende contextos materiais e históricos específicos, podendo funcionar em contextos diversos. Como afirma Fernando Iazzetta (2009, p. 100), a ideia de “fidelidade sonora” consolida-se já no início do século XX, mas

estende-se até hoje e é ainda bastante comum nas revistas especializadas em questões relativas a áudio (sejam elas voltadas a um público amador, a profissionais de áudio, ou mesmo a um nicho especializado como o de compositores de música eletroacústica) (Ibid.).

Isto porque a “fidelidade sonora”, na condição de uma promessa ideal, é mobilizada como um tropo retórico particularmente eficaz, servindo como carro-chefe do discurso publicitário em anúncios de produtos os mais variados, e oferecidos a uma vasta gama de consumidores potenciais, como se pode ler na descrição acima. Considere, por exemplo, o anúncio do “padrão de fidelidade *Fisher*” (figura 37), um disco produzido em

compatibilidade com reprodução em formato estéreo e quadrifônico, feito com estrito perfeccionismo, de modo que qualquer distorção que você ouvir só pode vir do equipamento, e não da gravação (texto do anúncio).

Trata-se de um disco comercializado como produto de teste, e cuja razão de ser consiste em “exibir um sistema” (Ibid.), isto é, colocar em

exposição sua maior ou menor capacidade de duplicar sem prejuízos um evento original, posicionando como um modelo ideal sobre o qual se funda o capital “fidelidade sonora”. O anúncio deste produto ainda o posiciona como um instrumento de diagnóstico, em posse do qual um consumidor poderia detectar e eliminar de seu hábito os equipamentos de reprodução que desempenham mal sua função. Junto a isto, seu discurso mobiliza uma alegada função democratizante, anunciada em destaque na parte superior do anúncio *“com a gravação perfeita, qualquer um pode ser um juiz especialista de equipamento de alta fidelidade”*.

Portanto, além de deslocar a ideia de um “ouvinte crítico” para o interior de um novo regime de escuta, marcado por novas coordenadas de saber, há também o movimento pelo qual esse ouvinte se inscreve em uma lógica da representação. Tal lógica mistifica a materialidade do suporte midiático por ocultar a particularidade de seu modo de codificação e dos ruídos próprios ao suporte, e projeta-se como um horizonte da escuta: qualquer um pode ser esse audiófilo ideal. Qualquer um pode ser, como diz o anúncio, um “juiz especializado”. Basta começar endossando a lógica da representação.

Figura 36: *"The Fisher Fidelity Standard: A Low Distortion Musical Program Source for Evaluating High-Fidelity Equipment"*. Disco de teste, 1972. Fonte: <<https://goo.gl/stbe3H>>.

With the perfect record, anyone can be an expert judge of high fidelity equipment.

Take a typical scratchy record and play it on the Fisher CO-12 component stereo system. If you're a high fidelity expert with long years of experience, you could still tell the sound is potentially the best that \$299.95 can buy. But if you're not, you'd be hearing 48 watts of scratch.

That's why we created *The Fisher Fidelity Standard*. A compatible stereo/4-channel record made with unyielding perfectionism, so that any distortion you hear has got to come from the equipment, not from the grooves. We don't know of any commercially available record that can equal it for testing or showing off a system.

Only Fisher dealers have it. (If you want your own copy to take home, see coupon.) Of course, it makes everything in the store sound better because at least one source of distortion has been eliminated.

But, for the same reason, it makes it very easy to judge which brand sounds best.

FISHER
We invented high fidelity.

\$7 value!* Only \$1!

The Fisher Fidelity Standard is a 12-inch long-playing album, produced exclusively for Fisher and recorded with up-to-the-minute engineering techniques to be the ultimate demonstration record. Five classical selections on one side; seven rock and jazz selections on the other; no incomplete excerpts. Yours for only \$1—along with a free copy of *The Fisher Handbook*, a 52-page guide to high fidelity. (*Other compatible stereo/4-channel records sell for up to \$7!) To get your copy, fill out this coupon and present it to any participating Fisher dealer.

Name _____

Address _____

City _____ State _____ Zip _____ F11

For the name of your nearest participating Fisher dealer, call (800) 243-6000 toll free. In Connecticut, call 1-(800) 882-6500.

In Canada, for name of your nearest dealer write:
Tri-Tel Associates Ltd., 55 Brisbane Road, Downsview, Ontario.
This offer expires February 1, 1973.

Figura 37: Fisher, 1972. Fonte: <<http://vinylespassion.tumblr.com/post/138762386819/fisher-1972>>.

2.3. Fabricar uma nova imagem

As práticas desse ouvinte (cuja escuta musical é mediada por equipamentos de áudio) remontam a um processo histórico de institucionalização das relações de produção e consumo musical. Como se pode ler em Iazzetta (2009, p. 110), tal processo é concomitante a dois fatores específicos da história do ocidente moderno: a profissionalização da atividade musical, e a emergência do concerto público. Neste contexto, introduz-se uma separação radical entre os lugares sociais de músico “amador”, músico profissional e ouvinte. Junto a isso, para cada uma dessas posições de sujeito surge um mercado de mídia impressa, dedicado a veicular informações referentes aos interesses específicos de cada um desses grupos¹⁹¹. Assim, por exemplo, nasce a musicologia, como discurso verbal registrado em periódicos destinados a um público de amadores, mas já distinguindo-os entre amadores mais e menos qualificados, tendo como critério a capacidade destes de compreender a complexidade formal de um repertório de obras musicais da música alemã¹⁹².

No contexto dessa produção textual veiculada em periódicos dedicados a um público amador, tem-se a emergência histórica da figura de um “ouvinte crítico”. A capacidade crítica própria a esse ouvinte corresponde a um repertório particular de critérios e deveres¹⁹³. Portanto, o modelo de mercado musical já praticado no século XIX deixou como legado a distinção e especificação das competências exigidas aos indivíduos pertencentes a cada um desses grupos (músicos profissionais, semiprofissionais, amadores, ouvintes)¹⁹⁴. Neste mesmo movimento de variação cultural, o século XIX europeu legou um modelo de *ouvinte crítico*.

Já no século XX, e em relação a um contexto posterior às duas grandes guerras, Paul Théberge (1997) argumentou que parte significativa da cultura

¹⁹¹ “Ouvintes, amadores e músicos passam a conviver isoladamente em grupos com interesses e conhecimentos específicos” (Iazzetta, 2009, p. 111).

¹⁹² Aa este respeito, ver, por exemplo, as colorações retóricas em torno da figura de Beethoven nos “*Escritos musicais*” de Ernst Theodor Aamadeus Hoffmann (2011 [1776-1822]).

¹⁹³ Os quais correspondem a um *regime* de escuta musical, conforme a acepção que se pode encontrar em Peter Szendy (2001).

¹⁹⁴ Ver Iazzetta, 2009, p. 111.

das práticas musicais se articula mediante publicação de revistas populares e periódicos, nos quais se pode ler uma diversidade de pressupostos e fetiches tecnológicos expressos mediante discursos idealistas, efusivos e utópicos mobilizados retoricamente para sustentar tais práticas (Théberge, 1997, p. 152). Em outras palavras: há um discurso jornalístico que dá sustentação a fetiches tecnológicos em torno da relação entre sujeito e aparelhos de reprodução fonográfica. Por sua vez, a respeito do caráter fetichista do discurso da “fidelidade sonora”, Iazzetta (2009, p. 112) enfatiza que “a euforia em torno do *hi-fi* nas décadas de 1950 e 1960 foi, em parte, sustentada por esse tipo de publicação”. Deste ponto de vista, o fetichismo em torno do *hi-fi* pode ser entendido como sendo o efeito histórico de um processo cuja genealogia remonta à diferenciação e organização de subsectores das relações de produção e consumo música na Europa de fins do século XVIII, e através da qual o ouvinte foi constituído como uma categoria particular do mercado capitalista.

Entendida como fetiche tecnológico, a fidelidade sonora remonta também a outra genealogia, a qual diz respeito à ampla mercantilização de objetos técnicos decorrentes dos avanços tecnológicos obtidos em função da corrida por supremacia militar no contexto das duas guerras do século XX¹⁹⁵. Em referência ao período posterior à “Segunda Guerra Mundial”, Timothy Taylor (2001, p. 42) considerou ter sido “o imaginário tecnocientífico que venceu a guerra”, uma vez que uma espécie de esoterismo científico começou a se fazer cada vez mais presente em uma diversidade de produtos dirigidos a consumo em massa, dentre os quais, as gravações fonográficas¹⁹⁶. O “saber” do ouvinte audiófilo, portanto, é produzido no interior dessa paisagem cultural que valoriza com entusiasmo os progressos da ciência e da técnica positivistas, e que acostumou-se com gráficos e dados técnicos acompanhando os produtos dedicados a consumo cotidiano.

Em meados do século XX, portanto, a ideia de uma escuta “séria” muda significativamente de figura, passando a referir-se a um domínio de dados relativos ao registro e à reprodução fonográfica. Com relação a este ponto, o

¹⁹⁵ Trata-se do que Friedrich Kittler (1999, p. 253) chamou de “complexo industrial-militar”, também referido no primeiro capítulo desta tese.

¹⁹⁶ Iazzetta (2009, p. 99-112) ressalta este ponto em um capítulo intitulado “Tecnologia e Fetiche”, o qual a presente argumentação acompanha de perto.

anúncio do toca discos *Dual 1229* (figura 38) é exemplar: um ouvinte “sério” é aquele que é “sério com relação à sua coleção de discos”. Leia-se, aquele que atende a uma série particular de critérios e procedimentos que escapam ao registro de outros regimes de escuta musical¹⁹⁷

Portanto, em um movimento conjunto entre regras de mercado e modelos de escuta musical delineado no interior das “ecologias sônicas do capitalismo” (Goodman, *op. cit.*), passa-se do modelo de negócios baseado no concerto público ao modelo baseado na fonografia, *ao mesmo tempo em que passa-se do “ouvinte estrutural” ao ouvinte “audiófilo”*. Enquanto isso, neste contexto,

o amadorismo musical do século XIX é substituído por um amadorismo tecnicista, não mais ligado à performance musical, mas a uma escuta mediada por equipamentos de áudio e por crenças no poder tecnológico e sustentada por coleções de gravações cuidadosamente organizadas (lazzetta, 2009, p. 109).

No entanto, diferentemente do regime moderno do ouvinte estrutural – caracterizado pelo dever moral de fidelidade e submissão à integridade formal de uma obra musical (Szendy, *op. cit.*), como marcas distintivas de um ouvinte “sério” e “especialista” –, o “audiófilo” não é tão facilmente fundado na fantasia moral de uma “alta-cultura” segundo a qual um “bom” ouvinte seria aquele cuja escuta é “plenamente consciente, [à] qual, a princípio, nada escapa” (Adorno, 2009 [1973], p. 60) e que é capaz de identificar e nomear as partes formais de uma obra (Ibid.). Os departamentos de marketing de empresas do ramo fonográfico no século XX sempre souberam que seria preciso captar a escuta por outras vias de fruição do desejo, através de um repertório mais amplo de práticas e agenciamentos desejantes, e fazendo recurso a outro tipo de injunção moral, outros ideais. Vai vendo.

¹⁹⁷ Dentre os quais, por exemplo, o paradigmático regime moderno da escuta musical descrito por Peter Szendy (*op. cit.*).

Figura 38: *"The Turntable for People who are very serious about their Record Collection"*. Dual 1229, 1972. Fonte: <<http://3345rpmz.tumblr.com/post/68292511105/catalogues-dual-1229-1972-the>>.

2.4. O “amante sofisticado”

02278
EC

4-CHANNEL
QUADRAPHONIC BUYERS GUIDE
By the Editors of
STEREO BUYERS GUIDE
1974

MOVE UP TO QUAD-SOUND
Everyone can step up from stereo to 4-Channel sound, add full-logic Matrix, even CD-4... in easy steps. Tips on buying, what you actually need, and easy hook-up diagrams begin on page 27

4-CHANNEL TEST REPORTS for the BUYER
Unbiased, factual reports from our test lab, written for everyone to understand: • Receivers • Amps • Record Players • Tuners • Matrix and CD-4 Add-ons • Tape Decks • Phono Pickups • and more—over 60 test reports!

Our Sweetheart System
Akai AS-980 4-channel receiver
JVC 4VC-5244 CD-4 record player
TEAC 2340R 4-channel tape deck
and a choice of speaker systems:
Harman/Kardon HK20
Rectilinear X1a (choice of grilles)

Discover Exactly What 4-Channel Is • The Truth about Ambience and Synthesizing
• The Facts on SQ, QS, and EV Matrix Systems • Why Add-ons Can Save You Dollars
• CD-4 Disc Brings 4-Channel to Your Turntable • Headphones for Big Quad-Sound
• Tape Machines with 4 Channels • Quadcasts on FM • Plus Pages of New Products!

D A DAVIS PUBLICATION

Figura 39: “4-Channel Quadraphonic Buyers Guide 1974”. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/551972498070645397/>

Texto da figura 39 (página anterior):

4-canais - Guia de compradores de quadrifônico, 1974

Avance para o som-quad.

Todo mundo pode evoluir do estéreo para o som 4-canais, adicionar matrix full-logic, até mesmo CD-4...em passos fáceis. Dicas sobre comprar, o que você realmente precisa, e diagramas de fácil compreensão começam na página 4.

Relatórios de teste de 4-canais para o comprador.

Relatórios imparciais e factuais de nosso laboratório de teste, escrito para qualquer um entender: | receptores | amplificadores | afinadores de reprodução | adicionais de matrix e CD-4 | plataformas de fitas | toca discos | e mais – mais de 60 relatórios de testes!

Texto da figura 40 (página seguinte):

Akai? Naturalmente! Excelência em 4-canais para o amante sofisticado...de música! Vá até o fundo...vá com o melhor dos quartetos. Fique ligado com o estéreo de 4-canais da Akai. O avanço pais provocativo em reprodução do som. Fique imerso na animação. Não há nada como isto! O coração do sistema Akai é o notável 280-DSS verdadeiro toca fita 4-2-canai. Construído soberbamente com 4 canais – 3 motores – 4 amplificadores. Além disso, com sistema estéreo Sound-on-Sound. E é compatível com sistemas de som estéreo convencionais. Equipado com Reverso Contínuo Automático em 2 canais e Repetição automática em 4 canais. E mais, apenas por um tempo limitado, o peço desta peça magnífica foi reduzido de \$649,95 para \$ 499, 95.

Soa bem? Tem mais.

Como o Akai 8100-S, combina inventivamente o verdadeiro sistema de amplificação 4-canais/2canais...um rádio estéreo multiplex AM/FM...e um circuito matriz de estéreo em 4 canais. Você pode ajustar para um perfeito equilíbrio de quatro alto-falantes com o exclusivo Controle de Equilíbrio por Mudança de Palheta da Akai. Projetado com 2 controles de monitor de fita separado, extremidade dianteira FET e extra sensibilidade FM – controle automático de troca FM mono/estéreo. E uma dinâmica potência de 100 watts de música (72 W R.M.S).

E o toque final...

Quatro alto-falantes com supressão de ar ST-300. Um componente atraente. Fornece um som natural puro e resposta plana que irão impressionar você.

Nosso sistema estéreo de 4 canais vai envolver você...em som. Uma boa razão para ir ver nosso revendedor AKAI agora. Porque ele vai te mostrar como com quatro é melhor.

AKAI

NATURALLY!

4-channel excellence for the sophisticated lover...of music!

Go all the way... swing with the foremost-love-sound... turn on with 4-channel stereo from AKAI — the most provocative breakthrough in sound reproduction. Surrounds you with excitement.

There's nothing like it!

The heart of the system is AKAI's remarkable 2800-SS, true 4/2-channel tape deck. Superbly engineered with 4 heads — 3 motors — 4 pre-amplifiers. Plus stereo Sound-on-Sound. And it's compatible with conventional stereo sound systems. Equipped with 2-channel Automatic Continuous Reverse and 4-channel Automatic Repeat. What's more, for a limited time only, the price of this magnificent unit has been reduced from \$649.95 to \$499.95.

Sound great? There's more!

Like the AKAI AS-8100S. Innovatively combines a

true 4-channel/2-channel stereo amplifier system... a 2-channel stereo AM/FM multiplex tuner... and a 4-channel stereo matrix circuit. You can adjust for perfect 4-way speaker balance with AKAI's exclusive Stick Shift Balance Control. Designed with 2 separate tape monitor switches — FET front end for extra FM sensitivity — automatic FM stereo/mono switching. And a dynamic 100 watts of music power (72W R.M.S.)

And the final touch...

Four ST-300 air suspension type speakers. An attractive complement. Provides pure natural sound and flat response that will astound you.

Our 4-channel stereo system will wrap you up... in sound. A good reason to see your AKAI dealer now. Because he'll demonstrate how you can get more from four.

**THE SWITCH
IS ON
TO AKAI**

AKAI™

AKAI America, Ltd./P.O. Box 55055, Los Angeles, California 90055

For your nearest AKAI dealer call 800-243-6000 Toll Free. In Connecticut, 1-800-882-8500.

In Canada: Pro-Sound Distributors, Ltd., Vancouver, B.C. In Mexico: Mexico International Imports, S.A., Apartado Postal 66-872, Mexico 12, D.F.

Where-To-Buy-It? Use REACTS Card — Page 205.

Figura 40: "4-channel excellence for the sophisticated lover...of music!". Fonte: Playboy Magazine, 11, 1972, p. 241. Online: <http://digital.hagley.org/AVDJOPN2014_akai-esquire-1972-11>.

Figura 41: “*Listening pleasure for you alone*”. Década de 1970. Fonte: “Philips Communications”, disponível online em https://www.flickr.com/photos/philips_newscenter/4909918827/in/photostream/.

2.5. Identificar o ouvinte

Para consolidar um novo regime de escuta musical, é preciso preencher esse espaço do desejo, construir a imagem do ouvinte, figurá-lo em situações de fruição e prazer como efeito do consumo de objetos fonográficos, como produto da relação com meios e aparelhos de reprodução fonográfica. Mais do que persuadir o ouvinte com relação a uma tarefa nobre a ser cumprida (reconhecer a integridade de uma obra, ou conhecer bem o seu equipamento), trata-se, agora, de *identificá-lo* mediante uma *injunção ao prazer*. Ou, mais precisamente: trata-se de fornecer as coordenadas através das quais uma identidade é articulada a partir de práticas de escuta nas quais está em jogo o “prazer da escuta”.

Após um primeiro momento de estabilização e proliferação do discurso do áudio *hi-fi* como instrumento retórico do discurso publicitário e de circuitos tecnofílicos em revistas de música e aparelhos fonográficos, houve um momento em que este discurso começou a ser utilizado para qualificar aparelhos destinados a situações de escuta explicitamente distraída, em que o conteúdo da reprodução fonográfica (na maioria dos casos, a música) não é nem de longe o motivo central do discurso publicitário (como era, por exemplo, no caso dos anúncios da *Victor* que vimos acima).

Tal inflexão no uso do discurso da “fidelidade sonora” pode ser constatada especialmente em anúncios que fazem uso da tópica da música “em qualquer lugar”, “onde você estiver”, como se pode observar nas figuras seguintes. Cumpre observar, também, que tal mudança na estratégia de persuasão termina por realçar a natureza abstrata desta noção de *hi-fi*, acentuando seu caráter de promessa ideal própria a uma economia da representação, na medida em que esta promessa é amplamente utilizada de modo igualmente efetivo em contextos nos quais a qualidade sonora *não* é o atributo central do aparelho anunciado.

Na figura 42, por exemplo, vemos aquele que era o protagonista do regime audiófilo¹⁹⁸ agora em outro contexto, dentro de um carro e a olhar para

¹⁹⁸ A figura do homem branco adulto heterossexual e urbano.

nós, espectadores, impressionado pelo fato de seu carro poder tornar-se uma sala de música. O anúncio diz:

Ligue a Discoteca de Painel Panasonic. É a série de estéreo de carro de Alta Performance que vai fazer você se sentir dançando em seu assento. A Discoteca no Painel coloca o seu carro para tocar música com 25 watts de potência para curar a febre de disco de qualquer um. E para manter toda essa potência trabalhando em ritmo com a estrada, a Discoteca de Painel tem um circuito de silenciamento de ruído de impacto e filtro de supressão de ruído para manter a música soando suave. Além disso, há um controle *fader* de 4 vias que funciona como uma mesa de discotecagem. E há controles separados de graves e agudos para deixar você modelar a música para o seu ouvido. Você pode escolher o *beat* da Discoteca de Painel em três Estilos. (...).Discoteca de Painel Panasonic. Ela tem o poder de mover a alma (e as solas) das pessoas, e fazê-las bater os pés também.

Panasonic introduces Dashboard Disco.

Switch on the Panasonic Dashboard Disco. It's the High Performance Series car stereo that will make you feel like dancing in your seat.

The Dashboard Disco sets your car to music with 25 watts of total output power. That's more than enough power to cure anyone's disco fever.

And to keep all that power working in rhythm with the road, the Dashboard Disco has impulse noise-quieting circuitry and a noise-suppression filter to keep the music sounding smooth. Plus a 4-way fader switch that acts like a disco mixing unit. And there

are separate bass and treble controls to let you shape the music to your ear.

You can pick up the beat of the Dashboard Disco in three styles. AM/FM stereo and cassette with Repeatrack™, locking fast forward and rewind (shown below). AM/FM stereo with 8 track. And AM/FM stereo.

Panasonic Dashboard Disco. It has the power to move people's souls (and soles), and get their feet tapping, too.

Panasonic.
just slightly ahead of our time.

Figura 42: Anúncio do “Dashboard Disco” da Panasonic. Fonte: <<https://flashbak.com/selling-dashboard-disco-car-stereo-ads-1970s-394323/>>

Should you think one car Hi-fi is as good as another, then you've never heard Alpine.

Good enough for Lamborghini, Alpine car Hi-fi systems produce the most perfect sound waves.

Favourite cassettes will take on an undreamed-of clarity and spaciousness, radio will be a constant companion, not for ever drifting away.

Listen to Alpine and hear the difference, with your new friends, of course.

7138 L Digital Microprocessor Radio/Cassette Player.
For hi-fi enthusiasts who demand the best.

3015 7-Band Computer/Equalizer (Pre-amp)
Unique in the world. For analysing the car's sonic environment.

ALPINE

Autocar Electrical Equipment Co. Ltd. Exclusive U.K. Distributor
1, Chantry Road Industrial Estate, Kempston, Bedford MK42 7SD. Telephone: Bedford (0234) 853535
Telex: 826392 AUTOKM.G. Phone (0234) 852105 for the name of your nearest dealer.

Enter the ALPINE Grand Prix Free Draw
for your chance to win a trip to the
Austrian Grand Prix.
See your dealer for
details now!

Figura 43: “Get it all with Alpine”. Anúncio de rádio e toca-fitas automotivo da Alpine, década de 1980. Fonte: <<http://forums.vwvortex.com/showthread.php?4607428-The-Archive-Get-it-all-with-Alpine-80-s-stereo-ad>>

Este direcionamento à situação de sociabilidade engaja o ouvinte como alguém que está fora de sua sala domiciliar, mas ainda como aquele que vivencia um espaço que é, ao mesmo tempo, acústico, social, performático e subjetivo (no sentido de articular a identidade do sujeito). Neste contexto, a figura do ouvinte aparece, também, enquanto enredada nas malhas de um movimento muito mais amplo de capitalização da juventude (Taylor, 2012), das situações sociais, e da relação sexual. E note-se: mesmo nessas novas malhas aparece o “*hi-fi*” como ferramenta do discurso fonográfico.

Na figura 43, por exemplo, o ouvinte que se encontrava estupefato no anúncio anterior, agora se encontra em outra cena, a sorrir com três mulheres em torno de si. Ao lado, de seu carro, a representação do “perdedor” [*loser*] que, por não possuir o produto anunciado, é posto como a própria representação do tédio. O anúncio diz:

Se você pensa que um sistema de som hi-fi de carro é tão bom quanto qualquer outro, então você nunca ouviu Alpine. Bom o suficiente para um Lamborghini, os sistemas de som alta-fidelidade produzem as ondas sonoras mais perfeitas. Suas fitas favoritas soarão com uma sequer sonhada clareza e espacialidade, o rádio será uma constante – e não apenas eventual – companhia. Escute o Alpine e ouça a diferença, com suas novas amigas, naturalmente.

Como se pode ver no anúncio da Philips (figura 44), o protagonista desta narrativa pode até mesmo se ausentar. Se na grande maioria dos cartazes que temos visto aqui, o ouvinte é definido como um consumidor que partilha uma situação, neste anúncio, ele aparece como convidado a estar

Em boa companhia...com os aparelhos portáteis Philips. Os aparelhos portáteis são, em todos os lugares, boa companhia. O fonógrafo de três velocidades, menor que uma bolsa de mão, toca discos de todos os diâmetros. O rádio AM/FM – o menor do mundo – é uma maravilha de precisão. O rádio automotivo, que se fixa sobre o painel, se conecta à antena e aos alto-falantes de seu carro. Assim como os outros portáteis Philips, estes aparelhos têm garantia de um ano, incluindo peça e manutenção. Passe em um revendedor autorizado Philips para vê-lo.

Podemos observar que, no anúncio em questão, não é a mulher quem dirige o carro. Ela preenche a posição de “boa companhia”, junto ao toca-discos e aos rádios portáteis exibidos no anúncio. A estratégia discursiva que sustenta estes anúncios é consciente do fato de que a captura do desejo do ouvinte se faz mediante um regime multissensorial de signos. Há conteúdos

que não necessitam descrição verbal, podendo manter-se em estado de sugestão. Como afirmam Hecker e Stewart (1988, p. 5), a comunicação não verbal em anúncios publicitários é tão mais eficaz quanto mais consegue permanecer em estado de sugestão ou estímulo.

É preciso levar a sério o fato de que há, também no gesto publicitário, qualquer coisa de poesia [*poiesis*], no sentido em que esta palavra remete a um fazer que instaura um modo de existência (Polkinghorne, 2004, p. 115). Neste caso, trata-se da instauração de um novo regime de identificação da categoria de *ouvinte*, mediante um novo modo de agenciar o desejo. Este novo modo prescreve que, em vez de reprimir o gozo mediante uma injunção ao dever (moral) de reconhecer as estruturas das formas musicais, a prescrição moral consiste em uma injunção contínua ao *prazer*: o “prazer da escuta”.

No entanto, tal “prazer” só é atingível na medida em que se consome o que está a ser anunciado. A questão aí é a existência de um artifício que atua de modo a fundar a imagem de ouvinte sobre cenários e situações convenientes ao mercado fonográfico global. *Fazer sonhar como se deveria*, para que se possa melhor garantir o fisiologismo de todo um setor industrial. Capturar a pulsão da escuta e emoldura-la a uma cena. Tal estratégia baseada em fornecer um enredo para o gozo subjetivo não apenas abandona as condições técnicas exigidas ao ouvinte crítico: ela, sobretudo, faz do prazer uma isca. Tem-se aí um segundo deslocamento significativo no interior da era tecno-fonográfica com relação à imagem de ouvinte, pelo qual passa-se do ouvinte crítico ao ouvinte hedonista. Agora eu vos convido a observar com atenção as figuras 45 e 46.

En bonne compagnie...avec les portatifs Philips

Les appareils portatifs Philips sont, partout, de bonne compagnie. Le phonographe à trois vitesses, pas plus gros qu'un sac à main, joue les disques de tous diamètres. Le radio AM-FM —le plus petit au monde—est une merveille de précision. Le radiod'automobile, qui se fixe sous le tableau de

bord, se branche automatiquement sur l'antenne et sur le haut-parleur de votre voiture. Comme les autres portatifs Philips, ces appareils sont garantis pour un an, pièces et travail compris. Passez les voir chez un marchand autorisé Philips.

Philips Appliances Ltd. Division des appareils électriques, Montréal

Figura 44. "Em Bonne Compagnie...avec les portatifs Philips". Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/d5/86/19/d586194b143b2d013815585a108bb2c9--vintage-record-players-vintage-advertisements.jpg>.

Figura 45: “*Philips autoradio dans votre Renault*”. Ilustrado por Rinaldo Geleng. Paris: Elvinger, 1960. Fonte: <<https://www.galerie123.com/en/original-vintage-poster/36821/philips-autoradio-dans-votre-renault/>>.

Figura 46: “Philips Autoradio”. Fonte: <https://mightyautosshop.com/pin-up-girls-with-cars-auto-parts/vintage_pin_up_car_girl4/>.

No começo da década de 1970, em meio às linhas residuais deixadas em aberto por movimentos populares nos últimos anos da década anterior, o mercado de aparelhos de registro, reprodução e transmissão fonográfica continuava a avançar sobre imagem da juventude, mas agora sobre outras figuras e perfis do capital-juventude.

Como se pode ver no anúncio da *Alpine* (figura 43) e nos dois anúncios da Philips acima, a jovem sentada no capô foi um verdadeiro motivo visual na retórica publicitária do som no carro, alvejando o ouvinte como sendo, não apenas homem, mas homem solteiro, jovem, com hábitos que envolvem estar em seu carro e nele consumir outros produtos fonográficos (tais como fita-cassete e transmissão de rádio veiculando músicas e anúncios).

É assim que, o que antes era um acessório (uma “boa companhia”, como vimos na figura 44), torna-se imediatamente o alvo [*target*] do discurso publicitário, através do qual busca-se integrar novos perfis de consumidor. Neste ponto, é particularmente oportuno preservar o carro como *loco* de articulação do desejo (capitalista). Pode-se ver, por exemplo, a empresa Philips (a mesma que vendia aparelhos mediante a imagem da mulher-objeto sobre o capô de carros), agora, em 1971, situa a mulher como a motorista, empossando a fita cassete em sua mão, e sorrindo para o público, à espera de identificação (figura 47, página seguinte).

Nas *mise-en-scène* do marketing fonográfico, portanto, as figuras deslizam, os alvos proliferam. Você que porventura é negro, indígena, portador de particularidades motoras, criança, transgênero ou se identifica com algum perfil identitário que não se encontra elencado aqui: vocês estão todos na mira de uma máquina identificatória do desenho (capitalista) de escuta. Você quer tirar férias dessa máquina? Ela vai lá até você. Vai atrás de você, antes de você.

Figura 47: "Stereo in your car with Philips car cassette players". Fonte :<<http://70spostergirls.tumblr.com/post/80930937615>>.

2.6. Ao ar livre e fora da caixa

Figura 48: "Vacation Days". Anúncio da "Victrola" da RCA Victor. Junho de 1906, fonte: <http://www.loc.gov/jukebox/images/advertisements/Victor-Supplement-6-1906.jpg>.

Portabilidade e mobilidade são tópicos do discurso publicitário de aparelhos fonográficos desde a primeira década do século XX. Já em 1906, a *Victor* anunciava a sua *Talking Machine* mediante um discurso que capitaliza os “dias de férias” (figura 48, acima) como um período no qual este equipamento seria uma “companhia perfeita”¹⁹⁹. Como se pode ler no arquivo virtual da Biblioteca do Congresso Nacional Norte-Americano, o catálogo de suplementos de Junho, Julho e Outubro de 2016 da Victor consta que

A Victor *Talking Machine* é o acompanhamento perfeito para qualquer estação. Seja uma serenata no barco, desfrutando a brisa das ondas desde a varanda, ou procurando maçãs durante o outono, o Victor está a postos e pronto²⁰⁰.

Em um discurso típico da época, a *Victor* optava por caracterizar seus aparelhos de reprodução sonora como sendo um batalhão de bons soldados, sempre prontos, e em qualquer lugar. O ponto principal deste tipo de anúncio é a portabilidade, a possibilidade de poder dispor da música como “acompanhamento perfeito” em qualquer situação. Cerca de quarenta anos depois, o anúncio do rádio portátil “*Transoceânico*” da *Zenith* (figura 49, página seguinte) desdobrava esta tópica do discurso publicitário de aparelhos fonográficos elencando uma diversidade de contextos nos quais o ouvinte poderia dispor do rádio: “em barcos, no campo, nos trópicos, em carros motorizados, nas montanhas, em aviões, em trens, em construções de aço” (Ibid.).

Paralelamente à portabilidade, outro atributo destes aparelhos que foram tornados ponto de capitalização foi a aparência desses dispositivos. Uma vez que esses objetos assemelham-se a bolsas de mão, os fabricantes encarregaram-se em cuidar de planejar um visual que fizesse apelo à necessidade de elegância e boa aparência. A este respeito, a empresa *Motorola* (a primeira fabricante de rádios para carro e cujo nome reflete esta orientação à mobilidade, ao sintetizar “motor” e “vitrola”) anunciava nos anos 1950, com a sua linha de rádios portáteis, a possibilidade de se estar em qualquer lugar, mas com elegância (figura 50)²⁰¹.

¹⁹⁹ Ver <<http://www.loc.gov/jukebox/features/victor-advertising>>.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Um conjunto de 29 itens do portfolio da linha de rádios portáteis da Motorola do ano de 1950 pode ser visto neste endereço:

ON BOATS

IN CAMP

IN THE TROPICS

IN MOTOR CARS

IN THE MOUNTAINS

IN PLANES

IN TRAINS

IN STEEL BUILDINGS

IT PLAYS *where ordinary portable radios fail!*

In your home or wherever you roam, there's no thrill in radio like this New Zenith Trans-Oceanic Portable! Take it anywhere—it plays in remotest areas, below-zero cold, jungle heat... it's "tropic treated" against humidity, radio's greatest enemy. The exclusive Zenith Wavemagnets (U. S. Patents 2164251... 2200674) pull in standard broadcast coast to coast, plus world-

wide short wave on 5 international bands—just press a button and tune 'em in! Works on battery (up to a year's normal use) and on AC or DC current. Tops in performance, tone, smart luggage styling. No wonder a list of Zenith Trans-Oceanic owners reads like "Who's Who in the World"! Get a thrilling demonstration at your dealer's today. Model 8G005Y **\$114.40***

*Battery extra. West Coast prices slightly higher.

NEW ZENITH TRANS-OCEANIC RADIO PORTABLE

Zenith Radio Corporation, Chicago 39, Illinois

ZENITH "UNIVERSAL" PORTABLE

For standard broadcast reception—with big set tone and power. This powerful portable, too, plays where ordinary radios fail. Works on battery (up to a year's normal use) and on either AC or DC current. Model 6G001Y **\$54.60***

COPR. 1947, ZENITH RADIO CORP.

Figura 49: "Zenith TransOceanic Universal Trans Oceanic Holiday Radio", 1947.

< <https://goo.gl/bzcPu5>>. As imagens dão a perceber a tônica deslocada da portabilidade em si mesma para a ênfase na aparência do produto.

Figura 50: “Motorola Corsair 5P21”, 1958. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/29533980@N05/5964079897/>.

Figura 51: Anúncio do “Panasonic XBS”. Fonte: *Spin Magazine*, Dezembro de 1986, p. 7. Online: <https://goo.gl/wF8YXX>.

Portanto, junto a mobilidade e portabilidade estão “elegância e estilo”, gravitando como um novo capital sobre a prática cotidiana de escuta. Na década de 1980, a combinação entre portabilidade e elegância viria a consolidar-se como uma das linhas mestres de captura de um novo perfil de consumidores, não mais um único perfil de jovem branco heterossexual e bem integrado a modos de vida hegemônicos, mas a uma variedade de modos de performar suas identidades, desde frequentadores de academias e comidas saudáveis até toda sorte de insatisfeitos e insatisfeitas com a “sociedade”. A despeito das diferenças entre esses grupos urbanos, eles se reuniram sob a condição comum de performar suas identidades portando *Walkmans* e *Boomboxes*, uma vez que ambos os aparelhos tornaram-se signos que definem o território da “juventude”²⁰².

Observe, a este respeito, o anúncio de fitas cassetes da empresa TDK (figura 52), o qual traz como chamada a frase “*hot bodies need hot cassettes*”, em uma frase cujas associações semânticas vinculando sensualidade, volúpia sexual e mídia fonográfica são difíceis de traduzir para o Português.

Com relação a este anúncio, vale ressaltar que, diferentemente da linhagem de discursos publicitários que focam apenas nos dados técnicos do equipamento (como no caso de várias instâncias do discurso do *hi-fi*), ou na descrição de possíveis situações de uso do produto (como no caso dos discursos construídos sobre a tópica da portabilidade), este anúncio da TDK dispõe também de um discurso tratando da “música”. O anúncio diz:

A música é mais que emocional, é física. Você sente a batida. Você sente o calor. Ela move o seu corpo tão poderosamente quanto move sua mente. Você sintoniza o seu corpo com um desejo de perfeição. Sintonize sua música da mesma maneira. Com fitas cassete TDK e AD áudio. Elas te entregam os agudos mais quentes e a menor distorção. Com mais brilho, mais dimensão, mais animação. Para performances inigualáveis em qualquer toca-fitas. Uma performance após a outra. E a garantia vitalícia da TDK te garante que a música nunca irá perder o seu fogo, não importa o quão emocional ou

²⁰² A respeito do uso do *Walkman* abordado em termos de “práticas de significação”, ver o trabalho *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (du Gay et al., 1997). Ambos estes formatos de aparelho de reprodução fonográfica, foram amplamente adotados por subculturas jovens urbanas a partir de meados da década de 1980. Ver, por exemplo, a consolidação do gênero musical “*Hip-Hop*” como reserva em torno da qual passaram também a gravitar indústrias e produtos que vão desde fabricantes japoneses de *samplers* e toca-discos até designers de calçados alemães e norte-americanos. A este respeito, ver o documentário *Just for Kicks* dirigido por Thibaut de Longeville e Lisa Leone (2005). O filme pode ser visto online no link: <<https://vimeo.com/3684841>>.

fisicamente intensa fique a malhação. Fitas cassete TDK e AD áudio. Para o encaixe musical em sua melhor forma.

Observe que, neste anúncio, a mobilização da ideia de “música” não a faz corresponder a um tipo de objeto intelectual, relativo a grandes obras e inserido no contexto de um grande repertório de “alta-cultura”. No entanto, também não a remete à situação distraída de uma singela e despropositada “serenata no barco, desfrutando a brisa das ondas desde a varanda, ou procurando maçãs durante o outono”, como a que envolve o casal de namorados no barquinho do anúncio da Victor *Talking Machine* (figura 48) no verão de 1906. Neste anúncio de fitas-cassete, “a música” toma uma injeção de ânimo, para tornar-se “física” e “mover poderosamente o corpo”.

Music is more than emotional. It's physical. You feel the beat. You feel the heat. It moves your body as powerfully as your mind.

You tune your body with a desire for perfection. Tune your music the same way. With TDK SA and AD audio cassettes. They deliver the hottest high end and lowest distortion. With more brilliance, more dimension, more excitement. For unequalled performance on any cassette deck. Play after play.

And TDK's Lifetime Warranty assures you that the music will never lose its fire. No matter how emotional or physical the workout gets. TDK SA and AD audio cassettes. For musical fitness at its best.

TDK.
WHERE GREAT ENTERTAINMENT BEGINS

**HOT BODIES NEED
HOT CASSETTES.**

© 1985 TDK Electronics Corp.

Figura 52: “*Hot Bodies need hot cassettes*”, anúncio da TDK, in: Revista *Spin*, Janeiro de 1986, p. 2.

Figura 53: "Sony Walkman TPS12 Stereo cassette player", 1979. Fonte: <<https://my-retro-vintage.tumblr.com/image/160505743805>>.

It's Sony!

Walkman by Sony. The world's first stereo cassette player for work, play or sport. It's the free spirited portable so stylish and light you can listen to it anywhere.

It's incredible!

Only Sony could give you fidelity this high in a package so small. The sound that flows through Walkman's featherlight headphones is phenomenal. There's even an extra headphone jack for a friend.

WALKMAN

It's Walkman!

That's the name of the fashion and sound sensation that's sweeping the world. From New York and L.A. to Paris, London and Tokyo. Try one on and hear why Walkman's all the rage.

Figura 54: Anúncio do Walkman. Sony. Fonte: <http://www.walkman-archive.com/gadgets/walkman_sony_01_tps-l2_eng_v3.htm>.

Dando continuidade a esse modo de posicionar discursivamente a ideia de música segundo uma perspectiva física e energética da “animação” e do “fogo” (figura 52), observe, por exemplo, que o motivo visual com o qual começamos esta análise (a do casal heterossexual de classe média), agora aparece não tendo nem 18 anos, patinando sorridente com seus *walkmans* e fitas-cassete em um dos primeiros anúncios do *Sony Walkman* (figura 53).

Segundo o texto que acompanha o anúncio acima,

É Sony! Walkman da Sony. O primeiro toca-fitas estéreo do mundo para o trabalho, lazer ou esporte. Ele é o aparelho portátil de espírito livre, tão estiloso e leve que você pode escutá-lo em qualquer lugar. É INCRÍVEL! Apenas a Sony poderia dar a você tão alta fidelidade em um pacote tão pequeno. O som que flui através dos fones de ouvidos, leves como folhas, é fenomenal. Há até mesmo uma saída extra para uma amiga. É WALKMAN! Este é o nome da moda e da sensação sonora que está varrendo o mundo. De Nova Iorque a L.A., a Paris, Londres e Tóquio. Experimente um e ouça porque o Walkman é a onda.

Esta anúncio expressa sintomaticamente um ponto que quero ressaltar aqui: as últimas décadas do século XX dão origem a um novo tipo de discurso, no qual se pode observar que a ideia de “escuta” perde seu vínculo com a ideia de música, para relacionar-se ao aparelho. A frase “você pode escutá-lo em qualquer lugar” não se refere a nenhuma peça de música, mas ao aparelho que “está varrendo o mundo”. Com a expansão do mercado fonográfico ao “ar livre”, a ideia de escuta musical foi desfundada de seu vínculo com peças musicais para ser refundada sobre o aparelho de reprodução. Atinge-se aí um grau a mais na desterritorialização que o capitalismo global do século XX opera sobre a música, mediante a qual se retira a ideia de música do corpo da obra, para pousá-la sobre o corpo de um aparelho particular, com suas condições próprias de operacionalidade.

E algo muito curioso se passa aqui: mesmo neste novo contexto, em que a música não é mais o ponto a ser apreciado pela escuta, a ideia de *hi-fi* ainda persiste! Mas agora, no entanto, aparecendo cada vez mais em seu aspecto de abstração. No anúncio acima, a noção de “alta-fidelidade” pode ser vista em um novo uso: o de ser apenas um chamariz entre outros, e não mais a peça-chave do discurso publicitário de produtos fonográficos. Agora, valores como “mobilidade” e “estilo” ditam as regras deste jogo, o qual, além de não dizer mais respeito ao suposto conteúdo em torno do qual gravitam estes produtos (a

música), também não dizem mais respeito à “alta fidelidade”. O ouvinte “audiófilo” é substituído por uma nova figura: uma espécie de hedonista do áudio ubíquo.

Ao tratar da relação entre tecnologia e fetiche no contexto da produção e consumo de produtos fonográficos, Iazzetta (2009, p. 108) comenta que o jargão tecnológico esotérico foi mobilizado como ferramenta discursiva para conferir ao produto anunciado “uma credibilidade que não era encontrada na música”. Uma análise atenta ao tipo de discurso mobilizado pela Sony para anunciar o seu *Walkman* permite constatar um movimento semelhante, no qual vigora uma esfera de valores projetada sobre o ouvinte, na qual mesmo o esoterismo tecnológico tornou-se uma moeda gasta e obsoleta do discurso publicitário. Entram em cena as coordenadas segundo as quais se orienta o personagem desse teatro onde o ouvinte também atua, e as quais correspondem a uma estratégia que enfatiza a “portabilidade total”, vinculada a atributos como “estilo” e “juventude”.

À época do Walkman, portanto, o discurso publicitário não mobiliza mais a “alta-fidelidade” como ponto central de descrição do produto e captura do interesse do consumidor. Tal ponto foi deslocado para as esferas da portabilidade total (figura 54) e da potência sonora (figura 55). Em tal contexto, o ouvinte médio passa a ser estimulado a ouvir música enquanto vai para o trabalho, enquanto pratica exercícios físicos, em horas de lazer, enquanto se diverte com amigos, e até mesmo, no limite, enquanto dorme²⁰³.

O importante agora não é mais conhecer as especificidades técnicas do seu aparelho, mas gozar as diversas oportunidades de prazer aural. A máquina identificatória do desenho (capitalista) de escuta faz a figura do ouvinte deslizar do audiófilo para o hedonista, *multiplicando os cenários para a acumulação do capital*, e articulando fantasmaticamente o desejo de escuta de modo que ele sempre habite algum desses cenários. *Uma economia da escuta é sempre uma economia dos fantasmas da escuta*. O que temos aqui é uma multiplicação do repertório de fantasmas.

²⁰³ Ver por exemplo, *playlist* “dormir” proposta pelo serviço Spotify em <<https://open.spotify.com/user/spotify/playlist/37i9dQZF1DWZd79rJ6a7lp#> = >.

The Sony that broke the sound barrier.

Until Sony introduced the Walkman (a stereo cassette player about the size of a cassette), there was no way to hear quality sound reproduction this good unless you bought a ticket to Carnegie Hall, or sat home with an expensive component stereo.

Unfortunately, it was impossible to ski, jog, roller-skate or take a walk in a concert hall or your living room.

That is why on November 1, 1979, the Walkman took a historic step forward by combining incredible sound with total portability. What followed can only be described as a Sonic Boom.

Now people everywhere are taking their music with them, even if they're going nowhere fast. **THE WALKMAN**

SONY
THE ONE AND ONLY

© 1980 Sony Corporation of America. Sony and Walkman are trademarks of Sony Corporation. Models shown: WM-B with MDR-4LIS headphones, and SBP-40W SBP-40W supplied with MDR-4LIS headphones (not shown).

Figura 55: "The Sony that broke the sound barrier". Anúncio do *Walkman* da Sony, 1981.
Fonte: <<https://imgur.com/OWTO41R>>.

Texto da figura 55:

“O Sony que quebrou a barreira do som.

Até a Sony introduzir o Walkman (um toca-fitas do tamanho de uma fita), não havia jeito de ouvir reprodução sonora desta qualidade a não ser que você comprasse um ingresso para o Carnegie Hall, ou se sentasse em casa com um aparelho estéreo caro. Infelizmente era impossível esquiar, correr, andar de skate ou caminhar em uma sala de concerto ou em sua sala de estar. Por isso em 1º de Novembro de 1979, o Walkman deu um passo histórico adiante ao combinar um som incrível com portabilidade total. O que se seguiu a isso só pode ser descrito como uma explosão sônica. Agora as pessoas em todos os lugares estão levando suas músicas com eles (...).”

Texto da figura 56:

“Agora a diferença é perfeitamente clara.

Como você pode ver, você enxerga através das novas fitas da Sony. Mas isso não é tudo o que há de novo nesta linha de fitas. Elas soam como nada que você ouviu antes. A “tecnologia de dispersão especial” aumenta enormemente a sensibilidade e amplia a faixa dinâmica. Deste modo, com as novas fitas você não apenas vê a diferença, você vai ouvir a diferença”.

NOW THE DIFFERENCE IS PERFECTLY CLEAR.

As you can see, you can see through Sony's new audio tapes. But that's not all that's new about Sony's new tape range.

They sound like nothing you've ever heard before. Sony's state of the art "special dispersion technology" greatly improves sensitivity and widens dynamic range. So with Sony tapes, you'll not only see a difference, you'll hear a difference.

SONY
True sound time after time.

For Hi-Fi Recording
SONY HF90

For Super Hi-Fi Music
SONY HF90

For the Ultimate in Type I
SONY HF90

For Clear and Natural Music
SONY HF90

For High Frequency Music
SONY HF90

For Live or Deaf Sound
SONY HF90

Use Reader Information Card for full details.

Dem. Syst. SAT 1985

Figura 56: "Now the difference is perfectly clear". Linha de fitas-cassete Sony, 1985. Fonte: <http://goshyesvintageads.tumblr.com/post/63991296861>.

2.7. “Ouça a diferença”

Podemos considerar, portanto, que no interior do discurso publicitário de aparelhos fonográficos, o desenvolvimento da tópica da portabilidade conduziu a um discurso sobre a experiência musical segundo o qual pouco importa os critérios tradicionais da estética, tais como a forma da música, sua inserção em alguma tradição estilística, suas características em termos de altura, duração, intensidade e timbre. Importa igualmente pouco se as informações acerca da “alta qualidade” são mais ou menos verdadeiras e segundo quais critérios, quais laboratórios, de quais testes e quais teses, quais cientistas. Ao longo desta linha de desenvolvimento, o mercado de aparelhos fonográficos pode diversificar seus produtos mediante um discurso que tem a música como álibi, e a escuta como o instrumento que deve reconhecer o avanço tecnológico e, especificamente as conveniências que ele possibilita ao “prazer da escuta”. Neste contexto, é a técnica (e não as obras de arte!, note-se), quem é suposto produzir o “novo”, a “diferença”. Neste regime, cabe à escuta musical, por sua vez, reconhecer *esta* “diferença”.

Observemos agora a tópica “ouça a diferença”. Trata-se de um artifício retórico mobilizado pelo marketing de aparelhos e meios de reprodução fonográfica desde, pelo menos, os *Tone Tests* da *Edison*. Com a “portabilidade total”, ela retorna de um modo específico, reposicionando o ouvinte médio como o portador dos critérios de qualidade, e alheio ao recurso a um jargão tecnológico relativamente esotérico (o qual, como vimos, constitui um traço característico do discurso publicitário de meados do século XX). Por este motivo, ela torna-se o acessório discursivo mais rentável para um ambiente cultural em que a ideia de música encontra-se consideravelmente desterritorializada (Deleuze; Guattari, *op. cit.*) do campo de um registro específico de estética musical (aquele da tradição ocidental moderna da “grande música”), e territorializada (Ibid.) na esfera do consumo de situações de “prazer da escuta”.

Deste modo, situando estrategicamente o alvo do cálculo racional (o ouvinte), como um suposto juiz que detém os critérios últimos de avaliação daquilo que é dado à escuta, o discurso publicitário coloca em cena uma situação paradoxal, na qual a “música” está em jogo, mesmo quando o que é

anunciado, oferecido, trocado, consumido, não é a “música”. É, portanto, a *ideia de música* que é tornada objeto de transações comerciais e, portanto, *capturada* e reposicionada no interior de um meio-ambiente mercadológico nos quais os modos de vida são diferenciados e especificados a partir do consumo de aparelhos, ambientes, utensílios domésticos, roupas, etc. A ideia de música serve como veículo para apoiar as vendas de cada um destes produtos. A música é, aí, um álibi.

Figura 57: "And the ear could not tell the difference". Fonte: *The Fulton County Tribune*, (Wauseon, OH) 11 de Fevereiro de, 1916. Online: <<https://blogs.loc.gov/now-see-hear/2015/05/is-it-live-or-is-it-edison/>>.

***--and no one could
tell the difference***

Last night's audience mystified

**Tries vainly to detect the difference between art
of famous songsters and RE-CREATION**

by Edison's new phonograph

Figura 58: "and no one could tell the difference". Fonte:
<<http://nebnewspapers.unl.edu/lccn/sn84022835/1920-09-23/ed-1/seq-12/>>

Se, portanto, por um lado o sistema econômico incorporou a “música” de modo a poder seccioná-la em objetos materiais (as mídias fonográficas) que podem ser possuídos, trocados ou alugados²⁰⁴, por outro, ele também incorporou a música enquanto abstração, enquanto assunto relativo à alma, ao bem-estar, à emoção, às intensidades da experiência vivida. Tem-se, aí, com a grande desterritorialização capitalista, a aplicação prática (e, portanto a necessidade teórica) de *um tipo particular de metafísica da música*. A dinâmica de trocas que marca o contexto econômico mundial coloca em cena uma gama renovada de circuitos nos quais a *ideia de música* se inscreve, e nos quais atua, como vimos, mesmo na ausência do objeto fonográfico qualificado “música”, bem como na ausência de uma performance musical. O que se tem aí uma diversidade de situações em que a “música” aparece como componente de situações fantasmáticas, como elemento que compõe cenas que incidem como axiomas sobre desejos de música. Neste ponto, podemos ressaltar que a máquina identificatória do desenho (capitalista) de escuta é uma *máquina abstrata* de codificação do desejo de escuta, e, no limite, da própria experiência da música.

A máquina identificatória do desenho (capitalista) de escuta é um problema a ser pensado nos estudos musicais, uma vez que ela sobrecodifica a experiência da música, apoderando-se da dimensão intensiva da experiência musical, para, então, refundar ambos o ouvinte e a música segundo os códigos de um novo regime metafísico. Tal regime de escuta do ouvinte hedon(capital)ista funda-se sobre uma desterritorialização da escuta, e de uma sequente reterritorialização em cenas e corpos particulares. Cumpre ressaltar, também, que tal regime não elimina outros sistemas de ordenação metafísica da experiência musical, mas, antes, se compõe a partir de resíduos de outras metafísicas. Observe: vez ou outra você reencontrará as figuras do “gênio” e da presença pura. Por esta razão, tal máquina identificatória do desenho (capitalista) de escuta precisa ser tornada o objeto de uma desconstrução, no sentido mais tecnicamente filosófico deste termo.

²⁰⁴ A este respeito, ver o livro *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, de Evan Eisenberg (2005 [1987]), onde é argumentado que as relações que antes existiam entre músicos e público foram transformadas em relações entre o dinheiro e as gravações, isto é, se a música acontecia mediante uma troca entre pessoas, ela passou a acontecer também mediante troca entre coisas. Ver também o comentário que Jonathan Sterne (2012, p. 190) faz a este respeito.

Portanto, ao ouvinte definido como consumidor, ao qual é dado “escutar a diferença” (ou a falta dela), é dado também um conjunto de cenas fantasmáticas do desejo. Tais cenas são efeitos da codificação que a máquina identificatória opera sobre o desejo de escuta. Mediante tal codificação, as ideias de música e escuta musical são desterritorializadas, para serem reterritorializada sobre novos corpos e novos cenários. Desta vez, quem dá as cartas para o jogo da auralidade são as demandas de um mercado fonográfico global, o qual demanda que a auralidade – esse bem imaterial – seja reterritorializada sobre corpos jovens, eficientes, sexualmente ativos, e vivendo “intensamente” uma diversidade de situações organicamente articuladas à reprodução do capital.

Tem-se aí um problema de valor. O marketing se torna o lugar de agenciamento de uma metafísica da música, e, portanto, a matriz de onde emana as condições de valoração da experiência musical. Diante de tal situação, é preciso perguntar pelo papel a ser desempenhado por disciplinas acadêmicas da pesquisa em música. Que papel teria aí disciplinas como a musicologia, e a mais recente sonologia? Continuaremos atendendo ao mesmo programa epistêmico que o que orientou a musicologia do século XIX e a maior parte do XX? A pesquisa acadêmica em música encontra-se hoje diante de um problema análogo ao Deleuze e Guattari detectaram para a filosofia: ao conceituarem a filosofia como prática de criação de conceitos, foi preciso situar tal prática em contraste com alguns falsos pretendentes a este título, dentre os quais, os mais “desastrosos” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 15) sendo, justamente, os marqueteiros (Ibid.). Aqui, no nosso caso, se há um “pensamento-para-o-mercado” (Ibid., p. 193) regendo toda uma metafísica da música, há também a necessidade de conceitos operacionais o suficiente para tornar possível um repertório teórico e prático de revides críticos a esta metafísica particular.

A metafísica da música fabricada em escritórios de marketing ultrapassa os sistemas formais de organização musical estudados em meios acadêmicos, uma vez que ela articular-se, de maneira muito mais ampla como uma matriz de imagens que servem como mediações do desejo de escuta. Essa metafísica é feita de um novo regime fantasmático, projetado ao longo de todo o campo social referido como “cultura globalizada”. O que está em jogo aqui é aquilo que

a esquizoanálise chamou de “aparelhos de captura” (Deleuze; Guattari, p. 528-591), operando com “máquinas abstratas de rostidade” (Ibid., p. 207), isto é, operando sobre o desejo mediante mecanismos não verbais de controle. O fantasma é aquilo que vem e vai, surge e se esvai, subitamente. E não o faz sem configurar uma experiência real. Ou seja: o fantasma é uma mediação ontológica. É uma matriz ontogenética.

Neste sentido, a pesquisa em música poderia arriscar-se como *Espectrologia* (*Hantologie*, *Hauntology*), no sentido que Derrida (1993) dá a este termo. Isto é, arriscar-se para além do estudo sistemático de peças musicais de repertórios mais ou menos estabelecidos como centrais ou periféricos, em direção a uma abordagem da música como uma questão de assédio fantasmático, de um jogo de fundações, desfundações e refundações das ideias de “música” e “escuta musical” conforme dinâmicas relacionais que envolvem o a experiência da música como sendo uma questão primordialmente relativa a agenciamentos de desejo.

O que tentei levantar aqui, mediante a figura de um consumidor típico, foi a concretude de um processo histórico de construção, tipificação e qualificação de novas figuras do ouvinte. Embora se diferenciem sob as etiquetas de “audiófilo” bem informado, de um lado, ou de uma espécie de hedonista do “prazer da escuta”, de outro, ambos se reúnem na esfera de um regime de escuta musical definido a partir do consumo de meios de reprodução fonográfica. Vimos também que tais regimes de escuta são também articulados como estruturas virtuais que prescrevem uma injunção moral à escuta. No caso do audiófilo, tratava-se de conhecer bem seu aparelho, dominar o esoterismo técnico, enquanto que no caso do hedonista, tratava-se de vivenciar o *prazer aural* em uma diversidade de situações possíveis. Um prazer aural que, evidentemente, só pode ser alcançado mediante o uso de ferramentas planejadas, produzidas e comercializadas no âmbito da indústria de mídias e aparelhos fonográficos.

Tem-se aí, que a “fonografia” (Rothenbuhler; Peters, 1997), ou – em termos “geológicos”, a *era fonográfica* – é também uma questão relativa à *política da imaterialidade*. Uma vez que a ideia de escuta musical também estrutura-se a partir de figuras do ouvinte, podemos considerar um determinado repertório de imagens como componentes da materialidade *da escuta musical*.

Em, um circuito que vai da imaterialidade à materialidade, tem-se a realidade de um modo de escuta. Ou, como disseram Deleuze e Guattari (Ibid., p. 626-642) na conclusão de *Mil Platôs*: todo agenciamento de desejo articula-se duplamente entre regras concretas e máquinas abstratas. Qualquer (esquiza)análise da auralidade precisa observar este ponto.

Para encerrar esta parte, recordemos a tese de Peter Szendy, segundo a qual toda escuta compõe-se mediante a relação com outras escutas em um espaço polêmico de reflexividade e transmissibilidade. Se esse espaço polêmico e social da escuta – “esse teatro onde os ouvintes se expõem” – “faz também, sem que se espere, o objeto de uma reapropriação interiorizante” (Szendy, 2001, p. 137-138), precisaríamos lidar, neste início do século XX, com o repertório de fantasmas que foram projetados na paisagem espiritual globalizada pela máquina publicitária, e a qual é absorvida pelo desejo de escuta, como gestos contínuos de “reapropriação interiorizante” (Ibid.). Passemos a considerar, então, algumas condições desse estudo das assombrações.

Parte 3:
Espectrologia

Figura 59: “Você acredita em fantasmas?”. Extrato do filme *Ghost Dance*, 1983. Direção de Ken McMullen. Fonte: YouTube.

3. Você acredita em fantasmas?

Em 1983, o cineasta inglês Ken McMullen lançou o filme *Ghost Dance*²⁰⁵, protagonizado por duas mulheres que transitam por Paris e Londres a especular questões relativas às noções de memória, passado e fantasma. Em Paris, a personagem Pascale, interpretada pela atriz Pascale Ogier, vai de encontro ao filósofo Jacques Derrida, para perguntá-lo a respeito de sua crença em “fantasmas”. Em sua resposta, o primeiro gesto do filósofo consiste em salientar que o próprio fato de estar ali, aparecendo como imagem cinematográfica, já constitui uma situação fantasmática. Derrida diz à personagem:

Primeiramente, você está perguntando a um fantasma, se ele acredita em fantasmas. Aqui, o fantasma sou eu. Desde que me pedem para desempenhar meu próprio papel em um cenário fílmico mais ou menos improvisado, tenho a impressão de deixar um fantasma falar em meu lugar. Paradoxalmente, em vez de desempenhar meu próprio papel, eu deixo, sem o meu conhecimento, um fantasma me ventriloquar, quer dizer, falar em meu lugar. É isso o que é mais engraçado²⁰⁶.

A partir daí, Derrida segue fazendo considerações acerca do próprio Cinema como uma “arte de deixar os fantasmas voltarem”²⁰⁷. Em sua descrição do problema da presença do fantasma, o filósofo não se refere a uma realidade de fenômenos predominantemente óticos, tais como aparições imagéticas ou reflexões especulares. A presença do fantasma é descrita como um jogo de parasitagem da voz:

(...) precisamente porque acredito falar com a minha própria voz, e a deixo parasitar pela voz do outro, não importa qual outro, mas dos meus próprios fantasmas, se podemos assim dizer. Neste momento eles existem, existem os fantasmas. E são eles que irão te responder, e que talvez já te responderam²⁰⁸.

Existe fantasma, portanto, no sentido em que uma voz parasita outra. A presença do fantasma é descrita como algo que passa de um sujeito a outro, e, portanto, algo que *flui através de sujeitos*. O fantasma é mais da ordem do fluxo que dos objetos sólidos. A partir deste ponto, Derrida enfatiza que isto

²⁰⁵ Ver informações em <<http://www.imdb.com/title/tt0085589/>>.

²⁰⁶ O extrato do filme ao qual esta seção do capítulo se refere pode ser vista *online* em <<https://youtu.be/0nmU3uwqzbl>>.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

que ele fala tem a ver com uma troca entre a arte do cinema – “no que ela tem de mais original” – e “qualquer coisa da Psicanálise”, para concluir que “Cinema + Psicanálise = ciência dos fantasmas”²⁰⁹. O filósofo ressalta que a noção de fantasma é uma questão presente na Psicanálise desde os primórdios desta disciplina²¹⁰, quando, então, é interrompido por uma chamada telefônica. Isto é, interrompido por uma voz teletransportada até ali.

Derrida atende ao telefone e entretém uma conversação com a voz. Após a conversação telefônica, o filósofo apresenta um dos motivos básicos daquilo que ele chama de “lógica da espectralidade”, a qual ele viria a formular mais detalhadamente dez anos depois com o livro *Spectres de Marx* (Derrida, 1993). Segundo este autor:

todas as tecnologias de telecomunicação, em vez de restringir o espaço dos fantasmas – como podemos pensar, que a ciência e a técnica deixa para trás delas a época dos fantasmas, como parte de uma era feudal, uma certa era perinatal, com suas tecnologias primitivas –, (...) aumenta o poder dos fantasmas e o retorno dos fantasmas. De fato, foi porque eu quis tentar os fantasmas, foi para evocá-los, que aceitei aparecer em um filme (...).

Portanto, segundo este filósofo, as tecnologias de telecomunicação amplificam o poder de circulação dos fantasmas. A partir desta tese, podemos concluir que uma variação na ecologia da voz é também uma variação na ecologia dos espectros

3.1. Os fantasmas e a voz

De acordo Derrida, as “tele-tecnologias” encorajam o retorno dos fantasmas, porque *distribui o campo social como campo de fantasmagoria*: “a tele-tecno-discursividade, a qual determina o espaçamento do espaço público,

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ A noção de “fantasma” aparece em psicanálise entremeada com o complexo conceito de “fantasia” (*phantasie*). Segundo o *Vocabulaire de Freud* (Assoun, 2002), a fantasia é um processo que se confunde com o seu produto, a qual não é uma simples imaginação, mas uma cena fantasmática “que sustenta efetivamente o desejo e coloca em ato a „realidade psíquica” (Ibid., p. 36). De modo sintético, Assoun considera que “em Freud, trata-se do produto da atividade psíquica consistindo na elaboração de cenários, a partir da atividade de sonho diuturno, tendo por função trazer correções à realidade frustrante e de sustentar o princípio de prazer” (Ibid., p. 34). O conceito foi desdobrado posteriormente por Jacques Lacan em seu seminário 14. Ver *Vocabulário de Psicanálise* (Laplace; Pontalis, 2001, p. 169-173).

é irredutivelmente espectral”²¹¹. Por sua vez, para este filósofo, não há presente vivido que não seja *entretido* com a presença de um espectro, razão pela qual ele afirma que uma “ontologia” dá lugar a uma “espectrologia”²¹². É preciso observar, no entanto, que a passagem de ontologia à espectrologia porta, na língua francesa, uma relação acústica que se perde na tradução para o português. Na língua francesa, a passagem de *ontologie* para *hantologie* implica uma relação de identidade acústica, apesar da diferença na grafia destas palavras, enfatizando a presença do aspecto acústico da língua; e, portanto, uma discussão exterior ao registro dos vocábulos. Portanto, a própria formulação material da ideia de espectrologia faz referência a um espaço acústico.

Tal jogo verbal articulado pelo autor entre as palavras *hantologie* e *ontologie* repete aquele que fora desenvolvido também por Derrida (1967) entre os vocábulos *différence* e *différance*. O que é repetido não é apenas o jogo verbal, pois a “lógica da espectralidade” prolonga a elaboração da “desconstrução” como proposta de filosofia pragmática da linguagem e do sentido (Ibid.). Ou seja, a espectrologia também diz respeito à existência de um processo incontrolável de diferenciação semiótica e ontológica a partir da ação de “traços” (Derrida, 1967, p. 103), isto é, a partir da presença de algo que não se encontra representado, ou a “presença de uma ausência” – “a presença-ausência do traço” (Ibid.)²¹³.

Outra coisa que se perde na tradução é o fato de “*hantologie*” derivar da palavra francesa “hantise”, a qual remete ao ato de “assombrar”. Assim, o vocábulo traduzido para o português como “espectrologia” perde a ideia de “ciência da assombração”, implicada no vocábulo em Francês. Ciência da “parasitagem” ou do “ventriloquismo” são ressonâncias semânticas que também se perdem. A despeito do que é perdido em tradução, permanecem os

²¹¹ Ver < <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0610311215.html> >.

²¹² Trata-se da noção de *hantologie*, comentada adiante nesta seção.

²¹³ Em *Espectros de Marx*, Jacques Derrida dá um passo a mais na formulação de sua posição filosófica, elaborada em torno da “desconstrução” como regime de leitura e abordagem do real. O tema da “espectralidade”, entendido como o problema relativo à “presença de um ausente” ocupa um lugar central no pensamento de Derrida. Em *Da Gramatologia*, por exemplo, este tema é formulado em torno da noção de “traço”. Sobre a relação de proximidade entre os conceitos de “espectro” e “traço”, ver a descrição apresentada pelos autores do projeto “vocabulário da desconstrução” no endereço <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0610261742.htm>>.

traços conceituais desta noção, os quais remetem à presença de um “outro” no interior mesmo do “eu”, e que é posicionada como condição de possibilidade mesma do sujeito. Segundo a “lógica da espectralidade”, não existe sujeito sem a presença espectral do *outro*²¹⁴. Uma “presença”, como veremos, paradoxal, uma vez que ela não se dá a ver, não se encerra na estabilidade de um dispositivo de representação.

Dez anos após o filme de McMullen ser lançado, Derrida publicou *Espectros de Marx* (Derrida, 1993), no qual foram apresentados um conjunto de componentes conceituais e um quadro problemático que ampliam o escopo do discurso desconstrutivo, e que merecem ser observados aqui. Uma das teses básicas da filosofia de Derrida é a de que não existe sentido inerente a nenhum signo, e que, portanto, os signos ganham uma significação a partir da inscrição de traços sobre si (Derrida, 1967: 69). Tal tese decorre do princípio mais geral da “virada linguística” operada por Saussure (2005 [1916]), a saber, a tese da “arbitrariedade do signo”, marco epistêmico da emergência da linguística no começo do século XX. Esta tese exerceu impacto em correntes diversas da filosofia, a qual postula, *grosso modo*, que o significado de um signo se dá a partir de sua relação com outro signo, e não de modo direto com o objeto referente²¹⁵.

Assim como um signo funciona a partir de sua relação espectral com outros signos, um sujeito é visto como existente a partir de uma relação espectral com “outros” sujeitos. Com este livro de 1993, Derrida dá um passo adiante em sua filosofia da desconstrução, por retirar “a presença de uma ausência” do âmbito estritamente linguístico e pensá-lo em um campo expandido de imagens, incluindo aí, especialmente, as imagens técnicas. Tal *deslocamento da noção de traço do âmbito da língua para o da imagem* implica

²¹⁴ Trata-se de uma das teses estruturantes de *Spectres de Marx* (Derrida, 1993).

²¹⁵ A tese da “arbitrariedade do signo”, marco inicial da linguística, consiste na negação de qualquer existência natural entre um signo e aquilo que ele significa, colocando ênfase no aspecto convencional do signo. A relação de significação, para Saussure, se faz mediante relações de oposição entre subunidades semânticas, de modo que o significado se dá a partir de uma relação pela qual os signos remetem apenas a eles mesmos, em uma cadeia significante, sem nunca identificar-se com o objeto ao qual eles referem. O significado de um signo se dá a partir de sua relação com outro signo, e não com o objeto referente. Este corte na suposta relação natural entre a palavra e a coisa designada é a chave do que ficou conhecido como “virada linguística” nas “ciências humanas”. É preciso enfatizar, no entanto, que a relação que Derrida estabelece com Saussure é crítica, a qual pode ser entendida mediante a compreensão do problema relativo ao que Derrida chama de “fonocentrismo” e “metafísica da presença”.

o posicionamento da espectralidade no centro de uma problemática de natureza ontológica. Para o autor, não existe “eu” fora da relação com um espectro. Mais profundamente que uma “ilusão”, a situação de estar entretido com um espectro é entendida como uma *condição* do humano (Derrida, 1993, p. 279).

3.2. O ser com a herança

Por esta razão, a espectralidade levanta a questão da “herança”. Diferentemente de Marx, que propunha ultrapassar o espectro em direção a uma realidade supostamente “plena” e “presente” do corpo vivo, Derrida se vê indelevelmente entrelaçado com o espectro. Não há véu a ser desvelado, há imanência de processos de elaboração de sentido. Daí o tema da *herança* (Derrida, *op. cit.*). Segundo este filósofo, nós somos necessariamente herdeiros²¹⁶, razão pela qual a tarefa ética mesma é formulada como a necessidade de “aprender a viver *com* os fantasmas”, a “*ser-com*” os espectros, como se pode ler na passagem seguinte:

(...) aprender a viver *com* os fantasmas, na relação, na companhia ou no companheirismo, no comércio sem comércio dos fantasmas. Aprender a viver de outro modo, e melhor. Não melhor, mais justamente. Mas *com* eles. Não um *ser-com* o outro, não *socius* sem este *com-aí* que nos torna o *ser-com* em geral mais enigmático que nunca. E este ser-com os espectros seria também, não somente, mas também, uma política da memória, da herança e das gerações (Derrida, 1993, p. 15).

Trata-se aí, de uma proposta de acolher o inconsciente no contexto de um pensamento ético e político. Com o tema da espectralidade, Derrida formula um nível relacional específico, no qual se inscreve um circuito de disseminação diferenciante, uma vez que cada pessoa se encontra em relação com espectros *particulares*, “*sendo-com*” um repertório específico de “outros” (que, neste caso, são os “espectros”). É preciso reconhecer, no entanto, o caráter enigmático do modo de existência destes “outros”, com os quais, para Derrida, o humano encontra-se ontologicamente [*hantologiquement*] enredado.

²¹⁶ Ver: <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0502151104.html>>.

3.3. A emissão de uma Lei

Para enfatizar o caráter paradoxal do modo de existência do fantasma, Derrida o descreve mediante oxímoros²¹⁷. O conceito de espectro resiste a uma definição precisa do que ele é, de modo que ele se define pelo que ele faz. O filósofo caracteriza este conceito mediante paroxismos segundo os quais o espectro é descrito como algo que não é “nem o vivo nem o morto, nem o corpo nem a alma, algo que é presente, mas nunca presente como tal, isto é, nunca presente como espectro, mas como ordem, injunção” (Ibid., p. 27; 40).

Derrida afirma que o espectro é aquele que emite uma Lei a ser cumprida pelo sujeito, uma lei que não tem conteúdo específico, mas que é meramente formal (Ibid., p. 123). Portanto, junto à tese de que nos tornamos o que somos a partir da relação com este *outro* implicado no *eu* como uma condição de possibilidade, vem agregar-se a de que esta constituição se dá a partir da Lei emitida pelo espectro. Assim, a ocasião do fantasma, a “aparição do inaparente” (Ibid., p. 201) constitui um problema de natureza relacional, o qual se configura como relação com uma Lei ideal emitida pelo inconsciente. A Lei ideal emitida pelo espectro vem compor o campo de identificação do sujeito, uma vez que este só se torna quem é a partir da relação com fantasmas, mais precisamente, a partir de injunções fantasmáticas.

Derrida enfatiza que o espectro é irrepresentável, inominável, incontrolável mediante um dispositivo de representação²¹⁸, de modo que o problema relativo a este agente é de natureza performativa. O espectro não se representa, ele age no processo de subjetivação. Em função de seu caráter relacional, performativo e ontogenético, o espectro coloca em cena e necessidade de uma postura metodológica.

²¹⁷ Trata-se da figura de linguagem que diz de uma combinação engenhosa de palavras cujo sentido literal é contraditório ou incongruente. Por exemplo, “silêncio ensurdecador” ou “sem querer querendo”. Ver definição lexical em <<https://www.priberam.pt/dlpo/oximoro>>.

²¹⁸ Ver: <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0503111411.html>>.

3.4. Campo espectral expandido

Como dito anteriormente, a “espectrologia” é formulada como um viés estratégico pelo qual o discurso desconstrutivo reformula e reapresenta a si mesmo²¹⁹. Aqui, o problema metodológico torna-se o do “trabalho do luto” (Derrida, *op. cit.*), o qual passa pela semantização do espectro, de modo a freá-lo, conjurá-lo, fixá-lo em um saber²²⁰. Se a espectralidade é, antes de tudo, uma questão de efeito, a estratégia metodológica se aprecia, igualmente, em termos de efeito. Assim, a questão central do “trabalho de luto” (Ibid.) é o efeito performativo de intervir reiteração ritual do efeito espectral, nas repetições espectrais que acometem o sujeito²²¹. A questão do trabalho do luto, portanto, diz respeito a uma consciência ética com relação à *herança*, uma vez que espectros legam injunções que podemos porventura julgar indesejáveis (tais como, por exemplo, injunções de matriz racista, colonialista, sexista, ou totalitarista). Por este motivo, Derrida posiciona o tema do espectro e da capacidade de lidar com espectros como sendo, no limite, uma questão que diz respeito à justiça, como afirma o filósofo:

Se me coloco a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, quer dizer, de certos *outros* que não são presentes, nem presentemente vivos, nem para nós nem em nós nem fora de nós, é em nome da justiça. (...). É preciso falar *do* fantasma, talvez mesmo *ao* fantasma, e *com* ele, desde que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, não parece possível e pensável e justa, que não reconheça em seu princípio o respeito por esses outros que não existem mais ou por esses outros que ainda não existem, presentemente vivos, quer já estejam mortos ou quer ainda não tenha nascidos (...)” (Ibid., p. 15).

A partir daí, o problema relativo ao espectro é o de uma *responsabilidade* (Ibid., p. 16), a qual diz respeito à capacidade de transpor o presente vivo da consciência em favor da habitação de um horizonte relacional no qual o “eu” se *entrelaça a seres que viveram no passado e que viverão no futuro*. O espectro, portanto, apenas aparentemente diz respeito a seres que nos chegam exclusivamente desde o passado: ele diz respeito ao “outro” que

²¹⁹ Tal posição é afirmada também por Anamaria Skinner, para quem “Em *Espectros de Marx*, a espectralidade é o viés estratégico que a desconstrução assume (...) estruturando mais uma cadeia textual do discurso desconstrutivo” (Skinner, 2000, p. 65).

²²⁰ Ver: <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0612132343.html>>.

²²¹ Ibid.

está estruturalmente alojado no “eu”, e que, mais do que revelar uma suposta essência subjetiva, o que ela faz é inserir o “eu” em um espaço de circulação de simulacros. Outra característica que é preciso ressaltar, com relação aos espectros é este caráter de simulacro, o que ajuda a esclarecer a tese de que “há sempre mais de um espectro”²²², razão do título no plural, “os espectros de Marx”²²³.

O caráter de simulacro se revela no fato de haver sempre *mais de um* espectro²²⁴, bem como na oscilação entre os vários espectros de um mesmo referente. O caráter de simulacro se revela, sobretudo, na impossibilidade de tomar o espectro como representação de um modelo original. Assim, um espectro encarna o movimento contínuo de diferenciação de sentido (*différance*)²²⁵, e permanece apenas como *um espaço de circulação da diferença*, e não uma representação de uma essência original. Se é comum a afirmação de que a espectrologia é um passo a mais no discurso da desconstrução, é porque no seio da espectralidade funciona o que Derrida chamou de diferença [*différance*].

Portanto, desvinculado do status de remetente a um modelo original, o fantasma apenas funciona, e o faz de modo performativo, mobilizando um movimento de diferenciação, de disseminação [*dissémination*], de descaminhação [*dichémination*] de sentido. Assim, a espectrologia [*hantologie*] prevê uma casa vazia, uma pura possibilidade estrutural de remissão ao outro, e de inscrição do outro no eu. Segundo a espectrologia de Derrida, portanto, o espectro é parte *necessária* da existência humana. Nós *somos com* eles.

²²² Ver <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0502170708.html>>.

²²³ A este respeito, ver o artigo “Espectros de Marx: por que esse plural?” escrito por Anamaria Skinner, mencionado anteriormente.

²²⁴ “*Mais de um*, isto pode significar uma multidão, mesmo as massas, a hora ou a sociedade, ou ainda alguma população de fantasmas com ou sem povo, tal comunidade com ou sem chefe (...)” (Derrida, 1993, p. 21).

²²⁵ Ver <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1009031136.html>>.

Figura 60: Jacques Derrida. Extrato do filme *Ghost Dance*, 1983. Direção de Ken McMullen. Fonte: YouTube.

Figura 61: Jacques Derrida. Extrato do filme *Ghost Dance*, 1983. Direção de Ken McMullen. Fonte: YouTube.

3.5. *Fantasma = x: a transmissibilidade da escuta*

Dois anos após a publicação de *“Escuta: uma história de nossas orelhas”* (Szendy, 2001), a revista francesa *Circuit: musiques contemporaines* publica uma correspondência entre o autor deste livro, Peter Szendy, e o musicólogo Nicolas Donin. Nesta correspondência, intitulada *“Otographes”* (“otógrafos”)²²⁶, a primeira pergunta de Donin dirige a Szendy uma interrogação a respeito do “conceito de escuta” que se encontra em operação em seu trabalho. A esta pergunta, Szendy responde dizendo que sua intenção consistiu mais em escrever uma “arqueologia material” de experiências de escuta (Szendy; Donin, 2003, p. 12) do que em reivindicar um “conceito” de escuta²²⁷.

Insatisfeito com a primeira resposta, Donin retorna com uma dúvida especificamente relativa à “estrutura de remissão” descrita no texto, “uma remissão a um “tu” que abre seu texto” (Ibid., p. 13). Ao que Szendy responde:

Sim, caro Nicolas, [o livro] *Escuta* se abre sobre uma remissão a um “tu”. E isto certamente não é nem um acaso e nem um simples ornamento de discurso. De fato, se o livro se inscreve por completo nessa relação “eu-tu”, é porque está nela, talvez, a verdadeira resposta para sua primeira pergunta – a qual eu entendo melhor agora – em relação a meu “conceito” de escuta. Porque, mesmo hesitando sobre seu caráter “conceitual”, devo dizer que essa *estrutura de endereço* é, de fato, para mim, o que é mantido através das variáveis históricas de nossas escutas (Ibid.).

Esta correspondência é particularmente esclarecedora com relação à compreensão da lógica que orienta todo o *Escuta: uma história de nossas orelhas*. Pois, se neste livro é perceptível a formulação da tese de que a escuta musical tem de ser percebida em relação a economias ou regimes que se consolidam em contextos históricos específicos²²⁸, bem como a tese de que um ouvinte experimenta a própria escuta ao mesmo tempo em que *endereço a uma outra* escuta, formando assim um circuito de *transmissibilidade* (Szendy, 2001, p. 19; 56) da escuta.

²²⁶ Szendy; Donin, 2003. Disponível online em <<https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2003-v13-n2-circuit3625/902271ar.pdf>>.

²²⁷ “(...) não pude reivindicar qualquer “conceito” de escuta. No máximo, uma (ou algumas) *experiência(s)*. De ouvinte. Além ou aquém de uma questão de essência, uma questão do tipo: *o que é a escuta musical? Prefiro me perguntar: quem escuta? e o que? e como? e por quê? e desde quando?*” (Ibid.).

²²⁸ Trata-se do que Szendy (2001) chama de “regime de escuta”.

Com este circuito de transmissibilidade, o livro coloca em cena um instrumento teórico avesso a narrativas que entendem o tema *escuta* como algo homogêneo. O circuito de transmissibilidade supõe a tese de que cada pessoa escuta *segundo seus próprios vínculos*, em relação a um repertório particular e contingente de “outros”. O circuito de transmissibilidade da escuta incorpora a lógica da espectralidade de Derrida (*op. cit.*) no contexto de um trabalho musicológico²²⁹.

Como vimos na seção anterior, segundo a lógica da espectralidade, não há sujeito fora de uma relação espectral, ou, em outras palavras, só existe sujeito a partir de uma herança, e no interior de um *ser-com o fantasma*. Por sua vez, o que Szendy faz, com sua “estrutura de endereço” e “transmissibilidade” é afirmar que só existe escuta musical enquanto mediada por uma dimensão de espectralidade, para a qual o autor reserva a posição de um “tu”, que segundo este autor, “está alojada, desde o início”, no sujeito ouvinte (*Ibid.*, p. 14).

O *tu* em Szendy assemelha-se ao que Deleuze (2002 [1973]) chamou de “objeto = x”: a parte indeterminada e aberta de um sistema. A abertura estrutural que um sistema prevê para a contingência.

3.6. A estrutura de endereçamento

Tentemos descrever como funciona esta relação. Primeiramente, segundo Szendy, o ouvinte não se relaciona de modo imediato com um objeto. Isto significa que toda escuta é mediada. A estrutura lógica de tal mediação é composta por posições básicas: um *eu* que escuta; um *objeto* escutado; e um *tu* em relação ao qual o objeto escutado é configurado na intelecção do sujeito ouvinte. Entre estas três posições estruturais, a escuta musical é pensada como um circuito, o qual distribui-se da seguinte maneira: um sujeito ouvinte recorta sempre o real percebido *enquanto mediado* pelo vínculo com um *tu*, a

²²⁹ Peter Szendy foi aluno de Jacques Derrida, tendo frequentado os seminários. Seu apreço pelo pensamento de Derrida pode ser constatado em diversos momentos de sua produção, especialmente no livro *Sur écoute: l'esthétique de l'espionnage* (Szendy, 2007), cujo capítulo conclusivo é dedicado ao pensamento de Derrida, cuja dedicatória é endereçada “a Jacques Derrida”. Aqui em nosso texto, argumento que o próprio *Escuta: uma história de nossas orelhas* (2001) leva a *desconstrução* como regime de leitura e de operacionalidade conceitual como sua orientação lógica estruturante.

quem ele endereça aquilo que ele (o sujeito - *eu*) escuta. Para Szendy, escutar é sempre escutar *mediante um vínculo*, e mais precisamente, mediante o interesse de endereçar o conteúdo ouvido a outrem. Esse vínculo é expresso pela posição *tu*, que funciona como o operador onde se realiza a inscrição de um traço diferencial.

A posição do “*tu*” funciona, no ouvinte, como uma posição de ordem lógica que o faz divergir e traçar percursos de escuta em função da relação de remissão a outrem. Deste modo, uma escuta funciona a partir do vínculo com uma casa vazia, um fantasma = *x* que media a relação entre o ouvinte e o “objeto” da escuta, e que projeta a operação da escuta musical em uma dimensão de abertura, na qual um agente fortuito modula a audição. É próprio da posição de *tu*, portanto, impedir o sujeito de se relacionar de forma imediata e objetiva com um “objeto”, uma suposta presença pura. Assim, a posição de *tu* funciona como um espaço lógico através do qual a escuta nunca se adequa ao objeto, mas sempre se prolifera, mediante circuitos imprevisíveis e improváveis de remissão. Assim, a escuta não vai do sujeito ao objeto, ela segue o fio imprevisível e contingente do *tu*.

Figura 2: Esquema gráfico que Peter Szendy encaminha a Nicolas Donin com a descrição de sua “estrutura de endereço”. Fonte: Szendy/Donin, 2003: 14.

Deste modo, Peter Szendy desenha uma concepção de escuta musical segundo a qual *é impossível que exista uma comunidade homogênea de ouvintes que escute uma mesma coisa, um mesmo “objeto”, uma vez que cada ouvinte escuta enquanto inscrito em (e modulado por) uma rede diversa e particular de relações de endereçamento*. O filósofo-musicólogo afirma ter tencionado abordar a escuta a partir

do horizonte de um endereçamento a um *tu* que nela se aloja: um *tu* ao qual (como todo o livro tenta mostrar) a escuta como tal seria destinada desde o início, quer dizer, também, em direção ao qual e

pelo qual ela seria desde o início desviada de seu objeto. Ou ainda, e literalmente: dis-traída [*dis-traite*]. A estrutura mesma da escuta é sempre triangulada entre um “eu”; um “objeto” (podendo ou não ser uma “obra”); e um “tu” (presente ou ausente). É neste sentido que uma escuta se traçaria sempre em relação a muitos, e o “eu” não é nada sem o “tu” nele alojado e que só o destina ao objeto distraíndo-o desde o início. (Por esta razão, aliás, os ouvintes, assim como os leitores, nunca não se totalizariam em uma “comunidade - mesmo se está aí, entretanto, e precisamente, o fantasma de semelhança que suscita a noção de “obra” concebida como instância que institui um “comum”, e o compartilhável) (Ibid., p. 13-14).

Tem-se aí, enunciada uma estrutura que não reconhece como legítima a ideia de uma comunidade homogênea de ouvintes em torno de qualquer objeto que seja.

3.7. Plasticidade da escuta

O “triângulo da escuta” (Ibid.) descrito por Szendy coloca em cena uma abordagem da escuta como prática modulada por tendências de natureza virtual. Tem-se, de um lado, uma tendência de abertura, mediante a lógica espectral do “tu” como espaço de diferenciação. De outro lado, há uma tendência de fechamento, cujos modos operacionais consistem em fixar a ideia de escuta em um registro estável e homogêneo de hábitos, valores, e segundo uma injunção moral ou epistêmica qualquer. Mediante esses dois vetores antagônicos de possibilidades performáticas da escuta musical, o filósofo afirma aquele que é talvez o pressuposto mais básico de seu pensamento, a saber, o de que a escuta “sempre foi plástica” (Szendy, 2001, p. 27).

Szendy afirma que “a escuta, na medida em que ela tem uma história, na medida em que ela se reflete e se endereça, sempre foi *plástica*. Talvez ela o seja hoje mais que nunca” (Ibid.). Com as expressões “hoje” e “mais que nunca”, o autor refere-se à era das técnicas fonográficas, na qual, segundo ele, em meio à “*fonogramatização* da música em geral” (Ibid., p. 26-27), é preciso repensar “o que escutar quer dizer” (Ibid., p. 27).

Dois pontos precisam ser aqui ressaltados com relação a esta passagem. Primeiramente, a escuta é caracterizada como uma atividade que “sempre foi plástica”, porque “se endereça”, isto é, porque se realiza a partir de uma lógica da espectralidade. Em segundo lugar, esta “plasticidade da escuta” (Szendy, *op. cit.*) é admitida como sendo, “talvez, mais acentuada hoje do que

nunca” em razão do mesmo motivo que chamava a atenção de Jacques Derrida: as técnicas de telecomunicação, no caso de Derrida (1993, p. 268), a técnica da imagem, e no caso de Peter Szendy, a técnica do som.

Como se pode ler em Szendy, a plasticidade é uma espécie de condição apriorística da escuta, mas uma condição que varia conforme contextos específicos, sendo acelerada em alguns, e fixada em outros. A escuta é aqui, análoga ao conhecimento, tal como Michel Foucault (1966) caracterizou esta noção, como prática realizada a partir de “*a priori* históricos”. Se o livro *Escuta* encerra com uma indagação acerca da *responsabilidade da escuta*, e com relação à sua *plasticidade* (Szendy, 2001, p. 169), tal responsabilidade diz respeito, especificamente a uma “nova época da escuta” (Ibid.: 160), a saber, a da “digitalização do som [que] é, portanto, uma aparelhagem, uma *instrumentação* inédita (do órgão) da escuta” (Ibid., p.161). A plasticidade da escuta coloca em cena, portanto, a necessidade de apreciação de uma “*organologia auditiva*” (Ibid., p. 148), a qual, por sua vez, está sempre enredada a fluxos de valor econômico e cultural em um contexto social particular. Isto é, sempre enredada em uma “*polemologia* que habita nosso ouvido interno” (Ibid., p. 138).

3.8. Deveres e direitos do ouvinte

Outro traço conceitual da noção de *plasticidade da escuta* que precisa ser observado diz respeito à *reflexividade*, pois, como lemos acima, se a escuta é plástica “na medida em que ela se endereça”, ela também o é “na medida em que se reflete” (Ibid.). Este ponto nos remete à última seção do livro, no qual o autor se debruça sobre “o motivo da reflexividade da escuta (escutar escutar)” (Ibid., p. 168). É neste contexto de um “*retorno reflexivo sobre si*” (Ibid., p. 169) que Szendy aborda outro problema significativo de seu pensamento: o da “responsabilidade” da escuta. Observe:

Escutar (-se) escutar (se isso fosse possível), tal seria a primeira condição requerida para abrir qualquer coisa como uma escuta crítica. Mas *escutar (-se) escutar*, replicar a escuta sobre ela mesma e sobre si, não é também arriscar não mais ouvir o que se dá a ouvir, não é *tornar-se surdo*? É no espaço deste risco que te endereço algumas últimas questões: quanto à *responsabilidade da escuta*, e quanto à sua *plasticidade*.

O autor enfatiza que a “responsabilidade da escuta” muda completamente de figura na medida em que se encontra alheia ao regime moderno da escuta. Seu livro dá a perceber que, segundo o regime moderno da escuta musical, a ideia de *responsabilidade* da escuta diz respeito ao exercício pelo qual o sujeito submete-se à dívida de reconhecer a integridade da obra, e não violar esta integridade mediante a assunção de outras formas ou figuras de escuta que não se encaixem neste dever específico (Ibid., p. 118-121). Contra esta economia operacional, *Escuta: uma história de nossas orelhas* coloca em debate, no limite, a possibilidade de avaliação de *direitos do ouvinte* (Ibid., p. 27), e não mais a submissão da performance do ouvinte segundo as diretrizes do *direito do autor*²³⁰. Por este motivo, Szendy afirma que uma escuta “responsável” tem de mudar de figura, não se encerrando mais sob a figura do “tudo escutar”:

Escutar-se escutar, isso seria, sem dúvida, não mais escutar *totalmente*. Mas é também sob esta condição (de discretização da escuta, tornada lacunar na medida mesma em que ela se reflete, na medida em que ela não é mais toda ouvidos, toda atenção) que pode se inventar uma escuta inventiva para hoje. É em todo caso esta improvável reflexividade que anima minha escuta, que a mantém em atenção. O ouvinte que sou não é nada, não existe enquanto você não está aí. Aí ou alhures, pouco importa, se minha escuta te é endereçada. O ouvinte que sou só chega quando sou você, quando te persigo. Não escutarei sem tu, sem esse desejo de te escutar escutar, em vez de poder me escutar escutar (Szendy, *op. cit.*).

3.9. Reflexividade aural

A “reflexividade” da escuta, tal como a concebe Peter Szendy, portanto, não se estabelece entre o *si* e a uma obra (ou ao objeto qualquer escutado) para, então, de volta a si; mas, antes, do ouvinte sobre si mesmo, tornando a si mesmo a partir da presença do outro. Isto é, o ouvinte experimentado sua escuta a partir da relação espectral, incorporando o outro fantasmático no movimento mesmo pelo qual o sujeito volta-se sobre si. E isto porque, segundo a última tese apresentada no livro: “nós não escutamos *como um só corpo*: nós somos *dois*, e (portanto) sempre um a mais” (Ibid., p. 170). Neste ponto, o tema da *reflexividade da escuta* é formulado pelo autor como questão relativa a um a

²³⁰ “é preciso pensar sobre novas bases esta responsabilidade inédita da escuta autônoma; é preciso pensar as condições e os limites de um direito do ouvinte” (Ibid., p. 27).

desejo de que alguém “nos escute escutar” (Ibid.). Esse “alguém” é sempre contingente, mas sempre aparece, na posição desse *tu* espectral do qual fala o autor.

Assim, paradoxalmente, a reflexividade se equivale à transmissibilidade: a reflexividade da escuta, pela qual um sujeito opera um “retorno reflexivo sobre si” (Ibid., p. 169), se equivale ao movimento pelo qual a escuta se abre em direção ao outro, seguido a via da estrutura de remissão [*renvoi*], de endereçamento, de transmissibilidade.

O que nos move a escutar, o que faz que somemos dois, um mais um, o que faz de nós esta adição aberta, esta soma que nós somos, é nosso desejo de que alguém, sempre um a mais, nos escute escutar. Eu quero, eu, que tu me escute escutar; e nós queremos que ele/a(s) nos escute(m) à escuta (Ibid., p. 170).

Após este posicionamento da transmissibilidade como chave da reflexividade da escuta, e portanto, como condição de possibilidade de uma escuta musical, Szendy encerra seu livro com a imagem de um povo heterogêneo de ouvintes, uma multidão não organizada de ouvintes que se remetem *uns aos outros*, tanto por meio de traços concretos e tangíveis, quanto por meio de remissões espectrais. O que se ressalta, ao fim do livro, é que o corpo que escuta, seja ele individual ou coletivo, nunca é um corpo fechado, mas, ao contrário, um corpo sempre aberto à assombração – à *hantise*:

Não somos, portanto, uma comunidade de ouvintes à escuta de um mesmo objeto que nos reuniria, tal como o povo de orelhas mudas com o qual parecia sonhar Wagner. Nós somos uma adição infinita de singularidades que querem, cada uma, se fazer escutar escutar. Portanto, sem consumação possível. Nós não escutamos como um só corpo: nós som(am)os dois, e (portanto) sempre um a mais. (Ibid.).

3.10. A diferença no interior do sujeito

Podemos, então, perceber que a necessidade teórica que move Szendy é a mesma que move Derrida (e também Deleuze e Guattari), a saber, a de *fazer funcionar a diferença no interior do sujeito*. Fazer operar e proliferar a diferença no interior de qualquer identidade, qualquer totalização homogênea.

Por isto, o *um* é negado, seja pela via da subtração – como em Deleuze e Guattari²³¹ –, seja pela via da adição – como em Derrida e Szendy²³². Em cada um destes casos, o “uno” não sobrevive como entidade ontologicamente fundada como necessidade.

Portanto, à luz destas perspectivas compreende-se que *a relação de escuta não se estabelece entre duas unidades fechadas sobre si*, pela qual um sujeito se relacionaria com uma obra, sendo os dois termos desta relação (sujeito e obra) unidades individuadas e estáveis de uma vez por todas. Segundo a orientação que vimos aqui, tanto o sujeito quanto a obra estão abertos ao influxo da diferença, da disseminação e da espectralidade. O “triângulo da escuta” em Peter Szendy vem, portanto, *implodir a “escuta estrutural”, e reposicionar radicalmente o problema da escuta musical*. Como vimos com a leitura deste filósofo-musicólogo, o termo chave deste “triângulo” é a posição do *tu*, e esta posição é o lugar onde se inscreve uma presença espectral, a qual impede que pensemos em termos de unidades e identidades universais, estáveis e transparentes a si mesmas.

3.11. Membranas sensíveis

No final da segunda parte deste capítulo, afirmei que o marketing operou ao longo do século XX como um campo de formulação de uma nova metafísica da escuta musical. Neste sentido, os cartazes acima são entendidos como objetos técnicos que operam como mediadores de um fluxo de desejo de música, um processo de síntese de elementos heterogêneos através dos quais se articula uma ideia de música. Os cartazes foram tratados aqui como telas, ou mais precisamente, como membranas sensíveis a partir das quais pudemos captar alguns padrões de movimentação no fluxo de desejo de música. Podemos ressaltar, agora, que tais cartazes não configuram apenas uma nova metafísica da música, mas uma ideia geral de *som*.

O que a ciência acústica faz? Ela elabora meios visuais para representar fenômenos acústicos por meio de representações icônicas (diagramas, mapas, infográficos) e formalizações matemáticas. Podemos dizer, destes anúncios

²³¹ A ideia de *n-1* é explicitada em *Mil Platôs* (1980, p. 13).

²³² Ver Derrida (1993, p. 21).

publicitários, que eles compõem a ciência acústica desta tese. Uma “ciência acústica” cujos diagramas e fórmulas referem-se, no entanto, não a fenômenos acústicos no sentido físico, mas fenômenos acústicos que se passam no âmbito de uma *situação expandida do som-como-texto* (Kim-Cohen, 2009, p. 262). Se, como vimos nesta terceira parte, a escuta existe *com os fantasmas*, os cartazes analisados na segunda parte são instâncias físicas de uma atividade que não se representa, mas que, sobretudo, opera sobre a escuta como Leis formais, injunções, axiomas.

Esses cartazes ao mesmo tempo captam e produzem fatos aurais. Eles são formulações textuais que, como diagramas visuais ou membranas sensíveis, captam e manifestam estruturas relacionais que não seriam perceptíveis ou inteligíveis sem essa mediação material-textual.

*

O fantasma se disfarça na figura representada, e tanto mais aparece quanto mais a figura se apaga. Quanto mais a figura do humano desaparece, mais ela dá lugar e dá a ver os fantasmas que agem sobre si. A forma homem se revela especialmente em seu caráter fantasmático quando sequer precisa estar representada na imagem. Irrepresentável, o fantasma apenas está, entre o real e eu. É nesse intervalo que se inscrevem inúmeras imagens, sempre renovadas, muitas perseverando, muitas em processo de mutação. “Dissimetria vertiginosa: a técnica para ver os fantasmas, é em verdade uma técnica para *se fazer ver pelos fantasmas*. *O fantasma, sempre, me olha*” (Derrida, 1993, p. 214).

Figura 62: "You Know You Want It". Anúncio do Sony Mini-Disc. Fonte: <http://www.adweek.com/creativity/not-even-sex-could-save-these-technologies-14286/>.

Conclusão

Uma escuta se articula e se desarticula entre imagens. Em sua tarefa de pensar a escuta como uma questão relativa ao desejo, este capítulo mobilizou um conjunto de dados, dentre referências textuais e anúncios publicitários, através dos quais procurei descrever uma dimensão a mais em uma possível ecologia da escuta musical. Procurei mostrar uma mudança na ecologia de imagens a partir das quais as práticas de escuta musical são orientadas.

Foi um capítulo sobre imagens, assumindo a existência de diferentes níveis de imagem que exercem uma força sobre a auralidade. Recorri a imagens concretas em que ouvintes são representados em situações de escuta musical nas quais são figurados como consumidores de aparelhos de reprodução fonográfica. Junto a essas imagens, mobilizei um discurso conceitual feito em intercessão com a filosofia, incluindo especificamente uma produção filosófica em que o objeto central da investigação é a escuta.

Do ponto de vista da relação de intercessão conceitual com a filosofia, este capítulo intencionou aproximar a noção de escuta musical de formulações filosóficas acerca dos conceitos de desejo, inconsciente e subjetividade.

Tentei mostrar a emergência de valores específicos, mobilizados como estratégias de persuasão, e formando uma esfera de *dever ser* paralela àquela que caracterizou o “regime moderno” (Szendy, 2001) da escuta musical. Tentei os fantasmas para tentar contribuir com uma possível sensibilidade para a emergência de uma nova esfera de codificação do desejo de escuta, uma nova economia do desejo de escuta entre representações de carros, mulheres, e bugigangas de uso doméstico e público.

Cada ícone e cada conceito apresentados neste capítulo convergem para o posicionamento da seguinte tese: o vínculo entre indústria fonográfica e demais setores da produção industrial de artefatos culturais consolidou, ao longo do século XX, um regime político-econômico de administração do desejo de escuta mediante criação de cenários e enredos relacionais organicamente vinculados às necessidades de reprodução de capital.

Excursão 1:
Trago seu ouvido

Figura 63: “Trago seu ouvido de volta em três dias”. Henrique Souza Lima, 2017. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Figura 64: “Trago seu ouvido de volta em três dias”. Henrique Souza Lima, 2017. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Figura 65: “Trago seu ouvido de volta em três dias”. Henrique Souza Lima, 2017. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Figura 66: “Trago seu ouvido de volta em três dias”. Henrique Souza Lima, 2017. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Figura 67: “Trago seu ouvido de volta em três dias”. Henrique Souza Lima, 2017. Fonte: arquivo pessoal do artista.

TRAGO SEU OUVIDO DE VOLTA EM TRÊS DIAS

**DESAMARRAÇÃO FORTE – TIRA OS ENCOSTOS
DA ORELHA – DESENCAPETAMENTO AURAL –
FOCO NO PRESENTE – FOCO NO LOCAL**

**PAGAMENTO APÓS RESULTADO
(11) 98408-4924**

Falar com Pai Lima

Figura 68: Matriz do cartaz “Trago seu ouvido de volta em três dias”. Henrique Souza Lima, 2017. Fonte: arquivo pessoal do artista.

“Trago seu ouvido de volta em três dias”

Formato: cartaz lambe-lambe

Autor: Henrique Souza Lima

Descrição:

Intervenção urbana em intertextualidade com um tipo de cartaz publicitário muito comum nas cidades brasileiras, o qual anuncia a promessa de trazer “o amor de volta em três dias” mediante trabalhos espirituais. O trabalho substitui “amor” por “ouvido”, como uma estratégia de modular, mesmo que sutilmente, o imaginário social em direção à auralidade. Busca-se disparar uma curiosidade, uma lembrança, uma reflexão sobre o fato de se ter um ouvido, e mesmo, de se ser um ouvido. A promessa de que alguém possa trazer meu ouvido de volta supõe que, em algum momento ou de algum modo, ele foi roubado. O ouvido, portanto, como um objeto de expropriação, de roubo, de colonização, de alienação. Mas será que alguém é capaz de trazer meu ouvido de volta, ou seria esta uma ação que só cabe a mim? O trabalho visa colocar em jogo os deslizamentos semânticos (entre “ouvido” e “amor”) que a relação intertextual torna possível a partir do texto original. Pois tal como acontece com o amor, acontece com o ouvido: talvez só eu possa trazê-lo de volta. Talvez nem eu o possa. Se posso, talvez dure mais do que três dias para fazê-lo. Ou talvez possa ser imediato. Como, onde, quando, por quais vias, através de quais conexões fazê-lo?

Figura 69: “Booh!” Emojis sobre fundo preto, Henrique Souza Lima, 2018. Fonte: arquivo pessoal do artista.

DESENHO DE ESCUTA

PARTE 2

Espaços de manobra

“Nativo”. *Faça uma caminhada à noite. Ande tão silenciosamente que a sola de seus pés torne-se suas orelhas.*

– Pauline Oliveros. Fonte: *Sonic Meditations*, p. 9.

“Re Cognição”. *Escute um som até não reconhecê-lo mais.*

– Pauline Oliveros. Fonte: *Sonic Meditations*, p. 27.

CAPÍTULO 4

O pensamento nômade na pesquisa em música no Brasil

Mais que uma matéria submetida a leis, vai-se na direção de uma materialidade que possui um nomos.

- Deleuze e Guattari, *Mille Plateaux*, p. 508.

Introdução

Até aqui, esta tese se propôs mapear uma esfera particular de codificação da escuta. Como vimos, dentre partículas sônicas com especial poder de pregnância e imagens que compõem cenas de desejo de escuta, podemos entrever uma esfera de codificação da escuta musical articulada de forma orgânica com uma indústria de formas de vida. A indústria de itens fonográficos é fisiologicamente vinculada a outros setores industriais. As práticas de criação e recepção musical não estão isentas às táticas de disciplina, controle e homogeneização de modos de vida sob a forma de uma “constante de expressão e de conteúdo” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 133) padrão. No entanto, há também propostas práticas que se posicionam explicitamente em termos de práticas contra-disciplinares de criação e apreciação musical. Este capítulo trata dessa dimensão de ação (contra-) política frente aos padrões majoritários de controle das práticas musicais e do desejo de música.

Proponho uma leitura de duas iniciativas de pesquisa e criação musical que se posicionam de modo crítico com relação à vigência de paradigmas escolásticos e mercadológicos de criação e escuta musical, produzindo, ao mesmo tempo, alternativas relacionais e práticas com relação a esses paradigmas. Trata-se de dois trabalhos produzidos no âmbito da pesquisa em música no Brasil, a saber, a conceituação que Rogério Costa faz em torno da prática de “livre improvisação musical”; e a conceituação que Silvio Ferraz faz da noção de escuta musical, no interior de seu pensamento a respeito de criação e composição musical.

Este repertório de análise foi eleito em função de três pontos básicos: primeiramente, em razão da proximidade. Fui aluno de Silvio Ferraz, e convivi com Rogério Costa durante o período desta pesquisa, frequentando as reuniões semanais e os eventos promovidos pelo Núcleo de Pesquisas em Sonologia – NuSom. Há uma proximidade do âmbito da convivência e da conversa que me permitiu acessar as ideias de ambos em um regime de leitura mais amplo que unicamente o da leitura dos textos. Em segundo lugar, minha pesquisa de mestrado foi especificamente dedicada a estudar a relação entre a filosofia de Gilles Deleuze-Félix Guattari e a música, e o quadro de referências,

conceitos e problemas trazidos desta pesquisa me habilitou a ler com suficiente abrangência a produção teórica de Silvio Ferraz e Rogério Costa, a ponto de me propor situá-los aqui como atualizações de um pensamento nômade no âmbito da pesquisa e música.

Os livros *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho* (Ferraz, 2007) e *Música Errante: o jogo da improvisação livre* (Costa, 2016) são traduções conceituais e temáticas de uma produção filosófica que estabeleceu sua própria lógica. Ambos os livros enuncia um saber musical baseado em pesquisa empírica como compositor, performer e ouvinte, e ambos o fazem elegendo a filosofia de Gilles Deleuze como o principal referencial teórico. Deleuze é reconhecido por ter elaborado uma consistente lógica da diferença, e o fez mediante uma crítica à Representação como efeito de uma economia mental, contaminada por uma visão moral do mundo, crente em unidades abstratas universais, as quais impedem, justamente, a possibilidade de se pensar a diferença enquanto tal, fora das condições postas pela economia da representação. Deleuze produziu diversos trabalhos performando essa lógica, e já em uma fase mais experiente como escritor e professor, escreveu junto a Félix Guattari um conjunto de livros que estende essa lógica da diferença à uma leitura do real como *agenciamento maquínico de desejo*.

Há muitas controvérsias acerca de quais termos são adequados para descrever o trabalho de Deleuze e Guattari – uma ontologia pós-humana do desejo, uma filosofia transcendental pós-estruturalista, uma cosmopolítica bio-semiótica do assignificante, do controle e da captura, uma esquizoanálise. A despeito das divergências, nenhuma delas discordará da seguinte premissa: “antes do ser, há a política” (Deleuze; Guattari, 1980: 249). Todo devir é, ao mesmo tempo, um movimento real pelo qual se passa por fora de algum regime político de agenciamento do desejo. É nessa fonte que Silvio Ferraz e Rogério Costa bebem para elaborar suas formulações teóricas a respeito de criação, performance e escuta musical.

Em terceiro lugar, justamente por ter estudado tecnicamente a base epistemológica com a qual conversam Silvio Ferraz e Rogério Costa em seus escritos e aulas, me propus posicioná-los enunciadores de um saber musicológico dotado de uma consistência epistemológica particularmente sólida, crítica e com um potencial de reformulação de problemas

musicológicos. Ambos enunciam um saber musical que é feito, particularmente a partir da posição de praticantes. Como veremos, há qualquer coisa de *musica practica* em ambos esses autores. É como se Silvio e Rogério jamais tivessem sido modernos, e pensassem com uma imaginação musicológica consideravelmente estranha ao programa da modernidade clássica-romântica europeia.

Como lembram os musicólogos Erick Clarke e Nicholas Cook (2004), toda musicologia é empírica, e o que a diferencia é basicamente, o banco de dados com o qual ela lida, bem como as estratégias de linguagem que ela mobiliza para enunciar suas teses. É neste sentido que me propus apreciar as pesquisas de Silvio Ferraz e Rogério Costa como enunciações musicológicas feitas a partir de praticantes atuando em campos práticos particulares. Silvio Ferraz, por exemplo, tem uma relação significativa com a escritura musical, e Rogério Costa, com a livre improvisação. E a partir dessas bases empíricas são elaboradas teses que engajam a noção de escuta musical como agenciamento de desejo, e por esta razão, principalmente, suas pesquisas foram mobilizadas aqui como estudo de casos que atestam a presença de uma epistemologia *nômade* na pesquisa em música no Brasil.

Ambos têm uma atuação como professores universitários, articulam grupos de pesquisa, laboratórios de criação e de apresentação de trabalhos. Diversos trabalhos musicais e acadêmicos desses autores podem ser acessados *online*²³³. Este capítulo não consiste em um comentário sobre obras particulares desses autores. Ele trata de posicionar *uma dicção particular na cena da musicologia brasileira*, a qual consiste na atualização de um *pensamento nômade* (Ibid., p. 469) no campo da discursividade acerca de criação, performance e escuta musical.

O capítulo divide-se em três partes: a primeira realiza uma leitura da presença da escuta no pensamento de Silvio Ferraz; a segunda realiza uma leitura da presença da escuta no pensamento de Rogério Costa; e a terceira realiza uma leitura da conceituação epistemológica do pensamento nômade a partir da leitura do “Tratado de Nomadologia” de Deleuze e Guattari. A última parte esclarece as duas primeiras, como uma vírgula ou ponto que dá sentido a

²³³ Website de Silvio Ferraz: <http://sferraz.mus.br/>; Website de Rogério Costa: <http://www.rogeriocosta.mus.br/>

uma frase, ou como um filme que você só entende mesmo na cena final. Ao fim do capítulo, ele poderá ser lido novamente, e ficará claro que a produção musicológica de ambos os autores aqui comentados elaboram novas condições para *agir* em música. E, mais especificamente, agir com o corpo; mediante referências particulares, autobiográficas, contingentes. Ambos ativam a musicologia como prática discursiva relativa a agenciamentos concretos específicos. Em meio a esses dois modos de atualização de um pensamento nômade em música, a noção de “escuta musical”, como veremos, ganha o aspecto de um ato de criação que procede sempre segundo condições variáveis e específicas de ação.

Parte 1:

Silvio Ferraz: *música improvável e ser da escuta*

1.1. Reserva potencial

Em Silvio Ferraz, a ideia de “criação musical” é posicionada como sendo uma questão relativa à ordem do agenciamento concreto e das formalizações lógicas. Com esses dois aspectos, este pesquisador e artista conduz a “criação musical” para fora do âmbito da filiação a escolas ou cânones de composição.

Como se pode ler ao longo de toda a extensão do trabalho *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho* (Ferraz, 2007), a criação musical pode ser entendida como um tipo de ação, sempre desempenhada no contexto de um agenciamento material específico e configurado por algum tipo de axiomatização lógica. Este tipo de fazer é da ordem relação prática de acoplamento entre corpos, e também da ordem de fundação de um tipo de temporalidade vivida. Assim, o tempo musical aparece como o *fato* (leia-se, o efeito fabricado) decorrente da operação musical. Por sua vez, a relação entre um trabalho e a escuta é pensada como uma relação de encontro entre graus de potência de agir. Se a criação é ação, a escuta também²³⁴.

O “tempo musical” do qual fala Ferraz é “musical” justamente por tratar-se de um tempo vivido e que *não preexiste* ao acontecimento musical. Aqui, a noção de “obra” é mais da ordem de um acontecimento aberto ao desejo de tocar e de escutar, que da ordem de uma espécie de entidade abstrata idealmente autônoma e registrada sobre um suporte supostamente neutro. Ferraz (2007) descreve sua poética ao mesmo tempo em que caracteriza a “escuta” como um *sistema dinâmico*, aberto, multissensorial, e que procede por atualizações específicas²³⁵. Considere, por exemplo, o trecho a seguir:

²³⁴ A respeito da noção de “tempo musical” como efeito de uma operação criadora, e sua relação com a escuta musical, Ferraz escreve que “o tempo tem um lugar privilegiado na música, já que a escuta da música só se concebe no tempo” (Ferraz, 2007: 6). Em outro momento: “O que estou chamando aqui de tempo é tempo musical, tempo de escuta, e não tem nada a ver com tempo para as ciências, para os relógios ou mesmo para a filosofia. Tempo aqui é uma ferramenta de composição e imagino assim que o tempo nasce justamente quando os ciclos permanentes se rompem, quando as coisas param de funcionar como vinham (Ibid., p. 81).

²³⁵ “A partir de Bergson, Deleuze talvez pudesse chamar todos os componentes musicais, os objetos-sonoros, objetos-musicais, de imagens. Por que imagens? Porque elas são o que nos aparece numa escuta. E toda imagem é multifacetada, conectando-se a qualquer outra imagem, suas faces se conectando a quaisquer outras a qualquer instante, com o que as imagens são dotadas de movimento com a capacidade de reagir ao movimento de outras imagens” (Ibid., p. 135); “ao falar desta fusão imagem-escuta, é próximo pensar-se no que

Ao longo de uma música pode-se pensar que o “sistema de escuta” perde energia, e que um corte tem a força de realimentar este sistema; e que os cortes bruscos talvez não sejam necessários nas primeiras mudanças de textura, mas são de grande importância para realimentar o sistema de escuta quando se está a 2/3 da peça (Ferraz, 2007, p. 85-86).

A escuta musical é caracterizada aí como um “sistema” que porta consigo uma reserva energética que se desgasta ao longo do tempo, razão pela qual se sugere à própria composição musical que ela “realmente” o sistema em pontos específicos. Este é, portanto, um primeiro aspecto a se destacar: a escuta é entendida pelo compositor como uma operação que funciona segundo condições próprias de performance. Não se trata mais de uma concepção da composição musical como uma dimensão autônoma ideal à qual a escuta deve se submeter (como no caso de um “regime moderno” da escuta musical, referido anteriormente nesta tese), mas de *um jogo entre duas reservas potenciais*, duas operações que são também dois *acontecimentos*: obra e escuta musical. A relação entre peça musical e escuta estabelece-se entre dois potenciais. Entre essas duas reservas de *potentia*²³⁶, a relação não é de reconhecimento, mas de modulação.

1.2. Sintetizador de lugares

Por sua vez, tais atualizações da escuta são sempre específicas, por serem mediadas por condições locais e relacionais que se encontram postas no contexto de um arranjo material particular, no interior do qual a performance aural lança mão de um repertório lógico de interpretação daquilo que é ouvido. Segundo Ferraz (*op. cit.*), do ponto de vista do exercício da composição musical, a escuta aparece como uma ação interventiva e co-criativa, de modo a imprimir na experiência musical suas próprias condições de ação e de gênese de uma experiência, de modo que esta ação pode ser incluída já no desígnio composicional:

Alois Riegl chamou de espaço háptico, lugar em que todas as faculdades de percepção se mesclam, e o olho ouve tão bem, ou melhor, do que o ouvido, e o ouvido vê tão bem, ou melhor, do que o olho” (Ibid., p. 12).

²³⁶ Escrevo aqui o termo em Latim, para lembrar, neste ponto, Spinoza.

Começa-se assim primeiro com o hábito, repetindo pedaços de sons e lhes dando permanência. Depois se interrompe esta brincadeira para começar outras, e dá-se nascimento às memórias (longa, breve, ativa, passiva), à fundamentação do tempo. Por fim um último passo, retirar o tempo de seu eixo de reiteraões, tendências e cortes, para observar outro tipo de corte – um corte que se dá simplesmente porque a escuta da matéria sonora não está solta no nada, mas sim mergulhada no nascimento do material que torna sensíveis forças de conexão as mais diversas: é assim que a escuta conecta o som agudo de um violino à imagem de uma linha, uma nota que sobra sozinha a um filtro de alturas, um duo de clarinete e flauta a um povo, um cântico a uma revolução (Ibid., p. 114).

“A escuta opera um corte sobre o fluxo musical composto, de modo a anexá-lo a um espaço adjacente” (Ibid., p. 114)²³⁷. Tem-se aí que a escuta corta, conecta, anexa, sintetiza, opera. Este uso de verbos variados para descrever a escuta musical dá testemunho de uma característica do pensamento musical deste compositor: a escuta *age*. Além disso, também se pode ler, na passagem acima, a ideia de que a escuta musical não se restringe aquilo que é tradicionalmente delimitado e circunscrito como “musical”. A operação conectiva e agenciadora da escuta musical se desdobra por vias que não se restringem às categorias do pensamento musicológico moderno, às quais, como sabemos, este paradigma chamaria de “extramusicais” – “a imagem de uma linha”, “um povo”, “uma revolução” (Ibid.).

O que Silvio Ferraz faz, não apenas em *Notas do Caderno Amarelo*, mas também em diversos outros textos, é retirar o problema da escuta musical de uma distribuição moderna daquilo que seria propriamente “musical” e aquilo que seria “extramusical” (Ferraz, 2010, p. 12). Este compositor recusa expressamente a imposição de um dever de reconhecimento sobre a escuta, em favor da afirmação de uma potência imanente à escuta. É essa potência imanente que caracteriza a “escuta musical” como modalidade prática de experimentação de *devires* musicais (Deleuze; Guattari, 1980, p. 380), uma vez que o impulso à escuta está primeiramente no desejo do ser vivo, e não em um objeto exterior. Uma escuta nem sempre é musical, mas torna-se musical no seio de um devir-música particular, o qual, por sua vez, não se caracteriza

²³⁷ A noção de “espaço adjacente” é um componente importante da noção de escuta musical com a qual trabalha Silvio Ferraz. Em *Notas do caderno amarelo*, “espaço adjacente” designa um componente material – embora virtual, porque produto da memória – imanente ao plano de ação da escuta. Ferraz caracteriza o “espaço adjacente” como equivalente ao que Pierre Boulez chamou de “fixos” (Ferraz, 2007, p. 114).

necessariamente como uma atitude em relação a um objeto socialmente legitimado como “música”. Um devir musical da escuta pode acontecer em relação a materiais os mais diversos e imprevistos.

Tal devir é um espaço praticado, um território específico, um *lugar* (Ferraz, 2007: 91) construído de maneira contingente pelo ouvinte a partir de seu repertório de percepções e memórias, bem como sua disponibilidade para seguir fluxos atuais de matéria expressiva. Assim, este *lugar* composto pelo ouvinte é caracterizado por Silvio Ferraz como sendo tecido por uma simultaneidade entre o espaço “extensivo” (no qual a percepção empírica de um sujeito encontra-se imersa) e espaços “intensivos” que permanecem virtualmente em sua memória:

Fica assim que neste texto, o espaço será entendido apenas como sendo aquilo que faz com que se note a existência de um lugar – o que, no caso da composição musical, faz do compositor aquele que *desenha o lugar em que se passa a escuta* (Ibid., p. 91, grifo meu).

Ou, na mesma direção:

a paisagem anterior (eis uma marca do tempo), que tinha por atributo simples a permanência, deixa de existir como atualidade concreta (na matéria), mas sobrevive como possibilidade de escuta (Ibid., p. 144).

Pode-se ler aí uma transposição do conceito Bergsoniano da memória como *coexistência virtual* (Bergson, 1999 [1896]; Deleuze, 1966, p. 45-71) para o campo do pensamento musical. Tal como a própria noção de composição musical, em Silvio Ferraz a escuta musical é profundamente marcada pelo tempo, sendo este entendido como um plano aberto, a-fundado (Deleuze, 1968, p. 94), caótico, virtual. Aqui, a escuta musical entrelaça-se, *por direito* (Deleuze; Guattari, 1991), às malhas de um rizoma temporal²³⁸. Por sua vez, a

²³⁸ O conceito de tempo como “rizoma temporal” é trabalhado pelo filósofo Peter Pál Pelbart de modo mais detalhado em *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze* (1998). Esta mesma noção é apresentada e desdobrada em artigos deste autor, como, por exemplo, no texto “tempos agonísticos”, em que a noção de “rizoma temporal”, aparece a partir da leitura de Deleuze, em contraste com outras imagens de tempo produzidas na história da filosofia, tais como a de “uma linha do tempo” (Kant), a de um “círculo do tempo” (Platão), bem como da noção do tempo como uma “flecha invertida” em astrofísica. Diferentemente dessas imagens, o rizoma temporal aparece como “uma rede temporal, que implica uma navegação multitemporal num fluxo aberto, um pouco como se navega hoje num hipertexto” (Pelbart, 2015, p. 42). A respeito deste tema, ver os artigos do autor online em <<http://www.e-publicacoes.teste.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/21152/15247>>, e <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/04/28/o-tempo-nao-reconciliado-peter-pal-pelbart/>>.

grande questão com relação ao conceito de tempo diz respeito ao fato de suas operações poderem ser descritas como um *rizoma*.

1.3. A condição intermediária da escuta

Embora o tempo tenha as propriedades de um “rizoma”, e a própria escuta musical opere como rizoma, tal operação, no entanto, é sempre exercida mediante coerções. Desta vez, não se trata da coerção supostamente exercida pela autoridade de uma obra musical, mas por axiomas lógicos *imanentes* à escuta. Em outras palavras: embora a escuta musical (com a multissensorialidade que lhe caracteriza, e com a heterogeneidade temporal que ela abre) mereça ser descrita como um rizoma, é preciso observar, também, as codificações que incidem sobre ela. Nos termos de *Mil Platôs* (Deleuze; Guattari, 1980, p. 9-37), a escuta musical é sempre algo entre “rizoma” e “árvore”.

Portanto, a potencialidade imanente à escuta musical, de progredir de modo rizomático, conectando signos disparatados e regimes semióticos heterogêneos, deve ser pensada em relação a repertórios de códigos que também são imanentes à escuta. Assim, tem-se que escuta está em relação de interface e dependência com uma base de pressupostos²³⁹. Portanto, a uma reserva de potência articula-se uma reserva axiomática²⁴⁰. Tais repertórios são interiorizados e tornados automáticos no jogo da escuta.

A tese aqui é a de que não há escuta que não seja vinculada a um repertório específico de condições materiais e axiológicas que agem sobre ela de modo configurador. Com relação a esta tese, entra em cena a noção de escuta à luz do conceito de “plano de imanência” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 38-59). Deste ponto de vista, uma escuta musical é uma operação que agencia, consolida e experimenta a realidade de um plano de imanência específico. Assim, o que importa para a escuta é aquilo que, em um dado

²³⁹ A ideia de uma base de pressupostos ganha diversos nomes em filosofia. Por exemplo: o nome de “*a priori históricos*” (Foucault, 1966), bem como de “Imagem do Pensamento” (Deleuze, 1968), e ainda, com o que em Musicologia se chamou de “regime de escuta” (Szendy, 2001), e em Estudos do Som se chamou de “técnicas de escuta” (Sterne, 2003, p. 23; 183; 343).

²⁴⁰ É exatamente a isto que esquizoanálise se refere ao dizer que todo agenciamento de desejo se realiza mediante uma dupla articulação entre um regime pragmático de ações e um regime semiótico de signos e paixões.

momento, encontra-se a ressoar e a persistir em um plano de imanência contingente e particular agenciado pela escuta musical:

Evito pensar na hipótese de um elemento que transcende o plano de atualizações da escuta e se constitui abstratamente como medida do plano. Diferentemente da unidade que se retira do plano e dá coerência a um discurso, da qual podemos generalizar juízos diversos, penso aqui no plano imanente em que se dá a escuta, plano de permanências. Um fixo é um dado permanente, algo que retorna. Ele é aquilo que, estando no plano, insiste em sua permanência, nenhuma superestrutura, apenas um modelo de ressonância ou interrupção (Ibid., p. 147).

Há, portanto, uma distinção entre aquilo que se experimenta num contexto em que a escuta se relaciona com a materialidade sensível, e a tendência a convocar “um elemento que transcende o plano de atualizações” (Ibid.) e que é mobilizado como agente que “dá coerência” ao que foi escutado. Neste ponto em que a ideia de escuta pode parecer flertar com uma ideia fenomenológica à moda de Schaeffer, é preciso enfatizar que não se trata de fenomenologia e da correlata ideia de “redução” fenomenológica, pois signos de referencialidade, conteúdos semânticos não são evitados neste plano de consistência da escuta. *O que se pretende evitar é apenas a atualização de uma tendência a centralizar o processo de escuta musical em torno de um princípio ideal abstrato.* Trata-se de uma proposta lógica de conjurar o “um”, de desinvestir o “um” da posição de imperativo lógico da escuta musical.

Neste ponto, com relação às esferas de axiomatização da escuta, o texto de Ferraz trabalha com a distinção entre dois modos básicos de operação da escuta musical, incorporando a dinâmica formulada por Deleuze e Guattari em torno da relação de *constante passagem e permeabilidade* entre orientações “arborescentes” e “rizomáticas” do pensamento²⁴¹.

1.4. A escuta como molde e a escuta como gênese

Ferraz mobiliza a distinção Deleuzo-Guattariana entre as noções de “plano de imanência” e “plano de organização” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 325-348; 527; 632) como operadores conceituais que permitem distinguir dois modos diversos de entender a noção de escuta musical. Segundo o

²⁴¹ Sobre esta distinção, ver o texto “Introdução: rizoma” (Deleuze; Guattari, 1980).

compositor, um dos modos de atualização da escuta caracteriza-se pela *síntese de um plano de imanência da escuta* no qual os fluxos de matéria são conjugados em um mesmo processo que conjura o quanto possível a intrusão de um agente centralizador e unificador²⁴². Por outro lado, há um modo de escuta musical que se caracteriza justamente pela ação de um agente unificador que organiza toda a atividade aural em torno de uma percepção qualificada por um significado, ou pela reconhecimento de uma estrutura que desempenhe o papel de referente último do conteúdo escutado.

Esta distinção entre dois modos diversos de atividade aural tem como critério o exercício ou o não-exercício de fechamento do processo de escuta musical em torno de um significado ou de uma estrutura que organiza a percepção. A distinção artificiosa entre dois polos abstratos funciona estrategicamente como condição para uma compreensão conceitual da escuta como agenciamento *rizomático* (Deleuze; Guattari, *op. cit.*). A grande questão aqui é a de chegar a uma lógica do não-sentido, mais precisamente, a uma lógica cujos elementos são assignificantes – tais como, por exemplo, padrões de frequência, recorrências, variações de velocidade envolvidas em processos de consolidação ou esvaecimento de um processo concreto, e que são operadas fora do registro do regime signifiante do signo (Deleuze; Guattari, 1980, p. 140-147).

E é em função do problema de se pensar uma lógica assignificante que o conceito filosófico de *ritornelo* (Ibid., p. 381-433) ganha sua operacionalidade no pensamento deste compositor, uma vez que este conceito designa um princípio sintético que agencia materialidade e imaterialidade através de regimes semióticos significantes e assignificantes, como veremos adiante neste capítulo. O “ritornelo” compõe filosoficamente uma *onto-etologia* da frequência²⁴³, e é com este conceito que Silvio Ferraz formula uma imagem da escuta musical completamente alheia ao regime moderno da escuta estrutural.

²⁴² A palavra “síntese” é utilizada aqui no sentido trabalhado por Deleuze e Guattari como “síntese de heterogêneos” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 408) ou “síntese de disparates” (Ibid.: 424), “conjunção de fluxos desterritorializados” (Ibid., p. 90) e “agenciamento coletivo de enunciação” (Ibid., p. 101; 112-114; 181), especialmente quando pensadas segundo a lógica do *ritornelo* (Ibid., p. 381-433).

²⁴³ A expressão “onto-etologia” é utilizada por Éric Alliez como designador da produção filosófica de Deleuze e Guattari. A este respeito, ver o terceiro capítulo (“onto-étologiques”) *A assinatura do mundo ou o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* ; bem como *Deleuze: filosofia virtual* (1996, p. 27).

Por exemplo, contra o regime arborescente musicológico, a escuta-rizoma é descrita no texto de Ferraz como um modo de escuta no qual

não há como anexar nada mais ali, nenhuma teoria explicativa, nenhuma teoria de causa e efeito ou de unificação que cumpra esta função de fazer o plano funcionar (Ibid., p. 147).

A título de distinção por contraste, o outro modo de escuta, por sua vez, caracteriza-se pela convergência de toda a matéria sensível sob o juízo de uma interioridade intencional e consciente. Podemos dizer, assumindo o vocabulário fenomenológico por um momento, algo a respeito do processo de composição de um fenômeno. Tal processo envolve um acontecimento pelo qual alguma das categorias do Entendimento codifica um determinado conteúdo apreendido pela sensibilidade. Como se lê desde a *Crítica da Razão Pura* (Kant, 1983 [1771]), livro paradigmático para diversas correntes modernas de pensamento (dentre as quais a fenomenologia), tal processo tem como teleologia fusão da experiência sensível sob a forma de um *fenômeno* (Ibid.) coerente e dado à consciência de um sujeito. A fenomenologia surgiu historicamente como proposta metodológica dedicada a operar de maneira consciente neste processo, de modo a fazer do fenômeno dado à consciência o fruto de uma vontade consciente. A manobra de vontade consciente necessária para tal foi batizada de “redução fenomenológica” [*epoché*].

No entanto, segundo a orientação epistêmica com a qual conversamos aqui, a própria necessidade teórica de uma vontade consciente, baseada na intenção determinada pelo sujeito, bem como da necessidade teórica da entidade “sujeito” como unidade sobre a qual o fato dado à consciência é fundado são, por si só, denunciadas como falsos problemas. O sujeito ele mesmo é posicionado aí como uma abstração formal transcendente ao plano de imanência de um acontecimento vivido (Deleuze; Guattari, *op. cit.*). No caso da escuta musical, isso implica a impossibilidade de imaginar uma escuta cujos componentes virtuais (a imaginação, a memória sonora, a afetividade) *fluem* junto à materialidade sensível, pois haverá sempre aquele sujeito razoável (branco, adulto, civilizado) da percepção legitimada como fonte de conhecimento. Contra esse desenho fenomenológico, Deleuze (1968) formula o “empirismo transcendental” como uma orientação epistemológica na qual

cada uma dessas faculdades (imaginação, memória) são, também, fluxos materiais passíveis de incorrer em experiências-limite (Deleuze, 1968, p. 181-191). Portanto, mais do que desempenhar a intencionalidade consciente de alguém, essas faculdades *escorrem* de modo coincidente à materialidade do real.

Além disso, em Deleuze e Guattari o “sujeito” é entendido como uma “forma” que não está necessariamente implicada ou pressuposta como fundamento determinante de todo processo de individuação psíquica. Daí dois tópicos de *Mil Platôs* que remetem à possibilidade virtual do pensamento para além da forma-sujeito: a conjuração do “um” – “*n-1*” (Deleuze; Guattari. 1980, p. 31) – e a “individuação sem sujeito” (Ibid., p. 326) “devir” (Ibid., p. 284-380).

Do ponto de vista de nossa investigação a respeito da auralidade, esta caracterização da forma-sujeito permite colocar em perspectiva as teorias que pensam a escuta como operação sempre realizada por um sujeito. Do ponto de vista das teorias musicais, isso implica fazer sempre de um fluxo sonoro um “objeto”, e, portanto, uma coisa sólida, estável, e, sobretudo, exterior ao sujeito. Tal é o modo padrão de ação praticada por aquilo que Silvio Ferraz (2007, p. 147) entende como sendo um “ouvinte juiz acostumado a formas”, isto é, um ouvinte que só consegue proceder segundo um modo “arborescente” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 9-37), de ação aural, isto é, uma ação que pressupõe que toda escuta é necessariamente enraizada em elemento central que organiza o todo. Tal elemento central é sempre *ideal*, seja ele a unidade de um sujeito, ou de um objeto.

Pensar a escuta para além desse registro é entender “escuta musical” como sendo, sempre, um *trajeto*. E como tal, como um percurso particular e que não necessariamente tem a ver com a ideia de um “todo”. É preciso observar, no entanto, que apesar de os dois modos terem de ser descritos como opostos, é próprio desses dois modos de escuta funcionarem conjuntamente e em uma dinâmica de alternância contínua. Um dá sustentação ao outro: o modo “rizomático” passa ao “arborescente”, e vice-versa, e é este jogo de passagens que interessa aqui. Assim, em relação constitutiva com a dinâmica de passagens entre modos arborescentes e rizomáticos de escuta, Ferraz descreve sua própria abordagem da ideia de composição musical.

É importante salientar constantemente que na proposição composicional que faço aqui, (...) busca-se *pensar a escuta como gênese* e, por conseguinte, um processo composicional que leve em conta tal dimensão. E é pelo fato de as proposições abstratas se retirarem do plano que elas passam a ser quase que inacessíveis através da atualização da escuta. E é por elas demandarem um aprendizado prévio – teórico – ou habitual, que dificilmente permitem pensar uma música atual. É fácil compreender uma escuta moldada (chamarei de escuta moldada esta aprendida por formas padronizadas de escuta) quando temos pela frente uma música da tradição ocidental cujas formas, hoje teorias, têm sua presença garantida em um hábito social. Mas como pensar uma música atual, que ainda não existe, com tais juízos de hábito? (Ferraz, 2007, p. 150, *grifo meu*).

Podemos perceber, na passagem acima, que o problema não se distribui exatamente entre dois polos, mas entre duas tendências. De um lado, uma tendência à cristalização: aquilo que, antes, era apenas um hábito, torna-se um modelo teórico. Por outro lado, a questão é, como subtrair a performance aural do domínio exercido por um hábito social: “como pensar uma música atual, que ainda não existe” (Ibid.)?

1.5. A “*música improvável*”

Como liberar a escuta da regência de um critério transcendente? Em que condições uma escuta torna-se criadora, relacionado a diferença com a diferença? Seguindo fluxos de materialidade sonora, movimentando-se de modo *aberrante*?²⁴⁴ Como transpor a ideia de música para fora do âmbito de uma estética - seja a das belas formas, seja a de vanguardas históricas, seja a do mercado turbo-capitalista? A descrição que Ferraz faz a respeito da criação musical como fundação de uma música (e, portanto, uma escuta) *atual* oferecem contribuições para lidar com tais perguntas.

A diferença entre um modo esteticamente-orientado e um modo eticamente-orientado de pensar a música é apresentado como uma constante entre, de um lado, um tipo de escuta fixada na atividade interpretativa e decifradora de um sujeito, e de outro, a existência de configurações musicais que não correspondem a este modo operacional da escuta. A este respeito, o compositor descreve uma situação de defasagem entre modos de escuta que

²⁴⁴ Refiro-me aqui à leitura que David Lapoujade faz da filosofia de Gilles Deleuze, caracterizando os movimentos do conceito de diferença como movimentos “aberrantes”. Ver Lapoujade, 2015.

procuram estruturas ou significados nas composições musicais, e composições que, de fato, *não têm nada a “dizer”*. Considere a situação hipotética descrita pelo compositor:

O resultado é sempre o mesmo, o de um ouvinte-juiz acostumado a formas, cadências, homocronias e homotematismo, que quando se depara com uma música de uma só nota, que quando tem de enfrentar uma música que não tem cadências, uma música de sons eletrônicos, ou uma música de sons captados do cotidiano, revela sempre sua inaptidão para viver na imanência. “O que esta música quer dizer?” é a pergunta mais frequente frente à inaplicabilidade das formas da “escolástica”. E se espantam ouvindo Perotin, ouvindo Claude Le Jeune, ou uma canção dos pigmeus da África Central, tanto quando se espantam ouvindo John Cage. E, para não se sentirem sós e isolados neste enfrentamento com a forma que nasce, se valem de teorias as mais mirabolantes que depositam ora na natureza, ora na cultura, ora no inatismo, buscando aquelas razões pelas quais julgariam uma música razoável ou não para a escuta humana (Ibid., p. 150-151).

Por sua vez, na condição de compositor que entende a escuta como *sistema dinâmico, sintético e genético* em seu próprio direito, como vimos acima, Silvio Ferraz deixa manifesta a insubmissão (ou a indisciplina) de sua criação musical com relação a modos de escuta fundados na intencionalidade interpretativa, derivados de um “ouvinte juiz”²⁴⁵.

Ficam assim distantes aquelas visões que atribuem poderes metafísicos às notas musicais: polarizações, harmonias naturais. A necessidade de deduzir tudo a um ou dois temas; a necessidade de resolver dissonâncias; as teorias naturais da proporção numérica; as bases “científicas” da obra de arte. No plano de imanência, um tema não precisa obrigatoriamente retornar, uma forma não precisa ser satisfeita, uma harmonia não é pré-constituída e nem tem uma progressão única, sequer tem progressão. No plano de imanência, a harmonia está o tempo todo em estado de nascimento; as notas se aproximam pelas estratégias criadas na fabulação dos compositores e não pela determinação de uma teoria analítica. (...) (Ibid., p. 151-152).

Este compositor descreve sua música em termos de buscas por estados de pura movimentação, nos quais *não se pretende comunicar nada*. Ferraz (2001) recusa explicitamente a ideia de que música seja comunicação. Em relação a esta ideia de criação musical, a escuta é entendida como uma existência *improvável*, isto é, que não pode ser provada a não ser pela experiência, que não existe fora da experiência, e, portanto, que só pode

²⁴⁵ “Evito pensar na hipótese de um elemento que transcende o plano de atualizações da escuta e se constitui abstratamente como medida do plano” (Ferraz, 2007, p. 147).

emergir ao longo da experiência, em uma relação de modulação energética entretida no interior de um agenciamento musical concreto. Ao caracterizar a noção de música “improvável”, o compositor reforça ainda mais sua concepção de escuta musical como a operação mesma onde se desdobra uma gênese de uma música, e neste gesto, ele caracteriza mais precisamente sua noção de “música atual”:

A música que procuro pensar aqui é aquela música improvável, ou mesmo uma escuta improvável, a qual uma escuta moldada se restringiria a dizê-la inimaginável e impossível. Daí contrapor a ideia de improvável e não a de impossível. Nenhuma música atual – *música que nasce no momento da escuta* – é impossível, mas improvável, não dedutível pelo espaço constituído do passado e do presente. (Ibid., p. 151, grifo meu).

*

Neste ponto, Ferraz encontra-se muito longe dos ideais de “escuta estrutural” inspirados em Schenker (*op. cit.*) e Adorno (*op. cit.*), os quais caracterizam-se pela busca de um princípio abstrato não-sonoro como critério de relação legitimamente “musical” entre escuta e obra. Com a ideia de uma música “improvável” e “atual”, Ferraz (*op. cit.*) descreve um espaço de insubmissão da escuta com relação às normas disciplinares do regime da escuta estrutural. Tal estatuto de insubmissão da escuta musical, pela qual a escuta mesma é pensada como dimensão *genética* (Ibid.), aparece em diferentes momentos de *Notas do caderno amarelo* formulada em relação a diferentes assuntos, conceitos e problemas. Observemos, por exemplo, o modo como este exílio da escuta musical do registro do regime moderno aparece na descrição da prática de reelaboração musical chamada “reescritura”; e também, de modo mais evidente e radical, na descrição de uma ideia de obra musical que está para além do *objeto* mesmo usualmente reconhecido como música.

1.6. A obra musical *entre* escutas: o caso da reescritura

Em Música, o nome “reescritura” designa uma prática de reelaboração criativa operada sobre um material proveniente da tradição. Dentre as práticas de reelaboração musical, a reescritura é aquela que se caracteriza por um

maior grau de transformação em relação ao material de referência²⁴⁶. Assim, é o grau de “abuso” (Ferraz, 2007, p. 71) crítico-criativo do original que distingue a reescritura de outras práticas como o arranjo, a transcrição ou o pastiche. Segundo Silvio Ferraz:

Em seu curto texto sobre *Voci e Naturale* de Berio, Jürg Stenzl aponta três formas de aproximação para a reescritura. Primeiro, uma identificação com o original: existe algum ponto que liga o compositor a uma sonoridade que o atrai e lhe parece de interesse composicional – digamos que seja seu agenciamento, a forma como reúne sonoridades e referências. Segundo, retomar esta sonoridade para experimentá-la, fazer dela um campo de descobertas através de análises, escutas, detalhamentos. Por fim, uma terceira forma de aproximação que consiste em ultrapassar o original, “abusar do original”. Estas três etapas de aproximação, sobretudo a terceira que consiste no desfazimento do original, distinguem a citação e o pastiche daquilo que chamo de reescritura (Ibid.).

Como se pode notar na passagem acima, a reescritura pressupõe uma atitude pautada no desejo de se relacionar com o texto original mediante uma postura crítico-criativa. Aqui, a noção de “obra” não é mais pensada como uma autoridade em relação à qual só cabe à recepção o exercício de reconhecimento de sua estrutura profunda e, portanto, do princípio ideal que organizaria o “todo” de uma obra. Pelo contrário, a obra é pensada como um conjunto de redes abertas, um emaranhado de linhas a serem prolongadas por um material no qual a escuta musical *imerge* mediante uma disposição experimental, e em função de seu exercício desejante.

Tanto a descrição quanto a prática que Ferraz faz da reescritura como modo operacional de criação musical dão testemunho de sua concepção da escuta e do fazer musical como operações pensadas a partir do conceito de obra como algo *aberto ao desejo de música*. A obra é entendida, portanto, como algo que convoca, na recepção, um desejo de criação.

É preciso ressaltar a dimensão de exterioridade que caracteriza a noção de obra musical em Silvio Ferraz. É como exterioridade que a obra é formulada como elemento em devir, marcada por uma incompletude, aberta a uma recepção ela mesma criativa, uma co-criação, um exercício de “pós-produção” (Bourriaud, 2002). Assim, a noção de obra musical é entendida como *operação*

²⁴⁶ Também caracterizam-se como práticas de reelaboração musical as modalidades “transcrição” e “arranjo”. Comparadas com estas duas modalidades, a reescritura é aquela que comporta um grau mais acentuado de transformação material. A este respeito, ver o trabalho *As práticas de reelaboração musical*, tese de doutorado de Flávia Vieira Pereira (2011).

(obra em ação), tendo em vista a dimensão de abertura que ela deixa ao porvir, como um convite a exercícios complementares de criação, através dos quais ela pode ser prolongada e perdurar como espaço de agência criativa, espaço de ação do desejo de escuta. Em Silvio Ferraz, a “obra” é entendida como um espaço de relação criativa.

Aqui, portanto, a *coerência interna* da obra se explode *em exterioridade*. A prática de reescritura se relaciona com a obra como sendo um espaço *crítico*, no qual o que importa não é sua estrutura profunda, mas ressonâncias implícitas, linhas soltas que o desejo do ouvinte-autor – au(di)tor – capta como linhas potenciais, possibilidades de desdobramento.

Por que “espaço crítico”? Ao efetivar-se ao mesmo tempo como espaço de recepção e criação musical, a reescritura funciona como um modo ambivalente de operação criativa em música. Ao configurar-se materialmente como um texto que é ao mesmo tempo recepção e criação – e, portanto, como um texto que veicula o ato da recepção como criação – a prática de reescritura relaciona-se com dois pontos ressaltados pelo musicólogo Peter Szendy (2001, p. 69-74) em torno do que ele chama de “o original em sofrimento”.

O primeiro deles diz respeito ao próprio conceito de obra. Para Peter Szendy (*op. cit.*), fora do registro do conceito moderno de “obra”, há um entendimento segundo o qual o trabalho artístico é uma produção aberta ao futuro. A obra de arte repete o futuro, não apenas por abrir o atual à influência de virtualidades inauditas, mas também por comportar em si possibilidades futuras de ação co-criativa. É neste sentido que, segundo este autor, a obra é algo que “*deixa a desejar*” (*Ibid.*, p. 72), isto é, abre-se à recepção como dimensão de exercício do desejo de criação.

Em segundo lugar, do ponto de vista das práticas de reelaboração musical, este espaço complementar pode ser desdobrado como um espaço crítico, no qual a própria ideia de “crítica musical” muda inteiramente de figura. Neste ponto, a “crítica musical” é entendida como uma prática que deixa de ser relegada ao âmbito “extramusical” da linguagem verbal, para ser praticada *ao nível mesmo da escritura musical*, formando assim uma esfera de ação em que a crítica musical é realizada, não sob a forma de comentários sobre a música, mas *enquanto música*: “crítica musical em música”, como afirma Peter Szendy (*ibid.*, p. 84; 121) a respeito da prática de reelaboração musical do arranjo. As

elaborações em torno da prática da reescritura dizem respeito exatamente a este ponto: crítica musical escrita em música. Isto é: articulação de uma operação textual na qual a escuta se inscreve como dimensão crítica. Entre o “original” e a reescritura, uma escuta se escreve.

1.7. Abrir um espaço intensivo

A agência co-criativa entre composição e escuta manifesta-se, no trabalho de Silvio Ferraz, mediante a ideia de obra como “um espaço onde se desdobra a escuta”.

Fazer um espaço intensivo é justamente um dos jogos das artes visuais. Bem como a música torna sensível à nossa percepção um tempo intensivo, as artes visuais tornam sensível um espaço intensivo. Fica assim que neste texto, o espaço será entendido apenas como sendo aquilo que faz com que se note a existência de um lugar – o que, no caso da composição musical, faz do compositor aquele que desenha o lugar em que se passa a escuta (Ferraz, 2007, p. 91).

Portanto, exterior a um regime moderno da escuta, a noção de *lugar* vem para primeiro plano como elemento que caracteriza a escuta musical, bem como o produto decorrente do fazer composicional²⁴⁷. Cumpre ressaltar, também, que tal descrição conceitual da composição musical como exercício pelo qual se “desenha o lugar em que se passa a escuta” (Ibid.) faz eco a outras formulações a respeito da criação artística. A este respeito, pode-se perceber, no âmbito da pesquisa em musicologia, trabalhos dedicados ao estudo de práticas contemporâneas de criação pensadas em termos de operações de “composição de escuta” (Carratelli, 2006), bem como trabalhos em história das artes sonoras que caracterizam-se como experimentações relativas às noções de espacialidade, ambiente e habitação em termos de

²⁴⁷ A distinção entre as noções de “lugar” e espaço é um tema recorrente nas teorias sociais e nas teorias artísticas das últimas décadas. Em linhas gerais, o “lugar” é entendido como uma espécie de espaço indistinguível da apreensão sensorial e subjetiva, e, portanto, como um espaço intensivo, produto da apreensão háptica e evocativa que dele faz um sujeito. Por sua vez, o espaço aparece como espaço mensurável, exterior à esfera da apreensão subjetiva. A noção de “lugar”, no entanto, não se encerra na esfera subjetiva, na medida em que é também formulada em termos de “espaço social”. A respeito da distinção entre um “espaço ideal”, “o qual tem a ver com categorias mentais (lógico-matemáticas)”, e um “espaço real”, “que é o espaço da prática social” (Lefebvre, 1991 [1974], p. 14), ver Lefebvre, 1991[1974].

operações que consistem em “desenhar experiências de escuta” (Labelle, 2006, p. xiv).

Portanto, não apenas Silvio Ferraz, mas uma diversidade de artistas e pesquisadores contemporâneos atuantes na área da pesquisa em criação musical e sonora apresentam descrições textuais da noção da escuta caracterizando-a como esfera de individuação (Simondon; 2005 [1958]) onde se articula a intrusão de um “outro” (Nono, 1993, p. 256)²⁴⁸. Neste sentido, a auralidade aparece como um processo de individuação humana marcado pela inscrição de uma alteridade, que por sua vez, opera como componente de individuação. “Fazer um espaço intensivo” (Ferraz, *op. cit.*) é produzir aquilo que Deleuze e Guattari (*op. cit.*) chamam de *devenir*.

1.8. O ritornelo como operador de um pensamento extemporâneo

Silvio Ferraz adota a ideia proposta por Gilles Deleuze a respeito de “um ouvido improvável (e não um ouvido absoluto)”²⁴⁹. Um ouvido “improvável”, como vimos acima, é aquele que experimenta o que o compositor chama de uma *música atual* – “música que nasce no momento da escuta” (Ferraz, *op. cit.*) –, e, portanto, diz respeito à performance de escuta como operação que não é dedutível fora das condições concretas e particulares de uma experiência situada. “Improvável é aquilo que não tenho que provar antes que se dê. Nada do espaço atual em que vivo me ajuda a deduzir o improvável” (Ibid., p. 145)²⁵⁰. É com esta escuta improvável, contingente e situada que se relaciona a poética musical de Silvio Ferraz. Tal proposta exige uma lógica própria.

Neste sentido, o compositor aborda o que ele chama de “fórmula do ritornelo” (Ibid., p. 141; Ferraz, 2015, p. 141-151) a partir do conceito homônimo

²⁴⁸ A respeito da ideia de uma integração entre as esferas da composição e da escuta no trabalho de Salvatore Sciarrino, ver o trabalho *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*, tese de doutorado de Carlo Carratelli (2006).

²⁴⁹ “(...) É preciso, portanto, ir na direção de um ouvindo improvável (e não um ouvido absoluto), como nos lembra Deleuze, para escutar o tempo, para escutar as forças de crescimento (...)”. Ferraz, Silvio. “La formule de la ritournelle”. In: *Gilles Deleuze: la pensée musique*, 2015, p. 149.

²⁵⁰ Ferraz faz uso da distinção entre as noções de possível, impossível, provável e improvável formuladas por Gilles Deleuze em *Le Pli: Leibiz et le Baroque* (pp. 66 seq). Em *Notas do caderno amarelo*, o compositor ressalta também que o uso que faz da noção de improvável relaciona-se com o modo como Maurice Blanchot a formula no livro *A conversa infinita* (2001, p. 85 seq).

descrito por Deleuze e Guattari (*op. cit.*). Não me cabe aqui explicitar aqui os traços da cifra que compõe este conceito²⁵¹, mas cumpre ressaltar, desde já, que ele responde ao problema mais elementar da filosofia Deleuzo-Guattariana com relação ao problema da “imagem do pensamento”²⁵², especificamente, o problema relativo ao ato de “afrontar o caos” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 186).

O ritornelo é, nas palavras de Ferraz, “uma máquina de autonomização de conexões”²⁵³. Trata-se de um conceito de *lógica* que designa um operador de sínteses inconscientes e involuntárias, e que junta elementos díspares de matéria e signos à revelia da consciência de um sujeito. O ritornelo é o operador que articula um solo mínimo para uma vida psíquica, ele cria território, “fabrica tempo” e lugar²⁵⁴. É uma ferramenta conceitual *onto-etológica* (Alliez, *op. cit.*), como dito anteriormente.

Esta onto-etologia é incorporada no pensamento musical – tanto composicional como analítico – de Silvio Ferraz, que utiliza-a como lógica de um pensamento musical que trabalha com relações que se tecem fora do modelo da similaridade e da organicidade. Desde *Música e Repetição* (Ferraz, 1998), uma das questões maiores da produção teórica de Silvio Ferraz consistia em pensar a “repetição do diferente” (Ibid., p. 6; 32-38) mediante um modelo de síntese em que a relação se tece entre dois termos diferentes não pressupõe necessariamente pela mediação de uma forma da identidade²⁵⁵. Em *Notas do caderno amarelo*, escrito mais próximo a *Mil Platôs* que a *Diferença e Repetição*, o processo de experimentação e incorporação do *ritornelo* como operador onto-etológico levou o compositor a formular sua poética mediante descrições nas quais se pode ler a operacionalidade de uma lógica que situa a experiência musical mais no âmbito do devir (das matérias e dos fluxos de desejo individual e coletivo) que no âmbito da história ocidental da música.

Assim, Silvio Ferraz opera de modo a exilar o pensamento musical do âmbito da estética como discurso histórico e sequencial da evolução das

²⁵¹ Até porque já o fiz em outro contexto. Ver Lima, 2013.

²⁵² Tal questão é apresentada em detalhes na terceira parte deste capítulo.

²⁵³ “É importante ter em mente que o ritornelo é uma máquina de autonomização de conexões. São sempre novas conexões, imprevisíveis de antemão, às quais o ritornelo faz nascer” (Ferraz, 2015, p. 149).

²⁵⁴ Deleuze; Guattari, 1980, p. 431.

²⁵⁵ “Varèse, Stravinsky, posteriormente Messiaen, realizaram cada um a seu modo uma *repetição do diferente, repetição assimétrica que não se submete a nenhuma forma, pois ela é a “forma” que agencia.*” (Ferraz, 1998, p. 88).

formas artísticas, para situá-lo no âmbito pragmático do agenciamento, da relação entre corpo e instrumento musical, da *affordance* (Gibson, 1966), da fruição do uso, das conexões *maquínicas* (Deleuze; Guattari, 1972) operadas por um fluxo de desejo, da contingência e da especificidade. Tal manobra de desterritorialização do pensamento musical, por sua vez, sustenta-se sobre um princípio de ordenação temporal que pode ser tanto micro quanto macroscópico:

No domínio da composição musical, a máquina do ritornelo nos ensina que pequenas conexões tomam lugar com cada pequena junção ou superposição de matérias sonoras e que a consistência da composição não nasce somente de redes de similaridade elementar, mas também de ciclos de conexões, da periodicidade de ciclos de conexões (Ferraz, 2015, p. 149).

Tem-se aí que tanto a composição quanto a escuta musical operam em relação a *ciclos de conexões que se elaboram no curso de um processo material concreto e específico*. É neste contexto que se fala em uma escuta musical que se relaciona com “forças de crescimento” (Ibid.), captando modulações autônomas, as quais um artesanato musical pode tornar sensíveis (Ibid.). A escuta musical relaciona-se primeiramente com essas forças, e não com classes de uma história progressiva e linear da música.

Conclui-se que o próprio desejo de música e, por esta via, o desejo de escuta, é articulado por *pequenas máquinas sintéticas que operam conjugando fluxos de matéria formada e não formada, bem como fluxos de signos significantes e assignificantes* (Deleuze; Guattari, *op. cit.*). A fórmula (ontológica) do ritornelo com a qual trabalha Silvio Ferraz na elaboração de seu pensamento composicional vale tanto para a composição quanto para a escuta musical, e opera de modo a projetar, tanto a criação quanto a escuta musical em outro plano de possíveis. Com a fórmula do ritornelo, Silvio Ferraz desterritorializa seu pensamento composicional e musicológico, alcançando a dimensão intempestiva.

1.9. O ser da escuta

Ao longo de toda a extensão de *Notas do caderno amarelo*, uma noção conceitual relativa à escuta aparece de modo intermitente: o “ser da escuta”

(Ferraz, *op. cit.*). A certa altura, o compositor decide centrar o foco especificamente sobre esta noção, situando-a em relação direta com outras duas noções de grande importância em seu texto, a saber, as noções de “corte” e de “improvável”. O trecho:

Há algumas páginas atrás, tinha deixado em suspenso a ideia de “ser da escuta”. Talvez tenha agora algum material a mais para desenvolver a ideia. O “ser da escuta” é o próprio lugar do corte. O ser da escuta é este conector solto que liga os momentos, que faz nascer e suspender o tempo. Ele é a justaposição de elementos, atraído por uma nova paisagem sonora ou por uma paisagem melódica. O ser da escuta é aquele lugar em que começa e termina o objeto sonoro e o musical. Ou seja, dizer que este lugar de conexão é o “ser da escuta” é o mesmo que dizer que a escuta opera nos cortes, nos micro e macro cortes, e estes cortes não apenas o compositor os realiza, mas o ouvinte também acaba juntando alguns elementos por sua própria conta, essas são as brechas da escuta. O ouvinte acaba reunindo os ciclos à sua maneira, por vezes conforme os intérpretes também. O “ser da escuta” é assim o ritornelo: extrai um lugar do caos, eleger um centro firme, se protege neste centro, mas continua sua dinâmica de conexões e, à menor turbulência, acaba conectando novos centros e abandona o lugar seguro para se lançar em lugares distintos. Assim a escuta viaja da textura à figura e ao gesto. As três classes do ritmo em Messiaen: quantitativa, dinâmica e fonética. Fica o corte como aquele mínimo ponto, não mensurável – como já manifestava Kandinsky sobre o ponto – no qual um espaço se conecta com outro que não se deduz do primeiro, e cujas linhas de conexões estão por serem feitas, soltas, improváveis (não posso prová-las sem que aconteçam primeiro) (Ferraz, 2007, p. 133-134).

Ainda com relação à noção de *lugar*, e entendendo-a como um operador conceitual que se refere a um agenciamento relacional e não a um espaço privado e interno ao sujeito, é preciso considerar um aspecto a mais da *escuta como fazer musical*. A respeito da escuta como lugar onde se desenrola a gênese de uma experiência musical, a noção de “ser da escuta”, formulada ao longo de *Notas do caderno amarelo*, funciona como um dos traços diagramáticos²⁵⁶ mais distintivos da poética de Silvio Ferraz. Observe:

No ser da escuta cada detalhe vale tanto quanto uma sequência completa de eventos, uma pequena amostra vale por uma música – não no sentido de que ela seria uma parte que representaria o todo,

²⁵⁶ A noção de traço diagramático é utilizada por Deleuze e Guattari no livro *O que é a Filosofia?* para definir sua noção “plano de imanência”. Neste livro, cada plano de imanência se define a partir de traços diagramáticos que lhe compõem. O presente exercício de abordar a poética de Silvio Ferraz a partir da descrição de seus traços diagramáticos significa assumir esta poética como um corpo axiomático específico, o qual forma um plano de imanência sobre o qual a ideia de música é refundada. Significa, portanto, afirmar a existência de uma “máquina abstrata Silvio Ferraz”.

mas sim no sentido de que ela inaugura, por si só, um novo todo, uma nova música, até mesmo independente daquela em que foi extraída. O ser da escuta, o lugar dos cortes e conexões improváveis, é a própria música, pois assim que ela começa e muitas vezes quando termina, inaugura um primeiro corte abrindo um novo campo de escuta no dia-a-dia de uma pessoa (Ibid., p. 137).

Neste ponto específico, a gênese de uma experiência musical, aqui localizada na performance da escuta, é descrita como uma operação efetiva que se realiza mesmo na ausência de um objeto ou de uma obra musical. A música é entendida como sendo uma tendência vital inorgânica e intensiva (Massumi, 2018) distribuída ao longo de ações que não necessariamente estão vinculados a alguma situação de produção ou consumo musical no contexto de um agenciamento de mercado musical. Em Silvio Ferraz, a noção de *fazer musical* não é apenas desvinculada da ideia de “obra” entendida como organismo fechado sobre si mesmo e dotado de uma coerência interna, mas também é desvinculada da ideia de música como uma existência encerrada na forma de algum objeto.

Aqui, a música tem algo que salta para fora do modo de existência objetual. A partir da leitura da “tactilidade do tempo” em Brian Ferneyhough, Ferraz lê a noção de “tempo especulativo” (Ferneyhough, 1983, p. 21) como “aquele tempo que se destaca da situação de escuta, tempo como entidade afetiva autônoma. Ele [o tempo especulativo] salta fora da música, mas permanece ligado a ela” (Ferraz: 2007, p. 139). Tem-se aqui *uma musicalidade além da música*, isto é, uma persistência da qualidade de musical mesmo na ausência de objetos habitualmente legitimados e reconhecidos como entificações da “música”. Neste contexto, o tempo musical é descrito como uma função da escuta – algo de tal modo vinculado à agência da escuta musical que passa a ser pensado como efeito produzido por conexões e sínteses operadas pela escuta. O tempo musical, portanto, fora da obra, e dentro da auralidade:

Aqui o tempo, o ser da escuta, passa a poder perambular para fora do espaço da música que ele escuta e juntar peças daquela música com as de outras músicas, com as de um som cotidiano, com um fato visual, um cheiro, uma presença de alguém familiar, para nascer enquanto sensação na qual cada microcomponente pode até ser vislumbrado, mas jamais localizado com certeza (Ibid., p. 142).

Em Silvio Ferraz, a “música” é retirada de um modelo de saber baseado em sólidos para ser experimentada em outro modo epistemológico – o de um “modelo hidráulico” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 447; 449; 481). Assim, a música é entendida primordialmente como *fluxo*, e como tal, como um material que *escorre com* e como o desejo (Deleuze; Guattari, 1972). A música acontece através da perambulação da escuta. Isto é, acontece na dimensão da auralidade como trajeto, e não como estrutura.

É preciso trazer o sistema para a escuta, realizá-lo passo a passo como se as relações de imagem que propõe fossem ser ouvidas pela primeira vez.

– Silvio Ferraz, *Notas do Caderno Amarelo: a paixão do rascunho*, p. 152.

*

Parte 2

Rogério Costa: *Música errante, zona de autonomia musical*

Introdução

“*Música Errante: o jogo da improvisação livre*” (Costa, 2016) é um livro sobre a música como acontecimento (Ibid., p. 4). Trata-se de um livro a respeito da música como situação, e do músico como alguém que se engaja em uma experimentação musical. Sobretudo, é um trabalho que se coloca em continuidade com a ideia (descrita acima) da música pensada segundo uma *lógica* do devir. E especialmente, trata-se de um livro que posiciona o músico intérprete (ou talvez mais precisamente, *praticante*) como o formulador e enunciador do discurso do saber musical.

Música Errante traz à cena teórica do pensamento musical um empirismo pautado na relação de percepção ativa e crítica de padrões pré-estabelecidos de estruturação musical, e que propõe, em face de tais padrões, um exercício de *jogo* (Ibid., p. 27-29) com tais estruturas. O *ethos* geral desta perspectiva teórica acerca da música consiste no exercício de um jogo em que estruturas são praticadas de modo criativo, desviante e transformacional.

A abordagem teórica orientada ao devir aparece de modo evidente em formulações acerca da performance musical improvisacional entendida como deslocamento contínuo com relação a qualquer sistema estabilizado de referências. Tal deslocamento contínuo é descrito também à maneira de Deleuze e Guattari, isto é, nos termos de uma ecologia da potência e das linhas. Assim, o exercício da livre improvisação musical traduz-se como uma proposta de seguir as linhas que emergem no jogo da improvisação, as quais podem ser, tanto linhas de estabilização quanto linhas de fuga. Mediante esta lógica, o exercício do fazer musical é descrito como ocasião relacional em que se opera transformação e variação de estruturas musicais. Não se trata, portanto, de acreditar ingenuamente em uma “livre” conduta, independente das condições concretas deste jogo. A livre improvisação só é livre na medida em que opera “desterritorializações”, e é disso que falaremos nesta seção.

Música Errante é, em larga medida, uma espécie de tradução e transposição de conceitos de *Mil Platôs* (Deleuze; Guattari, 1980) para o campo do pensamento musical. Rogério Costa é cuidadoso em descrever os pressupostos desta filosofia e de como eles podem ser traduzidos para o campo da livre improvisação ao longo dos três primeiros capítulos do livro. Ao

longo desses capítulos, fica posta uma concepção de música feita a partir de uma atenção à prática musical como ocasião de experimentação, jogo e desejo de música. Trata-se de um modo particular de produção de pesquisa e conhecimento musical que se assemelha ao que, desde a era pré-moderna no Ocidente, é chamado de *musica practica*, no sentido de que o sujeito da enunciação do saber musical é um empirista a falar de conteúdos descobertos em termos de estruturas abstratas e de agenciamentos materiais com os quais uma música é feita.

Essa *musica practica* “errante” passa por fora dos circuitos valorativos e normativos da modernidade clássico-romântica. A música prática hiper-, trans-, pós- ou alter-moderna da livre improvisação musical configura-se também como um meio de experimentação e articulação de um saber musical a partir de um entendimento da música como dimensão da *experiência vivida*, em contraste com a fixação da música ao estatuto da “obra” e ao agenciamento social que lhe dá suporte. A música errante, portanto, já começa com uma desterritorialização. Aliás, ela só começa com uma desterritorialização, pela qual, ao seguir uma *linha musical* ou um *bloco de sensações* (Deleuze; Guattari, 1991) vivenciado em uma relação de agência (percepção e performance) musical, o músico passa a uma nova esfera relacional. A primeira desterritorialização implicada no exercício da livre improvisação é, portanto, ecológica. Passa-se a uma nova ecologia da performance musical.

Por esta razão, *Música Errante* reafirma constantemente uma necessidade: é preciso preparar o *ambiente da livre improvisação*. Este ambiente não está dado, não está garantido de antemão: é preciso produzi-lo, conquista-lo, chegar a ele. Conforme afirma o livro, há técnicas específicas para tal²⁵⁷. Diante deste desafio prático, o livro inteiro pode ser lido como uma preparação intelectual para a construção desse ambiente de experimentação musical. Uma preparação para a viagem, ou, ao menos, um mapa do tipo de

²⁵⁷ A este respeito, cumpre lembrar que nunca se acaba de chegar ao ambiente da livre improvisação musical. Ele é como um *limite* que funciona como convite a uma experimentação contínua da música como emergente de relações de potência. Vale para a livre improvisação musical o que Deleuze e Guattari (1980, p. 197) escreveram a respeito do “Corpo sem Órgãos”: “é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de um outro estrato, um estrato engastado em outro estrato”. Por esta razão, uma improvisação só é “livre” na medida em que é capaz de transitar fluidamente por entre estruturas musicais (estratos) pré-estabelecidas.

coisa que acontece por lá. Vejamos um pouco como o autor descreve este “ambiente”.

2.1. Música como processo e consistência

O primeiro capítulo caracteriza o que Rogério Costa chama de “o ambiente da livre improvisação”, isto é, uma situação de encontro que se realiza como performance musical experimentada coletivamente, mesmo que o performer esteja sozinho. É aquela história: “cada um já é muita gente” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 9). O capítulo mobiliza diversos conceitos e referências bibliográficas, através das quais esta situação é descrita como produto de uma relação de conversa e jogo entre os participantes. Que conversa é essa na qual os sons não dizem uma mensagem? E que jogo é este, que não é nem olímpico nem competitivo? O capítulo nos dirá que trata-se de uma relação de “*consistência*” (Deleuze; Guattari, 1980), na qual cada participante torna-se o integrante de um agenciamento composto pela relação que os participantes estabelecem entre si, mas também pela relação que estes estabelecem com os próprios repertórios que mediam seus comportamentos musicais. O “agenciamento” é, portanto, complexo, porque composto por uma diversidade de padrões de relação, tanto entre sujeitos, quanto dentro do repertório mental particular do sujeito ele mesmo.

Para compreender minimamente esse ambiente, é preciso um método “cartográfico”. A primeira regra desse método consiste em *desinvestir toda unidade abstrata do lugar de fundamento da situação musical* – dentre as quais, a unidade do sujeito. Assim, o primeiro capítulo já anuncia que a situação de livre improvisação será pensada em continuidade com teorias que não tomam o sujeito como o princípio do pensamento, tirando-o do lugar de fundamento a partir do qual se pensa o “ambiente”, e colocando-o em perspectiva, onde este aparece como um elemento em relação a outros *agentes*, que são, por sua vez, tanto materiais quanto imateriais (como, por exemplo, um “idioma musical” ou “instrumentos”). O “ambiente da livre improvisação” é, portanto, um agenciamento desinvestido de entidades abstratas que totalizam o processo de emergência musical, e seu problema próprio é o de adquirir consistência.

Segundo este livro, o sujeito da livre improvisação é um sujeito *em* individuação. Traduzido em forma de um personagem conceitual, o sujeito da livre improvisação seria uma espécie de empirista nômade, em constante estado de investigação e busca. Um sujeito *ao* devir. Como observa o autor, esta figura de sujeito pressupõe um modo de existir e de habitar a música de maneira consideravelmente diversa daquela figura que sustenta práticas de performance musical características do modelo tradicional de concerto musical. Assim, o livro toca em um problema relevante do ponto de vista histórico e epistemológico, e que diz respeito diferentes bases de valor sobre as quais uma prática musical é apreciada e vivida. O “ambiente” se propõe como exterior aos territórios de exercício da música instituída. Ele aponta para fora de lugares musicais instituídos no contexto do mercado de práticas musicais consolidados ao longo da modernidade ocidental.

O ambiente da livre-improvisação musical lida constantemente com o problema de adquirir uma consistência, por mínima e efêmera que seja. Por sua vez, tal consistência será sempre diversa daquela que caracteriza os artefatos culturais que têm o status de “obras musicais”. Esse ambiente é da ordem do devir, e não da história das obras musicais. Portanto, assim como vimos com o caso da reescritura, na seção anterior, a improvisação livre também tem seu modo particular de manter uma tensão com a noção moderna de obra. Um dos traços vibrantes da contemporaneidade de *Música Errante* é justamente sua capacidade de afirmar de modo consistente uma prática musical completamente alheia à noção de obra, bem como à orientação teleológica de que uma produção tenha de acabar em obra. *Música errante* é música-processo, música em estado de processo, ou: música enquanto se *age* música. E assim, ela se posiciona como modalidade prática que resiste aos agenciamentos que se prestam a transubstanciar a música em outra coisa que um fato processual, intensivo e vivenciado.

Alheia, portanto, à teleologia da obra, a *Música Errante* coloca o foco sobre a música enquanto processo. A música enquanto fazer, a música *enquanto estado de produção, e não enquanto produto*. É preciso ressaltar, no entanto, o fato de, mais do que ser simplesmente alheia a esta noção de obra, a proposta de *Música Errante* traça vias de desterritorialização para o

pensamento musical, em continuidade com as quais este pode pensar-se e fazer-se a partir da empiria.

Como se dá o exercício de experimentação no contexto do “ambiente da livre improvisação”? Neste ambiente as relações entre os elementos participantes são pensadas como relações de contágio e de intermodulação (Costa, 2016, p. 45-67). Trata-se de um tipo de situação musical que se propõe não fixar-se num sistema abstrato de organização do material, e, assim, manter-se esquivo com relação a territórios musicais pré-estabelecidos. Para descrever este tipo de processo de articulação de um espaço a partir de conexões não pré-estabelecidas, Rogério Costa faz referência ao que Deleuze escreve acerca do assunto em *Péricles e Verdi*, caracterizando-o como a consolidação de um processo que

só acumula vizinhanças, enquanto vai se desdobrando num espaço que ele cria, na medida de seus desvios ou de suas inflexões, procedendo por conexões que nunca são preestabelecidas, indo do coletivo ao individual e vice-versa, do voluntário e do involuntário e vice-versa (...)” (Deleuze, 1988, p. 48).

O processo de consolidação de um ambiente de livre improvisação centra-se em torno do que Deleuze e Guattari (1980, p. 403) chamam de o “problema da consistência”. Nas palavras dos autores: um pensamento do tipo “artesão” que visa capturar forças ainda não pensadas e “não pensáveis nelas mesmas” (Ibid., p. 422): um “artesão cósmico” (Ibid., p. 426-427). Os acontecimentos que se passam neste plano podem ou não ganhar consistência, por fatores diversos e que, por sua vez, são produtos da própria situação de improvisação. O “plano”, portanto, é autopoético (Deleuze; Guattari, 1991, p. 16; 27; 106), pois ele se transforma a partir das condições que ele mesmo colocou em jogo. Ele se retroalimenta em *loop*, passando pela escuta, e voltando transformado ao estado de som. Ele repete diferentemente, pois no meio do caminho havia uma escuta. Assim é descrito em *Música Errante* o ambiente da livre improvisação: um jogo processual que coloca em cena e que enfrenta na prática suas próprias potencialidades e seus próprios riscos.

2.2. O sujeito da livre improvisação é sempre um coletivo

Assim como o faz Silvio Ferraz, Rogério Costa também mobiliza o conceito filosófico de ritornelo para pensar sua prática musical. Na condição de “máquina de autonomização de conexões” (Ferraz, 2015, p. 149), como vimos acima, o “ritornelo” é um conceito filosófico cuja operacionalidade torna possível o mapeamento de processos de consolidação e emergência de planos de consistência. Rogério Costa utiliza o ritornelo como modelo lógico para pensar o próprio ambiente da livre improvisação enquanto ambiente de interações e eventos *emergentes* no contexto de uma situação processual.

Ao descrever os componentes desta constelação conceitual, o autor caracteriza a livre improvisação como uma proposta prática que entende a música como “potência de acontecimento” (Costa, p. 2016: 4), no qual pessoas podem se engajar de modo criativo, e segundo uma postura experimental. “Música Errante” descreve a “música” como um dispositivo criativo, investigativo, e que se conecta diretamente com a vida de quem a pratica. Não por acaso, o autor lembra uma passagem específica na qual Deleuze considera o que entende como sendo de grande importância:

que cada um, grupo ou indivíduo, construa o plano de imanência em que leva sua vida e seu empreendimento, é a única coisa importante (Deleuze, 1998 [1977], p.111).

Assim, procurando transpor, à sua maneira, o conceito de ritornelo para o âmbito da criação musical mediante o dispositivo da livre improvisação, Rogério Costa fala em favor de se situar o ato de criação em conexão com as dinâmicas do próprio desejo agenciado a redes relacionais específicas. Daí o convite a fazer música como alguém que agencia coletivamente um lugar no qual se poderá experimentar um acontecimento musical (Costa, 2016, p. 1-44). A construção desse lugar envolve um repertório de técnicas, gestos e idiomas que um sujeito apreende e acumula ao longo do tempo de prática musical. Por sua vez, o desejo operando em modo de livre improvisação musical procura articular inusitadas sínteses entre esses repertórios, jogando com eles, “raspando-os” (Ibid., p. 108), fazendo-os cruzar, tornando-os “permeáveis”, respondendo a eles de modo crítico-criativo.

O autor vincula sua ideia de livre improvisação à tese de *Capitalismo e Esquizofrenia* (Deleuze; Guattari, 1972; 1980) segundo a qual é preciso situar o desejo como o sujeito do pensamento. Só há sujeito como *efeito de máquinas desejantes* (Deleuze; Guattari, 1972), de modo que todo sujeito é um agenciamento coletivo (Deleuze; Guattari, 1980). A matriz lógica de *Música Errante* é uma concepção não-antropomórfica do desejo, a qual postula que o sujeito do pensamento não é o homem, e sim as “máquinas desejantes” que configuram a infraestrutura da subjetividade. A partir desse quadro teórico, populações de agentes não-humanos, tais como, por exemplo, madeiras, bronze, pele animal, cabos, silício, algoritmos etc. (em uma lista infundável de elementos com os quais uma vida humana se encontra em relação) formam o horizonte relacional a partir do qual se pode falar em “sujeito”. Isto implica considerar, com relação ao sujeito que experimenta uma vivência musical, que a relação musical pode surgir de qualquer situação: você pode batucar na água, pinçar um varal, ou cantar numa greta. Não há material essencialmente privilegiado para a prática musical. Há relações variáveis de acoplamento entre máquinas desejantes.

São, portanto, esses pequenos agentes, (essas “máquinas”) que se encontram para improvisar música, são elas que se conectam e se desconectam, que trocam signos e energia material entre si. Portanto, à luz do conceito de desejo entendido como *fluxo* articulado entre relações de acoplamento e corte entre “máquinas desejantes” (Deleuze; Guattari, *op. cit.*), os sujeitos do ambiente da livre improvisação musical são os agenciamentos coletivos de populações de agentes humanos e não-humanos. Há uma lógica pós-humana implicada nessa cartografia (esquizonalítica) da livre improvisação musical.

2.3. No território, fora do território

O segundo capítulo de *Música Errante* coloca em cena uma concepção do “músico e sua atuação pensados como um meio” (Costa, 2016, p. 45-67), e desdobra o tema do ambiente da livre improvisação como resultante de interações e trocas entre meios e os códigos que os compõem. Segundo esta perspectiva, um ambiente se consolida a partir da inter-relação entre os

componentes envolvidos em um processo musical, e tal consolidação coloca em ação uma temporalidade própria e imanente ao plano. Assim, tem-se que um “território” é, também, e primordialmente, um plano de consistência temporal (Costa, 2016, p. 38-44).

O conceito de território implica logicamente que cada território seja um plano específico de configuração temporal²⁵⁸. A estabilidade e a flutuação próprias a um plano de consistência musical em ato compõem-se do cruzamento de uma diversidade de códigos (gestos instrumentais habituais, sistemas musicais idiomáticos, etc.) que se agenciam em meios (isto é, os músicos). Assim, um território pode se transformar, esvaecer ou emergir, não se sabe, de antemão, o que poderá acontecer: “o caminho se faz ao caminhar” (Ibid., p. 29).

Assim, a diferença entre uma improvisação do tipo “idiomática” e uma “livre improvisação” é avaliada do ponto de vista do conceito de *território* (Deleuze; Guattari, 1980, p. 50-55). O critério de distinção mobilizado entre estas duas modalidades de improvisação musical diz respeito o fato de a improvisação idiomática partir de territórios já constituídos e realizar-se inteiramente no interior desses territórios previamente constituídos e delimitados. Por sua vez, a livre improvisação, pode até mobilizar recursos idiomáticos, mas os mobiliza em face de um problema específico: ela precisa adquirir um território, precisa fazer emergir um território a partir das relações que o ambiente da improvisação colocou em circulação.

A improvisação “idiomática”, portanto, parte de um estado de ordem e se desenvolve a partir dele; enquanto a livre improvisação experimenta deliberadamente passagens a estados de caos, e consolida estados de ordem, sem deixar de estabelecer uma relação crítica com relação a estes. O autor afirma que “os grupos de improvisação oscilam entre a territorialização e a desterritorialização” (Ibid., p. 55), e, portanto, experimentam um estado de *deriva* (Ibid., p. 105), flutuação e da passagem por entre territórios. A dinâmica básica deste jogo consiste, portanto, em um contínuo estado de trânsito por entre momentos ocasionais de estabilidade. Por esta razão a livre improvisação

²⁵⁸ A este respeito, ver a tese de que “o ritornelo fabrica tempo”, na afirmação filosoficamente decisiva segundo a qual “não há o Tempo como forma a priori, mas o ritornelo é a forma a priori do tempo, que fabrica tempos diferentes a cada vez” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 431).

é descrita por Rogério Costa como prática “nômade”: pois o praticante de música é convidado a relacionar-se com um material musical como potencial de variação contínua. Sugere-se ao performer que, em vez de vincular-se a uma zona de conforto musical, experimente um exercício particular de movimentação contínua por entre estados de consolidação de variação musical. Nos termos da esquizoanálise, os praticantes são convidados a construir sua “terra” *no próprio movimento de desterritorialização*. Conforme Deleuze e Guattari:

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território (Deleuze; Guattari, 1980, p. 473).

Como veremos em detalhes na terceira parte deste capítulo, o “nômade” é, em Deleuze e Guattari (1991, p. 60-81), um “personagem conceitual”, e, portanto, designa não exatamente sujeitos empíricos, como por exemplo, populações nômades atuais e históricas, mas, antes, um *potencial de devir* de um corpo enquanto afetado por uma coisa “x”, a qual pode ser, por exemplo, uma imagem, uma corrente de ar, uma posição corporal, e, no limite, qualquer *input* sensorial. O que *Música Errante* faz é transpor este personagem conceitual para o âmbito da prática musical.

Neste sentido, tendo como orientação de agência uma postura nômade, a livre improvisação não é idealmente movida por alguém que se lança em um jogo de incertezas procurando reterritorializar-se *depois* em escalas, técnicas, gestos, e figuras conhecidas, mas por alguém “que se reterritorializa na própria desterritorialização” (Ibid.). Este é o convite: *manter-se* nômade. Isto é, *sustentar* um tipo de exercício musical no qual os campos de referências e coordenadas estáveis da música são atravessados de modo ao mesmo tempo, experimental, lúdico e consciente. Intensificar uma potência (musical), sustentar esse devir.

2.4. Livre improvisação e percepção musical

A livre improvisação coloca em cena, portanto, um tipo particular de situação material na qual podem ser investigadas questões relativas à percepção musical. A este respeito, ressalta-se que a livre improvisação funciona como um lugar privilegiado de experimentação prática de formulações acerca da escuta musical que circulam no âmbito do pensamento musical contemporâneo.

Musica Errante nos afirma com clareza: a livre improvisação pode operar como uma modalidade de ação musical onde se pode experimentar novos solfejos. O livro apresenta diferentes formulações a respeito da ideia de escuta musical a título de “estratégias de escuta” (Costa, 2016, p. 87). Por sua vez, tais “estratégias” podem operar como meios pragmáticos para se conduzir a improvisação adiante, experimentar conexões possíveis e estender o devir de um processo.

Uma vez que um dos móveis centrais da livre improvisação é o trabalho de uma potência musical, as ferramentas teóricas que têm a escuta musical como questão central (tais como a tipomorfologia schaefferiana, com sua “escuta reduzida”) são mobilizadas no livro a título de ingrediente de potencialização do próprio processo improvisativo²⁵⁹. É na condição de elemento potencializador da performance, também, que as ideias de textura, figura e gesto, formuladas por Brian Ferneyhough são mobilizadas neste livro (Ibid., p. 89-95).

Tal como vimos na primeira parte deste capítulo, também em *Música Errante* a percepção musical é pensada menos como um exercício de apreensão de dados sensíveis a partir de um repertório estabilizado de estruturas musicais armazenadas na memória do ouvinte, e mais como uma operação que corta o presente, e que se orienta enquanto “fortemente focada no presente (...) múltipla e intensiva” (Ibid., p. 74). O modo de orientação deste exercício, por sua vez, segue por vias multissensoriais, como afirma Silvio

²⁵⁹ Neste ponto, o modo de empregar a tipomorfologia schaefferiana posta em cena em *Música Errante* pode ser contrastada por recepções desta proposta teórica que a posicionam como chave de um método fenomenológico de escuta, o qual viria a revelar os sons “eles mesmos”. A este respeito, vale contrastar o emprego desta teoria em *Música Errante* com o que é trabalhado por Brian Kane em *Sound Unseen: acousmatic sound in theory and practice* (Kane, 2014).

Ferraz, citado por Rogério Costa neste contexto em que a escuta musical aparece em seu texto como sendo

constituída de experiências sensoriais simultâneas e divergentes, da intuição e do pensamento, que se cruzam ora ressoando umas nas outras, ora se justapondo (Ferraz, 1998: 177 *apud* Costa, 2016, p. 74-75).

Além de configurar-se como uma operação multimodal e que se relaciona com o conteúdo atual dado na percepção sem ser necessariamente mediada por estruturas provenientes de uma memória de longo prazo, a escuta musical é pensada como operação que *agencia um plano de consistência próprio*. Por esta razão, a *Música Errante* não caracteriza a escuta musical como ação fundada em um princípio ideal estruturante que existiria em algum lugar fora do plano material que a situação de improvisação faz emergir, e sim como uma operação cujo princípio condutor são as *dinâmicas imanentes ao material que se encontra a soar* e as modalidades de escuta mobilizadas pelos participantes envolvidos na situação musical. A escuta é, aqui, uma ação que segue fluxos de materialidade, tal como o carpinteiro que segue os fluxos da madeira, a pipa que se equilibra através de correntes de ar, ou o surfista que desliza sobre correntes de água.

O desejo aparece aqui como o elemento *motor* da performance musical. Segundo o autor, o desejo é a força que “está no presente e impulsiona a performance” (Costa, 2016, p. 77). No livro, “desejo” é o nome da força “que „cola” e conecta os pontos e promove as atualizações. Ele é a síntese que aponta para o futuro” (Ibid., p. 75). No ambiente da livre improvisação, a escuta é assumida como sendo uma operação *desejante*, e, portanto, como fruto de sínteses inconscientes e passivas (Deleuze; Guattari, 1972) que mobilizam todo um repertório particular de imagens e experiências corporais do sujeito. A tese aqui é a de que não existe escuta musical fora de um plano de consistência elaborado pelo desejo, o qual, por sua vez, se articula ao longo de uma situação particular de performance:

O músico é, no processo de livre improvisação, compositor, intérprete e ouvinte. Ele compõe e toca ao mesmo tempo em que estabelece caminhos de escuta. A sua escuta é fundamental e é ela que, *sendo configurada ao mesmo tempo em que se dá a performance*, propicia a ação/operação do pensamento musical. Na realidade ela é o pensamento musical também. (Ibid., p. 112, grifo meu).

Reafirma-se, portanto, o ponto que vimos em nossa leitura de Silvio Ferraz: a escuta como gênese da criação musical. No ambiente da livre improvisação, a escuta musical é ingrediente do plano de consistência do agenciamento musical. Neste contexto, a escuta musical é tão *material* quanto uma sequência de notas, uma textura, um som, uma vez que intervém no próprio processo de criação de uma música: “ela [a escuta] é o pensamento musical também” (Ibid.).

Por esta razão é que o autor entende a livre improvisação como ferramenta pedagógica de percepção musical, uma vez que o próprio exercício da improvisação depende de uma escuta qualificada segundo critérios específicos. A livre improvisação estimula a qualificação de modos atentos e criativos de escuta musical, e, sobretudo, abrindo espaço para a experimentação prática de modos não convencionais de solfejo.

2.5. Trajetos particulares

O que dizer com relação à escuta do público em face de uma situação de improvisação musical? O que se espera do público? Espera-se uma conduta de escuta que seja capaz de traçar e percorrer trajetos. Conforme se pode ler na seguinte passagem

No caso do público ouvinte (...), também o ouvinte deve suprir seus próprios significados, deve construir suas cartografias de escuta. A escuta é ela mesma uma forma de pensamento musical que se configura no contato do ouvinte com os eventos sonoros. Cada ouvinte deve e pode ser estimulado em sua faculdade de estruturação. É uma escuta não direcionada de fora, mas configurada intencionalmente no contato do dentro com o fora: uma escuta compositora (Ibid., p. 112-113).

Observe que aqui o ouvinte é convidado a “suprir” e não a “suprimir” seus próprios significados. Diferentemente de abordagens teóricas que prescrevem o exercício consciente de filtragem de possíveis associações de significação que uma escuta pode disparar, o ambiente da livre improvisação se posiciona da direção de acolher este repertório. E isto porque, do ponto de vista de uma “escuta compositora” (Ibid.), o que interessa são os trajetos possíveis de serem traçados e percorridos:

É importante lembrar que, durante uma performance de livre improvisação, o ouvinte lida com a configuração de algo que está sendo construído em tempo real e presencia o desenrolar de um processo interativo. Ao assistir a essa conversa sonora complexa e instável, ele tem que conectar elementos, perceber relações e mergulhar num acontecimento que se propõe enquanto “bloco de sensação”. O ouvinte tem que ser um cúmplice desse processo (Ibid., p. 113).

Portanto, no meio do ambiente da livre improvisação musical, a escuta tem um papel ativo de *componente* do processo de criação em tempo real, uma vez que ela é também aquilo que realimenta o conjunto, e que dá um futuro ao jogo da improvisação.

2.6. Repetição, futuro e devir da performance

A relação de pressuposição recíproca entre uma nova música e uma nova escuta é um fato amplamente abordado no pensamento musical contemporâneo²⁶⁰. Ao assumir o “músico como meio”, a *Música Errante* assume, não só o próprio músico como um ouvinte participante, mas também o *ouvinte como meio*. Aquilo que vale para a criação musical vale também para a escuta. Neste ponto, a escuta musical é entendida como uma operação que se *atualiza* em determinadas ocasiões, e que não segue uma lógica linear. A *Música Errante* caracteriza a escuta musical como algo que não se sabe exatamente quando e onde começa, isto é, como algo que já começou, e, sobretudo, que começa *pelo meio*.

E por que “pelo meio”? Reencontramos aqui uma manobra de disjunção entre a ideia de música e a condição de objeto. A música sai desta disjunção para ser inteiramente posicionada na dimensão do processo. “Pelo meio” justamente porque, neste caso, trata-se de uma concepção de música na qual a comoditificação da música (como uma “obra” ou um registro fonográfico, por exemplo) é posta em perspectiva, para dar lugar a uma localização da experiência musical no âmbito de acontecimentos banais e efêmeros, tais como em um gesto, ou qualquer movimento que tenda a se repetir. A música é

²⁶⁰ A este respeito, vale lembrar a equação formulada por John Cage, (1961, p. 10) e que resume a situação de forma categórica: “nova música: nova escuta” (“*new music: new listening*”).

aqui, da ordem de uma potência de acontecimento. Deste modo, a música pode nascer de uma situação banal e cotidiana, a qual pode, por sua vez, tornar-se música em função da ação daquele que prolonga a situação potencialmente musical, seja por intervenção física no fazer, seja por um ato de escuta. A ideia de assumir o “músico como meio” tem esta consequência lógica: se o músico/ouvinte é um *meio* (Costa, *op. cit.*), ele está inserido em um plano de imanência material, energético e virtual, e, portanto, suas experiências musicais são da ordem de sua capacidade de captar e intensificar emergências, processos de consolidação, devires-música que atravessam potencial e continuamente tanto a matéria sonora quanto a auralidade.

Deste modo, o conceito que vem para o foco da problemática relativa à criação e escuta musical é o de repetição. Se a livre improvisação é uma prática que se propõe em aliança com a variação contínua, com qual modalidade de repetição ela trabalha? Se esta prática pretende *passar através de* técnicas, repertórios, tópicos e idiomas instrumentais sem se fixar em nenhuma destas instâncias, isto quer dizer que ela se presta a não repetir algumas coisas e repetir somente outras. Isto é: não repetir estruturas fixas fornecidas pela memória, e procurar repetir uma abertura ao futuro (Costa, 2016, p. 77-79).

De que maneiras um processo de livre improvisação acolhe o futuro? O que é que move uma improvisação rumo ao futuro? Ou mais precisamente: o que é que dá um futuro a uma improvisação? A estas perguntas, o livro afirma ser “a vontade produtiva de acontecimento”, e pontua que “é essa a essência energética da livre improvisação” (Ibid., p. 78-79). Diferentemente da vontade de tranquilizar-se mediante a repetição de territórios (gestos instrumentais, repertórios, peças, traços idiomáticos) estáveis, “de reiterar, de repetir o mesmo” (Ibid.), estaria uma vontade de experimentar música como quem experimenta um processo de criação, e de incerteza e em seu devir. Por esta razão, o autor insiste no fato de que

na improvisação, o objetivo é *a própria performance* e não seus resultados que poderão ou não ser capturados por uma gravação, registro, análise ou sistematização posteriores (Ibid., p. 79, grifo meu).

Temos aí, portanto, uma das teses principais de *Música Errante*: em termos do fato musical resultante deste modo de criação, o elemento que se repete não é uma obra acabada, mas *a própria performance* (Ibid., p. 75). Em outras palavras: o que se pretende repetir não é uma instância ideal, mas a própria disposição de relação e de agenciamento de um circuito prático de experimentação de uma proposta de “criar condições para que processos vivos e instáveis encontrem um terreno fértil, se instalem e proliferem” (Ibid., p. 74).

Reencontramos aqui, também, a conceituação que vimos acima acerca do tempo musical como tempo vivido, “improvável”, não-linear, e rizomático: um tempo em curso e em proliferação. Vejamos:

Pode-se, portanto dizer que a improvisação livre é um tipo de pensamento maquínico em que as peças não são conjugadas uma em função da outra (como num pensamento mecânico) e que, por isso mesmo, o resultado sonoro de uma performance é imprevisível como são imprevisíveis os rumos do pensamento. A improvisação, qualquer que seja sua forma de agenciamento, é sempre voltada para o futuro. No plano de consistência, está contida a preparação do ambiente que depende essencialmente do passado, da história. Mas há também, e principalmente, o devir de suas conexões. As conexões não são um dado *a priori*, já que elas se estabelecem no devir da performance (Costa, *op. cit.*).

Trata-se aqui de um modo de engajar a música como dispositivo prático que torna possível um tipo particular de experimentação de processos de conexão e consolidação que se realizam ao longo de um jogo de interações contingentes.

2.7. A performance musical como zona autônoma temporária

A conceituação que Rogério Costa faz da prática de livre improvisação dialoga amplamente com orientações de pensamento que centram o foco no indivíduo comum como agente criador, e, portanto, como potencialmente artista. O quarto capítulo de *Música Errante*, intitulado “Dimensões sociais, políticas e educacionais da improvisação” tem como epígrafe uma citação do teórico sufi-anarquista Peter Lamborn Wilson (também conhecido como Hakim Bey), e reserva uma seção a discutir a ideia política mais conhecida deste autor: a “zona autônoma temporária” ou “TAZ”.

O quadro geral deste capítulo diz respeito à caracterização da dimensão pedagógica da livre improvisação, caracterizando esta prática como “ferramenta para a educação musical” (Ibid., p. 81). Neste contexto, o autor descreve a prática de improvisação musical como um laboratório para a experimentação de um repertório variado de estratégias de escuta musical formuladas no âmbito do pensamento musical contemporâneo²⁶¹.

Ao trazer para o seu texto o tema da “zona autônoma temporária” (TAZ), Rogério Costa ressalta a afinidade política entre a livre improvisação como esfera de ação e conhecimento musical e a proposta conceituada por Hakim Bey. Segundo o autor:

A relação desse programa com a proposta de livre improvisação é evidente uma vez que esta, em princípio, se coloca à margem das estruturas escolares, das instituições musicais conservadoras, das hegemonias estéticas, das desgastadas e hierarquizadas formas de concerto, das pedagogias e dos adestramentos, das sistematizações e da mercantilização da arte (Ibid., p. 103).

E isto porque a noção de *zona autônoma temporária* se define por contraste e pela tensão que ela estabelece com relação a uma esfera de controle e mercantilização de esferas de valoração de aspectos da vida cotidiana em esfera massiva, dentre os quais a prática e a apreciação entendida como “artística”. A noção de TAZ é descrita mediante um cruzamento entre o conceito de “Espetáculo” formulado por Guy Debord (1967) e o de “Máquina de Guerra Nômade” formulado por Deleuze e Guattari (1980), e proposto como uma noção que se situa no ponto nevrálgico da tensão entre Espetáculo e ação revolucionária²⁶², ou, nos termos de Deleuze e Guattari (1980, p. 434-527), entre dois modos de experiência do pensamento: o pensamento configurado segundo o modelo do “Estado” e o pensamento “nômade”.

Assim, o grande problema relativo a uma TAZ é a capacidade de *sustentar uma ação* até o ponto em que intervém um mecanismo de poder que, com sua violência, vem retificar a ação de modo a convertê-la em algum signo ou valor *para* o Espetáculo/Mercado. Uma TAZ, por sua vez, é explicitamente

²⁶¹ Ver, a este respeito, a leitura cruzada que Costa faz de propostas teóricas dos compositores Alain Savouret e Brian Ferneyhough com relação à escuta e à análise musical (Ibid., p. 87-98).

²⁶² Ver Bey, 1991, p. 40.

formulada como uma operação que não se realiza para o Espetáculo, mas contra ele.

Segundo Guy Debord, o “Espetáculo” é o nome do movimento de conservação do mundo estabelecido, e, portanto, designa a paixão da normopatia e do conservadorismo²⁶³. Em contraste ao “Espetáculo”, o conceito de TAZ refere-se a um possível espaço de manobra no interior da rotina do controle. Sua forma ideal é a de uma ocupação clandestina e temporária que desaparece a cada vez que é codificada, e que “brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque indefinível pelos termos do Espetáculo” (Bey, 1991, p. 40). Apoiado nesta noção de ação política, Rogério Costa caracteriza a livre improvisação idealmente como

Um território livre em devir constante, socializado, autônomo, libertário, democrático e anárquico. Nele não há lugar para propriedade privada dos meios de produção, não há sociedade de direitos autorais, não há mistificação de competências nem sacralização e fetichização da obra de arte ou do artista. Não há sistemas fechados ou poderes estabelecidos. Nele todos são compositores e intérpretes (...) e participam de uma celebração festiva e criativa. (...). [A livre improvisação] é uma proposta de socialização do fazer artístico. (Costa, 2016, p. 104).

O conceito de “zona autônoma temporária” posiciona-se, portanto, a partir do plano problemático configurado em *Mil Platôs*, especificamente no que diz respeito ao jogo agonístico que este livro descreve entre dois modos de conhecimento e dois modos de ação política: o “aparelho de captura do Estado” (e do Capital) e a “máquina de guerra nômade”. Para compreender melhor a dimensão de conflito entre *establishment* epistêmico-político e a possibilidade de alguma ação crítica no interior dessa esfera, realizamos a seguir uma leitura do texto de Deleuze e Guattari intitulado “Tratado de Nomadologia”

²⁶³ “O Espetáculo é a conservação da inconsciência na mudança prática nas condições de vida” (Debord, 1967, p. 7).

Parte 3

O pensamento nômade

Introdução: a imagem do pensamento, e além

A conceituação de um pensamento nômade aparece no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari. Falar deste livro nunca foi uma tarefa fácil, pois este coloca em jogo, na própria forma do texto, um desafio lógico que o leitor terá de superar. Um desafio que é como uma armadilha: o livro estrutura-se mediante oposições binárias entre noções abstratas. E, no entanto, o que se espera do leitor é a compreensão, não do que cada um dos termos postos em oposição quer dizer, mas de um jogo de fricção, de passagens, de conversões, de modulação entre os termos postos em relação. Esta aí o pós-estruturalismo de Deleuze e Guattari: no *intervalo* entre quaisquer termos postos em oposição binária. Deleuze e Guattari não acreditam em nenhuma essência. Tudo é processo. E esta é a primeira lição do pensamento nômade.

O conceito de pensamento nômade relaciona-se diretamente com uma das tópicas que atravessam a filosofia deleuziana do começo ao fim: o problema da “imagem do pensamento”. A expressão “imagem do pensamento” designa um quadro problemático elaborado por Deleuze de modo explícito desde *Nietzsche e a Filosofia* (1962) até *O que é a Filosofia?* (1991), passando por dois livros – *Diferença e Repetição* (1968) e *Mil Platôs* (1980) – que ganharam ampla influência no campo da pesquisa em diversas áreas das ciências e das artes. Esta expressão diz respeito ao conjunto de *pressupostos implícitos* (Deleuze, 1968: 169-217) que orientam uma enunciação qualquer, seja ela a de um texto filosófico, uma proposição política, ou mesmo uma fala cotidiana. Trata-se da parte impensada, não-representada no pensamento, mas que no entanto, opera de modo configurador, condicionando o próprio ato do pensamento, e, portanto, o próprio campo de possibilidades daquilo que pode ser pensado.

O terceiro capítulo de *Diferença e Repetição* (1968, p. 169-217) é esclarecedor a este respeito. Este texto caracteriza a noção de “imagem do pensamento” mediante a descrição de oito pressupostos que formam o mecanismo lógico da representação. Segundo Deleuze, tal axiomática arrasta todas as noções com as quais a Filosofia usualmente lida (tais como, por exemplo, as noções de “verdade”, “sentido”, “problema”, e “conceito”)

posicionando-as em conformidade com sua economia de possíveis. Com esta noção, portanto, Deleuze posiciona sua crítica filosófica em um nível axiomático, colocando em discussão os pressupostos implicitamente assumidos por todo enunciado que pretende dizer algo a respeito do pensamento. Em que consiste o ato de pensar? O que está em jogo nesse ato?

Deleuze detecta o modo artificioso pelo qual a ideia de um pensamento “legítimo” em filosofia é inteiramente contaminada por uma “visão moral do mundo” (Ibid., p. 166) que se infiltra no discurso filosófico. Por esta razão, sua operação crítica o conduz à reivindicação de um “pensamento sem imagem” (Ibid., p. 173; 192; 217; 354-355) – o que, neste livro, refere-se a um pensamento capaz de se exercer desinvestido de uma visão moral que fornece uma imagem prévia do que significa pensar. Um pensamento em estado de improvisação, portanto. Para o filósofo, tal reivindicação forma a condição mediante a qual o pensamento filosófico pode relacionar-se como a diferença²⁶⁴. Assim, a tarefa de qualquer filosofia que se preze consistiria em realizar uma crítica sistemática das imagens de pensamento:

em vez de se apoiar na Imagem moral do pensamento, ela (a filosofia isenta de pressupostos de qualquer espécie) tomaria como ponto de partida uma crítica radical da Imagem e dos “postulados” que ela implica. Ela encontraria sua diferença ou seu verdadeiro começo não num acordo com a Imagem pré-filosófica, mas numa luta rigorosa contra a Imagem (Deleuze, 1968, p. 172-173).

Mais tarde, em *O que é a Filosofia?* (1991) ficaria claro que não se trata de supor um pensamento não contaminado por nenhuma imagem, mas de propor o fazer filosófico como uma crítica sistemática das imagens de pensamento. Neste livro, a noção que surge traduzindo e englobando em si a ideia de imagem do pensamento é a de *plano de imanência* (Ibid., p. 38-59). Assim, tem-se que cada pensamento supõe, reproduz, ou constrói um plano de imanência sobre o qual e ao longo do qual ele (o pensamento) se exerce. O

²⁶⁴ O problema central de *Diferença e Repetição* consiste em avaliar as condições para um conceito de diferença formulado fora do que Deleuze chama de “quádruplo cambão da representação”, no qual “só pode ser pensado como diferente o que é idêntico, semelhante, análogo e oposto; é sempre em relação a uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida que a diferença se torna objeto de representação” (Ibid., p. 180). Segundo o filósofo, “o mundo da representação se caracteriza por sua impotência em pensar a diferença em si mesma” (Ibid.).

plano de imanência é vital, pois é com ele que se exerce o que neste livro Deleuze define o *ato de pensar* como o ato de “*afrontar o caos*”²⁶⁵. Assim, não se trata de negar a imagem, mas de saber com quais ferramentas e elementos alguém afronta o caos.

*

Assim, a questão do pensamento passa a ser a de avaliar, *caso a caso*, com quais ferramentas e segundo quais vínculos um pensamento se orienta de modo a enfrentar o seu próprio limite imanente²⁶⁶. No meio do caminho entre *Diferença e Repetição* e *O que é a Filosofia?* Há um livro que trabalha largamente com a experimentação prática de imagens do pensamento: *Mil Platôs*. Neste livro, o problema em questão é desdobrado através de um quadro referencial diverso, bem como através de estratégias expressivas diversas, veiculando no próprio modo de escrita e no tipo de leitura que ele propõe a tese de que *pensar é afrontar o caos mediante articulação de um plano de consistência*.

E é neste livro que se encontra a formulação do *pensamento nômade* como desdobramento conceitual do problema da imagem do pensamento. No texto “Tratado de nomadologia”, Deleuze e Guattari (1980, p. 434-527) descrevem a figura do nômade a partir de alguns relatos históricos e literários, mas o que se encontra em cena é uma operação mais específica, a saber, o posicionamento do nômade como um *personagem conceitual* (Deleuze; Guattari, 1991, p. 60-81) que opera face aos modelos de representação que regem o ato de pensar.

Neste texto, conforme o vocabulário dos próprios autores, os casos empíricos de nomadismo elencados no texto apenas “atestam” os princípios

²⁶⁵ “O que define o pensamento, as três grandes formas de pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre afrontar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos (Deleuze; Guattari, 1991: 186); Por sua vez, com relação à noção de “caos”: “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça (...) [o caos] é uma velocidade infinita de nascimento e de esvaescimento” (Ibid., p. 111-112).

²⁶⁶ Em ambos *Mil Platôs* e *O que é a Filosofia?* a noção de “Caos” é posicionada como sendo, simultaneamente, uma realidade produtiva e anti-produtiva. No texto *Do retorno*, por exemplo, o “caos” aparece como um limite contra o qual o pensamento precisa articular um revide, de modo a poder experimentar uma identidade, e não um colapso. O tema do limite imanente ao próprio pensamento é um dos tópicos constantes na filosofia deleuziana desde *Diferença e Repetição*, e a noção de caos relaciona-se com este problema tecendo um vínculo direto entre limite do pensamento e “velocidade infinita” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 112).

que caracterizam a ação nômade. O nômade é aí uma figura de pensamento que diz da *operação de abertura de um espaço de manobra* construído em uma relação de *exterioridade* (Deleuze; Guattari, 1980, p. 434-527) com relação a um regime de pensamento marcado pelas formas da totalização, e da interioridade – a forma do “um” (Ibid.). Assim, este personagem conceitual é definido em relação a uma figura antagonista. Pois, se o nômade amplifica ou intensifica um vetor de *desterritorialização*, tal desterritorialização se opera em relação a quais territórios?

3.1. Contra o dualismo, em favor das passagens

O “nômade” tem como antagonista outro personagem: o “sedentário” (Ibid.). O sedentário é aquele cujo pensamento reproduz uma imagem ou uma forma específica de pensamento, a qual Deleuze e Guattari chamam de “forma-Estado” (Ibid.). Em *Mil Platôs* a descrição do nômade (assim como a descrição de todos os outros conceitos apresentados neste livro) se dá mediante um jogo de oposições e contrastes. Por esta razão, a primeira dificuldade que se apresenta consiste em evitar a leitura dualista.

Tal jogo de oposições não serve a um dualismo entre instâncias estanques, e sim, a funcionar como um meio instrumental para que se possa chegar ao que interessa: os acontecimentos que se passam nas zonas intersticiais entre os polos postos em oposição. Com relação ao procedimento estratégico de disposição de dois termos postos em oposição, os autores afirmam na introdução de *Mil Platôs* que

Invocamos um dualismo para recusar outro. Servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo modelo. É necessário a cada vez a intervenção de corretores cerebrais que desfaçam os dualismos que não quisemos fazer e pelos quais passamos (Deleuze; Guattari, 1980, p. 31).

Portanto, qualquer dualismo maniqueísta seria insuficiente como modo de leitura do que se passa neste livro. No caso, então, do personagem “nômade”, o problema é o das possíveis conversões, passagens, capturas, contágios, pelos quais um processo nômade pode se tornar um objeto do *modus operandi* do “aparelho de Estado”. Assim, o que interessa é o espaço

que se abre no interior de um sistema e que torna possível uma passagem. Daí um dos traços característicos mais elementares deste personagem conceitual: ele *abre um espaço de manobra*, opera uma “nomadização” (Ibid., p. 477-478). O nômade opera uma abertura e uma desterritorialização com relação ao espaço no qual vive o “sedentário”. Portanto, o nômade não é nada em si mesmo. Só há nômade enquanto operacionalidade, na medida em que “nomadiza”. Sua existência é exclusivamente pragmática.

3.2. Duas modalidades epistêmicas: espaço nômade e espaço sedentário

Conforme se lê em *Mil Platôs*, a diferença entre um pensamento de tipo nômade e um de tipo sedentário consiste, basicamente, na maneira de supor a noção de espaço, bem como no modo de ocupar e habitar um espaço. A descrição por contrastes coloca em cena as seguintes ideias: o nômade se distribui em um espaço; o sedentário, por sua vez, distribui o espaço. O sedentário ocupa um espaço de modo a medir sua extensão, segmentá-lo, nele se instalar e criar raízes. Por sua vez, o nômade vive o espaço como uma dimensão que se produz ao longo do movimento, o espaço é coincidente ao próprio movimento e, sobretudo, maleável, transformável em função das variações intensivas que emergem ao longo do trajeto.

No texto, o modelo epistemológico do “Estado” caracteriza-se por reproduzir e atualizar um modelo geométrico do tipo euclidiano, supondo o espaço como uma entidade abstrata e independente do que se passa nele. O espaço, nômade, por sua vez, define-se justamente pelas relações que se passam nele. Além disso, o modelo sedentário caracteriza-se também por replicar o modelo aristotélico do *hilemorfismo*, no qual as coisas existem como resultantes da ação de uma forma abstrata e inalterável sobre uma matéria. Segundo este modelo, formas são ativas e matérias são passivas, de modo que as coisas que existem são resultantes da ação de uma causa formal abstrata que age como molde de uma matéria inerte e homogênea. A “forma-Estado” é caracterizada como sendo carregada de pressupostos filosóficos transcendentais, tais como, por exemplo, o *eidos*, o *hilemorfismo*, o espaço euclidiano, o *cogito*, enfim: trata-se da forma da representação em geral. Na condição de axiologia epistemológica, portanto, a “forma-Estado” postula

ambas as noções de espaço e forma como *entidades abstratas que permanecem incólumes ao dinamismo material*. A ontologia do Estado é o da conservação, da forma sedimentada, da rigidez e da ortodoxia. Para tal, ela precisa subtrair artificialmente toda dimensão ativa da matéria, de modo que esta só é pensada como *res extensa* ou objeto amortecido. Assim, a ontologia de Estado funda-se sobre a forma do Ser ideal e transcendente, da representação, da unidade e da interioridade.

Em face da estabelecida, altamente influente e replicável forma da representação, Deleuze e Guattari elaboram um personagem conceitual com seus traços característicos. Assim, se o modelo de ciência do Estado é “teorematizado” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 447-463), baseando-se em um espaço homogêneo e abstrato, um espaço diverso há de ser produzido através de um modo particular de agenciar as linhas de força em um espaço exterior aos limites lógicos da representação. Do ponto de vista epistemológico, por exemplo, e com relação ao hilemorfismo, uma “máquina de guerra nômade” (Ibid., p. 478; 501; 518; 521-524) consistiria na produção de um espaço vetorial no qual as formas são moduláveis por forças contingentes: o espaço *emerge* como efeito de acontecimentos que se dão junto ao movimento permanente de uma matéria heterogênea. Portanto, em vez de ser pressuposta como dada de antemão, a “forma” é algo que emerge como resultante do jogo entre um material e forças que operam sobre ele. No espaço produzido mediante uma operação nômade, os conceitos de “espaço” e “forma” dizem de um estado de coisas primordialmente *plástico*. A contingência, a particularidade e a diferença reinam neste modelo epistemológico. Espaço e forma emergem no curso de um processo, e compõem como *malhas* nas quais todos os componentes são acontecimentos, e não objetos, como enfatizou Tim Ingold (Ingold, 2011).

Deste modo, o trajeto nômade é uma questão que diz respeito mais à intensidade que à extensão. Em seu sentido conceitual, o nomadismo não diz respeito ao movimento físico extensivo, isto é, ao fato de haver um deslocamento físico de um ponto a outro *em um espaço que permanece essencialmente o mesmo*. Por exemplo, diariamente uma quantidade significativa de turistas se desloca diariamente ao longo da superfície da Terra, mas esse deslocamento não necessariamente implica nomadismo, do ponto de vista do conceito. O simples deslocamento físico não implica nomadismo. Na

condição de personagem conceitual, o “nômade” expressa um deslocamento *em intensidade*, razão pela qual Deleuze e Guattari falam em nomadismo como algo que pode ser experimentado mesmo sem que um corpo saia do lugar (Deleuze; Guattari, 1980, p. 173). Segundo essa perspectiva, portanto, mais do que deslocamento no espaço, *é preciso que as próprias condições do espaço sejam deslocadas*, que o espaço se transforme, que o próprio regime de sentido e valor se transforme. O nomadismo é, assim, primordialmente *intensivo*, e diz respeito ao pensamento, e mais precisamente, *à imagem do que significa pensar*.

3.3. O modo nômade

Ao longo do trajeto do nômade deleuzo-guattariano, a paisagem que se transforma é a da *imagem do pensamento*. Por esta razão o nomadismo é posto em cena no texto como um problema relativo também à epistemologia. Neste ponto, o modo nômade é posicionado como um tipo de paradigma distinto do paradigma do “Estado”. O texto contrasta ciências oficiais, “de Estado”, e ciências menores, as quais se distinguem justamente pelo *ethos* que inspiram. É assim que, segundo o texto, ciências de “Estado” distinguem-se de ciências “nômades”: pelo *ethos*, isto é, pelo fato de uma tender mais à conservação e à garantia de resultados previstos, e de outra tender mais à elaboração problemática e ao experimentalismo.

Mais uma vez: não há um lado necessariamente “bom” e outro “mau” – ambas comportam os seus próprios riscos, seus próprios problemas. Do ponto de vista desta lógica, interessa que o paradigma da “ciência nômade” (Ibid., p. 448-455) é posicionado como sendo, mais que um “lado de fora” do “aparelho de Estado”, uma pura forma da exterioridade²⁶⁷. Uma “potência extrínseca” (Ibid., p. 438) caracteriza idealmente o modo nômade de pensar e agir. Trata-se aí do contraste entre vetores: um vetor centrífugo e um vetor centrípeto, ambos atravessando o psiquismo humano – como no filme em que o protagonista tem de fazer a escolha entre, em uma mão, a pílula vermelha, na

²⁶⁷ “a máquina de guerra é exterior ao aparelho de Estado” (Ibid.: 464). Segundo os autores, a exterioridade da máquina de guerra é atestada pela etnologia, pela etnologia, e pela “noologia”, isto é, sobre o estudo das imagens que o pensamento elabora acerca de si mesmo (Ibid., p. 461-464).

outra, a azul – cada qual com uma proposta diferente com relação à experiência do conhecimento, e ao processo de problematização da “verdade”²⁶⁸. O nômade é um conceito filosófico de valência epistemológica, e relaciona-se diretamente com problemas filosóficos tão tradicionais quanto “conhecimento” e “verdade”.

Daí o “nomadismo” dizer respeito à formulação de problemas, fazendo eco às teses fundamentais de Deleuze acerca da relação entre sentido e verdade, e segundo as quais “a verdade é tão somente o resultado empírico do sentido”. Retornemos, por um momento, ao tempo de *Diferença e Repetição*:

Toda vez que uma proposição é recolocada no contexto do pensamento vivo, evidencia-se que tem exatamente a verdade que merece de acordo com seu sentido, a falsidade que lhe cabe de acordo com os não-sentidos que ela implica. Do verdadeiro, temos sempre a parte que merecemos de acordo com o sentido do que dizemos. O sentido é a gênese ou a produção do verdadeiro e a verdade é tão-somente o resultado empírico do sentido (Deleuze, 1968, p. 200).

É neste sentido que, do ponto de vista epistemológico, o nômade é o personagem conceitual que encarna a hipótese de uma ciência eminentemente experimental. Diferentemente da orientação à manutenção da *stasis*, do garantismo, do convencionalismo e da interioridade característicos da epistemologia “de Estado”, o personagem nômade é movido por um *ethos* experimental. Sua operacionalidade consiste em fazer o pensamento tender ao seu próprio limite, “desterritorializar” o pensamento e experimentar o *que vier* no processo. Trata-se, portanto, do ponto de vista epistemológico, de um pensamento mais interessado nas irregularidades e variações do que nas constantes. Interessa o que emerge.

3.4. Não há saber que não seja poder

Neste texto de Deleuze e Guattari, a distinção entre os dois paradigmas postos em contraste não é unicamente lógica: trata-se de uma distinção entre duas políticas do pensamento. Aqui, o problema da imagem do pensamento se

²⁶⁸ As imagens de pílulas vermelha e azul fazem referência à célebre cena do filme *The Matrix* (1999) em que é proposta ao protagonista a escolha entre dois modos diversos de experimentação do real.

apresenta segundo a seguinte constatação: há uma forma-Estado que inspira uma certa imagem do pensamento. Tal constatação assenta-se sobre evidências deixadas na história do pensamento ocidental, nas quais se pode constatar, por exemplo, *uma cumplicidade entre filosofia e Estado*, na qual Estado e Razão são postulados como uma única e mesma coisa²⁶⁹. É conta tal cumplicidade que a proposição de um pensamento nômade se insurge, recusando as investidas de pretensa onipresença e universalidade da forma-Estado.

No “Tratado de nomadologia” (Deleuze; Guattari, *op. cit.*), a “forma-Estado” é descrita como uma lógica que se instala no seio de um processo psíquico, operando como base axiomática de um processo de individuação. Neste ponto, o próprio “Estado” é uma imagem do pensamento que distribui modos de valorar, fazendo com que os indivíduos desempenhem um pensamento conforme sua imagem. O problema aí, em um nível mais fundamental, é o da lógica da representação em seu exercício de absorver tudo sob a forma de uma interioridade orgânica, com limites definidos, fechada sobre si mesma e operando segundo um senso comum. Neste ponto, a forma do Estado aparece como continuidade da Forma do sujeito. Esta é, aliás, uma das tópicas mais gerais da esquizoanálise: há uma homologia entre sujeito e estado²⁷⁰.

A partir daí, o problema posto por Deleuze e Guattari é o avaliar condições segundo as quais se pode subtrair o pensamento do *modelo* lógico de Estado. Neste ponto, o que interessa são acontecimentos que dispõem um processo exterior à forma-Estado, contanto que este processo seja capaz de conjurar continuamente a emergência das formas da representação. Neste ponto, o texto refere-se a um contraste entre um paradigma científico centrado em sólidos e um paradigma “hidráulico” (Ibid., p. 447; 449; 481) centrado em

²⁶⁹ A este respeito, ver, por exemplo, os “Princípios da filosofia do Direito” de Hegel (1997 [1820]), onde o Estado é postulado como “ideia moral objetiva e liberdade concreta” (Ibid., p. 216-225).

²⁷⁰ Razão pela qual uma noção como, por exemplo, a de “lugar de fala” se mostra problemática, pois o poder instituído do Estado e do Capital são os primeiros atores sociais interessados em saber quem você é, de onde fala e quais são seus interesses. Este fato torna-se particularmente explícito no âmbito da comercialização de dados pessoais por parte de empresas que gerem redes sociais. Uma elaboração mais detalhada desta problemática entre posição de sujeito e manutenção do mercado capitalista, ver *Signos, Máquinas, Subjetividades*, de Maurizio Lazzarato (2014).

fluxos de materialidade e nas relações de força e modulação nas quais os fluxos se inserem. Conforme afirmam os autores, sair da forma-Estado implica necessariamente exilar-se de um paradigma onto-epistemológico hilemórfico em direção a um modo de conhecimento que se coloque a seguir fluxos de materialidade. Neste paradigma, não há material puramente extensivo, toda coisa é uma “coisa-fluxo” (Deleuze, Guattari, 1980, p. 447), isto é, *um material agitado por fluxos de força*. No limite, este paradigma hidráulico convida a pensar o mundo como uma realidade na qual *só existem fluxos*, e o que chamamos de “coisas” são estados ocasionais da matéria, que aparecem como tal segundo um ponto de vista mais ou menos medíocre.

O espaço nômade se cria, portanto, como uma exterioridade em relação ao aparelho de Estado, ao mesmo tempo em que se mantém conjurando a emergência de um agente supostamente central e legitimado a totalizar o processo em curso sob a forma de uma unidade orgânica. Contra a lógica da representação, a lógica do espaço nômade é a do “rizoma” (Deleuze; Guattari, *op. cit.*). É neste sentido que uma das fórmulas que dizem desta lógica é a “n-1”, isto é, a multiplicidade sem agente centralizador e sem unidade total homogênea.

A fórmula “n-1” refere-se ao que vem a ser um rizoma em termos conceituais: uma multiplicidade da qual o *uno* – a unidade, a totalização – é subtraído. O espaço nômade é descrito com os traços que definem também o conceito de rizoma, e, portanto, caracteriza-se pela manutenção da heterogeneidade de cada um de seus componentes, bem como a imanência destes e o fato de cada componente ser imprescindível. No rizoma (isto é, um sistema a de multiplicidades a n-1) não há o privilégio de um todo supostamente maior que a soma das partes. Portanto, um espaço nômade é um plano de imanência, um modo de se orientar no pensamento, um modo de afrontar o caos, sem que se recorra às facilidades simbólicas e transcendentais próprias à zona de conforto habituais da forma-Estado. Ajustar-se à forma-sujeito é ajustar-se à forma-Estado, e assim, replicar um modelo axiomático pré-estabelecido. O nômade, por sua vez, só existe ao *instaurar* uma axiomática própria. O que faz um nômade é um *nomos* particular.

3.5. Seguir os fluxos

No *tratado de nomadologia*, a tese epistemológica de Deleuze e Guattari compõe-se da proposição segundo a qual

há ciências ambulantes, itinerantes, que consistem em seguir um fluxo num campo de vetores no qual singularidades se distribuem como outros tantos „acidentes“ (problemas)” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 461).

Portanto, coloca-se em cena um modelo de conhecimento que, em vez de exercitar-se orientado por um conjunto normativo de pressupostos fundados em categorias estanques e ortodoxas de uma ciência “oficial” ou “régia”, propõe-se a assumir um “modelo hidráulico” (Deleuze; Guattari, *op. cit.*) do conhecimento, cuja sugestão metodológica elementar é a de seguir os fluxos de materialidade. Como vimos acima, a ontologia deleuzo-guattariana considera as “coisas” como *fluxos*, ou mais precisamente, “coisas-fluxo” (Ibid., p. 447). Deste modo, o modelo de conhecimento de uma “ciência nômade” é caracterizado como sendo “turbilhonar” (Ibid.), operando “num espaço aberto onde as „coisas-fluxo” se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas” (Ibid.).

Conforme os autores, essa epistemologia orientada ao caso particular – essa modalidade de ciência “excêntrica” (Ibid., p. 446) – consiste na formulação de problemas em função da experimentação prática de especificidades de cada caso:

o modelo é problemático, e não mais teoremático: as figuras só são consideradas em função das afecções que lhes acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções. Não se vai de um gênero a suas espécies por diferenças específicas, nem de uma essência estável às propriedades que dela decorrem por dedução, mas de um problema aos acidentes que o condicionam e o resolvem. Há aí toda sorte de deformações, transmutações, passagens ao limite, operações onde cada figura designa um “acontecimento” muito mais que uma essência: o quadrado já não existe independente de uma quadratura, o cubo de uma cubatura, a reta de uma retificação. Enquanto o teorema é da ordem das razões, o problema é afectivo e inseparável das metamorfoses, gerações e criações na própria ciência (Ibid., p. 447-448).

Assim, os autores detectam a existência de uma zona de conflito epistemológico, na qual o modelo da ciência “régia” tende a traduzir todo o elemento problemático de uma investigação científica em elemento “teoremático” (Ibid., p. 447). Neste ponto, aquilo que constitui ponto problemático em um paradigma pode ser traduzido através da codificação feita em função de constantes e universais previstas na axiomática de outro paradigma. No caso da “forma-Estado”, os autores entendem tratar-se de um modelo científico que se assenta sobre o modelo dos sólidos (Ibid.), o qual conduz à legibilidade do mundo segundo a ótica da representação, e portanto, segundo os autores, uma perspectiva sedentária²⁷¹. Para Deleuze e Guattari, o exercício de seguir os fluxos de materialidade, acompanhar as irregularidades, as variações, os acidentes, as especificidades de uma realidade fluida comporta seus próprios riscos, mas torna possível, em contrapartida, a apreensão daquilo que permanece impensado do ponto de vista da formalização régia: um real que flui, que escoar, que escorre, e que comporta elementos que transbordam e que permanece incógnito do ponto de vista da lógica da identidade.

3.6. “Entre dois fogos”: os fenômenos fronteirios

Neste ponto, o problema da relação conflitante entre as duas modalidades de conhecimento e ação aqui descritas é posto em termos de formalização. As operações de tradução que o modelo de ciência “régia” realiza a partir da vertente experimental e nômade no interior da comunidade científica vêm para o primeiro plano:

É que as duas ciências diferem pelo modo de formalização, e a ciência de Estado não para de impor sua forma de soberania às invenções da ciência nômade; só retém da ciência nômade aquilo de que pode apropriar-se, e do resto faz um conjunto de receitas estritamente limitadas, sem estatuto verdadeiramente científico, ou simplesmente o reprime e o proíbe (Ibid., p. 448).

²⁷¹ “É todo esse movimento que a ciência régia se esforça por limitar, quando reduz ao máximo a parte do „elemento-problema“, e o subordina ao „elemento-teorema” (Ibid., p. 448).

Tal conversão é posta no texto como uma condição fisiológica da ciência “régia”. Tal condição demanda a urgência de um programa científico mais centrado no elemento do teorema do que do problema. A este respeito, a própria noção de *problema* torna-se a ferramenta, ou mais precisamente, a *arma* (Ibid., p. 491) de uma epistemologia nômade. Na condição de “arma” ou de componente de uma “máquina de guerra” nômade, a ideia epistemológica de *problema* é descrita pelos filósofos como a mediação material a partir da qual o pensamento nômade age. Conforme o texto, o elemento do problema é traço característico do modo nômade, e é justamente o elemento a ser neutralizado no modelo do Estado. Ao comentar, por exemplo, a tensão entre o modo de Arquimedes praticar geometria e a necessidade de uma geometria menos orientada ao jogo experimental “intuicionista” ou “construtivista” de formulação de problemas (Ibid., p. 448), e mais orientada à formulação um modo geométrico baseado em teoremas e categorias estanques, Deleuze e Guattari consideram que

essa ciência arquimediana, essa concepção da ciência, está essencialmente ligada à máquina de guerra: os *problemata* são a própria máquina de guerra, e são indissociáveis dos planos inclinados, das passagens ao limite, dos turbilhões e projeções (Ibid.).

Assim, tem-se que o campo epistemológico é um campo de tensão entre pelo menos dois modos básicos de experimentar e praticar a produção de conhecimento. De um lado, o comodismo sedentário do Estado, que retroalimenta a produção de um conhecimento produzido a partir de uma base axiomática e metodológica estabelecida; e de outro, um modo de caça, de espreita, de atenção ao caso particular e ao acontecimento vivido, às flutuações da matéria-fluxo e da intuição, aos movimentos “aberrantes” (Lapoujade, 2015) da diferença fora de qualquer quadro lógico de representação da identidade. Por esta razão é que Deleuze e Guattari afirmam que “a máquina de guerra se projeta num saber abstrato, formalmente diferente daquele que duplica o aparelho de Estado” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 448).

O nomadismo diz respeito, portanto, a um modo de atualização do ato de pensar que se produz *fora do registro da identidade*, porque exterior ao dispositivo de representação. Trata-se da atualização de um pensamento

orientado ao particular, e que, ao mesmo tempo, é produzido desde dentro de um ambiente epistemológico e social institucionalizado e codificado.

Cumprе ressaltar que o pensamento nômade não existe como uma espécie de pensamento ou ação supostamente pura e independente da força da identidade, da representação do hilemorfismo, etc. Não se trata, aqui, de romantizar a categoria do nômade, e sim de uma política ativa do pensamento. Trata-se de um pensamento que se faz *construindo* um espaço próprio, exterior ao regime majoritário de conhecimento, de ação, de participação, de vida em sociedade, de ética, enfim, trata-se, ainda, da busca por “um pensamento sem uma imagem prévia do que significa pensar”. Trata-se de conjurar o retorno automático e insistente de pressupostos que compõem a imagem do pensamento característica do modelo da identidade e da representação, como condição de produção de uma imagem própria ao longo do processo de experimentação.

É neste sentido que Deleuze e Guattari tratam do “cientista nômade” como aquele que habita e que age em um espaço intersticial, aquele que opera “entre dois fogos”:

É como se o “cientista” da ciência nômade fosse apanhado entre dois fogos, o da máquina de guerra, que o alimenta e o inspira, e o do Estado, que lhe impõe uma ordem das razões (...). Por isso, o mais importante talvez sejam os fenômenos fronteiros onde a ciência nômade exerce uma pressão sobre a ciência de Estado, e onde, inversamente, a ciência de Estado se apropria e transforma os dados da ciência nômade (Ibid., p. 448-449).

Neste ponto, o jogo de oposições torna-se mais específico: o nômade é aquele que abre um espaço de manobra e de exterioridade em relação a um regime de pensamento. A criação desse tipo de espaço supõe, por sua vez, um novo empirismo, traduzido em termos de experimentação da materialidade que tem como segunda fórmula, além de “n-1” (como vimos anteriormente), a de “seguir o fluxo de matéria” (Ibid., p. 462), e, portanto, de *sintonizar* o pensamento ao escoamento de um real em que as “coisas” fluem através de relações de modulação²⁷².

²⁷² “Seria preciso opor dois tipos de ciências, ou de procedimentos científicos: um que consiste em “reproduzir”, o outro que consiste em “seguir”. Um seria de reprodução, de iteração e reiteração; o outro, de itinação, seria o conjunto das ciências itinerantes, ambulantes (...)” (Ibid., p. 460-461).

3.7. *Phylum* maquínico

É neste contexto que aparece do modo decisivo a enigmática noção frequentemente mencionada por Guattari, de “*phylum*”, isto é, a materialidade como fluxo variável. Se o pensamento nômade caracteriza-se pela sugestão de “seguir a matéria-fluxo” como indicação de método, tal sugestão é definida em relação a esta noção de materialidade como “*phylum* maquínico”:

o *phylum* maquínico é a materialidade, natural ou artificial, e os dois ao mesmo tempo, a matéria em movimento, em fluxo, em variação, como portadora de singularidades e traços de expressão. Daí decorrem consequências evidentes: essa matéria-fluxo só pode ser seguida (Ibid., p. 509).

Assim, o cientista nômade é um tipo particular de empirista, que entende a matéria por ele trabalhada como propositora e ativa, e, portanto, não como *res extensa* inerte, homogênea e objetiva:

Sem dúvida, essa operação que consiste em seguir pode ser realizada num mesmo lugar: um artesão que aplaina segue a madeira, e as fibras da madeira, sem mudar de lugar. Mas esta maneira de seguir não passa de uma sequência particular de um processo mais geral, pois o artesão, na verdade, é forçado a seguir também de uma outra maneira, isto é, a ir buscar a madeira lá onde ela está, e não qualquer uma, mas a madeira que tem as fibras adequadas. Ou, então, fazê-la chegar: é apenas porque o comerciante se encarrega de uma parte do trajeto em sentido inverso que o artesão pode poupar-se de fazê-lo pessoalmente. Mas o artesão só é completo se for também prospector; e a organização que separa o prospector, o comerciante e o artesão já mutila o artesão para dele fazer um “trabalhador”. O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir um fluxo de matéria, um *phylum* maquínico. É o *itinerante*, o *ambulante*. Seguir o fluxo de matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato (Ibid.).

Conforme Deleuze e Guattari, a “intuição em ato” referida acima corresponde à distinção que Henri Bergson (1999 [1896]) faz entre a inteligência e a intuição, na qual a primeira é a instância que resolve formalmente problemas que são posicionados pela segunda²⁷³. Ainda aqui estamos em presença do pensamento nômade como disposição orientada à

²⁷³ “Um pouco como a intuição e a inteligência segundo Bergson, onde só a inteligência possui os meios científicos para resolver formalmente os problemas que a intuição coloca, mas que esta se contentaria em confiar às atividades qualitativas de uma humanidade que seguisse a matéria” (Ibid., p. 463-464).

elaboração de problemas relativos às particularidades de uma situação. A imagem fornecida pelos autores a esse respeito é a de um artesão que segue “as ondulações e torções variáveis das fibras da madeira” (Ibid., p. 508), isto é, trabalha em relação com os flancos do material, com a resistência de um material particular, e mediante uma relação empírica a partir da qual se pode elaborar “saídas” heurísticas e soluções particulares em função das condições postas em cena em uma situação específica.

3.8. Devires são sempre concretos

A certa altura de seu percurso expositivo, o texto “Tratado de Nomadologia” desenvolve o tema do espaço intersticial onde se desenrolam fenômenos fronteirícios a partir de uma abordagem do ofício da metalurgia. Segundo o texto, tal ofício afirma uma posição de ambivalência, própria a de quem se encontra em vias de comunicar *com sedentários e com nômades* (Ibid., p. 516). Trata-se aí de afirmar, justamente, o ponto de contato, a zona de interseção e de tensão entre os dois termos postos em oposição (o “aparelho de estado” e “máquina de guerra nômade”) como dimensão na qual opera a criação de saídas heurísticas em função de um caso empírico. A preponderância desse espaço intersticial atesta o fato deste par conceitual não exprimir, considerada a cifra do conceito, qualquer dualismo moral ou ideológico. Tal fato é observado também pelo filósofo brasileiro Paulo Domenech Oneto em sua leitura deste texto:

A metalurgia traduz, portanto, a tensão entre os dois polos paradigmáticos discutidos, afirmando a fuga às capturas promovidas pelo aparelho de Estado, mas sem remeter a um fora absoluto que poderia fazer crer num ponto de ruptura total, numa fuga para o imaginário ou numa posição de recuo “à la Heidegger” (Oneto, 1997, p. 159-160).

E isto porque, segundo este mesmo autor,

Não há uma vida-devir, como podem pensar os adeptos de uma univocidade de destinação, distensionada e abstrata, mas devires concretos que são limites ou pontos de fuga de formas relativamente

estáveis: devires sempre minoritários, mas inseparáveis de um contexto macro (Ibid., p. 159).

Em outras palavras, todo devir é encarnado, e ele se faz em um mundo agonístico, tensionado, caracterizado por uma crueldade (Deleuze, 1968, p. 3; 215; 338) que rejeita qualquer romantismo purista, bem como não se fixa na nostalgia de uma origem, ou na metafísica de uma presença pura na qual o nômade poderia aparecer como entidade ideal à moda dualista. Trata-se de um personagem conceitual inteiramente pragmático, destinado a ser vivido como uma orientação que tende para a ação e para a criação contínua, contra-efetuando paradigmas sedentários de pensamento e ação. Seu *ethos* é o de um engajamento com a experimentação, e com estratégias heurísticas de mobilização do pensamento em direção à capacidade de formulação de novos problemas, em vez da mania de achar solução para problemas naturalizados.

3.9. Uma ética do viver nas linhas

Assim, tem-se que a “saída” realizada pelo pensamento nômade não é uma mera fuga negativa, mas a construção de uma abertura, de um espaço de manobra, de um campo de possíveis, mesmo, e, sobretudo, dentro de um espaço maçante. Um exemplo concreto deste tipo de ação foi desempenhada recentemente no Brasil por estudantes secundaristas contra o Estado de São Paulo, em ocupações de escolas públicas. A respeito deste movimento, o filósofo Peter Pelbart (2016) em uma “carta aberta aos secundaristas” disse estar em cena a experimentação prática de um tipo de subjetividade política e coletiva

mais insurreita, mais anônima, mais múltipla, de movimento mais do que de partido, de fluxo mais do que de disciplina, de impulso mais do que de finalidades, com um poder de convocação incomum, mas também com uma capacidade de organização horizontal, sem que isso garanta nada” (Pelbart, 2016, p. 20).

Em outras palavras, uma subjetividade em vias de navegar um espaço nômade, não circunscrito às categorias e parâmetros estabelecidos pelo Estado, e, principalmente, “sem que isso garanta nada” (Ibid.). Além disso, trata-se também de um modo de articulação que não está isolado, mas que paira virtualmente sobre o corpo social do Estado capitalista como uma espécie

de convulsão turbilhonar. Tal conclusão, por sua vez, persiste para além do fato, como virtualidade passível de ser reatualizada em locais e momentos imprevistos. Um exemplo para esta tese é o fato de tal disjunção com relação à lógica dominante da participação política e da vida em sociedade ter se atualizado de modos particulares em diferentes partes do planeta em um espaço de cerca de cinco anos, como, por exemplo, na Turquia em 2013, no Brasil em Junho do mesmo ano, formando uma espécie de “ciclo de lutas” marcado por um modo particular de consciência e de consolidação política. Em movimentos desta natureza, ainda segundo o texto de Pelbart, trata-se de

aguçar a capacidade de discriminar as linhas de força do presente, fortalecer aquelas direções que garantam a preservação dessa abertura e distinguir no meio da correnteza o que é redemoinho e o que é pororoca, quais direções são constituintes, quais apenas repisam o instituído, quais comportam riscos de retrocesso (Ibid., p. 21).

Faz-se necessária, portanto, uma prudência, a qual se traduz em um senso da necessidade de distinguir a natureza de tendências potenciais no interior de um processo. O *pensamento nômade* pressupõe o exercício empírico de formulação de problemas a partir das condições atuais de materialidade, mediante detecção de “linhas de força do presente” (Ibid.). Nem todas as linhas são da mesma natureza. O exercício de *sustentar um dever* mediante conjuração das tendências à homogeneização de um processo heterogêneo em torno de um elemento central exige uma espécie de ética da vida através das linhas. Portanto, evitar a lógica da representação é evitar que um processo particular seja homogeneizado em favor de uma abstração geral.

Assim, a ênfase encontra-se sobre a capacidade, por parte de um pensamento, de *constituir problemas a partir de inflexões atuais do real*. Do ponto de vista epistemológico, o que fica em relevo é a possibilidade de um modo de pensamento ser capaz de formular problemas a partir de linhas de força do presente, avaliando as condições particulares e contingentes, em vez de endossar as generalidades e constantes. É de uma ética da vida nas linhas que Silvio Ferraz fala ao tratar de escuta e criação musical; que Rogério Costa fala ao tratar do jogo da improvisação livre; que Steve Goodman fala ao tratar do áudio vírus como vetor pulsado de subjetivação; que Brian Massumi fala ao

tratar de Ontopoder e Política animal; que Derrida fala ao tratar de Espectrologia; e que Peter Szendy fala ao tratar da plasticidade da escuta em função de regimes e relações de transmissibilidade. Uma ética do viver nas linhas é uma ética da esquizoanálise. E é, também, uma ética do *desenho de escuta*.

Conclusão

Este capítulo dedicou-se a apreciar a existência atual, no campo da pesquisa em música no Brasil, de formulações conceituais acerca da escuta musical que a entendem como operação criativa realizada a partir de condições contingentes e específicas. Nossos estudos de caso foram itens expressivos da produção teórica de Silvio Ferraz e Rogério Costa.

O problema filosófico que ficou subjacente a todo o capítulo foi o “problema da consistência” (Deleuze; Guattari, 1980: 403), o qual, como vimos, diz respeito diretamente a uma imagem do pensamento que se propõe relacionar-se com a “diferença enquanto tal” (Deleuze, 1968, p. 41; 83; 164) mediante crítica sistemática de modelos axiológicos que postulam, de saída, a identidade como fundamento do saber e funcionam conforme representação. Vimos que o problema da consistência é, por excelência, a questão de uma concepção de pensamento segundo a qual pensar consiste em “afrontar o caos” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 186). Só se afronta o caos mediante a consolidação particular de um plano de consistência.

Vimos também, a tese de que o ouvinte é um *agenciamento coletivo* de escutas. Diferentemente do quadro lógico moderno que postula a escuta musical como uma relação entre duas interioridades, em Silvio Ferraz e Rogério Costa, a escuta musical não é uma relação entre entidades individuadas, estabelecendo-se entre um ouvinte à moda do *cogito* e uma obra à moda do organismo. A escuta musical opera entre dois processos em curso de individuação. A coisa escutada também está se movendo.

Ferraz e Costa, cada um à sua maneira, elaboram saídas para a noção de escuta musical com relação a um senso comum aural disposto por um regime mercadológico dado. Deste ponto de vista, ambos operam no campo da música (e particularmente, com relação à escuta) de modo a produzir a

abertura de um campo de possíveis “para o virtual e para a processualidade criativa” (Guattari, 1992, p. 44).

Com a “música improvável”, o “ser da escuta”, e o “ambiente da livre improvisação”, ambos os pesquisadores brasileiros lidos neste capítulo sustentem o que podemos qualificar como atualizações de um pensamento nômade em música. Cumpre, então, especificar em que sentido se afirma esta tese. Como vimos ao longo do capítulo, mais do que uma entidade ideal que viria sustentar uma lógica dualista, o pensamento nômade diz respeito à capacidade de abertura de um espaço de manobra, sustentado como “exterioridade” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 464), e, *no entanto, no interior de uma zona de conflito*. Vimos que o “nômade” não é uma entidade ideal pura, e sim um personagem conceitual que diz de um espaço intersticial, interseccional: o nômade age “entre dois fogos” (Ibid., p. 448).

Assim, este quarto capítulo tratou da leitura de trabalhos produzidos em um espaço intersticial, uma vez que ambos (Ferraz e Costa) habitam o espaço institucional da universidade – isto é, aquilo que em *Mil Platôs* é chamado de espaço “estriado”, instanciamento material da “forma-Estado” – mas que logram operar, dentro desse espaço, e cada um à sua maneira, atualizações de um espaço nômade. A música improvável, o ser da escuta e o ambiente da livre improvisação abrem um espaço de manobra para a criação e a apreciação musical enquanto sustentam uma colocação em suspenso da *instituição* da música conforme regras da “história” em que escolas e instituições musicais são postas como dispositivos disciplinares ortodoxos. Contra a pesquisa de música *conforme a forma-Estado*, o espaço aberto por estes dois pesquisadores pode ser considerado como propostas de trabalho da música a um nível eminentemente operativo, performático, e lúdico. Isto é, propostas que tornam possíveis investigações da música mediante um uso *menor*, isto é, atento “ao Particular como forma inovadora” (Deleuze; Guattari, 1980: 588). A auralidade aparece aí, no meio do conflito conceitual entre o devir menor e a História instituída (Deleuze, 1992 [1990], p. 209-218). Em ambos os casos, nas *Notas do caderno amarelo* de Silvio Ferraz, e na *Música Errante* de Rogério Costa, encontramos concepções *intempestivas* da escuta musical: com o seu tempo, contra o seu tempo, e a favor de uma escuta que virá. E virá tendo em si infiltrada uma ética do viver nas linhas.

Excurso 2:
Direitos aurais

Direitos aurais não são direitos autorais. Os direitos autorais surgiram historicamente como uma variação no estatuto dos bens imateriais, mediante a qual estes passavam a ser traduzíveis em valor estabelecido pela quantificação do capital. Os direitos aurais, por sua vez, dizem respeito a uma política indisciplinar, uma biopotência aural.

Vimos aqui que, em termos práticos, uma escuta musical articula *a cada* vez malhas contingentes e específicas. Cada malha sendo um espaço-tempo vivido, um lugar, um espaço praticado, um território existencial²⁷⁴ composto por um arranjo sempre particular de materialidade e sentido. A escuta *age* um arranjo existencial. Tal arranjo se faz com as mínimas coisas – uma linha, o vibrar de uma corda ou de uma pele, um gesto repentino, uma fricção, um deslizar, uma aceleração, um impacto. Essas existências mínimas não chegam nem mesmo a serem “coisas”: são acontecimentos, como lembra Brian Massumi (2017, p. 82) ao considerar que “o mundo, em termos de fato processual, é mais povoado por acontecimento do que por coisas. O mundo é feito mais primordialmente de verbos e advérbios que de substantivos e adjetivos”.

A ecologia da escuta se dilata quando desvinculada da regulação econômica posta pelo agenciamento *Obra-Autor-Copyright*. Tal expansão corresponde ao que Peter Szendy (2001, p. 160) chamou de uma “nova época da escuta”, uma época em que se desdobra uma “cultura crítica da escuta” (Ibid., p. 117). No entanto, é preciso frisar que a “plasticidade da escuta” (Ibid., p. 154-170) não se deve exclusivamente à técnica. É o próprio Peter Szendy (Ibid., p. 27) quem afirma que “a escuta, na medida em que tem uma história, na medida em que se reflete e se endereça, sempre foi plástica”. Assim, igualmente, na medida em que se endereça, cria vínculos e percorre trajetos, a escuta navega sempre um rizoma temporal cósmico-político, *em meio* ao qual articula arranjos particulares.

Naturalmente, é mais difícil elaborar um pensamento consistente acerca da particularidade, da irregularidade, da especificidade. Pois a coisa a ser estudada escorre e se transforma, só se fixando sobre um suporte sob a forma

²⁷⁴ Sobre a noção de *território existencial* como agenciamento etológico do desejo, ver Guattari, Félix. *Ritournelles et affects existentiels*. In: *Revue Chimères*, 1992, pp. 6; 9-11. Disponível online em <http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf>.

do vestígio [*spur*] (Benjamin, 2006), e nunca como o objeto de uma representação. No entanto, é isto que nos cabe, se não quisermos permanecer vinculados a uma imagem de pensamento que só consegue abordar o tema “escuta musical” mediante generalizações e em função de objetos que um senso comum, seja ele midiático, seja científico, reconhece como “música”. A escuta constrói lugares existenciais, e os constrói *passando através* de códigos. Nossa questão aqui é a de não reproduzir o que Platão fez no *Timeu*, a saber, a de reconhecer o devir e o escoamento da matéria, mas para em seguida conjurá-lo em favor de um modelo de ciência baseado em teoremas duros.

Se nos propomos assumir contingência (a particularidade, do pequeno desvio, do devir) como o critério orientador da pesquisa, a questão passa a ser, então, a de extrair as consequências disso. Na primeira parte desta tese, tratei do desenho (capitalista) de escuta. Nesta segunda parte, a questão é o desenho (pós-capitalista) de escuta, isto é, o desenho de escuta como operação crítico-criativa que se realiza no limite da auralidade, e, portanto, como desafio a ser pensado, praticado e vivido. O desenho de escuta, agora, refere-se à operação *paracapitalista* de produção de auralidade, a qual só é possível mediante uma reviravolta em termos ecológicos e etológicos das práticas de escuta. Assim, portanto, o “desenho de escuta” é um nome possível para diferentes tipos de agenciamento que extraem as consequências desta condição onto-etológica da auralidade. Com quais territórios uma escuta se agencia? Com quais coordenadas de sentido e valor, com quais grupos, quais coletivos de agentes, quais regiões geográficas, quais técnicas de escuta, quais axiomas?

O que seria uma operação de desenho de escuta? Não se sabe exatamente o que e como seria, não há uma forma ou um meio de expressão privilegiado. Mas se sabe o caráter político de sua intervenção: uma ação de desenho de escuta – seja ela uma composição musical, uma intervenção urbana, um filme, um projeto de lei etc. – será sempre uma intervenção crítica com relação à manutenção ou ao desfazimento de uma imagem de escuta.

Uma operação de desenho de escuta consiste na atualização de um *espaço nômade* da auralidade. Além de abrir um espaço indisciplinar para a auralidade, o desenho de escuta comporta questões relativas ao que viriam a

ser os “direitos” do ouvinte. Seria o desenho de escuta um agenciamento que prenuncia a era de novos direitos, de direitos do ouvinte? Em que medida uma operação de desenho de escuta trabalha no sentido de atualizar alguns desses direitos? O desenho de escuta não se define por suas características materiais, razão pela qual se limita a nenhum meio de expressão específico, atuando, ao contrário, de modo transversal entre e através de mídias diversas. Uma operação de desenho de escuta define-se pelo que ela *faz*. Sua definição é estritamente pragmática.

No que diz respeito à pesquisa acadêmica, as perguntas podem ser multiplicadas no sentido de colocar em pauta as condições segundo as quais são pensadas uma possível era de direitos *do ouvinte*; bem como as imagens de ecologia sônica que são pressupostas pelo discurso da pesquisa. Em linhas gerais, pode-se perguntar: como o discurso acadêmico incorpora e responde a uma ecologia sônica em que o sujeito de direitos é o ouvinte?

O desenho de escuta modula o pensamento, forçando-o a ir do âmbito dos direitos autorais para o âmbito dos direitos aurais. Ele segue a tendência desterritorializante do capitalismo, para voltar-se contra sua economia, sua moral, sua teologia. Daí podem emergir viradas (não uma só, mas múltiplas e contínuas reviravoltas) ecológicas e etológicas no senso de auralidade. O desenho de escuta inscreve-se como um operador de tradução entre as dimensões da auralidade e do saber. Ele atua como o porta-voz (ou melhor, o porta-existência) dessas existências mínimas, inacabadas, e que necessitam de um gesto de intensificação e instauração para chegarem a conquistar sua legitimidade como modo de existência (Lapoujade, 2017, p. 81-100).

São diversos os contextos em que a escuta é um fator determinante para a existência. Em todos eles há aquilo que se ouve e aquilo que é inaudito. O desenho de escuta tem uma paixão pelo inaudito. Ou, mais precisamente, pelo que habita virtualmente o audível.

CAPÍTULO 5

Máquinas Otográficas

As artes sonoras ambientais podem manter seus próprios monstros, na medida em que estes fornecem acesso a afetos e materialidades inaudíveis que podem desestabilizar produtivamente as ortodoxias práticas e as perspectivas ecológico-acústicas.

- Mark Peter Wright, *The Noisy-Nonself*, p. 37.

O espaço é uma fantástica invenção com a qual se pode brincar.

– Francesco Careri, *Walkscapes*, p. 171.

Introdução

Com este capítulo, chegamos, enfim, a uma abordagem da ideia de “desenho de escuta” formulada enquanto uma modalidade de ação que se pratica em relação a condições locais e situadas de uma escuta particular. O desenho de escuta aparece aqui como um tipo de intervenção prática que produz efeitos em termos de conhecimento, de coletividade e de transformação do espaço em que se vive.

A primeira parte do capítulo apresenta uma descrição da noção de otografia, situando-a como um operador conceitual potencialmente tradutível em ações formuladas a título de arte sonora. Em linhas gerais, a ideia de “otografia” refere-se a qualquer tipo de inscrição de práticas de escuta em meios expressivos concretos. A partir deste quadro geral, o capítulo descreve uma constelação de questões relativas à formulação de um mapa sonoro colaborativo proposto junto à extensão física da cidade de Ipatinga, em Minas Gerais, cidade em que nasci e vivi por 18 anos. Ipatinga apresenta um desnível evidente em termos de emissão sonora em espaços públicos entre diferentes áreas da cidade. Tal desnível reflete outros desníveis, particularmente aquele que se estabelece entre classes sociais, e entre articulações coletivas (e a falta delas) em contextos locais dentro da cidade. Como veremos, a elaboração do trabalho foi disparada pela questão: “o silêncio é um privilégio dos ricos”? Em todo caso: o silêncio é um privilégio?

Para aclimatar melhor a elaboração deste trabalho, o capítulo mobiliza uma bibliografia que entende o “sujeito” como um ser de habitação, e de “arte” como dispositivo de transformação do espaço²⁷⁵. A ideia de “arte” é pensada e praticada aqui como um dispositivo de atuação no interior de um campo social de modo interventivo, crítico e transformativo; bem como de modificação do significado cultural do espaço. Por sua vez, a noção de arte sonora é abordada aqui especificamente mediante os vínculos particulares que esta noção pode

²⁷⁵ A este respeito, refiro-me particularmente ao modo como Francesco Careri entende a ideia de prática artística. A expressão “artes de transformação do espaço” é utilizada por este autor em um ensaio de dez anos após a publicação de *Walkscapes*, ver Careri (2013, p. 173).

entreter com as ideias de arte participativa e de arte produzida em relação a um local específico²⁷⁶.

Deste modo, conceitua-se aqui a noção de máquinas otográficas como relativa a práticas que, tendo a auralidade como linha diretriz, se distribuem em um circuito de relações que se enredam a questões relativas a temas tais como habitação, vida em sociedade e urbanidade.

²⁷⁶ Por “arte produzida em relação a um espaço específico” refiro-me ao que se convencionou chamar, no campo de crítica de arte, de *site-specific art*. Para um panorama deste tipo de produção, ver o livro *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* de Miwon Kwon (2002). Por sua vez, com relação a problemas teóricos (sobretudo o da idealização do “outro”) com relação ao elo entre trabalhos artísticos e um locais específicos, ver o capítulo “*The artist as ethnographer?*” de *The Return of the Real: the avant-gard at the end of the century* de Hal Foster (1996, p. 171-204).

Parte 1:
Otografia

Figura 70: “Uma estela púnica com os ouvidos da divindade que ouviu o voto do adorador. IV.C. (Calcário. Altura: 45 cm. Vem de Constantino)”. Fonte: *Encyclopédie photographique de l'art, Le musée du Louvre : Carthage, Elché, Chypre*. 1937, p. 135. Foto de André Vigneau; Texto de Melle Rutten.

Escutas deixam rastros, traços, vestígios, pistas, resquícios, sinais, testemunhos. *Spuren*, diria Walter Benjamin. Práticas de escuta podem ganhar diferentes modos de inscrição material em diferentes meios expressivos. Por exemplo, podem ser traduzidas em inscrições feitas em pedras, como no caso da figura 76 (página anterior), mas também em papel, sob a forma de escrita musical; ou em gestos sobre um instrumento. Em pedra, em papel, no corpo, as práticas de escuta podem se inscrever em uma diversidade de meios expressivos concretos²⁷⁷.

A escuta pode, portanto, ser “inscrita” (Ochoa Gautier, *op. cit.*) em meios diversos, mediante formas diversas (Ibid.). Tais processos *de tradução da escuta em rastro tangível* podem ser testemunhados em pesquisas recentes em uma diversidade de disciplinas acadêmicas, passando pela musicologia, os estudos culturais e estudos do som.

Otografias são práticas de textualização e tradução pelas quais a auralidade se consolida, pouco a pouco, como uma questão significativa no horizonte da vida humana, sendo formulada como um problema filosófico pelo qual questões relativas à subjetividade (ética e política), ao conhecimento (epistemologia) e ao modo de existência das coisas (ontologia) são postos em revisão²⁷⁸. A história do pensamento musical e sonoro pode ser lida em chave otográfica. Por exemplo, o conceito de “paisagem sonora” (Schafer, 1977) envolve um empreendimento teórico que articula, *na* linguagem verbal, uma série de problemas formulados por um sujeito de enunciação que fala a partir da condição de ouvinte. Obras de arte também podem ser consideradas em chave otográfica: a arte sonora é plena de exemplos possíveis a este respeito, os quais se realizam através de meios materiais os mais diversos. Incluem-se aí trabalhos que sequer soam, mas que se endereçam à escuta como questão prática, performática e material da operação artística²⁷⁹. Em grande parte desses casos, ressalta-se a intenção de operar como convite a experiências particulares de variação, ampliação ou desestabilização de condutas de escuta.

²⁷⁷ “As diferentes práticas através das quais tais escritas têm sido historicamente inscritas, em corpos, em pedra, na pele, e no papel, através de rituais e através da escrita, são, com certeza, marcadas por poderes altamente desiguais na constituição da esfera pública” (Ochoa Gautier, 2014, p. 4).

²⁷⁸ A este respeito, considere, por exemplo, a caracterização que Jean-Luc Nancy (2002) faz da noção de sujeito entendida como estrutura de ressonância, em “À escuta”.

²⁷⁹ A este respeito, ver, por exemplo, o livro *sonic meditations* de Pauline Oliveros (1977).

Podemos considerar, ainda a título de otografia, trabalhos críticos escritos em linguagem argumentativa. O trabalho que vimos em Douglas Kahn no começo desta tese, por exemplo, ou então, como a formulação que Seth Kim-Cohen (2009) faz a respeito de uma “arte sonora não coclear”, mas que envolve profundamente a noção de escuta no contexto de uma “situação expandida do som-como-texto” (Kim-Cohen, 2009, p. 262)²⁸⁰. E ainda, trabalhos feitos em Antropologia, como o de Ana María Ochoa Gautier, por exemplo, que, indagando a relação entre auralidade e oralidade na Colômbia do Século XIX, elabora uma problemática em torno do exercício de um “ouvido etnográfico” (Ochoa Gautier, 2014, p. 123-164). Todos estes são casos particulares praticados em disciplinas diversas, mas que confluem para um campo prático e teórico comuns: a *inscrição aural em algum meio material*, pelo qual a escuta torna-se, também, texto, e a formulação de questões a partir de uma sensibilidade de ouvinte. A *otografia* diz respeito a um tipo de orientação teórica e prática que atravessa disciplinas de modo transversal.

Cada um dos livros mencionados acima são *rastros tangíveis de modos diversos de praticar escuta*, e que foram textualizados como materializações tangíveis de apreensões do real captadas por via aural. “Otografia” é, portanto, *quando a escuta se posiciona na linguagem e enuncia questões próprias às suas condições de existência*. Trata-se aí da produção de fatos concretos, textuais ou performáticos, nos quais a auralidade é trazida à cena da vida (particular e coletiva) como problema epistemológico, ecológico, prático e ético.

*

Agora falemos um pouco do som. O som pode ser entendido como *vetor* de informações, memórias, imaginários, vontades individuais e coletivas. Por esta razão, nos últimos anos, não apenas instituições dedicadas à pesquisa

²⁸⁰ Em *In the blink of an ear*, Kim-Cohen (2009) trabalha a noção de “situação expandida” a partir da formulação feita por Rosalind Krauss no célebre artigo “A escultura no campo expandido” (1979). Tal noção é operacionalizada como chave de leitura e de elaborações acerca das noções de som e escuta. Noções como “gravação” (Kim-Cohen, 2009, p. 104), “música” (Ibid., p. 105) “som” (Ibid., p. 107; 184; 217) “obra de arte” (Ibid., p. 44) são pensadas todas “como constituintes de e constituídas por relações incluídas em sua situação expandida: socialidade, gênero, classe, raça, política e poder” (Ibid., p. 105). A “situação expandida” é uma das chaves de leitura do texto de Kim-Cohen, e afirma uma possibilidade de leitura do conceito de experiência sonora para além de um senso comum musicológico e acústico.

acadêmica e artística, mas mesmo instituições jornalísticas e culturais fazem ressoar esse modo incipiente de conhecimento expresso como textualização de práticas de escuta. No final de 2016, por exemplo, o jornal *New York Times* publicou um artigo em que a ideia de escuta aparece como uma forma de ativismo, através de práticas meditativas conduzidas pela artista Pauline Oliveros²⁸¹. Neste início de 2018, uma das maiores emissoras de rádio francesas – a *RFI* – lança uma chamada por propostas de criação de “cartões postais sonoros”²⁸², para a elaboração de uma plataforma eletrônica intitulada “Escutar o Mundo”, lançada em Maio de 2018. Esta plataforma é um desdobramento do programa radiofônico homônimo²⁸³ transmitido pela RFI e conduzido por Monica Fantini em parceria com instituições voltadas à educação em música, jornalismo, novas mídias e habitação²⁸⁴.

O que me refiro aqui com o nome “otografia” é algo que se observa progressivamente ganhar espaço institucional no mundo atual. A chamada acima mencionada, por exemplo, solicita ao participante que direcione uma escuta ativa a um local específico, e lhe pergunta: “que imaginário, que memória, que história, que questão nasce dessa escuta?”. O projeto pode ser entendido como uma proposta otográfica, na medida em que convida ao registro de uma prática de escuta específica em um meio material mediante um exercício de tradução intersemiótica (Plaza, 2003). Segundo a chamada, tal exercício pode resultar em um “desenho, foto, colagem, maquete, vídeo, animação, design gráfico, ilustração etc.”²⁸⁵ a serem produzidos como efeitos materiais de uma escuta qualitativamente transformada. A proposta central enunciada pelo projeto consiste em “desenvolver a prática e o sentido da escuta”.

A operacionalidade que essa ideia pode ganhar em campos práticos diversos permite ressaltar que a ideia de “otografia” não é um conceito

²⁸¹ Ver artigo em <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/listening-as-activism-the-sonic-meditations-of-pauline-oliveros>>.

²⁸² <<http://www.rfi.fr/com/20180205-ecouter-monde-cartes-postales-sonores-appel-participation-ecoles-art?ref=tw>>.

²⁸³ <<http://www.rfi.fr/emission/ecouter-paris>>.

²⁸⁴ Trata-se do Conservatório de Música Benedetto Marcello em Veneza (<<http://www.conservatoriovenezia.net/>>); a Escola E-Jicom de Jornalismo e Novas Mídias em Dakar (<<http://ejicom.com/>>); e a Associação de Moradores BNA-BBOT em Bruxelas (<<http://bna-bbot.be/fre>>).

²⁸⁵ Ibid. A respeito da noção de “tradução intersemiótica” ver o livro *Tradução Intersemiótica*, de Julio Plaza (2003).

filosófico, tampouco um privilégio da arte. O exemplo acima deixa claro o fato de tratar-se de uma ideia que pode ser experimentada no âmbito da construção de um projeto colaborativo. Tendo sido desenvolvida como uma noção teórica no âmbito de estudos em musicologia e estudos do som²⁸⁶, a *otografia* pode ganhar um uso primordialmente prático. No caso particular de duas produções artísticas que realizei ao longo desta pesquisa de doutorado, por exemplo, esta noção foi praticada como uma ideia motriz para a minha própria experimentação da auralidade como bem material e imaterial.

Os trabalhos que desenvolvi em relação com esta ideia foram realizados fora do território da música, e localizados em zonas de intersecção entre performance, arte pública, arte participativa, documentário, arte sonora, e artes relativas a um lugar específico. A otografia tem sido minha “arma nômade” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 491-517). Esta noção tem sido operacionalizada como uma ferramenta que permite a elaboração de métodos particulares de investigação empírica e formulação de questões relativas à auralidade. Otografia e desenho de escuta se potencializam mutuamente.

No que diz respeito a questões relativas à produção de conhecimento, pode-se dizer que a noção de otografia incorpora a ideia, já corrente no âmbito das pesquisas em som e escuta, de “acustemologia”²⁸⁷, mas colocando o foco sobre as próprias condições de operação da escuta, em vez de relacionar-se especificamente com dados sonoros. Assim, a acustemologia é traduzida em oto-epistemologia, colocando em cena a produção de *métodos de itinerância* que tenho adotado e procurado desdobrar por meio de diferentes modos de prática artística. Tais métodos supõem uma teoria do conhecimento formulada a partir de um conjunto heterogêneo de práticas de escuta. Junto a isto, supõem também, e, sobretudo, a possibilidade de variação de imagens de conhecimento hegemônicas e sedentárias (Deleuze; Guattari, *op. cit.*) a partir da constatação de que *práticas de escuta são práticas de orientação no espaço, de disposição de um território existencial, de instauração de uma realidade vivida*.

²⁸⁶ A este respeito, ver a descrição que Peter Szendy faz do termo em *Surécoute: l'esthétique de l'espionnage* (Szendy, 2007), e no prefácio do livro *Les mots et les sons : Un archipel sonore* de François J. Bonnet (2012).

²⁸⁷ A respeito da noção de “acustemologia”, ver o artigo “From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology”, de Steven Feld (2001), autor do termo. O artigo se encontra disponível no endereço <<https://www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html>>.

Neste sentido, o que os trabalhos que tenho desenvolvido junto à noção de otografia se propõem fazer é veicular, na prática, a ideia de que a *arte*, muito mais que funcionar como um Espetáculo a serviço de um modo de vida dado, opera como uma “força vital e potencializadora” (Lack, 2017, p. xiii) de uma pluralidade de mundos e de modos de vida incipientes, pouco evidentes, e virtuais que podem ganhar uma existência mais consistente a partir de práticas de escuta.

A otografia é oto-epistemologia porque faz conhecer o mundo mediante investigação de modos de escuta, os quais são praticados como condição de possibilidade de um conhecimento. *Conhecer (escutando) as próprias condições do conhecimento: oto-epistemologia*. Ora, tal conhecimento, na medida em que produzido por itinerâncias, é sempre uma ciência do particular, pois estabelece uma relação privilegiada com os locais por onde passa.

Para prolongar este assunto, passemos ao exercício de leitura em outro regime textual. O leitor é convidado a acessar o trabalho *Otográficas 1: Ouro Preto* (2016). O trabalho encontra-se disponível online em formato audiovisual²⁸⁸ e em formato de peça radiofônica²⁸⁹. Lá se podem encontrar enunciações diversas de uma mesma questão: *escuto, logo (uma pluralidade de mundos) existem*.

²⁸⁸ Acessar o trabalho no endereço <https://youtu.be/yrYzHfA_uxQ>.

²⁸⁹ A versão em áudio encontra-se hospedada no *Nendu* - 'Um possível arquivo de arte sonora brasileira realizado entre 2016-2018', no endereço <<http://www.nendu.net/?p=1325&lang=pt>>.

Parte 2:

Mapeamento sonoro afetivo: o *Escuta Ipatinga*

2.1. Estado de coisas: aspectos gerais

“Qual é a senha do wi-fi?”. A vida cotidiana em contextos urbanos é, hoje, largamente mediada pela presença de aparelhos móveis multifuncionais chamados “*smartphones*”. Conforme a *Agência Nacional de Telecomunicações* (Anatel) o número de linhas de telefonia móvel ativas atualmente no Brasil ultrapassa em muito o próprio número de habitantes do país²⁹⁰. Dentre essas linhas, o número de aparelhos “celulares inteligentes” já se igualou e se encontra em vias de superar o número de habitantes, conforme pesquisa estatística realizada em 2017²⁹¹. A média de prática do uso de telecomunicações na população brasileira, contabilizando aparelhos móveis e fixos, supera a média global²⁹².

Tem-se aí um estado de coisas no qual uma massa significativa de aparelhos móveis conectada em rede. Este é um fato com o qual o trabalho descrito adiante se propõe relacionar, assumindo o indivíduo médio habitante de contextos urbanos como um *praticante de mídias móveis*²⁹³. O indivíduo médio é entendido aqui como alguém que pratica quotidianamente uma relação com dispositivos móveis, através da qual esse indivíduo: 1) se orienta no espaço; 2) se comunica com outras pessoas, e 3) apreende sensorialmente o mundo à sua volta mediante possibilidades que os aparelhos oferecem em termos de captura de imagens e sons. Além disso, tais aparelhos móveis são utilizados também, em larga medida, para replicar dados sensíveis (como textos, imagens, sons), e em uma quantidade menor, para transformar dados sensíveis (como no caso em que tais aparelhos são utilizados, por exemplo, para editar dados fotos, vídeos ou arquivos de áudio).

Portanto, o primeiro fato que caracteriza o estado de coisas com o qual o trabalho se relaciona é a existência atual de uma imensa quantidade de indivíduos habitantes de contextos urbanos que agem quotidianamente como

²⁹⁰ Ver < <http://www.anatel.gov.br/dados/destaque-1/270-destaques-smp> >.

²⁹¹ Ver < <http://www.abert.org.br/web/index.php/notmenu/item/25610-brasil-numero-de-smartphones-se-igualao-de-habitantes> >.

²⁹² Ver < <http://www.valor.com.br/empresas/4943034/brasil-tera-um-smartphone-por-habitante-ate-outubro-projeta-fgv> >.

²⁹³ Adoto aqui a terminologia utilizada por Milena Droumeva (2017), uma pesquisadora largamente dedicada ao problema teórico e prático do “mapeamento sonoro crítico” (*critical sound mapping*) sob uma perspectiva particular, no que diz respeito à ênfase do mapeamento como veiculação textual de modos contingentes de relação com o som.

praticantes de mídias móveis. Por sua vez, o caráter performático e crítico de tal prática é largamente impensado, porque amplamente alienado em um uso que se distribui entre um regime narcísico (*selfie*) e um regime centrado na difamação (*hater*), como veremos adiante.

2.2. Aspectos particulares

O que foi descrito acima é o aspecto mais geral do estado de coisas com o qual o trabalho se relaciona. Há também um aspecto particular. E o aspecto particular, por sua vez, diz respeito ao contexto local específico com o qual o trabalho se relaciona. O contexto local é a cidade de Ipatinga, localizada no interior de Minas Gerais. Neste local, me propus realizar um trabalho de arte participativa que mobiliza questões relativas à criação em arte sonora e à pesquisa em estudos do som. A elaboração do trabalho realizou-se como continuidade e desdobramento de ideias e proposições práticas elaboradas no âmbito da criação artística contemporânea – dentre os quais as vertentes de arte participativa, *site-specific*, cartografia crítica e mapeamento sonoro crítico (Droumeva, 2017).

Considerei a viabilidade de realizar este trabalho porque tenho suficiente experiência empírica do local. Residi nessa cidade por 19 anos, tendo circulado diariamente por uma extensão considerável desta, o que tornou possível a percepção de uma série de diferenças entre características relativas ao espaço comum, presentes em áreas habitadas por pessoas de classes socioeconômicas diferentes. Além disso, também me encontrava na situação de poder apreender o local por contraste, uma vez que residi (somados outros 11 anos) em duas outras cidades consideravelmente diferentes de Ipatinga: Ouro Preto e São Paulo.

E esse contraste tornou possível a percepção do quanto certas áreas da cidade de Ipatinga são marcadas por um hábito indiscriminado de produção de poluição sonora. Em Ouro Preto há um cuidado ambiental mais presente e influente no cotidiano, pelo fato de ser um local tombado como patrimônio cultural da humanidade. Em São Paulo, por sua vez, em razão da relevância e da publicidade que esta cidade detém no contexto do cenário nacional, há uma maior observância ao cumprimento de leis que tratam de situações ordinárias,

somado ao fato de a coletividade do local ocupar-se de modo mais incisivo e crítico com relação a questões relativas ao espaço público.

Em Ipatinga, como no caso de grande parte de cidades do interior do Brasil, a ideia de que a manutenção de um meio ambiente sonoro equilibrado seja uma questão de interesse coletivo e saúde pública está longe de ser assumida e praticada coletivamente. Nesse ínterim, pratica-se uma cultura da poluição sonora, em relação à qual os modos de resistência articulam-se exclusivamente sob a forma do dispositivo legal e policial, e de modo incipiente, ou mesmo inexistente (em muitos casos), sob a forma de dispositivo educacional, sensorial, ecológico e ético.

De fato, a poluição sonora esbarra em legislação penal, mas o dispositivo legal não basta para fazer frente a práticas poluentes. A vida cotidiana em diversas áreas de Ipatinga permite atestar que essa legislação, como se diz na língua popular, “só existe no papel”. A existência de legislação penal disposta contra tais práticas manifesta a existência articulada de uma insatisfação popular consolidada em forma de Lei. E este é basicamente o único modo de consolidação de uma articulação popular contra práticas de abuso de emissão sonora. A simples forma da Lei não resolve o problema cotidiano nos locais em questão, pois ela exige a aplicabilidade por parte de aparelhos fiscais e policiais, os quais, como mostram a experiência empírica e o senso comum, não fariam deste problema uma prioridade. Mais do que isto, polícia e Lei não resolvem este problema, assim como não resolvem a existência e persistência de uma diversidade de outros tipos de práticas criminosas. Talvez a operação artística seja capaz de agir, mesmo que precariamente, onde a Lei e a polícia não o são.

A poluição sonora é uma prática criminosa que se configura como crime ambiental. E não há nenhum exagero em qualificar essa prática como crime, uma vez que ela atenta contra o direito ao meio-ambiente ecologicamente equilibrado²⁹⁴. Com relação à noção de “poluição sonora”, cumpre observar que “a poluição sonora é simplesmente aquela provocada pelo elevado nível de

²⁹⁴ “Todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações.” (artigo 225 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988). Ver texto original em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>.

ruídos em determinado local” (Machado, 2004). Por sua vez, a polissêmica e problemática noção de “ruído” é entendida aqui como uma interferência material no meio-ambiente, que pode configurar-se de maneiras diferentes, podendo ser contínua, descontínua ou flutuante, sendo também dependente de fatores psicológicos de cada indivíduo²⁹⁵. De um ponto de vista jurídico, o ruído possui a natureza de agente poluente²⁹⁶, e como tal, produz efeitos que incidem sobre a saúde pública.

A este respeito, cumpre ressaltar que

Os ruídos excessivos provocam perturbação da saúde mental. Além do que, poluição sonora ofende o meio ambiente e, conseqüentemente afeta o interesse difuso e coletivo, à medida que os níveis excessivos de sons e ruídos causam deterioração na qualidade de vida, na relação entre as pessoas, sobretudo quando acima dos limites suportáveis pelo ouvido humano ou prejudiciais ao repouso noturno e ao sossego público, em especial nos grandes centros urbanos. (...). Os ruídos são responsáveis por inúmeros outros problemas como a redução da capacidade de comunicação e de memorização, perda ou diminuição da audição e do sono, envelhecimento prematuro, distúrbios neurológicos, cardíacos, circulatórios e gástricos. Muitas de suas conseqüências perniciosas são produzidas inclusive, de modo sorrateiro, sem que a própria vítima se dê conta. O resultado mais traiçoeiro ocorre em níveis moderados de ruído, porque lentamente vão causando estresse, distúrbios físicos, mentais e psicológicos, insônia e problemas auditivos. Além disso sintomas secundários aparecem: aumento da pressão arterial, paralisação do estômago e intestino, má irrigação da pele e até mesmo impotência sexual. Estas nocividades estão em função da durabilidade, da repetição e, em especial, da intensidade auferida, em decibéis (Ibid.).

A esta altura, o leitor que não conhece o local em relação ao qual o trabalho pretende intervir, poderia julgar que esta discussão pode estar equivocada, por vincular a ideia de criação de um trabalho artístico à manutenção de ordem e qualidade de vida pública. Ao que eu afirmo, sem reservas, que esse tipo de argumento ignora completamente a quantidade de sons emitidos indiscriminadamente no local em questão. Aqui não há

²⁹⁵ Para uma apreciação detalhada a respeito da noção de ruído, abordada à luz de uma diversidade de contextos e regimes sensoriais diferentes entre si, e pensada como uma definição variável em função de contexto, ver a tese de doutorado do Lílian Campesato (2012).

²⁹⁶ O ruído possui natureza jurídica de agente poluente. Difere, evidentemente, em alguns pontos de outros agentes poluentes, como os da água, do ar, do solo, especialmente no que diz respeito ao objeto da contaminação. Afeta principalmente os homens.

argumento geral ou ideias puramente abstratas que resolveriam o problema, é preciso seguir as linhas problemáticas e factuais que se exercem cotidianamente no local.

Em Julho de 2017, voltei a Ipatinga para morar temporariamente, e ao longo de seis meses constatei que diversos tipos de agentes mobilizam alto-falantes nas ruas em configurações as mais diversas – por exemplo, instalados em carros, motocicletas, carrinhos de mão, ou simplesmente posicionados em uma calçada – para divulgar os mais diversos tipos de serviços e eventos: a inauguração de uma igreja evangélica; uma festa de forró no fim de semana em um sítio fora da cidade; a instalação de iluminação em LED pela prefeitura; picolés; sorteios de motocicletas e automóveis; a “palavra de Deus”; a realização de cultos religiosos em espaços informais, acompanhados de performances musicais com instrumentos diversos; campanhas de medição de pressão sanguínea em praça pública; serviços de entretenimento conhecidos como “trenzinho da alegria” ou “carreta furacão” com uma intensidade de emissão sonora desproporcional; supermercados anunciando ofertas e promoções. A lista é extensa e aberta, pois não se sabe ao certo quem mobilizará a difusão sonora nas ruas em favor de seus interesses particulares.

Cada uma dessas práticas pode muito bem instalar-se na calçada da rua em que você mora, ou na porta de sua casa, e sem que isto constitua um problema para boa parte da população local. Não há protestos ou resistência articulados coletivamente, salvo em pouquíssimas associações de bairros. Além disso, há também algo subliminar e não-dito: tais práticas não acontecem em todos os bairros da cidade. Há um desnível evidente entre emissão de ruído em áreas “mais nobres” da cidade e áreas em que residem pessoas marcadas pela condição de inserção em estratos socioeconômicos de menor poder aquisitivo e menor influência política no contexto da política local.

Apesar da presença evidente desse desnível, seria superficial reduzir o problema em termos de diferenças entre classes econômicas. Esta perspectiva é demasiado macroscópica. O fato de que silêncio e quietude sejam privilégios de parcelas mais ricas e poderosas é algo elementar e cristalino, há muito merecedor de discussão no campo da pesquisa acadêmica e mesmo da

opinião pública²⁹⁷. Tal condição material elementar não se reduz à perspectiva macroscópica e segmentada em estratos sociais e sujeitos fixos, e, portanto, é preciso outra lógica para ler os condições do dinamismo, e, por esta via, da transformação. A questão aqui parece articular-se, mais profundamente, ao nível de três elementos que não se reduzem aos axiomas essencialista e identitário da procedência socioeconômica de um indivíduo. Tais elementos são: educação, consciência ambiental, e ética. Três vetores que atravessam a mente humana, e que sobrevoam de modo transversal uma diversidade de segmentações duras.

Contra as segmentações duras de um modelo de conhecimento pautado em categorias gerais da representação e de um entendimento primordialmente extensivo do espaço e do tempo, a flexibilização do sujeito – o sujeito em seu movimento de gênese –, é da ordem da prática, da relação e da vida cotidiana. A aposta aqui é a de que consciência ambiental e ética podem, juntas, compor um *corpo espectral* do desejo coletivo²⁹⁸ que sobrevoa condições impostas por uma materialidade dura e dada. Educação é transversal a classes. Educação é da ordem da transformação e do devir, ao contrário da doutrinação, que é uma usurpação do dispositivo “Educação”. Por este motivo, a aposta é também a de que, na condição de corpo espectral de desejo coletivo, a educação é um dispositivo capaz de modular hábitos que estão sedimentados como uma segunda natureza sobre corpos e mentes.

Em razão desta aposta, o trabalho tenta operar no sentido de favorecer a amplificação de uma sensibilidade ecológica, mobilizada como um particular de exercício de desenho de escuta. Portanto, o trabalho aqui descrito foi disparado a partir da constatação de dois fatos básicos: o fato de grande parte das subjetividades urbanas atuais ser praticante de mídias móveis em nosso cotidiano; e o fato de ser possível, neste lugar específico, o exercício de sensibilização social produzido tanto a nível individual quanto a nível coletivo.

²⁹⁷ A este respeito, ver nota na seção “pensamento orientado a fluxos”, mais adiante neste capítulo.

²⁹⁸ A ideia de “corpo espectral do desejo” é adotada aqui em relação à conceituação de um corpo inorgânico – mas nem por isto desprovido de consistência – formulada por Deleuze e Guattari a título de “Corpo Sem Órgãos”. A respeito deste conceito, ver Deleuze e Guattari (1980, p. 185-204).

2.3. Uma contra-política do smartphone

Conforme uma noção performativa de subjetividade (Turner, 1988), podemos considerar a sujeito urbano atual como um praticante de mídias móveis. Se é verdade que a identidade subjetiva *emerge* ao longo de performances que o sujeito desempenha junto aos elementos que se encontram em seu cotidiano²⁹⁹, em que condições podemos pensar a identidade que emerge emaranhada às malhas da computação móvel ubíqua? Uma imensa quantidade de indivíduos performam atualmente suas identidades subjetivas através de smartphones conectados à internet. Tal performance cotidiana, por sua vez, é *mediada* por um padrão de expressão e conteúdo agenciado a um modo majoritário de produção de subjetividade, e que precisa ser observado criticamente. A existência concreta de um regime sensorial que configura os hábitos da subjetividade média online coloca em cena a necessidade de uma abordagem politizada do uso de mídias móveis.

Como se pode perceber em diferentes instâncias das teorias críticas ao *establishment* (cosmo)político, os comportamentos praticados por uma classe média urbana são propagados e adotados como imperativos políticos e culturais no contexto de uma cultura de massas³⁰⁰. Tal imperativo persevera sob a forma de uma espécie de padrão mental que se efetiva como uma “constante de expressão e conteúdo” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 133). Um desses imperativos culturais de proporções globais em voga atualmente consiste, por exemplo, no uso do aparelho celular como instrumento de registro e divulgação dos acontecimentos de uma vida privada, seguido do compartilhamento dos mesmos em redes sociais. A este padrão de uso, soma-se um modo de habitar o ambiente on-line como lugar de problematização de questões relativas à vida em sociedade, o qual, por sua vez, expressa de modo sintomático o ódio como matriz afetiva do posicionamento relativo a questões que envolvem dissidência e diferença social. De um lado, um regime *selfie*, de

²⁹⁹ Para uma descrição sucinta a do panorama das teorias que pensam a identidade como questão relativa a *performance*, ver <<https://www.history.ac.uk/1807commemorated/media/methods/performance.html>>.

³⁰⁰ Para ficar apenas em dois exemplos, considere as noções de *homem unidimensional* (Marcuse, 1964) e “forma-homem” (Deleuze; Guattari, 1980), ambas – cada uma à sua maneira – posicionadas como um diagnóstico crítico aos modos hegemônicos de organização dos hábitos e do desejo.

outro, um regime *hater*. E ambos intimamente articulados com a neurose narcísica da subjetividade qualquer, o que nos permite dizer que ambos os padrões aqui descritos formam os dois polos de um espectro da agência on-line sob *controle* (Deleuze, 1990). Tal controle ocorre sob a forma da modulação afetiva (Goodman, *op. cit.*), fora de um espaço de confinamento, e no espaço (aparentemente) “liso” da internet. Podemos, então, considerar que a matéria “internet” é organizada por uma função, ou um programa que pode ser descrito em dois passos básicos: o dispositivo móvel capta um contexto geo-social vivido, e o divulga em redes sociais.

Tal “diagrama” da agência on-line forma uma economia do uso dos dispositivos móveis como ferramentas técnicas. Ao serem utilizados majoritariamente como instrumentos de produção de conteúdo conforme as coordenadas de um regime *selfie* de representação, e um regime *hater* de problematização, a reserva potencial de performance subjetiva em relação a ferramentas técnicas é conformada à axiologia de um regime econômico da sensibilidade e da agência individual. Por esta via, a gama de possibilidades implicadas nos “celulares inteligentes” é reduzida estrategicamente à conformidade com um padrão de reprodução de subjetividade de massas. Trata-se de um uso “maior” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 127-156) das condições de linguagem conforme uma constante de expressão e conteúdo, o qual secreta um padrão expressivo que, por sua vez, o é massivamente sintomático: de um lado, ostentação; de outro, ódio. Por esta via, as estruturas de comunicação em rede são utilizadas, na prática, conforme um padrão mediante o qual a ferramenta é *neutralizada em favor de* uma economia narcísica da autoimagem do sujeito.

Tendo em vista a efetividade de um padrão majoritário que configura massivamente as performances subjetivas de mídias móveis, podemos apreciar o potencial de essas mesmas mídias serem utilizadas de outro modo. Poderia o smartphone ser mobilizado como uma ferramenta importante na articulação de uma cultura pautada na apreciação e elaboração coletiva de espaços comuns, em que se manifestam necessidades e vontades compartilhadas? Temos aqui uma distinção (reconhecidamente artificial e porosa) entre dois modos performáticos que se bifurcam entre uma cultura do uso de ferramentas técnicas a partir de um vínculo com o cultivo de espaços

comuns, e, de outro lado, uma cultura do uso dessas mesmas ferramentas conforme um imperativo cultural hegemônico de produção e reprodução da subjetividade sintomaticamente narcísica. Diante deste cenário, a realização de mapeamento sonoro utilizando *smartphone* pode ser elaborada como uma via prática (e, portanto, performativa) de criação de pontes entre esses dois domínios, a saber, o do regime centrado no sujeito para a experimentação dirigida ao coletivo.

Neste sentido, o mapa sonoro aqui proposto faz questão de utilizar o *smartphone* e a internet como meios da operação artística, mobilizando-os, entretanto, como peças agenciadas no contexto de *uma contra-política do smartphone*. Tal contra-política consiste em desterritorializar o uso dessas ferramentas de sua conformidade estratégica a um regime majoritário de *controle* (Deleuze, 1990) do narcisismo subjetivo, para o contexto de atuar como um operador de elaboração coletiva de espaços onde se enunciam vozes e sensibilidades plurais como meios de articulação de uma vontade comum. No contexto particular de Ipatinga, por exemplo, tal variação cultural poderia implicar em uma transformação das práticas de emissão sonora indiscriminada (leia-se, poluição sonora) praticada em determinadas regiões da cidade. Assim, tal contra-política aponta para possibilidades de habitação da estrutura de conexão em rede como meio de elaboração de espaços que favorecem e refletem uma esfera de valores compartilhados que pode ser mais sensível ao cultivo de espaços coletivos. E o faz necessariamente mediante uma denúncia do falso protagonismo *selfie/hater*, egoísta e odiador, como dispositivo de *controle* da subjetividade urbana contemporânea.

2.4. Assinar uma escuta?

Uma das intenções principais da criação deste trabalho consistiu na produção de uma operação artística que fosse capaz de promover um debate entre membros da comunidade local a respeito de duas matrizes específicas de discussão: 1) ecologias sonoras – a qual tem aqui o tema da poluição sonora como um dos pontos de partida, mas que não se encerra neste ponto específico, podendo abrir também, por exemplo, discussões em torno de indústrias culturais, e todo o debate em torno de memes e áudio vírus

apresentado na primeira parte desta tese; e 2) a relação entre subjetividade e auralidade. Mais precisamente, a questão da gênese do sujeito à luz da auralidade, isto é, do fato de alguém tornar-se quem é, também, a partir das práticas de escuta que é capaz de desempenhar.

Paralelamente aos debates que o trabalho intenciona facilitar, estão questões operacionais do tipo: como chegar às pessoas? Como criar um vínculo, por efêmero que seja? Como chegar às pessoas sem passar pelo caminho do discurso ambiental, o qual muitas vezes se incorpora moralismos bucólicos e românticos? O desafio seria, então, o de criar um dispositivo de participação que fosse capaz envolver pessoas de modo lúdico e sensível.

Propõe-se prolongar um desejo (talvez já latente em muitas pessoas) pela participação e pelo envolvimento através da experiência de um espaço coletivo em que é possível a expressão própria, particular, específica, subjetiva. Como você escuta o mundo à sua volta? E como você compartilha os modos de escuta que pratica? De quem você empresta ouvidos? Quais são as escutas que você herda e que pratica? Você assina alguma escuta?

2.5. Cartão postal aural

Ao subtrair-se às injunções postas pelo regime de controle ético-estético *selfie/hater*, fica em aberto o espaço “diagramático” da performatividade da identidade subjetiva mediante captação e compartilhamento de dados sensíveis a partir de aparelhos móveis. Se o indivíduo deixa de preencher esse espaço com expressões sintomáticas de suas demandas narcísicas, será preciso encontrar um modo de expressão que veicule problematizações relativas à sua situação direta de *ser vivo em um contexto sócio-econômico-político-sexual particular*. “Ater-se ao particular como forma inovadora”, dizem Deleuze e Guattari (1980, p. 588). Abre-se aí uma porta para a experimentação, a qual pode ser apreciada ao nível da relação entre política e linguagem, mediante o conceito de agenciamento coletivo de enunciação. Faz-se hoje necessária a problematização de uma pragmática do smartphone e da conexão em rede. O smartphone está fadado a funcionar como peça estratégica do controle “colonial-capitalístico” (Rolnik, 2016) atual, ou é possível

um uso *menor* do smartphone, projetando na cena das mídias digitais outros agenciamentos coletivos de enunciação? Em cada caso, perguntar: qual é o coletivo que se enuncia?

“O som nos oferece a cidade como matéria e como memória”, escreve a socióloga Fran Tonkiss (2003) como abertura de seu influente ensaio sobre o conceito de “cartão postal aural”. Tonkiss caracteriza o cartão postal aural como uma modalidade de textualização da experiência da escuta, na qual a prática de escuta é pensada em relação a contextos urbanos, e entendida como uma via *sui generis* para a percepção de tensões entre vida individual e vida coletiva nesses contextos. Em continuidade com esta formulação de uma modalidade textualização da dimensão aural, o mapa sonoro *Escuta Ipatinga* endereça aos habitantes do local o convite a formular um modo de expressão que conjuga imagem, relato pessoal e registro sonoro.

× | +

**MAPA SONORO
DA CIDADE DE IPATINGA**
Criado e mantido por
Henrique Rocha de Souza Lima

Participe:
Grave um som que te chama a atenção
em algum lugar da cidade.
Conte como você o escuta.

Envie a gravação e o endereço
de onde foi realizada para:
henrique@escutaipatinga.eco.br (e-mail)
ou como mensagem de voz para:
(31) 98853 0538 (whatsapp)

Escuta Ipatinga é um espaço para compartilhar
escutas e para a cidade ouvir-se

Figura 71: instruções para participação. Fonte: <www.escutaipatinga.eco.br>.

O formato de “cartão postal aural” funciona, portanto, como um meio de formulação expressiva pelo qual a pessoa participante pode veicular

parcialmente sua experiência de um local específico a partir de sua perspectiva pessoal, corporal e geograficamente situada. Tonkiss pensa o cartão postal aural em relação a uma elaboração de significação que se move no âmbito dos movimentos enviesados da memória, de onde decorre um tipo particular de relação com o sentido:

A audição tem a sua própria relação com a verdade: com o testemunho, com a evidência falada, com o colocar a confiança em palavras mais que em imagens, com a aceitação de coisas prometidas, mesmo que não possam ser mostradas. A audição também envolve uma relação especial com a lembrança. [Ela] Poderia, como diz [Walter] Benjamin, ser o senso da memória (Tonkiss, 2003, p. 307).

Para a autora, a memória tem uma *textura* particular: “uma textura e uma delicadeza” que não se deixam capturar por meios visuais (Ibid.), o que faz do registro sonoro, e mesmo o registro escrito da experiência sonora, meios privilegiados de investigação de questões relativas à memória, pertencimento e senso de lugar (*place*). Tonkiss caracteriza a noção de memória como uma dimensão temporal que funciona mediante uma dinâmica de “ecos e tremores”, aos quais os cartões postais aurais ofereceriam uma resposta metodológica adequada. Assim, a socióloga traduz sua proposta metodológica em termos da produção de “instantâneos de som” [*snapshots of sound*] (Ibid.).

O *Escuta Ipatinga* incorpora contribuições feitas sob a forma desses “instantâneos” [*snapshots*], os quais vinculam conjuntamente uma faixa de áudio, uma fotografia e uma pequena descrição da situação. Realizar a captura de tal instantâneo implica entrar no jogo de linguagem proposto pelo mapa, cuja finalidade principal é favorecer um processo singular de desterritorialização aural a ser vivido pelo indivíduo participante. Conforme um dos princípios da cartografia radical, para realizar o registro sonoro, não é necessário atender a padrões ou pré-requisitos técnicos. A pessoa potencialmente participante é encorajada a utilizar o(s) dispositivo(s) que estão à sua disposição, desde que seja(m) capaz(es) de registrar som e imagem. Ambos estes componentes do mapa – o formato proposto em termos de instantâneos de som e a ausência de exigência de padrões técnicos a serem atendidos – relacionam-se diretamente com o fato de dispositivos móveis que

possibilitam essa modalidade de textualização serem utilizados cotidianamente por um número massivo de indivíduos. É preciso frisar, no entanto, que o fato de este entendimento mapeamento sonoro estar contraposto à existência de um regime *selfie* de produção de subjetividade, e à ativação de uma contra-política do smartphone, o uso de *smartphones* não é uma regra necessária à participação no mapa, uma vez que qualquer pessoa que queira registrar som e imagens utilizando outros dispositivos técnicos pode fazê-lo. O que se solicita é que se leve a cabo a experiência de formulação de um *instantâneo aural*, como um meio de textualizar a apreensão sonora de um local segundo uma perspectiva própria.

Portanto, o uso de smartphones não é necessário, mas quando é utilizado, o que o *Escuta Ipatinga* propõe é um uso menor, pelo qual o smartphone é ativado como ferramenta oto-gráfica.

Figura 72: o website <www.escutaipatinga.eco.br> em 16/02/2018.

2.6. O *Escuta Ipatinga* em parágrafos curtos

O trabalho foi nomeado “Escuta Ipatinga” por dois motivos básicos: 1) por ser planejado como um dispositivo que diz respeito à extensão física do território delimitado como área urbana correspondente à cidade de Ipatinga; e 2) por endereçar a essa extensão física a palavra “escuta” sob a forma da interjeição “escuta!” (como quando você interpela alguém para lhe dizer algo, mas antes, lhe diz “escuta”, e então apresenta o que iria dizer).

Esta parte do capítulo dedica-se à descrição das ideias básicas que subjazem à elaboração do trabalho em questão. Seguem parágrafos curtos e proposições simples:

1. O *Escuta Ipatinga* é uma plataforma sempre em processo. É aberta, e sua finalidade é indeterminada.
2. O trabalho mantém uma relação com o lugar, através da qual não se pretende representá-lo, mas encorajá-lo.
3. Quando o trabalho acontece? O trabalho acontece quando há uma variação qualitativa na sensibilidade ou na ação. Por exemplo, quando uma pessoa passa a usar seu celular para registrar uma mensagem de voz, mas produzindo um registro no qual a “mensagem” é o próprio meio-ambiente sonoro. A “voz” captada e “mensagem” compartilhada é a própria paisagem sonora. Em outras palavras: a mensagem de voz torna-se uma gravação de campo. Assim, o trabalho acontece quando a pessoa que tem contato com a proposta passa a escutar o seu dia-a-dia de outra maneira. Ou seja: acontece quando alguém passa a praticar um modo de escuta ainda não praticado. Dito de outro modo: acontece quando há uma transformação qualitativa na relação que alguém estabelece com o seu em torno.
4. O trabalho é como um espaço, um palco ou uma tela abertos no qual o participante pode imprimir um traço, a partir de uma experiência de escuta. Trata-se de um convite para que os habitantes do local escutem uns aos outros, e manifestem suas escutas, traduzindo em expressão própria uma ou algumas paisagens sonoras que compõem o contexto no qual se vive, bem como o modo particular com as escuta.
5. As paisagens captadas e expressas são variadas, e tal variedade afirma dois pontos específicos: 1) que a cidade é um arquipélago sonoro; Isto

é, um complexo que é nomeado e estabelecido como uma unidade, mas que é feito de fragmentos particulares e relativamente autônomos, formando assim um conjunto multicentrado. 2) que a paisagem está em vias de tornar-se um material sujeito a transformações, as quais podem ocorrer em função do modo como a cidade é enredada em agenciamentos coletivos específicos.

6. Uma escuta é uma *performance* e um processo que envolve sempre um arranjo específico de materiais e um repertório interpretativo que traduz esses materiais em uma inteligibilidade possível. Uma diversidade de conotações culturais podem emergir ao longo de um processo de escuta. Que conotações são essas? Que conotações você experimenta em relação ao que você ouve? Quais objetos disparam em você conotações particulares? Quais são familiares, quais são incomuns?
7. O Escuta Ipatinga é, ele mesmo, um processo em curso. O site não é agora como era no mês passado, e não será no mês que vem como o é agora.
8. O trabalho não é exibido, proposto e divulgado como uma “obra de arte”. Pois ele não quer interpor entre si e o público um repertório de imagens pré-concebidas e amplamente divulgadas sobre a ideia de “arte”, bem como sobre a ideia do que seria estar em presença de um trabalho de arte (no senso comum seria, em geral, assumir uma postura de contemplação). Tais ideias circulam dentre pessoas que vivem em contato com matriz cultural advinda do continente Europeu, onde elas (as ideias) desfrutam de um enorme poder de pregnância. Por este motivo, o trabalho não faz nenhum recurso ao título de “arte” e à suposta autoridade que esse título pode veicular.
9. Não se sabe, de antemão, o que esse trabalho é: se ele é um espaço em que você pode protestar algo, ou se é um espaço onde você pode colocar um som particular de sua vizinhança e dizer algo sobre ele. Trata-se de um espaço que cuida, desde o início, de propor-se como indeterminado, e, portanto, como aberto a encontrar suas determinações ao longo das interações com o público.
10. O *Escuta Ipatinga* é um espaço no qual você não está consumindo nada, mas você *existe* mesmo assim. E, sobretudo, no qual você existe como co-criador. Você pode co-produzir aquele espaço, se quiser.
11. *Escuta Ipatinga* é um ponto de partida para uma conversa. Tal conversa se abre a uma constelação de assuntos envolvendo som, escuta, meio-

ambiente, habitação, espaço, territórios existenciais, micropolítica, virtualidade, arte contemporânea, crítica, etc.

12. O trabalho entende a cidade como possível espaço a ser investigado, cultivado e transformado de modo comum, a partir de noções ampliadas de espaço e de urbanidade.
13. *Escuta Ipatinga* propõe participação e contemplação, ao gosto de quem participa. Realizar uma gravação e enviá-la para mim é participar; passar um tempo escutando e navegando no site também é participar.
14. Em termos das *condições de um exercício do conhecimento* (isto é, em termos epistemológicos), o trabalho acontece quando há uma virada do predomínio da cultura da percepção baseada em objetos visuais sólidos para o predomínio de uma percepção pautada na dinâmica de fluxos sônicos que emergem no contexto de situações específicas e cotidianas. Em termos epistemológicos, portanto, *o trabalho acontece coincidentemente a um devir líquido da paisagem*. Como seria um lugar em que o espaço da cidade torna-se vetorial e ressonante? Como seria se o meu modo de perceber o espaço experimentasse um devir-“hidráulico”?³⁰¹
15. *Escuta Ipatinga* é projetado em favor de possíveis sinergias entre educação, arte, ecologia, senso de comunidade, criatividade, participação social, cultura.

2.7. Trajetos e participações

O trabalho estabelece uma aliança com modos de ação artística que consistem em propor trajetos. Dentre os vários casos em que a arte propõe trajetos, este é mais um modo de ação possível. Ele propõe uma experiência de relação com o espaço urbano por via da prática de escuta. Junto a isto, se desejável, propõe um ato de partilha da experiência vivida, mediante uma veiculação sensível em forma de gravação.

O exercício da gravação, por sua vez, envolve uma série de escolhas subjetivas, nas quais o sujeito tem de decidir quando começar e quando encerrar a gravação – isto é, como emoldurar a coisa a ser apresentada; bem

³⁰¹ Refiro-me aqui à ideia de “modelo hidráulico” como modelo de pensamento e ação descrito em Deleuze e Guattari (1980, p. 447; 449; 481).

como tem de decidir se o conteúdo atual da escuta é merecedor de registro, e segundo quais critérios.

Além daquele que realiza e envia uma gravação, participa também aquele que entretém uma conversa, que elabora uma pergunta, bem como aqueles que colocam em jogo possíveis formas de interação que não foram previstas de antemão (o contorno das possibilidades é informe e imprevisível).

*

O trabalho realiza-se como ação prática e micropolítica de afirmação da ação coletiva em relação a um novo senso do intolerável: O mundo do áudio vírus saturou-se, esgotou, tornou-se intolerável. Se assumirmos aqui uma linguagem de projeto de pesquisa, podemos elencar os seguintes objetivos: 1) Multiplicar o exercício da gravação sonora (e a prática de escuta) no interior de uma cultura de uso de mídias móveis. Ressaltar a particularidade cultural, sensorial e epistêmica desse tipo de prática; 2) Promover uma situação na qual o participante possa experimentar a situação de agir como um sujeito ouvinte corporalmente presente – diferentemente do modo de ação desempenhado conforme a posição de consumidor passivo sobre o qual são injetados áudio-vírus; 3) Desdobrar questões em torno do problema relativo à diversidade de modos de ação praticados por ouvintes pouco integrados a um regime sensorial audiovisual padrão. Quais condutas de escuta são experimentadas em relação a espaços, tempos e modos de existência diversos dos que preenchem um padrão hegemônico de frequência de aplicativos e conteúdos audiovisuais?³⁰².

Assim, o trabalho se propõe como intervenção problemática na ordem do padrão hegemônico do *media consumption*, de modo a cogitar e experimentar possibilidades de extrair desse regime um conjunto de potências de agir que podem ser atualizadas de formas diversas, e podem ser textualizadas em meios e proposições práticas diversas. Trata-se de um modo

³⁰² A respeito desta curiosidade que move a pesquisa, e que consiste em perguntar pelos modos de comportamento praticados por ouvintes pouco integrados a um regime audiovisual eletroacústico, ver dois outros trabalhos de pesquisa e produção artística realizados por mim como desdobramento desta questão: o *Otográficas 1: Ouro Preto*, mencionado acima; e o artigo “O lugar da Escuta em Meu Tio o Iauaretê” in: Anais da XIV Semana de Letras da UFOP.

de realização que, desde dentro de um regime sensorial, opera sob a forma de crítica imanente e implosiva. O que tenho posicionado aqui como otografias e a arte do desenho de escuta são práticas críticas.

Portanto, a mobilização de práticas artísticas que envolvem a performance de escuta vincula-se a um trabalho de pesquisa que intenciona uma compreensão mais detalhada de práticas de escuta desempenhadas em contextos da vida cotidiana e em ambientes não-institucionais³⁰³. É neste sentido que o trabalho elegeu a mobilização de ferramentas móveis de amplo uso em culturas urbanas atuais em um jogo que favoreça maior sensibilização aural, de modo a posicionar a auralidade como um ponto de acesso ao contexto local no qual vivem as pessoas. A ação configura-se em vínculo com objetivos específicos: promover o exercício de uma escuta mais atenta e de uma postura mais ativa com relação àquilo que chega aos ouvidos; e facilitar uma cultura caracterizada por um maior engajamento entre pessoas e ambientes sonoros e entre escuta como prática humana e a vida e comunidade.

2.8. O mapa como pré-texto

O *Escuta Ipatinga* é um mapa sonoro colaborativo elaborado a partir de uma concepção do sujeito como ser de habitação, um *sujeito à habitação*. A este respeito, é preciso frisar que habitação e subjetividade se entrelaçam em um loop ontológico. A habitação faz o sujeito, e o sujeito faz a habitação, de modo que não há, nesta relação, um primeiro e um segundo termo. Por sua vez, o exercício da habitação pode variar suas regras, em função de ações praticadas pelo sujeito. Dependendo da experiência, o complexo corpo-mente (sujeito) configura-se de um jeito ou de outro, em função de condições locais e interações contingentes. A subjetivação é sempre contingente, mas essa contingência porta uma regra geral: todo sujeito é um efeito de condições locais

³⁰³ Um exemplo de prática de escuta inscrita em um contexto institucional: a ideia de “escuta estrutural” em música. Nosso interesse aqui seria o de investigar os modos pelos quais pessoas não inscritas na instituição “musicologia” – bem como nos regimes sensoriais que ela postula como legítimos – praticam escuta musical. O mesmo exemplo pode ser adaptado a qualquer disciplina que postula modelos normativos de escuta, associados à postulação de um regime sensorial correspondente ao modelo.

específicas – daí a esquizoanálise apresentar-se como uma “história universal da contingência” (Deleuze; Guattari, 1987, p. 1).

Por esta razão, o mapa sonoro é entendido aqui como sendo necessariamente uma plataforma que articula necessariamente a relação entre *experiência situada e diagramas socioculturais que condicionam as práticas de produção e escuta* do som. O mapa sonoro é também uma plataforma de investigação que se articula ao nível dos processos de consolidação, sedimentação e transformação de um estado subjetivo. O mapa sonoro aqui descrito serve como pré-texto à textualização de repertórios de espaços-tempos vividos no interior de um local, e, portanto, no interior de redes materiais e virtuais vinculadas ao local. A questão é: em que medida uma problematização particular, formulada a partir da cartografia de práticas de escuta, pode contribuir para uma apreciação mais detalhada de problemas relativos à subjetividade?

2.9. Pensamento orientado a fluxos

No dia 2 de novembro de 2017, eu me encontrava em uma sala escura onde estava projetada na parede a seguinte pergunta: “o silêncio é um privilégio dos ricos?” Esta questão era colocada ali por Myriam Lemberger³⁰⁴, no contexto de seu trabalho *Limites auditivos: o som como meio de produção espacial*³⁰⁵. A situação era a de uma sessão de comunicações que reunia pesquisas dedicadas à relação entre som e espaço, particularmente espaço público, e na qual apresentei comunicação relativa ao trabalho *Otográficas 1: Ouro Preto*. O moderador da mesa era o artista e pesquisador Sven Anderson, que também trabalha com “o ato de ouvir dentro de diversos contextos arquitetônicos, físicos, sociais e emocionais”³⁰⁶. Anderson é realizador de uma

³⁰⁴ Pesquisadora e praticante na área de arquitetura, com trabalho dedicado a investigar questões relativas ao som e à escuta do ponto de vista do planejamento de espaços.

³⁰⁵ Lemberger, Myriam. *Auditive Grenzen: klang als medium der raumproduction*, dissertação de mestrado produzida emu ma linha de pesquisa intitulada “estratégias espaciais”. Ver mais sobre o trabalho em <<https://spatial-strategies.muthesius-kunsthochschule.de/arbeiten/auditive-grenzen-klang-als-medium-der-raumproduktion/>>.

³⁰⁶ <<http://www.svenanderson.net/>>.

instalação sonora permanente em um local público na área central de Dublin, produzida em colaboração com um setor da prefeitura local³⁰⁷.

Tratava-se, portanto, de uma situação de encontro entre pesquisas e trabalhos relativos à articulação conjunta entre som, participação social, comunidade, e ativação de espaços públicos tendo em conta experiências de apreciação sonora e sensibilização aural. O trabalho *Escuta Ipatinga* começou a nascer ali, entre a pergunta de Lemberger e as conversas posteriores com Anderson³⁰⁸. Na minha perambulação por duas cidades tão diferentes, e na improvável zona de intersecção entre Ipatinga e Dublin, nasceu o trabalho aqui descrito.

Então: o silêncio é um privilégio dos ricos? A pergunta é até mesmo um clichê, ao qual a resposta é “sim”, evidentemente. Observe: pessoas não fazem o que querem em torno de bairros ricos e batalhões de polícia. Por sua vez, em bairros periféricos, não há problemas em alto-falantes em volume máximo para anunciar os mais variados tipos de serviços, eventos e produtos. E este não é um fato isolado e particular de apenas uma cidade: áreas residenciais com controle de ambiente acústico têm maior valor de mercado – até mesmo o dinheiro tem sido mais sensível à poluição sonora que nossas teorias e práticas artísticas³⁰⁹.

No entanto, o processo de investigação mostrou que valor imobiliário não é tudo quando o assunto é um meio-ambiente equilibrado. O núcleo do problema é educação, sensibilidade, e consciência ecológica. A cidade com a qual o trabalho pretende se relacionar apresenta um evidente desnível em termos de qualidade do ambiente acústico. Este é um fato que, talvez por ser tão evidente, passa despercebido por grande parte da população local, e isto por dois motivos: um deles diz respeito ao fato de grande parte da população

³⁰⁷ Trata-se do trabalho *Continuous Drift*. Ver mais sobre o trabalho em <<http://continuousdrift.com/>>, e <<http://www.e-flux.com/announcements/29280/sven-anderson-continuous-drift/>>.

³⁰⁸ Após conversas com Sven Anderson, realizei uma entrevista com o artista, com a promessa de que tal entrevista seria transcrita e publicada.

³⁰⁹ A este respeito, ver artigo “*Does noise have a stationary impact on residential values?*”, produzido no âmbito da pesquisa acadêmica em <<http://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/17539260910999992>>; e o artigo “Silêncio vale ouro: poluição sonora tem sido fator determinante na compra do imóvel”, produzido no âmbito jornalístico em <https://estadodeminas.lugarcerto.com.br/app/noticia/noticias/2013/05/02/interna_noticias,47201/poluicao-sonora-tem-sido-fator-determinante-na-compra-do-imovel.shtml>.

de uma dessas áreas não frequentar a outra, ficando, portanto, em condições desfavoráveis de terem uma apreensão mais global da cidade; Também, e, sobretudo, por grande parte da *população não associar a ideia de som à ideia de meio-ambiente*. A emissão sonora em níveis desproporcionais tornou-se hábito e norma.

Portanto, se o uso desmedido de alto-falantes e poluição sonora nas áreas materialmente mais carentes é um fato, este fato não pode ser exclusivamente reduzido à questão de desigualdade social em termos financeiros e materiais. A questão seria, mais profundamente, a necessidade de se fazer chegar à consciência o fato de que essas pessoas habitam um meio-ambiente sonoro, e que o som é um agente que compõe o meio-ambiente no qual as pessoas vivem e em relação aos quais as pessoas experimentam a sua vida cotidiana.

Além desse fator de consciência ecológica e de uma ética decorrente desta consciência, há a questão da articulação coletiva e do cuidado pelo que é comum. Este último ponto encontra sua face prática em uma constatação empírica: em áreas mais “nobres” da cidade, as empresas locais não fazem algazarra com alto-falantes, também porque as associações de bairro se posicionam contra esse tipo de abuso. Ou seja: algumas organizações coletivas já mobilizam frentes de ação capazes de revidar hábitos abusivos praticados através de ondas sonoras.

Parte 3

Sítio-especificidade e transformação do agenciamento aural

3.1. O “Estudo de Seleção de Sítios”

Em fins da década de 1960, iniciou-se um tipo de abordagem da prática artística atenta à possibilidade de utilizar territórios atuais como meio de ação artística transformativa. Conforme afirma o artista Robert Smithson, esse tipo de prática substitui o modo naturalista (e, portanto, representativo) de se assumir a categoria de *espaço* “por um sentido não objetivo do espaço” (Smithson, 1969, p. 116), fazendo eco à ideia de que a arte não representa o espaço dado, mas produz apreensões possíveis do espaço, como afirmara Paul Klee já no início do século XX³¹⁰.

A respeito dessa via aberta para a ação artística, pensado inicialmente como um “estudo da seleção de sítios” (Smithson, 1967, p. 60), segundo o qual a ação artística pode intervir em locais de modo a revelar *novas paisagens*, Francesco Careri (2013, p. 136) afirma tratar-se de uma ação que toma o espaço atual “como se fosse um texto” passível de ser lido e co-escrito³¹¹. Mas, neste caso, um “texto” material, no qual o próprio corpo e a mente estão imersos. Um texto-real que, de acordo com o autor, pode ser aberto e experimentado física e conceitualmente. Segundo esta abordagem, a ação do artista, na condição de agente que opera uma abertura em um local específico, consistiria em “modificar o olhar do público em relação a esses territórios” (Ibid., p. 138).

Careri faz eco às palavras de Smithson, para quem

a busca de um sítio específico permite que se extraiam conceitos do existente, a partir dos dados sensíveis, por meio da percepção direta. A percepção precede a concepção quando se trata de selecionar ou de definir um sítio. Não se *impõe*, mas se *expõe* um sítio – seja ele interior ou exterior. Interiores podem ser tratados como exteriores, e vice-versa. São os artistas que podem explorar os lugares desconhecidos melhor que ninguém (Smithson, 1967, p. 60).

Estas são algumas diretrizes de uma prática artística que, disse o autor em 1967, “está apenas começando”: o “Estudo da Seleção de Sítios” (Ibid.). Tal prática suscitaria, nas décadas seguintes, debates acerca dos termos mais

³¹⁰ Paul Klee formulou a célebre tese segundo a qual “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (Klee, 2001 [1920], p. 43). Tal concepção da operação artística para além do naturalismo e da representação encontra-se na base da tese Deleuzo-Guattariana sobre a arte como prática de “captura de forças” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 422).

³¹¹ “o *território atual* é um *medium* surreal através do qual podemos ler e escrever sobre o espaço como se fosse um texto” (Careri, 2013, p. 136).

adequados para lidar com esse tipo de procedimento realizado a título de “arte”³¹². E isto porque a ideia de operar uma intervenção em um local específico de modo a poder transformar a percepção que um público tem do local em questão passou a ser experimentada de maneiras muito diversas, mediante estratégias, meios materiais e finalidades diversas.

O próprio Smithson, por exemplo, desdobrou essa ideia de “Estudo de Seleção de Sítios” mediante a proposição de uma experiência que consistia em um passeio por uma área suburbana, posicionada no contexto da operação artística, como “um meio para inferir do território categorias estéticas e filosóficas com as quais confrontar-se” (Careri, 2013, p. 142).

É neste contexto que Smithson desenvolve um trabalho que opera como um divisor de águas em sua trajetória³¹³: uma excursão pelo rio Passaic, em uma área próxima a Nova Jersey. O trabalho que chegou a ganhar uma versão em formato de exposição na galeria da colecionadora Virginia Dwan³¹⁴ em Nova Iorque, mas cujo contorno geral (os limites que constituem a “obra”) é problemático e suscita discussão. Este trabalho foi inicialmente concebido como um convite: o público deveria alugar um carro, trazer uma máquina fotográfica, e ir junto com o autor-guia ao longo do rio Passaic em um exercício pseudoturístico de exploração de um território físico cuja localização temporal é problemático³¹⁵. “Uma terra que se esqueceu no tempo” (Smithson, 1996 [1967], p. 356), como descreve o autor no documento-convite, intitulado “veja os monumentos de Passaic”:

O que você pode encontrar em Passaic que não pode encontrar em Paris, Londres ou Roma? Procure-o sozinho. Descubra (se conseguir) o respiro imponente do Passaic River e os monumentos eternos nos seus diques encantados. Dirija no conforto do carro alugado em direção à terra que se esqueceu no tempo. A poucos minutos de Nova Iorque. Robert Smithson o guiará através dessa série fabulosa de lugares (...) e não esqueça a sua máquina fotográfica. Estão previstos mapas especiais para cada viagem. Para

³¹² “*Site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related*: estes são alguns novos termos que emergiram nos anos recentes entre muitos artistas e críticos para dar conta das várias permutações da arte *site-specific* no presente” (Kwon, 2002, p. 1).

³¹³ A este respeito, a crítica de arte Kay Larson afirmou que “as excursões tornaram-se o ponto focal do pensamento de Smithson: levaram-no a abandonar progressivamente as esculturas quase minimalistas (...) e indicaram-lhe o caminho que permitirá que sua arte se liberte das obrigações sociais e materiais impostas pelos museus e pelas galerias” (Larson, K, 1995: 40).

³¹⁴ <https://monoskop.org/Virginia_Dwan>.

³¹⁵ Por “localização temporal” entenda-se, o modo como um espaço está inserido em uma distribuição particular de presente, passado e futuro.

maiores informações, visite a Galeria Dwan, 29 Oeste, 57ª rua, Nova Iorque (Ibid.).

Na Galeria Dwan, este trabalho foi veiculado sob a forma de exposição, em que se exibiu 24 fotografias em preto e branco junto ao negativo de um mapa representando a região de monumentos ao longo do rio Passaic. A respeito da heterogeneidade e complexidade dos elementos que compõem este trabalho, Careri considera que

não há uma obra, pelo menos não no sentido de um objeto construído e mostrado ao artista. E a obra não se encontra sequer no lugar indicado pelo mapa: este não indica a ação do percurso e, de todo modo, quem for ao sítio não encontrará uma paisagem transformada pelo artista, mas a paisagem tal como ela é, no estado natural em que se encontra. Assim, a obra consiste em termos realizado esse percurso? (...) A obra está nas fotos expostas na galeria ou nas fotos que os visitantes tirarão? A resposta é que a obra é todas essas coisas juntas. Há uma série de elementos (o lugar, o percurso, o convite, o artigo, as fotos, o mapa, os escritos precedentes e os escritos posteriores) que constituem o seu sentido e que são (...) a própria obra (Careri, 2013, p. 140).

Segundo o autor, a obra já se encontrava em curso antes de ser exibida como tal, e continua a ser desdobrada após exposições particulares. Trata-se, aí, de uma poética na qual a obra “é submetida a uma série de prolongamentos em todas as direções” (Ibid.). Isto porque “Smithson continua a reelaborar os materiais fotográficos, os vídeos, as descrições, sempre postergando o sentido completo” (Ibid.) do trabalho.

Portanto, tem-se em jogo a enunciação e a prática de um modo operacional de ação artística que preserva as seguintes características: 1) Propõe-se manter o trabalho em estado de abertura e processo, postergando todo efeito conclusivo que poderia vir a efetuar uma compleição do sentido do trabalho. O sentido só prolifera, continuamente em estado de disseminação; 2) Trata-se de uma arte do trajeto; e os componentes do trabalho estão dispersos como elementos díspares e heterogêneos, mas que confluem para um contexto de experimentações práticas de estabelecimento de uma relação qualitativamente distinta com o estado de coisas atual em um local específico. 3) Intenciona-se detectar camadas virtuais de territorialidade que atravessam um local, tornando sensível o pertencimento deste a um enredo espiritual – isto é, de seu pertencimento a uma tradição (passado), bem como a expectativas

presentes e futuras por parte de quem ocupa ou de quem detém os direitos de propriedade e exploração (leia-se, os meios de produção) do local.

*

As mesmas questões que Careri posiciona com relação ao trabalho-convite de Smithson podem ser endereçadas ao trabalho *Escuta Ipatinga*. Há obra? E se há, onde está a obra? O convite lançado pelo mapa sonoro colaborativo consiste em facilitar a participação de populações locais na realização de um repertório sônico levantado coletivamente. A “obra” está no site hospedado na internet, mas também nos cartões distribuídos nas ruas, nos diálogos estabelecidos com pessoas locais em torno da proposta, na formulação de questões junto as essas pessoas, no grupo de mensagens coletivas articulado junto a um aplicativo de *smartphone*, nos trajetos percorridos para realizar as gravações, na busca por paisagens sonoras inusitadas, no elo criado entre paisagens sonoras cotidianas e a iminência de tornarem-se parte do projeto, no convite às pessoas a realizarem seus próprios trajetos e performances de escuta, e na zona indeterminada das performances de escuta desempenhadas pelos participantes. A obra está agora, enquanto você lê esta frase. Ela está enleada aos problemas enunciados nesta tese. Ela prolonga esta tese, assim como esta tese a prolonga.

Figura 75: Cartão de divulgação do trabalho (frente). Papel e carimbo, feito à mão. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Figura 76: Cartão de divulgação do trabalho (verso). Papel e carimbo, feito à mão. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Figura 77: Cartões de divulgação do trabalho (frente). Papel e carimbo, feito à mão. Cada cartão é planejado como um ponto de partida para uma conversa acerca do trabalho em questão, e do campo de questões que ele implica. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Figura 78: O site <www.escutaipatinga.eco.br> acessado via *smartphone*. Fonte: arquivo pessoal do artista.

E todos esses componentes são pré-textos para o que mais interessa ao trabalho: o *desenho de escuta* como atualização de uma variação qualitativa na esfera da auralidade. Uma intervenção no âmbito do modo de agir, mobilizada

por uma variação performativa em termos de percepção do espaço acústico, bem como do espaço coletivo em geral, do espaço da cidade. Uma variação que se opera sobre a percepção do próprio sentido da audição e da atividade da escuta como modo de conhecimento ambiental e de *instauração* (Lapoujade, 2015) de uma experiência real.

Se certa variação aural constitui os objetivos mais ideais do trabalho, fica, naturalmente, difícil falar na existência de uma “obra”, no sentido de um objeto sólido, com suas bordas delimitadas, fechado sobre si mesmo, e ontologicamente inscrito no registro da propriedade intelectual.

Tal forma de arte que propõe trajetos e transformações qualitativas da percepção, da sensação e da intelecção do real é certamente uma forma problemática, porque remete a uma mais-valia de vida ainda não quantificada como capital imaterial “artístico” e, sobretudo, porque não encerrada na forma de um objeto concreto comercializável como arte.

O caráter problemático desse tipo de prática não implica, no entanto, que o artista não queira ou não mereça ser amparado por instituições que zelam pelo bem público. Por exemplo, em um texto intitulado “Manifesto sobre os direitos do artista”, redigido pela artista cubana Tania Bruguera (2012), lê-se que

artistas socialmente comprometidos falam sobre momentos difíceis, lidam com tópicos sensíveis, mas, diferentemente de jornalistas, eles não têm proteção legal quando fazem seu trabalho. Diferentemente de corporações, eles não têm amparo econômico significativo. Diferentemente de governos, eles não têm poder político. A arte é um trabalho social baseado em uma prática que torna os artistas vulneráveis e, como no caso de jornalistas, corporações, instituições governamentais e religiosas, eles têm o direito de serem protegidos porque estão fazendo um serviço público (Ibid.).

Tal afirmação pode parecer demasiado vaga, se não forem definidos os termos envolvidos. Primeiramente, o “artista” descrito acima não é o artista que opera segundo as agendas institucionais de grandes empresas e agentes do *mundo da arte* (Danto, 1964), Tampouco do artista que preenche a agenda do espetáculo midiático. Trata-se aí do artista que está procurando elaborar suas próprias formas de ação, em função das linhas de força que se encontram em seu próprio presente, na condição de estar enredado em um contexto

específico, e em meio ao qual age de forma *intempestiva* – isto é, com esse contexto e contra ele, a favor da abertura a desdobramentos possíveis³¹⁶.

Trata-se aí, de uma condição de ação artística que se encontra pouco amparada por instituições de Estado, porque se orienta em relação a práticas culturais vinculadas a valores que não estão traduzidas em capital dinheiro, além de orientarem-se a processos de emergência, nos quais os objetos de interesse são coisas ainda em estado ainda incipiente. Isto porque trata-se de um modo de ação artística que precisa encontrar uma forma específica de ação – com uma terra e um povo específicos. Uma arte que não conhece, desde o início, a forma de ação segundo a qual irá proceder. Em outras palavras: que não tem uma “receita”, que rejeita a regência de um algoritmo que não seja aquele descoberto no processo empírico de investigação.

3.2. A (in)desejável a forma-folclore

Tal orientação a um “povo” pode ser encontrada, por exemplo, de modo manifesto em instâncias do pensamento artístico exteriores ao *mainstream* euro-centrado, e formuladas como antítese às evocações nacionalistas que já conhecemos na história da arte ocidental. Tal é, por exemplo, o caso do grupo de ativistas culturais “Taring Padi” – o “Instituto da cultura orientada-ao-povo”³¹⁷ –, formado na cidade de Yogyakarta, na Indonésia, em 1998. A fundação deste grupo acompanhou-se da emissão de um manifesto em que se descreve uma “missão”, uma “visão”, e um diagnóstico. Neste documento, especificamente na parte relativa ao diagnóstico, o texto denuncia o modo como as instituições de arte daquele país promovem sua arte majoritariamente conforme a demanda do mercado ocidental por itens exóticos, o que as leva a mascarar a relação entre a potência da arte e as urgências de um povo mediante a forma do *folclore* produzido para um mercado global.

Este manifesto comunica a intenção de desempenhar o papel de “desconstruir símbolos nacionais hegemônicos que enfraquecem as

³¹⁶ A respeito da noção de “intempestividade”, como uma figura particular do tempo, e, sobretudo, de ação no tempo e com relação ao tempo (especialmente o tempo histórico), ver Nietzsche (2003 [1874]), bem como os trabalhos técnicos de Amarante (2010) e Lima (2012).

³¹⁷ The Institute of People-Oriented Culture „Taring Padi“. “Manifesto” (1998). In: *Why Are We „Artists”? 100 World Art Manifestos* (Lack, 2017, p. 431-433).

habilidades do povo e controlar políticas públicas para o desenvolvimento da arte e da cultura”³¹⁸. Tal “desconstrução” figura entre as mudanças necessárias para que o dispositivo da arte possa ser, naquele local, praticado de modo a

canalizar os desejos e necessidades do povo e priorizar abertura, prosperidade social, soberania do povo, justiça entre gerações, democracia, apreciação dos direitos humanos sem dispensar responsabilidades, perspectivas de gênero, a reforma das relações globais e a preservação de um bom meio-ambiente³¹⁹.

A despeito das tonalidades utópicas e fantasiosas que discursos grandiloquentes podem assumir ao falar em favor de tópicos tais como “democracia”, “soberania do povo”, permanece a relevância de um movimento de articulação cultural que mobiliza o dispositivo *arte* contra as manobras políticas de mistificação do povo e da cultura popular sob a forma museológica e neutralizada do “folclore”, e a favor da produção efetiva de melhorias na qualidade do meio-ambiente no qual vivem populações submetidas ao exercício indiscriminado de um colonialismo cultural por parte de setores industriais que mobilizam o capital “cultura” exclusivamente em favor de sua ascese financeira.

Assim, as urgências locais do *Taring Padi*, com sua agenda anti-imperialista devem ser entendidas à luz da história particular da Indonésia em fins de século XX; No entanto, embora as condições locais e imanentes sejam imprescindíveis para uma compreensão mais cuidadosa da razão de ser desta articulação artístico-ativista, seu manifesto tem algo a dizer (encontrando ressonâncias em outros contextos ao longo do mundo) com respeito ao vício institucional, característico em diversos países, de equacionar a relação entre as ideias de “arte” e “povo” sob a *forma-folclore*. Contrariamente a manobras de mistificação do povo, muitos modos de realização de arte participativa se colocam a contestar a estetização da ideia de “popular” e neutralização da potência própria ao dispositivo “arte” de agir como operador de mudança social.

É desse direito do artista que fala Tania Bruguera em seu manifesto citado acima: o direito de trabalhar e de ser amparado como um agente que opera no sentido de transformação das condições de vida de um povo,

³¹⁸ Ibid.
³¹⁹ Ibid.

sondando e operando aberturas possíveis na direção de contextos mais decentes de vida em sociedade.

3.3. Arte e povo: *desta terra, nesta terra, para esta terra*

“*Desta terra, nesta terra, para esta terra, e já é tempo*” é a conclusão do texto “Meu Testamento” de Oswald de Andrade³²⁰ pinçado e posicionado por Eduardo Viveiros de Castro (2016) como epígrafe de um texto intitulado “Os Involuntários da Pátria”.

Este texto estabelece um contraste entre, por um lado, um modo de subjetividade que se configura como “súdito” de um Estado soberano, e por outro, um tipo de subjetividade que se constitui a partir de uma relação como uma “terra” e como um “povo” específicos. Aqui é preciso, desde já, chamar a atenção para o fato de os termos “terra” e “povo” serem mobilizados pelo antropólogo em um sentido conceitual, e, portanto, não reduzido ao sentido literal destas palavras. Viveiros de Castro faz eco ao modo como Deleuze e Guattari posicionam as noções de terra e povo com relação ao problema do pensamento e da corporeidade, ambos entendidos como problemas relativos a processos de individuação. E neste contexto, “terra” diz também de um solo sobre o qual se estabelece e se distribui um pensamento; e “povo” diz também de singularidades pré-individuais (Deleuze, 1968) mobilizadas no seio de um agenciamento de individuação física e psíquica.

Portanto, a crítica à subjetividade “súdita” (Viveiros de Castro, 2016, p. 10) aparece como uma questão relativa ao problema da individuação, e, como tal, recusa todo essencialismo em favor da efetividade ontológica da relação e do processo. E é à luz da problemática da individuação que me parece ser interessante cogitar a descrição do artista como um agente que *estabelece uma relação vital com um povo*. Como dissemos acima, em sua acepção conceitual, a ideia de “povo” remete a uma multiplicidade heterogênea e acentrada, e, portanto, não a uma unidade homogênea e ideal, que é, por sua vez, pressuposto básico em toda tradução do “povo” em termos de “massa”.

³²⁰ Publicado originalmente em 1944 como parte integrante do livro *Testamento De Uma Geração* de Edgard Cavalheiro, o texto pode ser encontrado em *Obras Completas* (Andrade, 1970, p. 21-29).

Do ponto de vista prático, não se sabe, de antemão, qual é esse “povo”, ele pode até mesmo ser um povo “não-humano” ou um povo que não existe ainda. O que interessa aqui com relação à noção de “povo” é o fato de ela não referir-se a uma instância dada ou pré-existente. E é em relação a tal noção que proponho aqui uma apreciação da ideia de da ação artística como prática estabelecida em relação com um local, uma terra e um povo específicos. Neste sentido, podemos lembrar aqui o contraste entre as figuras conceituais do *súdito* e do *indígena* tal como foram descritas por Eduardo Viveiros de Castro em um texto que pode ser lido como um manifesto em favor da deserção da subjetividade com relação aos axiomas de uma forma-Estado³²¹.

Em seu texto, para posicionar conceitualmente o que chama de *indígena*, Viveiros de Castro julga ser preciso recorrer à etimologia:

A palavra ***indígena*** vem do latim *indigēna,ae* “**natural do lugar em que vive, gerado dentro da terra que lhe é própria**”, derivação do latim *indu* arcaico (como endo) > latim clássico *in-* “movimento para dentro, de dentro” + *-gena* derivação do radical do verbo latino *gino, is, genūi, genitum, ginēre* “gerar”; Significa “**relativo a ou população autóctone de um país ou que neste se estabeleceu anteriormente a um processo colonizador**” (...); por extensão de sentido (uso informal), [significa] “que ou o que é originário do país, região ou localidade em que se encontra; nativo”³²²

A distinção entre a significação das palavras “índio” e “indígena”, acompanhada do recurso etimológico, conduz o autor à tese de que “todos os índios no Brasil são indígenas, mas *nem todos os indígenas que vivem no Brasil são índios*” (Viveiros de Castro, 2016, p. 7; grifo meu). E isto porque, segundo o autor, o que constitui o “indígena” não são traços biológicos ou étnicos, mas o modo como a pessoa experimenta e pratica a própria subjetividade *em relação à terra em que vive* (Ibid.). Assim como, por exemplo, em Espinosa, o que define um “corpo” não é meramente um conjunto de suas características biologicamente constatáveis, mas os agenciamentos materiais nos quais ele se enreda³²³.

³²¹ Trata-se do texto “Os Involuntários da Pátria”, in: *Pandemia*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

³²² Dicionário Eletrônico Houaiss, citado em Viveiros de Castro, 2016: 8. Negritos do autor.

³²³ A este respeito, é exemplar o exemplo descrito por Deleuze e Guattari (1980, p. 314) em *Mil Platôs*, segundo o qual “Há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de lavoura do que entre um cavalo de lavoura e um boi”. Ou seja: importa menos o fato de dois corpos serem biologicamente semelhantes do que os agenciamentos materiais, afetivos e dinâmicos nos quais tais corpos se enredam. Viveiros de Castro desdobre este mesmíssimo tema em um

Segundo Viveiros de Castro, não há uma *essência* indígena, mas uma *prática*. Melhor dizendo: há índios atuais, biologicamente caracterizados; mas há indígenas cuja caracterização possível é primordialmente pragmática. É à luz da etimologia e desta definição relacional do *indígena* que o autor estabelece um contraste entre as figuras do *indígena* e do *súdito*, considerando que

Essa condição de súdito (um dos eufemismos de súdito é “sujeito” [de direitos]) não tem absolutamente nada a ver com a relação indígena vital, originária, com a terra, com o lugar em que se vive e de onde se tira seu sustento, onde se *faz a vida* junto com seus parentes e amigos. Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um *povo*. Ser cidadão, ao contrário, é ser parte de uma *população* controlada (ao mesmo tempo “defendida” e atacada) por um Estado. O indígena olha para baixo, para a Terra que é imanente; ele tira sua força do chão. O cidadão olha para cima, para o Espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto (Ibid., p.10-11).

Neste ponto, é preciso frisar que a palavra “povo” não designa uma unidade homogênea, como uma massa reunida em torno de uma mesma identidade. Ao contrário de uma massa homogênea, o que se chama aqui de *povo* é um agenciamento entre diferenças irreduzíveis: “o povo tem a forma do múltiplo” (Ibid., p. 12). Como afirma o autor

“Povo” só (r)existe no plural – povos. Um povo é uma multiplicidade singular, que supõe outros povos, que habita uma terra pluralmente povoada de povos (Ibid., p. 11).

Em contraste com a forma do múltiplo, o autor dispõe, à moda Deleuzo-Guattariana, a forma da identidade, com suas correlatas formas da Unidade e homogeneidade. Em seu texto, a instância que encarna esta forma é também o “Estado”:

O Estado, ao contrário dos povos, só consiste no singular da própria universalidade. O Estado é sempre único, total, um universo em si mesmo. Ainda que existam muitos Estados-nação, cada um é uma

encarnação do Estado Universal, é uma hipóstase do Um (Ibid., p. 12).

Assim, o antropólogo caracteriza o Estado como o operador de uma separação entre uma subjetividade e sua relação de vínculo com uma comunidade e uma terra locais, como condição para inscrevê-la no interior de uma posição de “cidadão”, e, portanto, definindo-a em função do Estado-nação (Ibid., p. 16). Trata-se de uma *sobrecondificação* (Deleuze; Guattari, 1972) que redistribui ontologicamente o sujeito. Para este autor, é somente segundo a lógica do Estado que alguém pode definir-se como proprietário de uma terra, pois, segundo a *lógica indígena*, a relação entre subjetividade e terra se configura sob a forma de uma co-pertença: não existe indígena apartado da terra em relação à qual ele pertence. Conforme se pode observar:

Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena. E nesse sentido, muitos povos e comunidades no Brasil, além dos índios, podem se dizer, porque se sentem, indígenas muito mais que cidadãos. Não se reconhecem no Estado, não se sentem representados por um Estado dominado por uma casta de poderosos e de seus mamulengos e jagunços aboletados no Congresso Nacional e demais instâncias dos Três Poderes (Ibid., p. 14).

Deste modo, Viveiros de Castro considera que “os índios são os primeiros indígenas a não se reconhecerem no Estado brasileiro” (Ibid.), *mas não são os únicos*. Segundo o texto, há vários povos indígenas: “todos os povos indígenas aos quais me referi acima: o povo LGBT, o povo negro, o povo das mulheres” (Ibid., p. 19), e também, evidentemente, povos que o autor não menciona. Na medida em que se constituem em relação a uma comunidade específica, e que experimentam sua própria existência como pertencentes a uma comunidade, a qual é sempre composta de elementos heterogêneos e díspares (pois “homogeneidade” é uma categoria da representação e do Estado), pode se falar, à luz de *Os involuntários da pátria*, em povos indígenas como instâncias coletivas de um pensamento contra a forma-Estado. Em outras palavras, um pensamento nômade, tal como vimos no capítulo anterior.

*

Nesta tese o nos trabalhos que a prolongam, o nosso povo é o dos ouvintes, o povo dos au(di)tores, dos ouvintes-artistas e dos artistas-ouvintes, composto por pessoas cujas práticas de escuta não se reconhecem na relação de pretensa autoridade emitida por instituições do mundo da arte e do mercado, e portanto, por conservatórios de uma “alta cultura” e indústrias culturais do “novo” e do “descolado”.

Tal povo de ouvintes, na medida em que realizam um exílio com relação às determinações das instâncias identitárias mencionadas acima, encontram-se diante de um *espaço de manobra* a ser arranjado e praticado. O que chamo aqui de *desenho de escuta* opera, sobretudo, nesse espaço indeterminado, em que se produz *um devir-indígena do ouvinte*, no qual este encontra o povo e a terra do qual pertence e em relação aos quais o ouvinte torna-se quem é. A terra e o povo, isto é, a matriz de valores e os agentes envolvidos em sua escuta.

Deste ponto de vista, o trabalho *Escuta Ipatinga* procurou praticar uma ação conjunta entre devires-indígena do ouvinte e devires-indígena do artista.

Conclusão

Máquinas otográficas afirmam realidades aurais particulares. Uma inscrição otográfica não restringe a retratar uma realidade dada: ela inclui, em sua inscrição, uma questão relativa à dimensão do *futuro*.

Quando se fala em “futuro”, o que habitualmente vem à mente? O fim do século XX e este início do XXI é caracterizado por uma crescente expansão e adesão da tópica apocalíptica no âmbito da produção narrativa audiovisual. Grandes produtores e distribuidores de narrativas audiovisuais começam a interessar-se pela representação da relação entre humanos e não-humanos. No entanto, prevalece uma tônica: tais representações são, muito frequentemente, encenadas em contextos catastróficos. Catástrofes ambientais e sociais, em sua maioria. No entanto, o humano sempre esteve em relação com não-humanos. O humano se constitui através de redes (Latour, 1991; 2005), ou malhas (Ingold, 2011, p. 210-219; 2012: 39-40), e ele é fruto dessa condição relacional, na qual *a relação social não é apenas relações entre humanos*.

A construção narrativa acerca de uma imagem do futuro pode até ser catastrófica, mas não necessariamente apocalíptica, pois ela há de ser a catástrofe de um modelo epistêmico, e isto pode ser entusiasmador. O meu ponto aqui é a de que a ideia de futuro não necessariamente deve assumir um tom de chateação ou lamúria típicos de uma paixão pelo fim. Em termos de narrativas do atual e do futuro, a situação de conjuntura na qual estamos imersos pode até ser uma situação na qual os documentários se assemelham cada vez mais às ficções científicas e vice-versa. Mas isto não é motivo de paixão-pelo-fim: o mundo atual sempre pode ser visto como uma ficção científica³²⁴.

O trabalho descrito neste capítulo foi pensado como uma questão relativa à dimensão do futuro. A este respeito, enfatizamos que o trabalho se consolida através de suportes materiais distintos, dentre os quais estão este próprio capítulo, o *website* hospedado na internet, as relações estabelecidas com os participantes, e em possíveis modos de atualização não determinados de antemão. Dentre os suportes, aquele que condensa o núcleo material no qual o trabalho é veiculado como experiência propriamente estética é o *website*. É preciso enfatizar, a este respeito, que o mapa apresentado e proposto no *website* não é entendido como uma representação do estágio atual da cidade: ele opera, sobretudo, como dispositivo de abertura a *uma dimensão do futuro*.

No *Escuta Ipatinga*, a relação entre mapa e território atual não é de representação, onde o mapa diria a “verdade” do território. A relação é de abertura e potencialização do território. O trabalho procura afirmar uma compreensão arrancada do presente, sobre a qual se propõe fazer influir e circular expressões de vozes, modos de existência, vontades e necessidades de indivíduos habitantes do local considerado. Trata-se, portanto, da produção de um espaço particular, que opera como um duplo do espaço físico da cidade, e que pode operar como ferramenta de abertura de vias de experimentação e

³²⁴ A este respeito, lembro apenas duas cenas: a primeira delas é a hipótese de Francesco Careri a respeito da origem da Arquitetura, a qual teria tido origem no gesto de nomeação de um elemento (como, por exemplo, uma pedra) como recurso para se orientar no espaço. Para Careri, o gesto de apontar para uma serra e nomeá-la (dizer, por exemplo, “esse é o ‘morro da garça’”), consiste em um gesto pelo qual o sujeito reorganiza o espaço no qual ele vive, e, portanto, realiza arquitetura. A segunda cena está na introdução do livro *Diferença e Repetição*, quando Deleuze (1968) cogita que o livro de filosofia deveria ser escrito como “uma espécie de ficção científica”.

especulação de possibilidades imanentes ao espaço atual. Portanto, trata-se de uma operação pela qual se propõe, *com o atual, ir para além dele*, e ir mediante vias abertas através da auralidade, pela auralidade, e para a auralidade.

O trabalho mobiliza um arranjo coletivo em que se articulam o uso cotidiano de mídias móveis, o uso cotidiano de conexão à internet, o exercício da escuta como prática relativa à vida cotidiana, o senso de habitação, um local específico, e um imaginário artístico que se relaciona com o futuro como dimensão imanente ao plano de operação do trabalho.

Ainda com relação ao problema da elaboração de uma imagem do futuro, consideremos um tipo de narrativa que tem se tornado popular nos últimos quatro anos. A série audiovisual chamada “*Black Mirror*”, composta em longos episódios, cada qual produzido por uma equipa particular, e apresentando diferentes cenários futuros plausíveis, em função de estados de coisas atuais. Em cada um dos episódios, se dá a ver uma diversidade de consequências catastróficas do prolongamento de hábitos praticados em função da monocultura epistêmico-ético-político-ontológica que vigora de modo hegemônico atualmente sobre a Terra.

Assim, por exemplo, tem-se o episódio de *Black Mirror* no qual enxames de insetos-drone são hackeados e utilizados como armas letais no contexto de um ativismo terrorista³²⁵; ou então o episódio no qual vigora um mercado de experiência da identidade pessoal perseverada para além das condições atuais do corpo físico³²⁶; bem como os diversos episódios nos quais a vida privada de alguém torna-se um inferno em razão da infiltração cada vez mais capilar da técnica³²⁷. A cada temporada da série, multiplicam-se cenários nos quais o futuro é sempre feito de implantes e de promessas de prolongação da vida humana, enquanto o indivíduo humano é retratado como aquele que inevitavelmente sofrerá as consequências próprio modo de vida hegemônico que pratica hoje, e que poderá encurralá-lo de formas as mais diversas.

³²⁵ Trata-se do episódio “*Hated in the Nation*”. Ver descrição em <http://www.imdb.com/title/tt5709236/>.

³²⁶ Trata-se do episódio “*San Junipero*”. Ver descrição em <http://www.imdb.com/title/tt4538072/>.

³²⁷ Trata-se de episódios como “*Shut up and Dance*” (ver descrição em <http://www.imdb.com/title/tt5709230/>) e “*Nosedive*” (ver descrição em <http://www.imdb.com/title/tt5497778/>).

Dentre a massa de comentários que têm sido produzidos sobre a série por parte de pesquisadores acadêmicos, foi um curto *tweet* o que me chamou mais a atenção. Ele dizia: “O episódio de *Black Mirror* onde todos têm plano de saúde grátis e respeitam limites emocionais”³²⁸. Ora, este episódio não existe. E mais: ele não só não existe, como contraria a lógica da narrativa que organiza a série, e que prescreve a projeção de futuros distópicos catastróficos.

O *tweet* acima mencionado foi um dos comentários que mais me chamou a atenção, justamente por não respeitar um programa de imaginário sobre o futuro. Em vez de fazer coro ao imperativo lamurioso distópico, o comentário se instala no mesmo lugar que a lógica que ele contesta (as condições atuais do presente) para afirmar virtualidades que também podem ser atualizadas a partir do que já existe no mundo atual. Este *tweet* me parece ser um dos comentários mais interessantes que se pode fazer sobre as tão devastadoras quanto pertinentes críticas culturais produzidas a título de *Black Mirror*, e por uma razão simples: porque não é um comentário sobre, mas *uma visão elaborada com Black Mirror*, a para além de *Black Mirror*.

Portanto, em vez de uma dupla negação, uma *dupla ficção*: uma ficção sobre a ficção. E neste caso, uma dupla ficção que contraria uma normatividade de projeção do futuro, e que é textualizada em forma de *tweet* (e, portanto, facilmente replicável, sendo uma ideia mais adequada ao modo *meme* de ser). É neste sentido que o trabalho *Escuta Ipatinga* é pensado aqui: uma espécie de “episódio de *Black Mirror*” tal como o que é imaginado no *tweet* acima mencionado: um episódio no qual as pessoas dão um passo para fora de um regime sensorial audiovisual – e, portanto, para fora de sua axiologia e suas leis ideais da contemplação e do consumo – para agir outras práticas aurais, as quais podem, inclusive, articular a construção de espaços comuns e de mundos possíveis *que não são imaginários*, mas que são futuros atuais.

Portanto, trata-se de um trabalho que procurou abrir o presente a um campo de possíveis mediante criação de elos entre gestos cotidianos banais e a ação de constituição de espaços comuns. O trabalho se propôs como um modo de atualização criativa de uma operação de arte sonora feita em relação ao espaço urbano, e entende a si mesmo como uma operação de *desenho de*

³²⁸ <<https://twitter.com/holyurl/status/950951334118912000>>.

escuta, por visar facilitar transformações qualitativas a serem experimentadas no âmbito de gestos cotidianos. Trata-se, então, da realização prática de um dispositivo de expansão da imagem da realidade do local. E isto, sem pedir um centavo ou um voto em troca. Por esta razão, inclusive, parte significativa da população estranha o que está a ser proposto, uma vez que não se trata de uma troca inserida no circuito da moeda, da mercadoria, e das formas políticas estabelecidas.

Para boa parte dos habitantes locais, o trabalho ganha um sentido mais tangível na medida em que se posiciona com relação a problemas diretamente relacionados às suas vidas cotidianas, dentre os quais, como vimos, consta um cultivo desproporcional da emissão sonora em espaços públicos, em favor de interesses privados. No entanto, o trabalho não se limita ao atual. Considerada em seu escopo, a operação proposta consiste em *abrir um espaço no interior da dinâmica atual, para fazer influir nessa dinâmica uma dimensão de futuro*. Em termos concretos, isto implica considerar que o trabalho vai além de problemas específicos atuais (como o da poluição sonora, por exemplo), permanecendo aberto como um dispositivo virtual, e inteiramente real, de elaborações possíveis e coletivamente articuladas de novos contextos atuais. Portanto, com o atual, contra o atual, e em favor de um atual que virá.

Assim, o trabalho aqui descrito e praticado afirma um modo de ação artística que mobiliza conjuntamente: som; senso de habitação; senso de comunidade; a escuta como dimensão constitutiva da subjetividade; senso ecológico; a ampliação do engajamento sensorial do sujeito com relação ao local (ou aos locais) em que vive. A presente tese e o dispositivo artístico em questão trabalham conjuntamente o desdobramento de operadores teóricos e práticos desenvolvidos no âmbito dos estudos sobre a relação entre escuta e construção do lugar.

Uma “micro” ou “sub” política da auralidade³²⁹ em contraste com a macropolítica fomentada e replicada em escala industrial massiva. *Um pouco de possível*.

³²⁹ Por “subpolítica” refiro-me aqui a uma concepção da natureza tática de algumas práticas micropolíticas, de se pensarem e se praticarem como “apolíticas ou subpolíticas” (Goodman, 2010: 198). Uma boa tradução desta ideia: “não tomar o poder, mas expandir a potência”.

CONCLUSÃO

Desenho de Escuta

Iniciamos o percurso desta tese com a hipótese de que seria possível expandir a significação da palavra “panauralidade” mediante o desdobramento de outras leituras possíveis para este termo. Vimos que a crítica que Douglas Kahn faz sobre o discurso de John Cage a respeito do binômio “som” e “escuta” gravita em torno da noção de “panauralidade” como designadora de uma narrativa cósmica (ou uma ontologia geral do som), segundo a qual o que interessa nos sons é o fato de serem potencialmente “musicais”. É em função desse vínculo entre “panauralidade” e “musicalização do som” que Kahn (1999, p. 3; 18; 113) se coloca a criticar Cage, que teria, em sua obra, “silenciado” questões relativas à “socialidade do som” (Ibid., p. 162, 199).

Mas e se não houver apenas uma leitura possível para a ideia de “panauralidade”? E se a ideia de que “*tudo soa e sempre soa*” (Ibid.: 159) puder ser experimentada em relação a objetos que não são os “musicais”, e a um discurso que não seja ontológico? O grande fio condutor da argumentação de Kahn relativa à sua crítica à panauralidade Cageana como “silenciamento” da “socialidade do som” é a elaboração do compositor em torno de sua ideia de criar uma “peça de silêncio”. Considerando este ponto, lembramos que Cage não concretizou esta ideia apenas mediante o trabalho 4’33” (1952), mas também o cogitou como um trabalho que se chamaria *Silent Prayer* (1948). Vimos que *Silent Prayer* engaja diretamente um endereçamento à corporação “Muzak” e o tipo de razão instrumental e política disciplinar da auralidade que ela implica.

Neste ponto, ressaltamos que a ideia buscada por Cage (criar uma peça silenciosa) não suscita apenas um discurso sobre a relação entre a escuta o som, segundo a qual a escuta seria a via de acesso aos “sons em si” (Cage, *op. cit.*). A interpretação que cogitamos aqui consiste em afirmar que a ideia de criar uma peça silenciosa, pela via de *Silent Prayer*, diz respeito a um estado de submissão da audição a um uso econômico-político do som e da audição. Esta interpretação contraria a crítica de Kahn (reconhecendo sua pertinência em face de uma ideia de panauralidade como ontologia geral do som), bem como a narrativa do próprio Cage em torno de um acesso aos “sons em si”.

Assim, este trabalho procurou especificar um espaço de pesquisa a respeito da escuta por vias que não se identificam com uma ideia de acesso ao

som “em si”, e que também não endossam as formas de abordagem da música em termos de abordagens guiadas por categorias macroscópicas como “estilo”, “gênero”, “obra”. O que o capítulo procurou fazer, com esta primeira parte, foi articular um registro de inteligibilidade em relação ao qual a investigação posterior seria posicionada.

Orientado por uma perspectiva etológica, pré-individual e rizomática, este trabalho apresentou uma leitura da Muzak, entendendo-a como um dispositivo que articula razão instrumental e mídias fonográficas em um modelo de negócios que comercializa “estados de espírito” [*mood*] através de uma racionalização do som e da audição. A Muzak é um *dispositivo* de saber e de poder justamente por tratar-se de um modo específico de racionalização do espaço acústico, do som e da audição. Mais do que uma racionalização da audição, a Muzak é uma racionalização da auralidade, porque ela atua no âmbito da memória e da afetividade: ela traduz em configuração musical um *saber* de orientação utilitarista. A Muzak é um dispositivo de administração de públicos e ambientes, bem como de mobilização da música como “comunicação”, e, portanto, de algo planejado para ter sempre um significado e um efeito no interior de um enredo. Trata-se de um dispositivo de “áudio arquitetura” que, de acordo com a expressão de Brandon Labelle (2010: 186), “deixa um legado”. Tal legado, como vimos, consistiu na transposição da gestão moral da escuta musical do âmbito da disciplina para o âmbito do controle.

O capítulo 2 descreve um campo problemático relativo à necessidade teórica de pensar uma áudio virologia. São apreciados dois circuitos de produção e consumo de som e música no contexto do mercado fonográfico de início do século XXI, já na era da internet banda larga: a “música em estoque” e a “logomarca sônica”. Neste contexto, os objetos materiais analisados foram confrontados com a tese filosófica segundo a qual o estágio atual do mercado de capitais opera como um processo contínuo de apropriação de “matrizes de emergência” (Massumi, *op. cit.*) segundo um regime de “poder preditivo” (Goodman, *op. cit.*) cujo paradigma operatório é o da *captura*. Neste ponto, a ecologia sônica da fonografia incorpora um espectro ampliado de agentes e de *agência*.

O capítulo 3 posicionou como sendo seu problema central a *imagem* do “ouvinte”. Neste contexto, vimos a conceituação de um *espaço polêmico* da escuta musical, como sendo *um espaço relacional no qual o comportamento do ouvinte se define a partir de uma relação especular com outros ouvintes*. Ressaltamos, nesta parte, a tese de que a categoria de ouvinte se define a partir da introjeção de comportamentos praticados entre os ouvintes eles mesmos, e não necessariamente a partir das configurações estruturais externas ao plano de imanência e de temporalidade de uma escuta. Este capítulo realiza também uma descrição da atividade de escuta musical a partir de um espaço de *transmissibilidade* (Szendy, *op. cit.*) estabelecido entre os ouvintes eles mesmos. Neste ponto, vimos a tese segundo a qual a escuta musical é algo que se encontra em um processo contínuo e irrefreável de diferenciação, uma vez que cada ouvinte escuta a partir de um vínculo de endereçamento estabelecido em relação a outros ouvintes. Esta tese tem como corolário a ideia de que a escuta musical se elabora *entre os ouvintes*, e, portanto, entre modos de escuta, e não necessariamente e exclusivamente a partir da força exercida por obras de arte.

Resulta daí uma concepção rizomática da escuta musical, segundo a qual a escuta, na medida em que se endereça a outras escutas, é marcada por uma *plasticidade* (Szendy, 2001, p. 27) pela qual ela tende a proliferar-se e diferenciar-se continuamente através de um circuito aberto e sem nenhuma origem e fim necessários. Por esta razão, sobretudo, apresentei a tese segundo a qual o reino da escuta musical é o reino do simulacro e da fantasmagoria. Em outras palavras: a escuta musical é da ordem daquilo que Jacques Derrida chamou de *diferença* [*différance*], e que Gilles Deleuze, nos primeiros trabalhos de sua trajetória filosófica, chamou de “anarquia coroada”. É neste sentido de diferenciação contínua pela via do simulacro e da transmissibilidade que assumo aqui uma aliança conceitual com a tese de Peter Szendy segundo a qual *é impossível haver uma comunidade de ouvintes que escute a mesma coisa* (Szendy; Donin, 2003, p. 14-16).

É ainda neste terceiro capítulo que se torna mais claro o deslocamento entre um regime de escuta que prescreve o dever de submissão da escuta a estruturas formais das obras musicais – o “regime moderno”, segundo Szendy (*op. cit.*) –, e um regime de escuta musical caracterizado por uma injunção ao

prazer da escuta. Este desdobramento merece um excuro, através de um texto de Jacques Lacan.

No texto *Kant com Sade* (Lacan, 1963), mediante uma aproximação entre os dois pensadores referidos no título, e aparentemente opostos e irreconciliáveis, Jacques Lacan ressalta o que entende como lhes sendo comum, e que faz com que, conforme a fórmula do autor, Sade seja a verdade de Kant. Segundo o psicanalista, o ponto comum entre os dois autores é a postulação de uma lei moral puramente formal. Como se pode ler no célebre texto de Kant, a lei fundamental da razão prática pura prescreve o seguinte imperativo: "Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre ao mesmo tempo valer como princípio de uma legislação universal" (Kant, 2002, p. 51). O que está em jogo aí é a capacidade de recusa da dimensão patológica como fundamento da determinação da ação. Uma abdicação ao gozo mediante recusa à dimensão patológica do prazer, e em favor de uma ação conforme o interesse "universal". Esta abdicação ao gozo tem como seu *negativo* mais literal e exposto a injunção imperativa ao gozo, tal como esta se encontra na *Filosofia da Alcova* de Marquês de Sade.

Lacan ressalta que o puritanismo prescrito no imperativo de Kant e a libertinagem prescrita em Sade tratam de uma só e mesma coisa: a postulação de uma Lei formal ideal em que o prazer é rejeitado como norma da ação, ao mesmo tempo em que se postula "a mais perfeita indiferença em relação ao objeto" (Iannini, 2009, p. 132).

Para Lacan, Sade é a verdade de Kant porque, tanto na abdicação ao gozo prescrita no imperativo Kantiano, quanto na injunção ao gozo prescrita no imperativo Sadiano, encontra-se em ação, a indiferença em relação ao objeto, prescrita sob a forma de uma Lei ideal de conduta. A diferença seria apenas o conteúdo da injunção (sendo que uma prescreve "não goze!", enquanto a outra prescreve "goze!"), de modo que *a forma da injunção, por si mesma, permanece intacta*.

Portanto, entre dois pensadores diametralmente opostos, do ponto de vista do tipo de conduta que prescrevem, Lacan destaca um ponto de continuidade. É exatamente tal continuidade que vimos no terceiro capítulo desta tese. Entre abdicação da dimensão patológica da escuta prescrita no regime estrutural e a injunção ao gozo prescrita no regime tecno-fonográfico,

permanece a gestão da escuta musical mediante a postulação de um dever moral. O que varia é o conteúdo da prescrição, no entanto, permanece a forma da regulação auralidade em função de um dever mais ou menos explícito. Peter Szendy (2001, p. 18) afirma que o que caracteriza um regime musical é justamente a prescrição de um dever. À luz desta tese, descrevi um deslocamento entre um "regime moderno" e um regime fonográfico, mediante o qual a própria (dimensão do objeto) "música" é excluída da narrativa acerca da escuta. O que se valoriza é a possibilidade de usar o equipamento de reprodução fonográfica em uma maior quantidade de situações possíveis, bem como a possibilidade de acessar uma imensa biblioteca de músicas *on demand* e a qualquer momento. Tem-se aí uma injunção ao "prazer da escuta", no qual pouco importa a música (objeto) do prazer. A escuta musical é, assim, capturada em uma narrativa na qual o que se vende não é sequer uma música, mas a própria possibilidade de se escutar música a qualquer momento e em qualquer lugar.

Podemos, então, sob um ponto de vista, cogitar que a passagem aqui descrita entre dois regimes de escuta diversos corresponde à passagem entre dois modos de introjeção de normas e valores sociais (a instância que a psicanálise chama de "supereu"), pela qual se passa de um regime de abdicação ao gozo (como no caso do regime moderno da "escuta estrutural") a um regime de injunção ao gozo (como no caso do regime fonográfico do áudio ubíquo). No entanto, é preciso lembrar que, em Sade, a própria dimensão do prazer (como norma da ação) também é rejeitada. O prazer se esvai em um uso dos corpos pautado na "mais perfeita indiferença em relação ao objeto" (Iannini, *op. cit.*). Deste ponto de vista, o terceiro capítulo sustenta que o que está em jogo no discurso sobre a escuta musical emitido por agentes atuantes no âmbito do comércio fonográfico não é, exatamente, o alegado "prazer" de escutar música, mas o simples uso das ferramentas de reprodução fonográfica. Tal como, em Sade, tudo se desgasta no simples uso dos corpos.

A primeira parte da tese conclui, então, com o levantamento de possíveis modos de mapear e ler estados de coisas atuais no âmbito da *fonografia* (Rothenbuhler; Peters, 1997, p. 242; Iazzetta, 2009), através dos quais vimos: 1) a noção de panauralidade e a possibilidade de esta noção ser pensada não apenas no contexto de um discurso ontológico, mas também de

um discurso político a respeito da relação entre som e escuta; 2) a descrição da *Muzak* como um *dispositivo de poder* (Foucault, *op. cit.*), que vai para além da empresa Muzak (1934-2011), sendo desdobrado por diferentes vias comerciais de mobilização racional do espaço acústico e da auralidade; Tal virtualização da Muzak como dispositivo de racionalização da auralidade coloca em jogo a necessidade teórica de formulação de uma áudio virologia. 3) uma abordagem da escuta a partir da consolidação de *imagens* do ouvinte e da escuta musical no âmbito das representações culturais, a qual se desdobra em um estudo da auralidade como *espectrologia* (Derrida, *op. cit.*), pela qual se pode pensar a escuta como uma questão relativa a um circuito aberto de *transmissibilidade* (Szendy, *op. cit.*) diferencial de simulacro a simulacro, de fantasma a fantasma.

A segunda parte deste trabalho dedica-se à leitura de operações concretas de abertura de “espaços de manobra” no interior das linhas materiais e imateriais circulantes na era fonográfica. Neste contexto, o capítulo 4 trata da presença de um “pensamento nômade” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 469) na pesquisa em música no Brasil. O capítulo tratou de apreciar o lugar conferido à escuta musical no interior da produção teórica de Silvio Ferraz e Rogério Costa, entendendo-os como dois operadores de um modo epistemológico *nômade* (Ibid.) no contexto da pesquisa em música no país. Vimos que, em Silvio Ferraz, o tratamento da escuta musical ressoa temas significativos do pensamento artístico contemporâneo, tais como a desmaterialização da obra, pela qual a ideia de criação musical encontra-se em um *campo expandido*, no qual tanto a criação quanto a escuta musical são pensadas no âmbito de agenciamentos particulares entre corpos específicos e no contexto de situações específicas. As ideias de *música improvável* e *ser da escuta* condensam, segundo nossa leitura, o núcleo do pensamento de Silvio Ferraz como correspondente a uma epistemologia musical pautada no conceito filosófico de *diferença* (Ferraz, 1998). Em Rogério Costa, vimos o *ambiente da livre improvisação musical* como o agenciamento de um contexto específico de experimentação da música como acontecimento vivido (Costa, 2016, p. 4). A música como acontecimento e pensamento maquínico, no qual o praticante é entendido como um *meio* através do qual passam gestos, frases, idiomas, hábitos, bem como um desejo de música que pode ser atualizado como prática

de reapropriação lúdica e experimental das estruturas musicais em favor de uma atualização da música como experiência vivida (mais do que como obras fixadas sob a forma de um texto ou de estruturas estáveis e idênticas a si mesmas). O *ambiente da livre improvisação musical* é, assim, ao mesmo tempo, um local de experimentação prática e uma expressão da música como devir.

O capítulo 5 ocupou-se de descrever o campo de questões relativas à elaboração de um trabalho de criação artística realizado no âmbito do vínculo entre arte sonora e espaço urbano. Vimos, neste contexto, as noções de “cartão postal aural” (Tonkiss, 2003), “terra” e de “povo” (Deleuze; Guattari, 1980; Viveiros de Castro, 2016) como questões conceituais relativas à elaboração de um mapa sonoro afetivo segundo um entendimento da arte sonora como via prática de variação do agenciamento aural.

Concluimos aqui que não há escuta desvinculada de *alguma* política da auralidade. Toda escuta implica, sempre, condições específicas de operação, as quais são herdadas, emprestadas, replicadas e inventadas. Há sempre um coletivo, sempre uma rede. A escuta é uma prática discreta, mas que abre o sujeito a uma experiência ampliada e intensiva do espaço em que este se encontra. A ação da escuta conduz o sujeito para dentro e para fora de si. Contínua travessia *transfora*: o próprio acontecimento da escuta implica um vetor de subjetivação ou de dessubjetivação. *Ao longo* dos vetores está o nível da socialidade, a *modulação* política. Se a escuta é pensada em termos de regime e de poder, o poder é justamente uma força que pode acelerar ou desacelerar o vetor de subjetivação praticado pelas vias da auralidade. “A linha nunca é regular”, diz Deleuze (1992 [1990], p. 200). E nunca é “regular” porque é sempre enviesada, sempre tensionada e modulada. Terminamos, então, com este traço lógico: uma escuta é um processo que, em vez de ir de um ponto a outro, se enviesa no meio do caminho. No viés está tudo aquilo que faz da escuta ser outra coisa que a simples audição. É no viés que tudo acontece, é no viés que uma escuta torna-se “sua”, ou a de outro qualquer. Desenhar uma escuta é saber do viés.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, T. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: UNESP, 2009 [1973].

_____. O Fetichismo na música e a regressão da audição. Tradução de Luís João Baraúna. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996, pp. 65-108.

AGAMBEN, G. **Qu'est-ce qu'un dispositif**. Paris: Les Éditions Payot & Rivages, 2014.

ALLIEZ, E. **Deleuze filosofia virtual**. Tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. Du chaos à la chaomose. Re-présentation du paradigme protoesthétique, In: **Chimères** 2012/2 (N° 77), p. 123-129. Disponível *online* no endereço: <<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2-page-123.htm>>.

AMARANTE, A. H. Notas para uma Filosofia contra o Tempo. In: **Revista Sul-Americana de Filosofia da Educação**. N. 13, Nov. 2009 – Abr. 2010. Disponível *online* no endereço <<http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/viewFile/5303/4418>>

ANDERSON, I. Soundmapping Beyond The Grid: Alternative Cartographies of Sound. In: **Journal of Sonic Studies**, n.11, disponível *online* no endereço: <<https://www.researchcatalogue.net/view/234645/234646>>

ANDERSON, S. The Incidental Person: Reviewing the Identity of the Urban Acoustic Planner. In: **Journal of Sonic Studies**, n.11, disponível *online* no endereço: <https://www.researchcatalogue.net/view/243093/243094>

ANDRADE, O. de. Meu Testamento. In: **Obras Completas**: do pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, pp. 21-29.

ARVATU, A.; ABERDEIN, A. **Rhetoric, the art of persuasion**. Glastonbury: Wooden Books, 2015.

ASSIS, M. D. Um homem célebre. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BAIRON, S. **Texturas Sonoras**: áudio na hipermídia. São Paulo: Hacker, 2005.

BASBAUM, R. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

BELTING, H. **Image, Medium, Body, a new approach to Iconology**. In: *Critical Inquiry*, Winter 2005, v. 31, n.2, p. 302-319.

BENJAMIN, W. **Passagens de Walter Benjamin**. TIEDEMANN, R.; BOLLE, W.; MATOS, O. C. F. (Org.). Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

_____. *Theses on the philosophy of History*. In: **Hannah Arendt, ed. *Illuminations***. New York: Schocken Books, 1969, p. 253-264.

BERGSON, H. **L'Évolution créatrice**. Paris: Alcan, 1907.

_____. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. Segunda edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1896].

BERLIOZ, H. **Mémoires de Herctor Berlioz, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie, et en Angleterre 1803-1865, 2005 [1865]**. Disponível online no endereço <<http://www.hberlioz.com/Writings/HBMindex.htm>>.

BEY, H. **TAZ**. New York: Autonomedia, 1991.

BLACKMORE, S. **The Meme Machine**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BORDIEU, P. **La distinction**: critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1979.

BOURRIAUD, N. **Formes de vie**: L'art moderne et l'invention de soi. Paris: Éditions Denoël, 2003.

_____. **Postproduction. Culture as Screenplay**: How Art Reprograms the World. New York: Nikolas & Sternberg, 2002.

BONNET, F. J. **The order of sounds: a sonorous archipelago**. Falmouth: Urbanomic, 2016.

BOUTHOU, G. **Les guerres, éléments de polémologie**. Paris: Payot, 1951.

_____. **Traité de polémologie**. Sociologie des guerres. Paris: Payot, 1970.

BUTLER, J. **Excitable Speech**: the politics of the performative. New York, London: Routledge, 1997.

CAESAR, R. A forma do utensílio: acaso ou analogia?. In: **Anais do XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Uberlândia, 2011.

_____. **O Enigma de Lupe**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

_____. Pós-modernidade e a música brasileira contemporânea: um loop. In: Sekeff, Maria de L.; Zamprona, Edson (Org.). **Arte e Cultura V: estudos transdisciplinares**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p.15-31

_____. Technographic listening: an experiment in feedback. In: **Interference: a journal of audio cultures**, Issue 6, 2018. Disponível online em < <http://www.interferencejournal.org/technographic-listening-an-experiment-in-feedback/>>.

CAGE, J. **A Composer's Confession**. Paris: Éditions Allia, 2013 [1948].

_____. **A Year From Monday**: new lectures and writings. Middletown: Middletown University Press, 1967.

_____. An Autobiographical Statement. In: <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>

_____. **Silence**: lectures and writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

_____. Overpopulation and Art, 1992. In: <https://archive.org/details/AM_1992_01_28>

CAGE, J.; CHARLES, D. **For the Birds**: John Cage in Conversation with Daniel Charles. New York: Marion Boyars, 1981.

CAMPOS, H. de. Minha relação com a tradição é musical. In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 257-268.

CARRATELLI, C. **L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poetica musicale post-strutturalista**: Il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto" (Tese de doutorado). Université Paris 4; università Degli Studi Di Trento, 2006.

CARERI, F. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: G.Gili, 2013.

CASTEL, L. **Mémoires d'un claqueur contenant la théorie et la pratique de l'art du succès, des jugemens sur le talent de plusieurs auteurs, acteurs, actrices, danseurs, danseuses**. Paris : Constant-Chantpie, 1829.

CHAVES, R. **Performing sound in place**: field recording, walking and mobile transmission. Ph. D. Thesis (Physics) - School of creative arts, Queen's University Belfast, Belfast, 2013.

CLARKE, E.; COOK, N. **Empirical Musicology: aims, methods, prospects**. Oxford University Press, 2004.

CONESA, **La fabrication de l'ennemi : ou Comment tuer avec sa conscience pour soi**. Paris: Robert Laffont, 2011.

COSTA, R. **Música Errante**: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

COX, C. Sound Art and the Sonic Unconscious. In: **Organised Sound**, Cambridge University Press, v.14, n.1, p. 19-26, 2009.

CULLEN, B. **Contagious Ideas**: On evolution, culture, archaeology, and Cultural Virus Theory. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2000.

DANTO, A. The Artworld. In: **The Journal of Philosophy**, Vol. 61. n. 19, American Philosophical Association, Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 1964, pp. 571-584

DAVISON, N. **„Non-Lethal“ Weapons. Global Issues Series**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

DAWKINS, R. **The Selfish Gene**. 30th Anniversary Edition. Oxford: Oxford University Press, 2006 [1976].

DELALANDE, François. Analyse musicale et Psychologie de l'écoute. In: **Musique en jeu**, n° 15 Paris: Seuil, 1974.

_____. Na ausência da partitura: o caso singular da música eletroacústica. In: **Artefilosofia**, n.16, Julho de 2014. Tradução de Henrique Rocha de Souza Lima, 2014, p.11-20.

_____. Pertinence et analyse perceptive. In: **Cahiers Recherche/Musique**, n° 2. Paris: I.N.A./G.R.M, 1976.

DeLANDA, M. **Intensive Science and Virtual Philosophy**. London & New York: Continuum, 2002.

DELEUZE, G. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992 [1990].

_____. **Critique et clinique**. Paris, Minuit, 1993.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo, Editora 34, 1997. Tradução de Peter Pál Pelbart.

_____. **Deux régimes de fous**: textes et entretiens 1975-1995. Paris, Minuit, 2003. Edição preparada por David Lapoujade.

_____. **Différence et Répétition**. Paris, PUF, 1968.

_____. **Francis Bacon**: Logique de la sensation. 2 vols., Paris, Éd. de la Différence, 1981.

_____. **Foucault**. Paris: Minuit, 1986.

_____. **Le bergsonisme**. Paris, PUF, 1966.

_____. **L'île deserte et autre textes**. 1953-1974. Paris, Minuit, 2002. Edição preparada por David Lapoujade.

_____. **L'Image Temps: Cinéma 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. **Nietzsche et la philosophie**. Paris, PUF: 1962.

_____. **Périclès et Verdi, La philosophie de François Châtelet**. Paris: Minuit, 1988.

_____. **La philosophie critique de Kant**. Paris: PUF, 1963.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **L'anti-Oedipe**. Paris: Minuit, 1972.

_____. **Mille Plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

_____. **Qu'est-ce que la philosophie?**. Paris: Minuit, 1991

DERRIDA, J. **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 1967.

_____. **Spectres de Marx**. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée, 1993.

DIAS, M. T. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIMITRAKAKI, A. Is a pluralist society yet to come? Art against the Administration of Stasis. In: **Olafur Eliasson, Green Light**: An artistic workshop. Berlin: Sternberg Press, 2017.

DROUMEVA, M. Curating Aural Experience: a sonic ethnography of everyday media practices. In: **Interference**: a journal of audio cultures, Issue 5, 2016.

_____. Soundmapping as critical cartography: Engaging publics in listening to the environment. In: **Communication and the Public**. Vol 2, Issue 4, 2017.

DU GAY, P; HALLI, S; JANES, L; MACKAY, Hugh; Negus, Keith. **Doing Cultural Studies**: The Story of the Sony Walkman. London: Sage Publications, 1997.

EINSENBERG, E. **The Recording Angel**: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa. New Haven: Yale University Press, 2005.

EL HAOULI, J. Rádio: Arte do Espaço Sonoro. In: **Anais do XIII Encontro da ANPPOM**. UFMG, Belo Horizonte, 2001, pp. 247-252.

EL HAOULI, J; MANNIS, J. A. Écologie du Silence. In: **Sonorités, n.6: Ecologie sonore, technologies, musiques**.

ERLMANN, V. **Reason and Resonance**: a history of modern aurality. New York: Zone Books, 2010.

ESHUN, K. **More Brilliant than the Sun**: adventures in sonic fiction. London: Quartet, 1998.

FELD, S. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology. Disponível online em < <https://www.acousticecology.org/writings/echomuseecology.html> >.

FERNEYHOUGH, B. The tactility of time. In: **Perspectives of new music**, v.31, no.1, Seattle: Univ. of Washington.

FERRAZ, S. Apontamentos sobre a escuta musical. In: **Música Hodie**, v.1, dezembro, 2001.

_____. La formule de la ritournelle. In: **Gilles Deleuze: la pensée musique**. Paris: CDMC, 2015, pp. 143-150.

_____. **Livro das sonoridades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

_____. Músicas e Territórios. In: **Polêmica**, v.9, n.4, 2010, pp. 1-15.

_____. **Notas do Caderno Amarelo**: a paixão do rascunho. Tese (Livre Docência). Instituto de Artes. UNICAMP. São Paulo, 2007.

FOSTER, H. 1996. The artist as ethnographer. In: **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**, pp.171-203. Cambridge/London: MIT.

FOUCAULT, M. Le jeu de Michel Foucault. In: **Ornicar ?**, n.10, julho de 1977, pp. 62-93. Disponível online no endereço <http://1libertaire.free.fr/MFoucault158.html>

_____. **Les mots et les choses**: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

_____. **L'ordre du discours**. Paris: Gallimard, 1971.

_____. **Surveiller et punir**: naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.

FREUD, S. Uma dificuldade da Psicanálise. In: **Freud, Obras Completas**, vol. 14 (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 240-251.

GARCIA, D. Partitura de Escuta: Confluência entre Sonologia e Análise Musical. In: **ANAIS Simpom**, 2010, p. 52-61.

GAROFALO, R. Politics, Mediation, Social Context and Public Use. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. A. (Eds.), **Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications**. New York: Oxford University Press, 2010, pp. 725-754.

GIBSON, J. **The Senses Considered as Perceptual Systems**. Allen and Unwin, London, 1966.

GLOWCZEWSKI, B. Guattari et l'anthropologie: aborigènes et territoires existentiels. in: **Multitudes** 2008/3 (n° 34), p. 84-94.

GOODMAN, S. **Sonic Warfare: sound, affect, and the ecology of fear**. Cambridge: The MIT Press, 2010.

_____. The Ontology of Vibrational Force. In: STERNE, J. (Ed). **The Sound Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2012, p. 70-72.

GUATTARI, Félix. **Cartographies Schizoanalytiques**. Paris: Galilée, 1989.

_____. **Chaosmose**, Paris: Galilée, 1992.

_____. **O Inconsciente Maquínico**. Campinas: Papirus, 1988.

_____. **Qu'est-ce que l'écophilosophie?**, 1991. Disponível online no endereço: <<http://1libertaire.free.fr/Guattari19.html>>.

_____. Ritournelles et affects existentiels. In: **Chimères**, n. 7, 1987.

HECKER, S; STEWART, D. W. (Ed). **Nonverbal Communication in Advertising**. Lexington, MA, D.C. Heath and Company, 1988.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da Filosofia do Direito**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1820].

HOFFMANN, E.T.A. The Poet and the Composer. In: Charlton, David (ed.). **E.T.A Hoffmann's Musical Writings**. Tradução de Martyn Clarke. New York: Cambridge University Press, 2003.

_____. Music Criticism. In: Charlton, David (ed.). **E.T.A Hoffmann's Musical Writings**. Tradução de Martyn Clarke. New York: Cambridge University Press, 2003

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUSCH, J. A. **Music of the Workplace: A Study of MUZAK Culture**. [Tese de doutorado], University of Massachusetts, 1984.

IANNINI, G. de P. M. **Estilo e verdade na perspectiva da crítica lacaniana à metalinguagem**. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

IAZZETTA, F. A imagem que se ouve. In: PRADO, G; TAVARES, M.; ARANTES, P. (org.). **Diálogos Transdisciplinares, arte e pesquisa**. São Paulo: ECA/USP, 2016.

_____. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

INGOLD, T. **Being Alive: essays on movement, knowledge and description**. New York: Routledge, 2011.

_____. **Lines: a brief history**. London: Routledge, 2007.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n.37, jan/jul. Tradução de Leticia Cesarino, 2012, p. 25-44.

JAKUBOWSKI, K, FINKEL,, S., L., & MÜLLENSIEFEN, D. (2017). **Dissecting an earworm**: Melodic features and song popularity predict involuntary musical imagery. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Disponível em: <[http:// dx.doi.org/10.1037/aca0000090](http://dx.doi.org/10.1037/aca0000090)>.

KAHN, D. John Cage: Silence and Silencing. In: **The Musical Quarterly**, Volume 81, issue 4, 1997, p. 556-598

_____. **Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

KANE, B. Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn. In: **Sound Studies**, 1:1, 2015, pp. 2-21. Disponível online no endereço <<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20551940.2015.1079063>>.

_____. **Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

KANT, I. **Crítica da razão prática**. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **The Critique of Pure Reason**. Tradução de Paul Guyer e Allen Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

KELLARIS, J. J. Dissecting Earworms: Further Evidence on the „Song-stuck-in-your-head” Phenomenon. In: **Proceedings of the society for consumer psychology**. Ed. Christine Page and Steve Posavac (New Orleans: American Psychological Society), 2003, pp. 220-222.

KITTLER, F. Gramophone. In: STERNE, J. (Ed). **The Sound Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2012, p. 234-237.

_____. **Gramophone, Film, Typewriter**. Tradução e introdução de Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KIM-COHEN, S. **Against-Ambience**. New York: Bloomsbury, 2013.

_____. **In the Blink of an Ear**: towards a non-cochlear sonic art. New York: Continuum, 2009.

KLEE, P. Confissão criadora [1920]. In: **Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Routledge, 2ª Ed, 2003.

KWON, M. **One place after another**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LABELLE, B. **Acoustic Territories**: sound and the everyday life. New York: Continuum, 2010.

_____. **Background Noise**: perspectives on sound art. Bloomsbury Academic. (2ª edição), 2015.

LACAN, J. Kant avec Sade. In: **Écrits**. Paris: Seuil, 1966, p. 765-790.

LACK, J. Introduction. In: LACK, J. (ed.). **Why Are We „Artists“? 100 World Art Manifestos**. London: Penguin Books, 2017.

LANZA, J. **Elevator Music**: a surreal history of Muzak, easy listening and other moodsong. Michigan: University of Michigan Press, 2004.

LAPOUJADE, D. **As existências Mínimas**. Trad: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LATOUR, B. **Nous n'avons jamais été modernes**. Essai d'anthropologie symétrique. Paris, La Découverte, 1991.

_____. **Reassembling the Social**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LAZZARATTO, M. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. Tradução de Paulo Domenech Oneto e Hortência Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LEFEBVRE, Hi. **The Production of Space**. Tradução de Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

LEMBERGER, M. **Auditive Grenzen**: klang als medium der raumproduction [Dissertação de mestrado]. disponível em: <<https://spatial-strategies.muthesius->

kunsthochschule.de/arbeiten/auditive-grenzen-klang-als-medium-der-raumproduktion/>.

LIKKANEN, L. A. How the mind is easily hooked on musical imagery. In: **ESCOM 2009** : 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music , 2009. Disponível online em <<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/20890>>.

LIMA, H. R. de S. Cartographic Soundtrack: voice, sound and music in Birdman. In: **The New Soundtrack**, v. 7.2, 2017, pp. 137–151.

_____. **Da Música, de Mil Platôs**: a Intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari. Dissertação de mestrado. IFAC/UFOP. Ouro Preto, 2013.

_____. The sound beyond hylomorphism: sonic philosophy towards aural specificity. In: **Interference: a journal of audio cultures**, Issue 6, 2018. Disponível online em < <http://www.interferencejournal.org/the-sound-beyond-hylomorphism-sonic-philosophy-towards-aural-specificity/>>.

LIMA, M. J. S. **Nietzsche e a crítica ao historicismo**: uma análise a partir da relação entre história e vida na segunda consideração intempestiva. Dissertação de Mestrado, UFPB/CCHLA, 2012.

MACHADO, A. A. Poluição sonora como crime ambiental. In: **Revista Jus Navigandi**, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 9, n. 327, 30maio 2004. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/5261>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

MASSUMI, B. O capital (se) move. Trad. Paulo Sérgio de Souza Jr. In: **Pandemia**. São Paulo, n-1 Edições, 2016.

_____. **Ontopower**: War, Powers, and the State of Perception. Durham: Duke University Press, 2015.

_____. **O que os animais nos ensinam sobre política**. Trad. Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo, n-1 Edições, 2017.

_____. **99 Theses on the Revaluation of Value**: a postcapitalist manifesto. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

MANNIS, J. A. Ensaio sobre Gesto, Princípio e Idéia musical - Parte 1: „Pensar” prescindindo do raciocínio lógico. In: **Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia – Sonologia**. São Paulo: ECA/USP, 2008, p. 20-35.

MARCUSE, H. **One-Dimensional Man**: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Boston: Beacon Press, 1964.

MILIUS, J.; COPPOLA, F. F. **Apocalypse Now Redux**. [roteiro] Zoetrope Corporation. Disponível online no endereço <<http://www.dailyscript.com/scripts/apocalypsenowredux.html>>.

MILLER, D. (Ed.). **Materiality**. Durham: Duke University Press, 2005.

MORTON, T. A New Holism. In: **Olafur Eliasson, Green Light: An artistic workshop**. Berlin: Sternberg Press, 2017, p.44-63.

_____. **Dark Ecology: for a logic of future coexistence**. New York: Columbia University Press, 2016.

_____. **Ecology Without Nature: rethinking environmental aesthetics**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

_____. **Hyperobjects: philosophy and ecology after the end of the world**. Minneapolis: Minnesota University Press, 2013.

_____. Subsistence. In: **e-flux**. n. 85, Outubro de 2017. Disponível online no endereço <<http://www.e-flux.com/journal/85/156375/subsistence/>>.

NANCY, J-L. **À L'écoute**. Paris: Galilée, 2002.

NIETZSCHE, F.L. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1887].

_____. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 [1874].

OCHOA GAUTIER, A. M. **Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Clombia**. Durham and London: Duke University Press, 2014.

_____. Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. In: STERNE, J. (Org). **The Sound Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2012b, p. 388-404.

OLIVEROS, P. **Sonic Meditations**. South Strafford: Smith Publications, 1971.

ORTIZ, F. **Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar**. Trad. Harriet de Onís. Durham: Duke University Press, 1995 [1947].

OUZOUNIAN, G. Editorial. Rethinking Acoustic Ecology: Sound Art and Environment. In: **Evental Aesthetics**, Vol. 6, N.1., 2007, pp. 4-23.

OUZOUNIAN, G.; LAPPIN, S. Editorial - Recomposing the City: New Directions in Urban Sound Art. In: **Journal of Sonic Studies**, n.11, disponível *online* no endereço: <<https://www.researchcatalogue.net/view/236505/236507>>.

PARIKKA, J. Viral Capitalism - Redux. In: **Machinology** (Blog). Disponível *online* no endereço <<https://jussiparikka.net/2011/07/12/viral-capitalism-redux/>>.

PEIRCE, C. S. A syllabus of certain topics of logic. In: Houser, N. et al. (ed.), **The Essential Peirce: selected philosophical writings (1893–1913)**, Vol. 2, Bloomington: Indiana University Press, 1998 [1903], pp. 258–289.

PELBART, P. P. A arte de viver nas linhas. In: **Disegno, Desenho, Desígnio**. Edith Derdyk (org.), 2007, pp. 281-290.

_____. **O Avesso do Nilismo**: cartografias do esgotamento. (2ª edição). São Paulo: n-1 edições. 2016.

PENHA, G. R. **Entre escutas e solfejos**: afetos e reescrita crítica na composição musical. [Tese de Doutorado]. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, 2016.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POLKINGHORNE, D. **Practice and the human sciences**: the case for a judgment-based practice of care. Albany: Suny Press, 2004.

PRIEST, E. **Boring Formless Nonsense**: Experimental Music and the Aesthetics of Failure. London: Bloomsbury, 2013.

PROKHOROV, V. Can't get it out of my head. In: **The Guardian**. 22 de Julho de 2006. Disponível online em <<https://www.theguardian.com/music/2006/jun/22/popandrock>>.

RIPLEY, C. Instrumental Operations in the Urban Assemblage. In: **Journal of Sonic Studies**, n.11, disponível online no endereço: <https://www.researchcatalogue.net/view/234594/234595>

ROLNIK. S. A Hora da Micropolítica. In: **Pandemia**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ROTHENBUHLER, E. W.; PETERS, J. D. Defining Phonography: An Experiment in Theory. In: **The Musical Quarterly**. Vol. 81, No. 2 (Summer, 1997), pp. 242-264. Disponível online em <http://www.jstor.org/stable/742464>

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: **Novos Estudos**, CEBRAP, n. 79, Novembro de 2007, pp. 71-94. Disponível online no endereço: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004

SAUSURRE, F. **Cours de linguistique générale**. Genebra: Arbre d'Or, 2005 [1916].

SCHAEFFER. P. **Traité des Objets Musicaux**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, R. M. **The Soundscape**: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester: Destiny Books, 1977.

SCHENKER, H. **Der freie Satz**. Viena: Universal Edition, 1935.

_____. **L'Écriture libre**. Tradução de Nicolas Meeùs. Liège: Mardaga, 1993.

SILVA, L. C. C. da. **Vidro e martelo**: contradições na estetização do ruído na música. [Tese de Doutorado], Universidade de São Paulo, 2012.

SIMONDON, G. [1960-1976] **Communication et information**: cours et conférences. Chatou: Éd. de la Transparence, 2010.

_____. **L'individuation à la lumière des notions de forme et information**. Grenoble: Jérôme Millon, 2005 [1958].

SKINNER, A. Espectros de Marx: por que esse plural? In: **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 65-74.

SMITH, B. Why BuzzFeed Doesn't Do Clickbait: You won't believe this one weird trick. URL: https://www.buzzfeed.com/bensmith/why-buzzfeed-doesnt-do-clickbait?utm_term=.pfz4gKBpl#.au1Kzdx67

SMITHSON, R. **The collected writings**. Editado por Jack Flam. Los Angeles: University of California Press, 1996.

_____. The Monuments of Passaic. In: **Artforum**, 12, 1967.

SPINOZA, B. **Ética demonstrada à maneira dos geômetras**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009 [1677].

STERNE, J. Urban Media and the Politics of Sound Space. In: **Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain**. Disponível online em <www.onlineopen.org/urban-media-and-the-politics-of-sound-space>.

_____. **MP3: The Meaning of a Format**. Durham: Duke University Press, 2012.

_____. Sonic Imaginations In: STERNE, Jonathan (Ed). **The Sound Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2012, p. 1-19.

_____. **The Audible Past**: cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2003.

SUAREZ, R. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). In: **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 191-198, Dec. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200005&lng=en&nrm=iso>.

- SZENDY, Peter. **Écoute**: une histoire de nos oreilles. Paris: Minuit, 2001.
- _____. **Surécoute**: l'esthétique de l'espionnage. Paris: Minuit, 2007.
- _____. **Tubes**: la philosophie dans le jukebox. Paris: Minuit, 2008.
- _____. **À Coups de Points**: la punctuation comme experience. Paris: Minuit, 2013.
- SZENDY, P.; DONIN, N. Otographes. In: **Circuit: musiques contemporaines**, vol. 13, n° 2, 2003, p. 11-26. URL: <http://www.erudit.org/revue/circuit/2003/v13/n2/902271ar.pdf>
- VOEGELIN, S. **Sonic Possible Worlds**: Hearing the Continuum of Sound. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- WILSON, C. (et al.). **Alfabetização midiática e informacional**: currículo para formação de professores. Brasília: UNESCO, UFTM, 2013.
- THÉBERGE, P. **Any Sound You Can Imagine**: Making Music/Consuming Technology. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.
- TONKISS, F. Aural postcards: sound, memory and the city. In: Bull, M.; Back, L. (eds.). **The Auditory Culture Reader**. Sensory formations. Berg Publishers, Oxford, 2003, pp. 303-310.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Os Involuntários da Pátria. In: **Pandemia**. São Paulo: n-1, edições, 2016.
- _____. "Transformação" na antropologia, transformação da "antropologia". In: **Mana**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 151-171, Apr. 2012. Disponível online em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000100006&lng=en&nrm=iso.
- WRIGHT, M. P. The Noisy-Nonself: towards a monstrous practice of more-than-human listening. In: **Evental Aesthetics**, Vol. 6, N.1., 2007, pp. 24-40.