

condição da escuta
mídias e territórios sonoros

Giuliano Obici

condição da escuta
mídias e territórios sonoros



© 2008 Giuliano Lamberti Obici

Produção editorial

Debora Fleck

Isadora Travassos

Jorge Viveiros de Castro

Marília Garcia

Tui Villaça

Valeska de Aguirre

Produção gráfica

Chris Abbade

Revisão

Eduardo Carneiro

Capa

Fabiana Faleiros

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

O14c

OBICI, Giuliano Lamberti

Condição da escuta : mídias e territórios sonoros / Giuliano
Lamberti Obici. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2008.

184p. (Trinca-ferro)

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7577-492-2

1. Som - Aspectos sociais. 2. Música. 3. Som na comunicação de
massa. 4. Mídia - Aspectos sociais. 5. Comunicação de massa -
Inovações tecnológicas. I. Título.

08-1956.

CDD: 302.23

CDU: 316.774

Viveiros de Castro Editora Ltda.

R. Jardim Botânico 600 sl. 307 Rio de Janeiro | RJ cep 22461-000

(21) 2540-0076 / 2540-0130 | editora@7letras.com.br | www.7letras.com.br

SUMÁRIO

Prefácio – <i>Peter Pál Pelbart</i>	13
Atalhos	17
PRELÚDIO	21
<i>Capítulo 1 – Fenomenologia da escuta</i>	
PIERRE HENRI MARIE SCHAEFFER.....	25
Ouvido como instrumento	25
Escuta como ato de criação	26
Fenomenologia do som	27
O ouvido entre as coisas	28
Acusmático	30
Escuta reduzida: modo de subjetivar o som	32
TRANSIÇÕES SCHAEFFERIANAS	33
Dispositivos de escuta: microfone e alto-falante	33
Inventando escutas	36
<i>Capítulo 2 – Ecologia sonora</i>	
RAYMOND MURRAY SCHAFER.....	38
PROJETO PAISAGEM SONORA MUNDIAL	38
Ecologia sonora	40
Clariaudiência: uma pedagogia da escuta	40
<i>Moozak</i>	41
TRANSIÇÕES SCHAFERIANAS	43
Poluição sonora & ruído	43
Ruído e poder	44
Esquizofonia	46
PARA ALÉM DE UM PENSAMENTO SCHAFERIANO	46
Pela potência esquizofônica	47
Para que afinar o mundo?	49
Outra idéia de ecologia	50
A escuta musical daria conta do universo sonoro?	51
Poluição sonora ou questão de território?	52
Esboços de uma política da escuta	53

INTERLÚDIO – A QUEM NOSSOS OUVIDOS SERVEM?	56
Um rei à escuta	56
Escuta para além do significado	61
Dois modos de o poder operar a partir do sonoro	61
<i>Capítulo 3 – Território Sonoro (TS)</i>	
MICROPOLÍTICA DO SENSÍVEL	63
Códigos, meios e ritmos	63
Transdução e transcodificação: troca de meios	64
Caos operador de instabilidade	65
Ritmo: diferenciação em estado bruto	66
Produção excedente de códigos – por uma economia da escuta	69
TERRITÓRIO	71
Território produz <i>qualidades expressivas</i>	72
Passagens e distâncias	73
Arte e território	74
Produção de mundos possíveis	75
RITORNELO	76
A canção nos protege	77
Traçando um lugar seguro	78
Criar territórios a partir do sonoro	79
Ritornelo: fabricação de tempo	83
Duas imagens de tempo: a canção e o galope	84
Territórios vestíveis – mídias sonoras móveis	86
ARTICULAÇÕES COM O SONORO	88
Ópera maquina	89
Sobriedade e seletividade: para não espantar os devires sonoros	90
Poder e potência do sonoro	92
Ritornelo, o problema da música?	94
A música convoca forças da terra: o povo	94
Por orelhas potentes	95
Silencioso: caso clínico?	96

TERRITÓRIO SONORO (TS)	98
Duas operações do Território Sonoro	98
Poder, prisão e TS: muros, cadeados e labirintos sônicos	100
Territórios Sonoros Seriais e Difusos	101
Produção de escuta: biopolítica do sonoro	102
<i>Capítulo 4 – Escuta e poder</i>	
Poder como produção	103
Poder não localizável:	
relação – estratégia	103
Três modos de operar a vida, o corpo, os sentidos	104
PODER E CONDIÇÃO DA ESCUTA	106
Disciplina auricular: <i>Panótico</i>	106
<i>Panótico e Pámphónos</i>	109
ESCUA E CIBERCULTURA	114
Mp3: codificação do sonoro	114
Música totalizante	115
Biopoder do sonoro: escuta e sociedade de controle	119
REGIME DIFUSO OU DE CONTROLE	122
Territórios Sonoros Seriais (TSS) e Territórios Sonoros	
Difusos (TSD)	125
Instrumento de escuta e sociedades de controle	129
Sonoridade e transformação incorpórea	130
Biopotência da escuta	132
CONCLUSÃO	134
Silêncio e Ruído: entre o musical e a máquina de guerra	
sonora	134
Ficção sonora	139
Por uma “clínica da escuta”	141
POSLÚDIO	145
Notas	146
Bibliografia	174

para José e Rosa

Agradeço aos professores do programa Comunicação e Semiótica PUC-SP: Jorge, Cesaroto, Rogério da Costa, Gisele Beiguelman e Jerusa Pires. Nash, Manzano, Fabiana e Lilian Coelho. Edgardo Arenas cúmplice e provocador.

Professores do Núcleo de Subjetividade: Suely Rolnik, Luiz Orlandi e Peter Pal Pelbart. Rafael, Fabi Borges, Juliana, Breno, Andrea, Aragon, Beth, Flávia, Fabi Rossarola, Júlio York e Edson Barros pelo rigor dos apontamentos.

Grupo de Música e Tecnologia da USP (Lami). Prof. Dr. Fernando Iazzetta, Rogério Costa. Grupo “Muro”: Aleh, Valério, Lili, Debb, Porres, Andrei, Nenflídio, Patrícia, Vítor, Gabb.

Luciana Ohira e Sérgio Bonilha. Marcelo Bressani, Sérgio Pinto, Salete, Julieta, Letícia. Jean, Palm, Glerm, Cris e os virtuais do Estúdio Livre. Matt Lewis e Alex Magnus. Felipe Ribeiro, Kaloan.

Tarso, Skalinski, Fernando, Luiz, Schiavoni, Ernandes. Grupo “Chave de Lá”. Henrique de Aragão, Dámaso, Giani, Cláudio. Fátima dos Santos, Rodolfo Caesar e Janete El Haoli.

Fernanda, Leo, André, Cris, Cauê e Davi. Tatiana, Juan Carlos, Gabriel, Leo Gonzalez. Cecco Previdência, Ciça, Sérgio, Irene, Torres e participantes do programa Ubitatá.

Silvio Ferraz, personagem imprescindível de toda a pesquisa, quem possibilitou pensar o sonoro diante dos desafios da escrita e, não menos fácil, respeitando minhas experimentações e pensamentos.

Em especial: Alexandre Fenerich, Valério da Costa, Lilian Campesato. Kekei, pelo respeito, companhia e por me encorajar a apostar em minhas tímidas idéias. Com admiração, Julian Jaramillo, com quem dialoguei em pensamento cada linha deste texto.

Este livro tem apoio de publicação da Fapesp.

PREFÁCIO

Sou uma das pessoas menos indicadas para avaliar o teor do presente livro. Considero-me um caso clínico sem cura no âmbito sonoro. Minha irritabilidade com os ruídos em sala de aula, cinema, aeroporto, restaurante, trânsito, em casa, nas viagens, nas ruas é tamanha, que só é comparável à hipersensibilidade de um neurótico de guerra. Ruídos de papel de bala sendo desembulhados devagarzinho no teatro, celulares invadindo o espaço dito público e obrigando-nos a compartilhar das idiotices familiares, conjugais e comerciais da vida contemporânea, a televisão onipresente em qualquer lugar nos enfiando goela abaixo os programas mais abjetos, os alto-falantes espalhados pelas praças – ou tudo isso é um problema de todos nós, ou na encarnação passada fui uma ostra. “Um pouco de silêncio, senão eu sufoco!”, eu diria, parafraseando Kierkegaard. Não entendo como as pessoas não protestam, como elas não quebram as máquinas, não arrebatam os controles, não conseguem bloquear essa crescente saturação ruidosa. Sei de aparelhos a preços razoáveis, e vendidos pela Internet, que bloqueiam televisores ou celulares, pequenos controles de sabotagem que ainda hei de usar em minhas aulas, onde vejo alunos muito concentrados subitamente saindo em desabalada correria para fora da sala, levados por um toque de celular, na esperança de receberem alguma mensagem muito mais importante do que aquele conceito em vias de ser esclarecido... É a banalidade cotidiana: o futuro eventual (alguma novidade, notícia, convite, contato, chance, tragédia, ou até um engano) invade o presente e ganha inteira prioridade sobre ele. Na última Bienal de São Paulo um artista quis circular com um bloqueador de celular, e foi interditado, naturalmente... Ficou apenas o gesto artístico... Vacúolos de silêncio, reivindicava Deleuze com grande pertinência há alguns anos. É verdade que fui aprendendo a me proteger da saturação sonora com “cadeados” diversos, cera no

ouvido, *iPod*, autismo, cisão, modalidades de ausência ofensiva. Mas nada disso me apazigua, pois deixa tudo intacto para essa escalada tecnológica cuja lógica é eminentemente econômica, política e subjetiva.

Daí a importância da leitura de um estudo como esse, que mostra como o tema do território sonoro, do monitoramento sonoro em espaço aberto, nas condições de uma sociedade de controle, equivale a uma anexação do espaço público por máquinas de emissão sonora e visual, com suas conseqüências ainda imponderáveis. Daí também minha simpatia por algumas noções ousadas e engenhosas que Giuliano Obici traz neste livro, tais como o *Pámphónos*, a meu ver mais operativo hoje do que um suposto Panóptico. Mas o autor teve o cuidado de evitar a armadilha paranóica, a diabolização generalizada, regressiva ou saudosista, enxergando linhas de fuga por toda parte, focos de existencialização sonora plurais, de modo que qualquer demonização da tecnologia não dá conta da complexidade do campo sonoro hoje em dia. Apesar da indignação pessoal, sei que é preciso mais sutileza, cuidado, atenção para ler as linhas de força que atravessam esse campo.

Eu resumiria esse trabalho com a fórmula da página 92: “O que pode um som? Quais capacidades de agir ele ativa? Quais suas potências? Suas alegrias e tristezas?” Assim, o mundo sonoro das grandes metrópoles (que Lívio Tragtenberg teve a felicidade de chamar de Neurópolis, em seu belo trabalho que escova tudo isso a contrapelo) passa a ser pensado à maneira de Deleuze-Guattari, como uma verdadeira “ópera maquina”... E o principal, a escuta acaba sendo concebida como dramatização das forças de que o som é portador. Vejo aí, nesse conjunto de questões, e nos paradoxos aí presentes, e nessa opção de politizar a escuta sem diabolizar a tecnologia, um eixo muito agudo e fecundo, com muitas pérolas pontuais... Uma sobriedade com o ruído para “não espantar os devires sonoros”, a seletividade necessária para preservar a possibilidade de continuar sendo afetado pelos sons etc... Em todo caso, há uma cláusula difícil de sustentar, mas que

atravessa esse estudo como um todo, qual seja, a de encontrar um lugar de análise “sem fatalismo nem deslumbramento”, tentando captar qual a “biopotência da escuta”, “como criar corpos-orelhas-maquínicas que possam restituir nossa sensibilidade auditiva, tirando-nos do estado anestésico e de entorpecimento ao qual nossos ouvidos estão submetidos”. Politizar a escuta sem torná-la paranóica, sem moralizar ou diabolizar os sons da cidade, das máquinas, dos equipamentos eletrônicos e da mídia, mesmo quando se detecta a militarização da dimensão sensível do audível.

Em suma, o leitor tem em mãos uma cartografia rica e bem-sucedida do tema em questão, propondo até uma clínica da escuta, no sentido mais amplo da expressão. É um programa sugestivo, que também poderia ser formulado, na esteira de Guattari, como uma ecologia da escuta. Se a escuta é um problema político, biopolítico, ecológico, clínico, a edição deste livro se justifica plenamente, tanto para aqueles que se preocupam com os rumos da pervasividade capitalística como para aqueles que, em meio ao fervilhamento contemporâneo, perscrutam e experimentam, no campo artístico e social, novos meios de expressão e agenciamentos sonoros inesperados.

Peter Pál Pelbart

ATALHOS

Este livro é uma revisão da pesquisa de mestrado realizada pelo programa de Comunicação e Semiótica em conjunto com o Núcleo de Subjetividade da PUC-SP e defendida em outubro de 2006. A proposta aqui é pensar a escuta a partir das mídias e dos territórios sonoros delineados pelos dispositivos de registro, difusão, codificação e compartilhamento de dados sonoros (microfone, alto-falante, rádio, TV, celular, mp3 *player*, Internet, *podcast*, *peer-to-peer*). Mapear as transformações que vêm ocorrendo no plano sensível, bem como relações de poder que se estabelecem pelos dispositivos de escuta vinculados às novas tecnologias. A seguir, alguns atalhos à leitura.

1

Prelúdio, contextualização inacabada acerca dos dispositivos sonoros para pensarmos como o desenvolvimento tecnológico transformou e vem moldando escutas desde seu surgimento, relacionado às estratégias de poder que envolvem as mídias sonoras.

2

Os *Capítulos 1 e 2* apresentam concepções de autores oriundos da música. O interlocutor inicial é Pierre Schaeffer, inventor da música concreta, que apresentará o ouvido como instrumento. Antes dele o tema da escuta ocupava um lugar acessório no plano musical. Schaeffer colocará em questão a dimensão subjetiva e objetiva da escuta sem jamais separá-la da produção sonora.

No *Capítulo 2*, uma revisão das propostas do compositor canadense Murray Schafer e sua preocupação em preservar a escuta com a proposta de uma ecologia sonora. Nele se discutem aspectos entre espaço e som, como o excesso de ruído causado pela presença intensa das máquinas no cotidiano, bem como a busca por construir paisagens sonoras saudáveis e harmoniosas.

3

Interlúdio, apropriação do conto “Un Re in Ascolto”, de Italo Calvino (1923-1985), escrito durante os anos de interlocução com o compositor italiano Luciano Bério (1925-2003), que compôs em 1983 uma ópera homônima. O conto nos possibilita viver um pouco o drama de um rei que perde o controle de si e de seu reino a partir de sua escuta. Seria, quem sabe, uma situação próxima à qual se encontra nossa escuta atualmente frente aos apelos sonoros que nos cercam.

4

Gilles Deleuze e Félix Guattari são os interlocutores do *Capítulo 3* para pensar a sonoridade como delimitadora de território, produtora de subjetividade, posse, domínio, marcas, estilo, mais-valia e transformação incorpórea, entre outros aspectos. Um revisão atenta do texto “Acerca do Ritornelo” e da concepção musical e sonora apresentada pelos autores.

5

O *Capítulo 4* aborda o tema escuta e poder a partir de Michel Foucault, Deleuze e Guattari. Revisão das três tecnologias de poder que Foucault apresenta: soberania, disciplinar e controle. O intuito será pensar a disciplina e o controle no contexto das mídias sonoras, partindo do *Panóptico*, dispositivo de vigilância do olhar, desdobrando algumas idéias, a partir da tecnologia de áudio, para cartografar versões no plano do sonoro. Uma breve articulação sobre a compilação e o compartilhamento de arquivos de áudio a partir do mp3 e cibercultura com Pierre Levy e Paul Virilio. Além disso, as noções de poder e potência, bem como as de biopolítica e biopotência em Foucault, Deleuze e Toni Negri aparecem para apontar aspectos da condição da escuta.

6

Na *Conclusão* e no *Interlúdio* a proposta é imaginar o futuro da escuta, propondo possíveis aberturas pela necessidade de criação e enfrentamento que o sonoro nos coloca. O desafio é pensar práticas que começam a brotar apenas depois de um período de reflexão e escuta. Alguns esboços para construir máquinas sonoras de guerra, fazer ficção sonora ou ainda “clínica da escuta”, a ponto de, quem sabe, destravar potências do sonoro que estão por aí. Teríamos ouvidos para isso?

PRELÚDIO

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

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

Com a manipulação elétrica, aconteceram importantes inovações tecnológicas, que mudaram significativamente a forma de geração, difusão e recepção do som. A transdução de vibrações mecânicas em impulsos elétricos possibilitou a manipulação dos sons de uma forma especial, permitindo, ao mesmo tempo, o surgimento de equipamentos de comunicação a distância. O primeiro equipamento da moderna tecnologia de comunicação foi o telégrafo,¹ cujo funcionamento se dava por eletroímãs que emitiam sinais sonoros decodificados a partir de um protocolo de comunicação: o código Morse.²

A invenção por Alexandre Graham Bell do *Electrical Speech Machine*, datada de 1876, que chamamos hoje de telefone, assim como o telégrafo, para algumas pessoas, foi o mais importante

equipamento sonoro a causar transformações nos vínculos que o homem mantém com o som. Além de possibilidades de comunicação, o telefone inaugurou outra forma de escuta, até o momento inexplorada, com a “presentificação” de uma fonte sonora não visível. Esse modo de escuta, que Pierre Schaeffer denomina “acusmática”,³ Murray Schafer de “esquizofonia”⁴ e McLuhan, “extensão do ouvido”, põe por terra a noção de causa-efeito para a escuta. Esse aspecto será ampliado com o desenvolvimento e o surgimento de outros dispositivos, como as mídias portáteis (*walkman*, celular, mp3 *player*).

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

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

Com o advento de dispositivos de gravação (fonógrafo, fita magnética) surge a possibilidade de armazenar, repetir e examinar sons efêmeros que, antes, só eram possíveis de ser escutados em presença da fonte mecânica que os produziu. A dissociação entre visão e ouvido favorece uma outra maneira de escutar, esta-

belecendo uma ruptura com a maneira tradicional de se relacionar com o som, seja no plano da música, da comunicação ou dos sons cotidianos.

Vale ressaltar que a utilização desses dispositivos teve, desde sua origem, vínculos com estratégias de poder, tanto os políticos quanto as estratégias de guerrilhas durante as grandes guerras.

Ao contrário da remissão a um poder centralizado, vigoraram, depois desse período, estratégias difusas. Com o fim da Guerra Fria, a tecnologia invade o cotidiano, o avanço dos novos dispositivos de escuta nos põe a pensar a problemática do poder, bem como a transformação sofrida por nossa matéria sensível face à produção do sonoro. Um exemplo que evidencia essa relação entre produção do sensível e mercado, poder e tecnologia é o da campanha difusora do fonógrafo, datada do início do século XX. Verificava-se, à época, uma aversão ao fonógrafo por não se assemelhar aos sons naturais, devido à quantidade de ruído. A indústria passou a apostar, posteriormente, numa educação auditiva, como a campanha *tone test* da National Phonograph Company, empresa que comercializava os aparelhos de Thomas Edison. A propaganda se fundamentava na idéia de que a empresa poderia oferecer qualidade semelhante à do fenômeno acústico natural, e utilizava a estratégia da imitação: o ouvinte era posto a ouvir música ao vivo e no fonógrafo, e induzido a acreditar que as duas se assemelhavam.⁶

A indústria apostou numa “reeducação” auditiva de seus compradores para romper com um modo de escuta que nos habituamos, isso “parece comprovar a estratégia da National Phonograph Company, que comercializava os aparelhos de Edison”.⁷ Hoje não mais Thomas Edison, com o fonógrafo, mas Apple, Microsoft e as companhias de telefonia móvel, que estão na briga pela propriedade de nossos ouvidos, com as discussões e brigas judiciais a respeito da comercialização de modos de processamento, compactamento, compactação de arquivos.⁸ O contexto é outro, não nos perguntamos mais se o que escutamos num mp3 *player* é real ou se soa como ao natural.

Aprendemos a ouvir de acordo com o material sonoro a que estamos expostos. (...) qualquer um pode fazer testar esse aprendizado auditivo ouvindo um dos discos de alta fidelidade dos anos 60. Na época eles representavam um verdadeiro alcance tecnológico, porém, um ouvinte hoje jamais se enganaria pensando tratar-se de uma gravação recente. (Iazzetta, 1996, p. 56)

A partir do século XX a transformação do espaço acústico seguiu com a revolução eletrônica. O barateamento da tecnologia depois da década de 50 possibilitou a difusão do computador em larga escala. Os aparelhos eletrônicos promoveram o surgimento de outra realidade de convívio com a música.

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

Desde sempre os sons modelam ambientes, determinando ações e estratégias de convívio. Pusemo-nos a pensar a escuta, relacionando-a com o avanço da tecnologia, bem como o poder. Imaginamos nossos ouvidos como envolvidos numa teia sonora, produzindo afetos, intensidades, sensações e potências que independem da vontade ou intenção do sujeito que escuta. É nesse terreno que pretendemos pensar qual a condição da escuta. Começamos revisando alguns pensadores que possam nos ajudar em tal travessia.

Capítulo 1

FENOMENOLOGIA DA ESCUTA

PIERRE HENRI MARIE SCHAEFFER

Ouvido como instrumento

Pierre Schaeffer (1910-1995), criador da música concreta,¹ é o nosso primeiro interlocutor. Em face do grande aporte constituído destacaremos seu pensamento sobre o sonoro como uma atividade perceptiva, considerada a escuta como um fenômeno acústico psíquico e físico indissociável.

Em meados do século XX, após um período de desenvolvimento e aplicações de tecnologias como, por exemplo, os transdutores,² surgiram ferramentas que possibilitaram converter energia mecânica em eletricidade.³ Dentre os vários inventos, a fita magnética, como suporte de gravação, permitiu versatilidade na manipulação e produção dos sons, proporcionando a execução de atividades como cortar, colar, combinar e reproduzir em diferentes velocidades.

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

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

Escuta como ato de criação

Um dos marcos para pensarmos a escuta em Pierre Schaeffer é a proposição do termo música concreta,⁸ que se utiliza do estado concreto dos sons, passível de ser registrado com o gravador e manipulado pela fita magnética, diferente da forma tradicional – realizada por meio do *solfege*⁹ –, e sua representação pela partitura.

O termo *concreto* surgiu como uma referência à pintura figurativa, que se vale do mundo visível. Fazendo um paralelo com o desenvolvimento da pintura, cujas transformações seguiram o percurso do *figurativo* para o *não-figurativo* – este último apoiado em valores pictóricos forçosamente abstratos. P. Schaeffer entende que o caminho da música foi contrário ao tomado pela pintura. “Inversamente, a música se desenvolveu primeiro sem o mundo exterior, só remetia a ‘valores’ musicais abstratos, se faz ‘concreta’, ‘figurativa’, poderíamos dizer, quando utiliza ‘objetos sonoros’ extraídos diretamente do ‘mundo exterior’ dos sons naturais e dos ruídos.”¹⁰

A proposta da música concreta era uma experiência do som, sua apreensão a partir do registro, em oposição à concepção abstrata de tendência serial, cujo suporte era a partitura.¹¹ O que se propunha era o contato direto com o objeto sonoro,¹² no qual o aprendizado da própria sonoridade se impunha, anterior a qualquer estruturação musical. Existia uma espécie de escolha pautada em duas situações: 1) usar o material concreto para criar obras; 2) pesquisar o sonoro para descobrir o musical.¹³ A música concreta propunha um contato direto com o sonoro, uma experiên-

cia imediata, em vez da mediação pela representação da notação.¹⁴ Ao mesmo tempo em que se afirmava como música, também pensava em uma pesquisa a partir da escuta; ela veio a se configurar em 1966, com o livro *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines (Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar)*.¹⁵ O solfejo do objeto sonoro, descrito no *Traité*, “propõe levar, da prática de corpos produtores de som, a uma musicalidade universal através de uma técnica de escuta”.¹⁶ P. Schaeffer propõe “não separar jamais o escutar do fazer”.¹⁷

Fenomenologia do som

As técnicas de captação e registro permitiram isolar o acontecimento sonoro, essa categoria efêmera e fugaz, da estrutura musical. A fixação pelo magnetofone¹⁸ configurou outros regimes à percepção, possibilitando conservar, repetir e examinar a partir da escuta¹⁹ o que P. Schaeffer chama de objeto sonoro. Com isso, a escuta passou a ser uma ferramenta rica.²⁰

Para evitar que seja confundido com sua causa física ou com um “estímulo”, temos simulado fundar o objeto sonoro em nossa subjetividade. Mas nossas últimas observações indicam que este não se modifica nem com as variações da escuta de um indivíduo a outro, nem com as incessantes variações de nossa atenção e sensibilidade. Longe de serem subjetivos, no sentido de individuais, incomunicáveis e praticamente inapreensíveis, os objetos sonoros, como veremos, se deixam descrever e analisar muito bem.²¹ (Schaeffer, 1966, p. 97)

O que se ouve é o objeto sonoro, uma experiência distinguível, um fragmento de percepção, anterior à música, mas que pode se tornar musical a partir do momento em que é isolado e categorizado. A partir dessas colocações, podemos distinguir o que P. Schaeffer entende por sonoro e por musical. *Sonoro* seria o perceptível, aquilo que se capta, diferentemente de *musical*, que seria um juízo de valor atribuído ao som.²² Nesse sentido, é “claro que podemos pôr em dúvida um paralelismo estreito entre língua e

música”,²³ e dizer que o sonoro é pré-significante, existe antes de quaisquer categorias ou regimes de significação – sejam lingüísticos, sejam musicais.²⁴

O objeto sonoro não poderia ser considerado um produto estético, nem uma estrutura, mas um trabalho em jogo; não é um grupo de signos fechados, mas um volume de linhas em deslocamento; não seria a velha obra musical, mas algo próprio da vida.²⁵ A condição do objeto sonoro é a de se fazer nesse paradoxo perceptivo, ele só existe a partir da escuta. “O objeto só é objeto de nossa escuta, é relativo a ela.”²⁶ Por isso, falar em objeto sonoro e escuta são condições inseparáveis. É no contato com o sonoro que se cria a escuta.

O ouvido entre as coisas

O pensamento de Pierre Schaeffer está diretamente relacionado à fenomenologia, que coloca em questão os limites que definem objeto e sujeito, pondo em dúvida a forma de construção do saber. Deixamos de “pensar a percepção como ação do puro objeto físico sobre o corpo humano e o percebido como resultado ‘interior’ dessa ação, parece que toda distinção entre o verdadeiro e o falso, o saber metódico e os fantasmas, a ciência e a imaginação, vêm por água abaixo”.²⁷

Para a fenomenologia, não há percepção fora da consciência, assim como o som não existe fora dela. Toda consciência é consciência de alguma coisa, não existe percepção interior, interna. “Meu corpo é vidente e visível. Ele se vê vendo, toca-se tocando.”²⁸ Os ouvidos são muito mais do que receptáculos do som, eles se comovem pelo impacto do mundo que se apresenta. Quando ouvimos um som “externo”, ele se faz “interno”, existindo em nossa consciência, a partir de quando o percebemos. Ele existe simultaneamente fora e dentro da consciência. Nessas condições, o ouvido é coisa entre as coisas, “reúne sua dupla pertença à ordem do objeto e à ordem do sujeito”.²⁹

A partir da fenomenologia, os estímulos sonoros da percepção não são mais pensados como causas do mundo percebido, apenas os revelam ou os desencadeiam. Isso não significa que se possa perceber sem o corpo-orelha “mas, ao contrário, que é preciso reexaminar a definição de corpo como puro objeto para compreendermos como pode ser nosso vínculo vivo com a natureza”.³⁰ O mundo é o que percebemos, o que ouvimos. No entanto, precisamos discernir o que é *nós* e o que é *o ouvir*, como se não soubéssemos de nada e tivéssemos de aprender tudo.³¹

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

O objeto sonoro não seria a efemeridade do acontecimento; para Pierre Schaeffer, ele se mantém conforme propriedades específicas que se atualizam sempre graças a algum aparato que o fixou, mesmo não sendo percebido da mesma maneira quando repetido. Este é um ponto significativo e deve-se tomar o devido cuidado para não cair em explicações que levem a uma noção subjetivista em demasia, a qual pode beirar um certo misticismo acerca do objeto sonoro. Por outro lado, tais explicações também podem cair num objetivismo extremado, a ponto de considerar os objetos sonoros meros “espécimes de laboratório”.³²

No *Traité*, Pierre Schaeffer constantemente se preocupa em apresentar a dimensão subjetiva da escuta, em contrapartida à dimensão física e objetiva do sonoro. Parece fazer isso com o intuito de deslocar posições preestabelecidas, demonstrando como o fenômeno sonoro lida, ao mesmo tempo, com uma zona fronteira entre sujeito e objeto. A possibilidade de repetir a partir da gravação permite entrar em contato com o mesmo objeto fixado na fita. Porém, como percepção, ele nunca será o mesmo. É o mesmo su-

porte, a mesma gravação, no mesmo aparelho, no entanto, sempre é percebido de maneira diferente quando escutado. Mesmo assim, o objeto sonoro mantém suas características e, por isso, não se restringe ao material da fita nem à percepção individual, sempre distinta e subjetiva, que se dá durante o contato com o objeto.

O fato de o objeto sonoro nunca ser o mesmo à percepção não significa imperfeição do ouvido ou que o registro do sinal sonoro não é suficientemente nítido. Essa variação é uma condição própria da percepção, mas não do objeto, que mantém suas características a partir do registro.³³

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

Acusmático

Termo relativo à escola pitagórica, que Pierre Schaeffer cita do dicionário *Larousse* (1928): “Acusmático, adjetivo: se diz de um ruído que se ouve sem saber as causas de onde provém.”³⁴ P. Schaeffer recupera da escola de Pitágoras o termo *acusmático*, sem se aprofundar, para pensar a escuta a partir das tecnologias de difusão do sonoro.

A confraria pitagórica era constituída por duas grandes classes: os “acusmáticos” (“ouvintes” – “pitagoristas”), dirigidos por Hipásio de Metaponto, e os “matemáticos”, ou “pitagóricos”, que trabalhavam no conhecimento verdadeiro (*máthema* – estudo, ciência, conhecimento) sob a direção do mestre. *Acusmático* referia-se ao primeiro nível dos discípulos ligados ao ensino oral (*acusmates* – *sinais de reconhecimento*). Durante cinco anos, o postulante deveria escutar as lições em silêncio, sem nunca tomar a palavra, nem ver o mestre, que falava dissimulado por uma

cortina. Só depois desses anos, envolto por uma série de provas físicas e morais, é que poderia pertencer à fraternidade considerado um *pitagórico*, e passar para o outro lado da cortina. Os matemáticos lidavam com os *símbolos (coisas extensas)*, estágio adiantado no ensino secreto da natureza.³⁵ Eis alguns exemplos de alegorias a serem decifradas durante o ensinamento oral dos acusmáticos citados pelo neoplatônico João Filópono: “Não se sente sobre uma medida” significa “Não escondas nem faças desaparecer conscientemente a justiça”. “Não atices o fogo com uma espada”: “Não provoques o homem irascível com tuas palavras.”³⁶ Os *acousmatas* eram os iniciados na doutrina capazes de reconhecer os *acousmates*, tidos como preceitos ontológicos, religiosos e éticos. Boa parte desses *acousmates* era de natureza simbólica, pois ao serem enunciados apresentavam um duplo sentido: um referente à vida cotidiana e outro, a um significado alto, apreendido somente pelos iniciados. Essa dimensão enigmática envolve todo o ensinamento oral dos pitagóricos, inseparável da prática do segredo no limiar entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível.

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

Sublinhe-se, todavia, que a situação acusmática não é referida ao contexto iniciático e revelador que a ela se relacionava entre os pitagóricos. Conforme Pierre Schaeffer, ela destitui a relação causal da escuta, retirando-a de um contexto que se impõe pelo olhar,

pela posição dos corpos, seus movimentos e gestos. Esse deslocamento é determinante, pois “muito do que acreditamos ouvir era, de fato, apenas visto, e explicado pelo contexto”.³⁷

A dissociação da vista e da audição favorece outra maneira de escutar; não apenas uma *escuta direta* (relacionada ao contexto da visão), mas uma *escuta indireta*, mediada pelo alto-falante.³⁸ “Antigamente, era uma cortina que constituía esse dispositivo; hoje, a rádio e a cadeia de reprodução, em meio ao jogo de transformações eletroacústicas, nos coloca como modernos ouvintes de uma voz invisível, nas condições de uma experiência similar.”³⁹

Escuta reduzida: modo de subjetivar o som⁴⁰

Com a experiência acusmática, Pierre Schaeffer passou a evidenciar a possibilidade de apreensão do objeto sonoro, um modo de perceber: escuta reduzida.⁴¹ No desenvolvimento de suas idéias, e na busca por apreender o objeto sonoro *em si*, o compositor se aproximou dos conceitos fenomenológicos: *epoché* (redução do objeto) e “suspensão do mundo”.

O *epoché* (redução) coloca o mundo entre parênteses, o juízo em suspensão, duvidando do objeto e da própria percepção, ao mesmo tempo em que a convoca. Para a fenomenologia, o *epoché* é um método, instrumento de depuração em busca de uma natureza evidente e indubitável. Implica um ato voluntário, antes do que a crença nas essências; preocupa-se em destituir valores, colocando o mundo em suspensão para apreendê-lo por exercício da consciência. Nos termos de Merleau-Ponty, “não nos estabelecemos num universo de essências; pedimos ao contrário que se reconsidere a distinção do *that* e do *what*, da essência e das condições de existência”.⁴²

Assim como propõe a fenomenologia em relação à busca do objeto em si, independentemente de suas causas e significações, a escuta reduzida tinha a “intenção de não escutar mais do que o objeto sonoro”.⁴³ A busca era a do fenômeno sonoro *em si mesmo*,

considerado algo objetivo que não se restringe a explicações subjetivistas e abstratas. A escuta reduzida implica a “dissecação” dos sons em torno de suas características intrínsecas (timbre, envelope sonoro, grão, duração, entre outros), buscando encontrar informações sobre o som, e não sobre sua fonte. Essa atitude aproxima-se da situação acusmática, inclinando a atenção às qualidades do fenômeno sônico percebido.

Com a escuta reduzida propunha-se um desligamento dos sistemas culturais lingüísticos e musicais, colocando em dúvida o paralelo entre música e linguagem. Visando alcançar a *coisa em si*, a redução fenomenológica criava uma postura antinatural, em contraponto a comportamentos naturais, habituais e condicionados.⁴⁴ Ao mesmo tempo, a busca do fenômeno sonoro em si colocava a percepção num outro tipo de condicionamento da escuta, tão paralisante quanto uma escuta do hábito ou a escuta natural.⁴⁵ A consciência, ocupada com as sensações, não se reconhece como atividade da própria percepção, não percebe a si mesma, apenas o objeto.⁴⁶ De alguma forma, P. Schaeffer aponta a necessidade de uma certa prudência para a apreensão da *escuta reduzida* que almeja a essência, o *em si*, do objeto sonoro, quando escreve que “o excesso de penetração falseia a percepção. O olhar científico, cromático, quebra sempre o aveludado ‘desta’ cor”.⁴⁷

TRANSIÇÕES SCHAEFFERIANAS

Dispositivos de escuta: microfone e alto-falante

Diferentemente dos olhos que direcionam a visão ao espaço frontal, os ouvidos captam os sons de forma onidirecional. Se substituirmos nossos ouvidos por um microfone, este captará indiscriminadamente os sons no espaço, sem o crivo subjetivo da atenção,⁴⁸ e teremos “ao alto-falante final um produto que não foi selecionado como havia feito nossos ouvidos diretamente em sua escuta ativa”.⁴⁹ Contudo a escuta não é apenas reativo de estí-

mulo e resposta, há um processo seletivo da consciência que dirige a atenção de acordo com uma série de sons no espaço, que P. Schaeffer chama de escuta ativa. Em outro aspecto, podemos dizer que o microfone também exerce aspectos do foco subjetivo, não irá transcrever a realidade sonora sem deixar suas marcas, pois dependendo do posicionamento na gravação, sua proximidade da fonte sonora, o tipo de microfone, valorizará certas características do objeto sonoro.

Pierre Schaeffer descreve duas características que o microfone opera: 1) enquadre (plano); 2) ganho (detalhe). Com a captação dos sons o espaço acústico “de três dimensões foi convertido em espaço de uma dimensão”.⁵⁰ Com o som executado no alto-falante, a escuta tende a ficar circunscrita pelo enquadre, quando comparada ao evento no espaço originário, perdendo certas características de focalização e localização da *escuta direta*.⁵¹ Se por um lado, com o microfone, ocorre perda na escuta ativa que localiza e direciona, por outro, torna audível o que era imperceptível, possibilita o som maior do que é por natureza.⁵²

Essa relação do enquadre, que se dá pela captação do microfone e sua reprodução por meio dos alto-falantes, não só retira um princípio ativo da escuta que seleciona o foco, como também cria uma outra dimensão de espaço por meio da escuta. Pensemos no microfone, captando todos os pontos sonoros do espaço circundante. Após diversas transformações sofridas, os vários pontos dispersos encontrar-se-ão condensados num único local – a membrana do alto-falante. O espaço original onidirecional é substituído e passa a ser ouvido a partir de uma única fonte, localizada e dirigida pela posição em que o alto-falante está situado. Mesmo assim, sendo o sistema microfone-alto-falante uma fonte dirigida, o objeto sonoro capturado guarda em si características do espaço. Por exemplo, nossa escuta tende a reconhecer se o material foi gravado em sala pequena ou grande, em ambiente aberto ou fechado etc. É nesse sentido que o objeto sonoro pode guardar características do espaço também. O sistema microfone-alto-fa-

lante pode destituir as dimensões espaciais, mas também pode vir a restituí-las. O mesmo podemos pensar na prática com outras ferramentas de manipulação do sonoro, sobre a possibilidade de sugerir espaços por simulação nos padrões do sinal sonoro, a partir de algoritmos que simulam câmaras de eco, encontrados, hoje em dia, em qualquer *software* de edição.

Assim se inicia outro saber a respeito dos procedimentos técnicos que influem diretamente no modo de escuta. O microfone passa a operar transformações que lhe legitimam num estado de poder em relação ao sonoro. “Aqui começa uma nova ciência do instrumento, e um procedimento de audição, impraticável pela escuta direta, que representa perfeitamente o poder de transformação do microfone.”⁵³ Vale lembrar que, no caso da transdução, a energia mecânica (ondas que variam a pressão do ar – som) é transformada em energia elétrica (microfone) e depois novamente em energia mecânica (alto-falante). Como não existem transformações perfeitas, de um estado de energia a outro, o microfone (transdutor) distorce o som, filtrando certas características do sonoro.⁵⁴

De alguma maneira, o microfone e o alto-falante tornaram-se órgãos estendidos do ouvido e da boca, como nos faz pensar McLuhan,⁵⁵ levando a percepção dos sons a pontos improváveis para épocas anteriores. Pierre Schaeffer compara as transformações da escuta, a partir das ferramentas de gravação, ao advento da fotografia ao olhar; nesse processo, a fotografia priva a fluidez da visão e promove uma fixação do objeto, proporcionando-nos, a partir do enquadre, ver o que não se via. Pelo enquadre da foto, somos dispensados de ver o resto, nossa atenção se fixa sobre algo que se quis tornar visível.⁵⁶ Com o microfone, assim como na fotografia, a escuta passou a ter um enquadre, e se encontra emoldurada num regime sonoro proposto. Escutas produzidas e pré-fabricadas destituindo, de forma sutil, multiplicidades de percepções, para propor e circunscrever modos de subjetivação do sonoro.

O microfone e o alto-falante passaram a executar também uma atividade que, antes, só podia ser individual: a de selecionar e direcionar a escuta para um foco conforme o interesse. Agora, essa função parece pré-proposta pelos falantes que habitam todas as dimensões do cotidiano, não mais apenas dos alto-falantes do rádio – quando, nos primórdios, as pessoas se reuniam em torno dele, ou do sistema de som das praças, ainda existente em certas regiões. De alguma forma, se alguém não quiser exercer a escolha do que escutar, sempre existirá um ambiente sonoro pronto, uma casa sônica, um casulo aconchegante aos ouvidos, um território sonoro, todo já proposto pelas mais diferentes mídias. Em geral, mesmo a escolha por não escutar essas mídias se põe como impossível, pois elas vêm tomando nossa escuta de assalto.⁵⁷

Inventando escutas

A escuta, do nosso ponto de vista, se apresenta cada vez mais confinada. Antes de se propor como uma possibilidade de investigação e descoberta do sonoro, ela se encontra numa trincheira sônica que se impõe aos ouvidos. Está arregimentada pela busca de se tornar tanto propriedade de uma cultura que se apropria, mais e mais, daquilo que preexiste, seja da condição da vida à própria condição da escuta, seja do consumo dos falantes portáteis (celulares, mp3 *players*) até o consumo de zonas de conforto aos ouvidos.

Tais instrumentos incorporaram funções da percepção auditiva que, anteriormente, eram propriedades de um ser capaz de gerir certos mecanismos da consciência, como a atenção, o foco auditivo e a memória sonora, só para atribuir alguns. No entanto, agora essas capacidades parecem incorporadas a um outro regime de proposição pré-individualizada do sonoro. Se a escuta foi algum dia propriedade do indivíduo, capaz de escolher e decidir quais sons escutar, essa capacidade parece hoje se reduzir cada vez mais, na medida em que existem redes sonoras que colocam a escuta num estado de sujeição. Nossa dimensão sensível parece

cada vez mais pressuposta, preconfigurada, enquadrada, pré-estruturada, familiarizada pelas condições dadas pelos diversos fluxos sonoros que se apresentam insistentemente.⁵⁸

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

Talvez ainda estejamos ingenuamente tangenciando questões sob o plano da condição em que se encontra a escuta hoje, não só para denotar aspectos de um poder que tende a nos tornar insensíveis ao sons, no sentido de que perdemos a capacidade de nos afetar, mas como possibilidade de pensar uma potência do sonoro, a capacidade de tornar forças sonoras sensíveis, de tornar audíveis forças não audíveis. A escuta como potência do futuro, como propõe Silvio Ferraz no *Livro das sonoridades* (2005). Nada do presente ou do passado ajuda a deduzi-la, porque ela se direciona a “forças que estão no futuro. Estão no futuro porque são improváveis”.⁵⁹ Mas como não fazer essas indagações a partir de Pierre Schaeffer, que nos fez pensar o fazer escuta? Sigamos nosso percurso, na tentativa de encontrar outros pensamentos que potencializem o sensível do inaudível contemporâneo que insiste em soar, mas para o qual nossos ouvidos muitas vezes parecem surdos – ou estariam anestesiados?

Capítulo 2

ECOLOGIA SONORA

RAYMOND MURRAY SCHAFER

O pensamento musical durante o século XX parece ter direcionado os ouvidos ao ambiente, talvez influenciado pela gama de sons que vieram juntos com a revolução industrial e a presença de autômatos e máquinas elétricas no cotidiano.¹ Diferentes compositores e pensadores abordaram o tema do ambiente sonoro em suas obras, seja como material de criação musical, seja sob a forma de tratados, manifestos, estudos e livros. Entre eles, Luigi Russolo (*A arte do ruído: manifesto futurista*, 1913),² Eric Satie (*Música de mobiliário*, 1920), John Cage (*4'33"*, 1952 – *Silence*, 1961), Pierre Schaeffer (*Tratado dos objetos musicais*, 1966). Murray Schafer (*A afinação do mundo* – 1977) pesquisou, de maneira específica e sistemática o tema, através de investigações e registros sobre os sons do ambiente.

Soundscape, traduzido para o português como “paisagem sonora”, é um dos conceitos que se encontram espalhados por toda a obra do compositor canadense Murray Schafer.³ Ele define *soundscape* como todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado lugar. “O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.”⁴

PROJETO PAISAGEM SONORA MUNDIAL

Em 1969, com a finalidade de estudar o ambiente sonoro, Murray Schafer e um grupo de pesquisadores – Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax e Howard Broomfield – da Simon Fraser University, no Canadá, formaram o *World Soundscape Project*

(WSP) – *Projeto Paisagem Sonora Mundial* – na tentativa de unir arte e ciência para o desenvolvimento de uma interdisciplina chamada Projeto Acústico. Os objetivos eram: 1) realizar um estudo interdisciplinar a respeito de ambientes acústicos e seus efeitos sobre o homem; 2) modificar e melhorar o entorno sonoro; 3) educar estudantes, pesquisadores e público em geral; 4) publicar materiais que servissem de guia a estudos futuros.⁵

Em 1977, Murray Schafer escreve o livro *The tuning of the world (A afinação do mundo)*. Nessa obra, sintetiza as idéias e os resultados do WSP, uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do ambiente: a paisagem sonora. Este livro abriu conexões a respeito do som e ambiente nas mais diferentes áreas.

Com *A afinação do mundo* M. Schafer busca traçar um panorama amplo a respeito da paisagem sonora até 1975. Recorre a textos consagrados da literatura universal para reconstituir ambientes sonoros do passado vasculhando escritos a respeito do mar, do vento e da chuva, com o intuito de desvendar características sonoras que passariam despercebidas. Aborda as transformações e os impactos da Revolução Industrial e Elétrica no ambiente sonoro. Estabelece elementos para análise da paisagem sonora. Apresenta um relato sobre os riscos auditivos gerados pelo aumento da intensidade na paisagem sonora, assim como leis de diferentes países que regulam os níveis de ruído. Discute possíveis soluções para a poluição sonora, pensando na melhoria da qualidade auditiva e sensibilidade estética das pessoas. Valoriza a criação e manutenção de paisagens sonoras agradáveis, belas e saudáveis para a sociedade, vislumbrando o surgimento de um novo profissional preocupado em estabelecer uma ecologia acústica dos espaços, capaz de projetar edifícios que sejam “politicamente corretos” em termos auditivos. A busca por uma sociedade sonora que preserve as condições auditivas adequadas, respeitando os limites de ruído, é assim que ele irá pensar o Projeto Paisagem Sonora Mundial (WSP), a busca de um ambiente acústico ideal.

A finalidade do WSP era descobrir os princípios estéticos que regiam o ambiente acústico e a influência dos sons na vida das pessoas. O pensamento de M. Schafer está relacionado à tentativa de restituir uma relação equilibrada entre homem e ambiente, que, conforme o autor, foi destituída após a Revolução Industrial.⁶

Ecologia sonora

Projeto Acústico ou Ecologia acústica é, na concepção de M. Schafer, o estudo dos efeitos da “paisagem sonora sobre as respostas físicas ou características comportamentais das criaturas que nela vivem. Seu principal objetivo é dirigir a atenção aos desequilíbrios que podem ter efeitos insalubres ou hostis”.⁷ Entende a paisagem sonora como uma grande composição musical que precisamos saber orquestrar e aperfeiçoar, para produzir bem-estar e saúde.⁸

Sob esse aspecto, M. Schafer pensa em restrições do ruído, avaliação, preservação de marcos sonoros⁹ e arranjo imaginativo de sons como métodos para criar ambientes atrativos e estimulantes, composição de jardins sonoros. Irá vislumbrar, com isso, um pensamento ecológico dedicado à paisagem para “o resgate de uma *cultura auditiva significativa*”.¹⁰ Compôr essa grande obra seria tarefa para pessoas que sabem ouvir os sons do ambiente. Assim como os ambientalistas se preocupam em preservar as diferentes espécies de vidas existentes, WSP dará atenção aos sons que estão em extinção, e gravará todos os tipos de paisagens sonoras.

Clariaudiência: uma pedagogia da escuta

O fim da poluição sonora acontecerá por duas vias, como aponta Murray Schafer: limpeza de ouvidos ou por um colapso mundial de energia. Sem energia, o mundo industrial pararia e, conseqüentemente, boa quantidade das máquinas silenciaria. Muitos sons presentes hoje sumiriam, voltaríamos a viver num estado pré-Revolução Industrial, que pareceria quase uma volta à paisagem sonora remota, um desejo pessoal do autor em se ver livre do mundo sonoro das máquinas.¹¹

A outra estratégia é a mudança na postura da escuta, uma intenção induzida aos ouvidos que busca encarar o mundo colocando os ouvidos atentos à paisagem sonora. M. Schafer propõe a limpeza de ouvidos como estratégia para a sensibilização e mudança de atitude para com a poluição sonora. “*Limpeza de ouvidos*, em vez de entorpecimento de ouvidos. Basicamente, podemos ser capazes de projetar a *paisagem sonora* para melhorá-la esteticamente.”¹²

Esse era um programa de treinamento sistemático para se escutar de maneira discriminada os sons do ambiente, como uma pedagogia da escuta.¹³ O objetivo seria atingir a *clariaudiência*, que significa, literalmente, audição clara, habilidade auditiva adquirida a partir de exercícios para perceber melhor os sons que compõem as paisagens sonoras.

Os exercícios de *limpeza de ouvidos* surgiram de suas experiências em sala de aula compilados no livro *The thinking ear (O ouvido pensante, 1986)*.¹⁴ A sua intenção era possibilitar um “aprendizado” da escuta; ele escreve que a primeira tarefa, para músicos e projetistas da paisagem sonora futura, seria “aprender a ouvir”. Os exercícios poderiam ser imaginativos, “mas o mais importante, a princípio, são os que ensinam o ouvinte a respeitar o silêncio”.¹⁵

Moozak

M. Schafer critica todo tipo de aplicação dada aos sons em determinados ambiente, mais conhecido como música de fundo ou *moozak*.¹⁶ O termo é aplicado para designar toda baboseira musical, especialmente em lugar público, um grande motivo de paraíso orquestrado, a versão acústica de uma indústria que lida sonoramente com “a crua realidade de seus modernos estilos de vida”.¹⁷ É uma tentativa de instaurar a idéia de paraíso que o mercado se apropria para vender toda espécie de produto.

Moozak é toda programação de música no espaço público, seja a rádio do supermercado, *shopping center*, rua, empresa, sistema de telefonia, entre outros. “Os mesmos programas são tocados tanto para pessoas como para o gado.”¹⁸ Para M. Schafer, o *moozak* resulta do abuso de utilização do rádio que tornou a música

paisagem, mobília, peça de decoração, multiplicando sons no ambiente e reduzindo a qualidade auditiva. “O *moozak* reduz a música ao fundo. É uma concessão deliberada à audição de baixa fidelidade (*lo-fi*). Ele multiplica os sons. (...) O *moozak* é música para não ser ouvida.”¹⁹

O termo *moozak* é uma aproximação direta a Muzak, indústria que produz esses “paraísos musicais” para todas as situações voltadas à venda de um produto. Eis o que consta na página da empresa na Internet (2006):

Muzak é sobre uma idéia. Uma idéia grande.(...) Sua premissa é simples. Toda empresa tem uma história para contar. O que nós fazemos é trazer aquela história de certo modo à vida com música, voz e som. Isso é tão poderoso quanto é persuasivo. A emoção é nosso guia. É a força que conecta pessoas e lugares. O intangível cria experiências que constroem marcas. A paixão é o combustível que nós somos e o que nós projetamos. Setenta anos atrás, Muzak criou uma indústria. Três gerações depois, nós ainda estamos revolucionando isto.²⁰

Esse é o nível a que nossos ouvidos estão expostos. A indústria Muzak é o exemplo claro de que nossa audição está posta para produzir e consumir, que existem pessoas trabalhando, há algum tempo, para habitar nossos ouvidos por todos os cantos em que estejamos, e ainda destituindo o espaço auditivo comum, tomando-o como propriedade. “O Muzak é mais que música – psicologicamente planejado para cada tempo e lugar (...) Especialistas em aplicações psicológicas e fisiológicas da música.”²¹

Diferentemente das programações de rádios, que têm seus espaços de comerciais no meio da programação, o *moozak* trabalha no espaço comum, onde você muitas vezes não tem como escapar, criando um modo de escuta, um estado subjetivo diretamente voltado ao consumo. Deteremo-nos na reflexão sobre esse tema, a partir de outros autores, no quarto capítulo, em que apresentamos uma visão biopolítica acerca da escuta e das condições em que ela se encontra em relação ao mercado e à produção de subjetividades.

Poluição sonora e ruído

Dentre vários significados e nuances que o ruído adquire na história, Murray Schafer apresenta quatro acepções: 1) som indesejado; 2) som não-musical, som aperiódico; 3) som forte, de intensidade alta que agride a fisiologia do aparelho auditivo; e 4) distúrbio de comunicação, que não pertence ao sinal-mensagem.²² Essas quatro definições apresentam o ruído no pólo negativo de uma função estabelecida, sendo aquilo que: 1) não se deseja ouvir, 2) não é musical, 3) não é saudável e 4) não comunica.

Pela ótica da paisagem sonora Murray Schafer articula o ruído a partir de dois pontos: 1) poluição sonora e 2) poder. No que respeita à primeira concepção, ele se preocupa em mostrar que o aumento do nível de ruído está diretamente relacionado à poluição sonora. A transformação do espaço acústico com as máquinas e o aglomerado de pessoas nas cidades têm influenciado diretamente na maneira de encarar o ruído como poluição, produção excessiva de sons. Apresenta uma visão ecológico-jurídico-higienista acerca do ruído que deverá ser combatido, previsto, circunscrito, medido, higienizado e controlado a partir de estratégias que o docilizem como ameaça ao ambiente, à lei e à saúde. A ecologia sonora schafariana acaba funcionando como um pensamento disciplinar, no sentido foucaultiano, quando pensa o ruído pelo crivo da poluição.

Vale apontar aspectos positivos do ruído, como sua potência de criação e ponto de instabilidade, que possibilitam transformações, inventividades, bem como processo de ruptura na estruturação e transmissão do código.²³ Foi assim com a história da música ocidental, que ampliou os horizontes explorando sonoridades estranhas, consideradas ruídos pelos padrões e tratados estéticos. Talvez seja necessário problematizar ainda mais a definição de ruído, assim como a de silêncio. O que se entende por ruído hoje não é o mesmo que em outras épocas. Quando pensamos numa

arqueologia do ruído, é possível rastrear diferenças e variações em seus conceitos, bem como em nossa maneira de o perceber.²⁴ Ruído ou silêncio, atributos do sonoro que, em princípio, não possuem polaridade direta, não são bons ou maus, adorados ou diabolizados. Pensemos para além de tais categorizações para não cairmos em julgamentos que simplifiquem, como em certos momentos o pensamento de Murray Schafer parece se inclinar.

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

Ruído e poder

M. Schafer estabelece a fórmula “ruído = poder”, sob dois aspectos: 1^a) imaginário de que ruído-intensidade evoca temor; e 2^a) a emissão de ruído é permitida por causa de um contrato social que se estabelece a partir de estruturas de poder. Sob o primeiro aspecto, o autor irá recuperar no imaginário arcaico humano o temor e o respeito que certos sons fortes evocavam.²⁵ Descreverá como o poder relacionado ao sonoro se deslocou, no período arcaico, para os sons fabricados pelo homem “dos sons naturais (trovão, vulcões, tempestades) para os dos sinos da igreja e do órgão de tubo”.²⁶ Depois, no período industrial, teve lugar uma outra passagem, em que o poder através dos sons se expressa por meio das máquinas. Sob esse crivo poderíamos acrescentar uma terceira passagem com as mídias sonoras, máquinas construídas para emitir sons.

No que diz respeito ao aspecto social, M. Schafer trata o binômio ruído-poder no sentido daquele que tem a permissão para

fazer barulho, autorização concedida socialmente para o emitir sem censura. Um exemplo seriam as festas coletivas, como o carnaval e outras festas onde se é permitido o excesso. Mas no caso de Schafer seu interesse é pensar qual seria o contrato social estabelecido para uma sociedade povoada por máquinas barulhentas. Sua pergunta talvez fosse quem tem o poder sobre os sons das máquinas? Ou, ainda, as máquinas são representantes sonoros de que situação de poder? Ou a quem os ruídos das máquinas interessa?

As noções de poder e ruído apresentadas por M. Schafer ressaltam aspectos exclusivamente negativos. Talvez prefira atribuir ao silêncio o pólo positivo e ao ruído o pólo negativo do som. No entanto, queremos fugir dessa polarização que se estende à noção de poder. Vale lembrar a dimensão positiva do poder, como veremos melhor no quarto capítulo, que não se restringe ao caráter repressor e temerário.

Ruído e silêncio não são concepções fáceis de ser definidas, pois se constituem socialmente mudando conforme o entendimento que temos do mundo.²⁷ Não são categorias abstratas da música, vivem em estado de mudança constante. Um exemplo é a experiência de John Cage na câmara anecóica, que estabelece um outro conceito de silêncio.²⁸

Nem sempre é tão fácil de circunscrever, como faz M. Schafer, a fórmula “ruído = poder”. Certas pessoas não se sujeitam aos ruídos de maneira a sentirem-se violentadas e destituídas de sua potência de escuta, a ponto de o som maquínico se tornar um “som repressor”. Pensamos que o poder se estabelece constantemente a partir das relações que vivenciamos com o sonoro.

Não é apenas uma questão de produção excessiva de som, ruído na acepção schafariana, que implica situação de poder. O silêncio apresenta seu aspecto de poder tanto quanto o ruído. Italo Calvino mostra-nos muito bem isso no conto “Um rei à escuta”, ao narrar a história de um rei que controla todo o seu reino a partir do silêncio de seu trono. Graças ao silêncio absoluto, ele consegue monitorar cada movimento que acontece em seu reinado, não precisando mais do que se pôr a escutar.²⁹ Podemos tal-

vez sinalizar modos diferentes de expressão do poder, um que lida com o silêncio e outro, com o ruído.

Esquizofonia

Termo apresentado pela primeira vez no livro *The Thinking Ear* (1986),³⁰ coletânea de ensaios dedicada ao ensino musical. Formado pela justaposição de *esquizo*, do grego *schízein*, fender, separar; e *fonía*, do grego *phoné*, som, voz. *Esquizofonia* seria a separação entre o som e sua fonte emissora. Como vimos no primeiro capítulo, esta é a mesma definição proposta por Pierre Schaeffer para *acusmática* a partir dos equipamentos de transmissão e estocagem de sons capazes de dissociar tempo e espaço. “Com o telefone e o rádio, o som já não estava mais ligado ao seu ponto de origem no espaço; com o fonógrafo, ele foi liberado de seu ponto original no tempo.”³¹

A escolha do neologismo se deu pela proximidade com a palavra esquizofrenia;³² o autor opta por “esta *palavra nervosa* para dramatizar o *efeito aberrativo* desse desenvolvimento do século XX”.³³ A partir da invenção do telefone por Graham Bell em 1876 e o fonógrafo por Charles Cros e Thomas Edison em 1877, haveria surgido a era da *esquizofonia*, que para M. Schafer tornaria o mundo mais ansiógeno.³⁴

PARA ALÉM DE UM PENSAMENTO SCHAFERIANO

Dentro de certos parâmetros, Murray Schafer abre um campo interessante para pensarmos o sonoro não só a partir da música, como também sob um crivo político a respeito do regime acústico vigente. Diante da perspectiva que a paisagem sonora nos permite vislumbrar, a sensação que se tem é de que está tudo tomado, dominado pelos desdobramentos que a produção sonora assume. Essa é a primeira impressão, mas às vezes tende a se tornar única. No entanto, podemos pensar que, ao mesmo tempo em

que se apontam tais “absurdos” e perversidades, abrem-se também possibilidades de um poder de resistência contra isso tudo.

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

Pela potência *esquizofônica*

O regime de dissociação entre espaço e som que os aparatos midiáticos operam gera uma espécie de desterritorialização que pode levar a um estado caótico e angustiante um certo aprisionamento auditivo. Isso se daria em virtude de um ambiente que propicia a sensação de descontrole da audição, próximo à agonia de sentir o ego desfragmentando devido ao apelo gerado pelos dispositivos sonoros.

Num estado contínuo de ligação e corte dos fluxos a escuta permanece vagando de um a outro meio. Um rádio ligado na sala, um telefone que toca, uma TV, um tocador portátil. Entre um corte e outro algo é mobilizado na matéria sensível. A cada apelo sonoro há uma diferença de potencial, modulação. Um afeto disparado pela canção, um sentido que surge durante o noticiário, um desconforto com o celular que toca, uma lembrança com os sons da chuva. Paradoxalmente, o oposto também ocorre: às vezes, em meio à balbúrdia, um fio de melodia possibilita aconchego e segurança.

Habitar territórios-midiáticos-polifônicos-desfragmentados representa colocar a subjetividade para trabalhar. Tendo que inventar estratégias diante do mundo proposto, a tendência é cada vez mais a criação de subjetividades flexíveis. O que parece estar

em jogo é a maneira de ocupar e transitar por esses terrenos, de como se vestir-protéger-estimular os ouvidos, consumir estratégias de circulação diante dos territórios sonoros propostos.

Em virtude dessas características a escuta desliza, o território sonoro se torna móvel, nômade. Esse funcionamento flutuante produz sentidos em velocidade, se articula com a produção e consumo de mercadorias. Sob esse aspecto a esquizofonia pode ser pensada enquanto máquina produtora de sentidos. É como se a matéria sensível estivesse colonizada pelo constante jogo de desfragmentação e desestruturação do plano audível, gerando transformações incorpóreas.

M. Schafer diagnostica na paisagem sonora a atrofia do sensível como um estado de falência. Assim como o esquizofrênico artificial dos hospícios é aquele que esgotou, ou ainda, que levou ao máximo a potência de produzir conexões, atingindo um estado de paralisia, a esquizofonia descrita por M. Schafer tende à paralisia dos ouvidos. Nos perguntamos qual será o dispositivo-instituição que representa sonoramente o hospital psiquiátrico? Chegaremos ao autismo auditivo? O que seriam os aparelhos de escuta portáteis como *walkman*, *diskman*, *mp3 player*, celular? Perderemos a capacidade de nos afetar aos territórios sonoros como sintomas de um funcionamento do nosso plano sensível?

O diagnóstico parece assustador, seja do esquizofrênico que tentou mas não conseguiu,³⁵ seja da escuta anestesiada que rompeu com a capacidade de se afetar aos murmúrios e gritos dos alto-falantes. Mesmo diante deste quadro, entendemos que tanto a esquizofrenia quanto a esquizofonia estão prenhes de potências revolucionárias e criativas. Ao mesmo tempo que podemos ficar presos em uma espécie de labirinto sônico existe a possibilidade de se escapar e viajar através deles. Pode-se chegar ao esgotamento da escuta, seja pela velocidade infinita ou pela ruptura total, pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios sonoros irrealis, delírios de forças inaudíveis. É nesse paradoxo entre o que é possível e inimaginável que nossos ouvidos poderiam

mobilizar uma atitude criadora que é também uma forma de inventar escuta.

As inclinações sobre esquizofonia aqui se referem ao conceito de *esquizo* em Deleuze e Guattari, ressaltando aspectos produtivos-positivos para se contrapor à noção schaferiana, que tende ao pólo negativo do termo. Esquizofonia como produção de mundos sonoros irreais, não menos fantásticos, inventivos e terríveis que com delírios, alucinações e desesperos que envolvem a esquizofrenia. Se é verdade que o esquizofrênico carrega em si uma potência de ruptura capaz de criar outros mundos, entendemos que a condição esquizofônica tende ao mesmo caminho.

Se esboçamos algum aspecto positivo da esquizofonia não é para amenizar a situação em que se encontra a escuta hodierna, ou deixar transparecer que isso esteja tão longe de acontecer. O que entendemos é que há um jogo duplo que se fundamenta na positividade que existe na produção imaterial. A atual condição da escuta exige de nós uma postura tão radical quanto a produção veloz dos territórios sonoros que circunscrevem nossos ouvidos. Talvez o que tenhamos apresentado sejam apenas esboços das potências existentes no conceito *esquizofonia* que ainda precisam ser desdobrados ou mesmo inventados num outro plano. Uma possível prática revolucionária que apresente saídas e estratégias de enfrentamento diante dos territórios audíveis traçados. Uma política do sonoro que também seja uma prática de intervenção e criação de valores nesse sentido. Seria como guerrilha sonora imaterial ou como trincheira utópica dos ouvidos?

Para que afinar o mundo?

A proposta de M. Schafer de intervir na paisagem sonora para obter sons e sensações mais agradáveis e bonitas nos parece equivocada. Às vezes, em meio à cachoeira, esquece-se do veneno do ônibus, que pode ser tão instigante quanto os jardins sonoros apaziguadores. Talvez seja preferível escutar um pouco do veneno da máquina na cidade do que ser aprisionado por uma idéia bucólica e protegida.

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

O mesmo acontece com a música. A mais sublime sonata de Beethoven pode se tornar um ruído desagradável, desde que não se esteja disposto a escutá-la.³⁶ No livro *Ódio à música*, Pascal Quignard apresenta alguns motivos para se desconfiar das boas intensões em torno da música. Ela hipnotiza, enlouquece, causa náuseas, faz mal, põe em marcha, mata, em Auschwitz foi utilizada com crueldade para manipular e conduzir os judeus para a morte até as câmaras de gás.³⁷ Não estaria M. Schafer nos desencorajando a enfrentar criativamente os ruídos das máquinas para combatê-los e controlá-los, a limpar os ouvidos para higienizar o mundo musicalmente?³⁸

Outra idéia de ecologia

Em M. Schafer, existe uma tendência a pensar a ecologia de modo a separar natureza biológica, humana e máquina. Entendemos que as coisas se constituem sob um aspecto tanto social quanto físico, biológico, psíquico e maquínico.³⁹ Vivemos numa única cultura que lida com todas essas instâncias num processo de produção. “Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e acopla as máquinas.”⁴⁰

Outro aspecto que envolve a noção de ecologia sonora, tal como o compositor canadense defende, é a de equilíbrio entre homem e natureza. A paisagem sonora apresenta uma idéia de harmonia que tende ao estático, diferentemente da proposta do

contraponto, que propõe a harmonia como movimento e fluxos de tensões, dinâmica que se dá pela instabilidade.⁴¹ *A afinação do mundo* schafferiana tende à estabilidade, à anestesia das potências de vida e criação, à desabilitar a capacidade sensível de apreender a realidade sonora como um campo de forças em constante desequilíbrio, crise, tensão.

A escuta musical daria conta do universo sonoro?

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

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

Entrando e saindo de elevadores e os elevadores andando de um andar para outro: essa informação pode ativar circuitos que levam aos nossos ouvidos uma concatenação de sons. Talvez você não concordasse que o que ouviu era música. Mas, nesse caso, outra

transformação teria ocorrido: o que você ouviu levou a sua mente a repetir definições de arte e música que se encontram em dicionários obsoletos. (Cage, 1967, p. 33)

Retirar a arte de um lugar sublime. Escutar a cidade, ou os sons das máquinas querendo colocá-las dentro do mesmo crivo musical, não seria uma forma de restrição? Os lugares desses sons são outros e, conseqüentemente, a escuta é outra, talvez como escuta nômade.⁴²

Murray Schafer alertou-nos para o imperialismo sonoro da máquina, o carro, o motor dos veículos, e ainda o alto-falante; alertamos, por nossa vez, para um imperialismo da audição que quer transformar tudo o que soa em música.⁴³ Se a dimensão maquínica que toma conta dos nossos ouvidos tem nos tornado reféns, tomemos cuidado também para não nos aprisionarmos por uma concepção de escuta. A escuta musical, ou o que se considerou por muito tempo como tal, não parece ser suficiente para pensar a condição sonora em que nos encontramos. Podemos estar nos distanciando de um contato com os sons em virtude da concepção de ambiente acústico ideal.⁴⁴

Poluição sonora ou questão de território?

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

As máquinas não têm ouvidos. Um mundo cheio de máquinas não é o problema, mas o é a presença de seus sons nos nossos ouvidos. O problema da poluição não são as máquinas ou o volume sonoro, mas a maneira como nossos ouvidos ocupam o mesmo território das máquinas. A questão não é apenas sonora,

envolve outros pontos, diretamente vinculada a um modo de viver no mundo, que implica os modos de escuta, um modo de se aglomerar, de concentrar corpos no espaço, de marcar e ocupar território, delimitar e instituir propriedades, produzir e consumir, controlar, disciplinar e dominar. É nesses termos que podemos pensar o binômio som-poder e não simplesmente pela intensidade (volume) e poluição.

Esboços de uma política da escuta

Murray Schafer fala com ressalvas sobre o avanço tecnológico. Talvez preferisse um mundo sem máquinas – tanto que foi viver em uma fazenda no interior do Canadá, longe da cidade.⁴⁵ É significativo todo seu esforço em alertar-nos para algo que estamos perdendo, um modo de escuta em estado de extinção. O que reivindica é o direito a um estado de silêncio, de não querer escutar as máquinas, de não estar com os ouvidos a serviço de um fluxo sonoro ou outro. O direito de se isolar do vizinho, do *moozák*, das buzinas, dos motores.

Nossos ouvidos estão sempre colocados à disposição para escutar algo que não pudemos escolher a princípio. Não terá sido sempre assim? O que mudou? A presença de todo tipo de aparato sonoro parece evidenciar isso com maior intensidade, assim como a aglutinação das pessoas nas cidades. Estamos nos empilhando sonoramente, como corpos e máquinas que se trombam constantemente, como se apresentássemos sintomaticamente uma possível fobia socioacústica, que não se distingue de outras fobias, mas apenas delata mais uma camada da condição geral em que a vida está sendo colocada. Na grande metrópole isso se torna mais evidente. Escutar pode ser uma experiência desagradável quando não se está disposto a enfrentar a caótica sonoridade de forma inventiva e perspicaz. Há que considerar a existência de outras camadas, como as mídias portáteis, outros interesses, como o fato de que nossos ouvidos estão postos para consumir algo.

Façamos aqui um breve contraponto entre Luigi Russolo e Murray Schafer, considerando as diferentes maneiras de encarar o ruído. De um lado, apologia dos sons das máquinas; do outro, a sensação desconfortável de estar com os ouvidos sempre abertos, sendo constantemente violentado por um mundo surdo aos sons do ambiente. Dois modos de subjetivação da escuta afetada por sons ruidosos, que guardam diferenças, momentos distintos em que seus pensamentos se constituíram. Russolo, início do século XX, propõe a *Arte dos ruídos*, com perspectivas de enfrentamento de tal realidade, afirmando que “do caos do ruído na vida constitui nosso novo prazer acústico, capaz de mexer verdadeiramente nossos nervos, de mover profundamente nossa alma, e de multiplicar, sem encerrar, o ritmo de nossa vida”.⁴⁶ Perguntamos: onde estão essas potências do ruído que aponta Russolo?

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

Nosso percurso pelo pensamento de Murray Schafer nos faz pensar sobre o que estamos fazendo com a matéria sensível; porém, discordamos de suas nuances morais. Por outro lado, pensemos na potência de seus apontamentos, quando ele nos faz escutar a transformação da paisagem sonora. É a partir dele que passamos a encarar o estado da escuta como algo socialmente constituído, que necessita ser pensado como um ato político de produção e de delimitações de territórios.⁴⁷ Fundamentado em outros pensadores do sonoro, ele nos evidencia aspectos a respei-

to da condição em que se encontra a escuta nos diferentes territórios sonoros pelos quais transitamos. Aponta-nos uma perspectiva nada otimista sobre qual mundo estamos construindo para o futuro e quais os caminhos que nossos ouvidos têm trilhado.⁴⁸

Podemos discordar de M. Schafer por várias razões, como fizemos: sua postura visionária de querer afinar o mundo, fazendo da paisagem sonora uma grande composição musical, de higienismo com “limpeza dos ouvidos”, ou sua concepção idealista em estabelecer um projeto como o WSP, que busca uma sociedade acústica ideal. No entanto, suas propostas fornecem-nos indicações para encarar com uma postura prática e, por que não, política – no sentido de pensar o som (ouvido pensante) como algo que influencia diretamente a vida – todos que, de alguma forma, lidam com o som. Possibilita-nos iniciar uma reflexão sobre uma escuta comum, uma política da escuta. Quem tem ouvidos. Escute!

INTERLÚDIO

A QUEM NOSSOS OUVIDOS SERVEM?

UM REI À ESCUTA¹

O disparador agora é o conto “Un re in ascolto” do cubano Italo Calvino (1923-1985), escrito durante os anos de diálogo com o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). Ambos trabalhavam juntos numa ópera com o mesmo título, quando, por divergências, a parceria é interrompida e Berio decide terminar sozinho a obra acrescentando textos de Shakespeare, Friedrich Wilhelm Gotter e Wystan Hugh Auden.²

Descreveremos o conto de Calvino por fragmentos, aumentando um ponto aqui, tirando outros ali. Recortando, colando, desapropriando, reapropriando. A quem queremos enganar? Funcionamos assim, com engrenagens de uns, pensamentos de outros. No fim dá nisso. Está tudo aí citado, mérito de Italo Calvino e interlocutores.³

Em seu conto, Calvino apresenta um rei imóvel, pregado no trono, entretido na destreza em equilibrar ao mesmo tempo coroa – maior que sua cabeça – e cetro. Fixado na posição que lhe cabe, de onde não sai nem pela urgência de suas necessidades básicas.⁴ Todo o reino é devidamente organizado para evitar seu deslocamento. Tudo chega até ele, pois nada ganharia movendo-se de lá para cá a fim de tomar conhecimento das coisas.

De seu trono, o rei alcança horizontes de seu reinado a partir da escuta, uma maneira de tocar a distância; é assim que ele de tudo sabe, pois tudo ouve. Isso se dá em virtude da posição em que se encontra, sua sala estrategicamente situada, devidamente arquitetada no alto, ventilada pelas correntes sonoras onde tudo ecoa, ventos vindos de todos os lados.

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

Mergulhado no grande lago de silêncio que habita, todos os caminhos e percursos ecoam na sala real. Pode ser paradoxal, mas é graças ao silêncio imaculado envolvente que o som mais sutil lhe soa preciso e grandioso. O palácio “é um grande ouvido em que anatomia e arquitetura trocam de nomes e de funções: pavilhões, trompas, tímpanos, espirais, labirintos”.⁶

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

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

Seu delírio é o prisioneiro que imagina no calabouço, batendo contra a parede. Seria seu predecessor, aquele que expulsou do trono? Todos os barulhos são sinais. Não abaixa a guarda um instante. De ouvidos sempre a postos, se pergunta de onde vêm, o que significam. Não se convence daquilo que sente, não sabe se é de dentro ou de fora. Toda aquela gente que habita o palácio, nos porões, na cozinha e nos corredores, continua sacudindo correntes, batendo colheres e berrando protestos. Não adianta colocar “isolamento acústico em paredes e pavimentos, e revestir esta sala com cortinados pesadíssimos. (...) Não adianta tapar os ouvidos com as mãos: vai continuar ouvindo tudo do mesmo jeito”.¹⁰

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

Calvino nos faz entrar na personagem do rei, a viver um estado de governar um reino, mas, ao mesmo tempo, alerta para uma condição aprisionadora que as paredes do palácio impõem. De repente, percebemos que não somos os reis, supostamente donos de nosso próprio espaço acústico, não reinamos em nosso próprio território sonoro. Alguma vez nossos ouvidos governaram sobre algo? Quando é que tivemos controle de nossa escuta? Se num primeiro momento a escuta do rei consistia em ampliar a percepção para além dos muros do castelo, como um tato am-

pliado, que permitia saber dos movimentos mais distantes do seu reinado, agora ela se torna refém desse modo de escuta. De nada vale a blindagem e o isolamento para tentar restituir o silêncio, se proteger dos sons que invadem seus aposentos. O rei se encontra aprisionado em seu próprio reino. O que lhe resta é sair, fugir, escapar.

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

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

O rei sentado no trono nunca escutou música, apenas confirmava como era usada, nos rituais da sociedade, como entretenimento da multidão, salvaguarda das tradições, cultura e moda. Não entendia o que era escutar música pelo simples prazer de se envolver no desenho das notas. Entre os sons da cidade, passa a reconhecer por vezes um acorde, uma seqüência de notas, um tema, um *leitmotiv*.¹⁴ Cantaria, mas ninguém o escutaria. Quem ouviria o rei desse modo? A voz de um rei é para ser escutada como palavra de ordem que vem do alto, e não como música.

Toda tentativa de sair da jaula fracassa. Seu único lugar é o palácio, onde recebe os sinais do mundo que lhe fala. Sem desviar a atenção permanece vigilante, “não tem mais condições de distinguir os barulhos que vêm de fora e de dentro do palácio? Talvez não exista mais um dentro e um fora”.¹⁵

Desde sua saída dos muros do castelo, vagando ao redor, encontrou uma cidade em gritos e explosões. O palácio não existe

mais. Sua escuta não cria mais a cumplicidade com seu reino, não cria relações com o mundo à sua volta. Por muito tempo andando na escuridão, perdeu qualquer noção de onde está. Tenta apurar os ouvidos diante da noite cheia de respirações, dos sons vindos de todos os lados. Consegue isolar um ruído ou outro, mas depois percebe que já estava ali antes, oculto entre os demais rumores. Perdido, vagando pela cidade, não distingue sua própria respiração. “Não sabe mais escutar. Não há mais ninguém que escute ninguém. Só a noite escuta a si mesma.”¹⁶ Sem voz, o rei ouve tudo calado. Quando deseja se comunicar não consegue, produz alguns sons, retumba algumas batidas na tentativa de se comunicar. Ao procurar sua própria voz, encontra seu eco na voz de uma mulher.

Eis que uma passagem acontece. É aqui que a função de vigiância do rei passa a habitar a cidade, sai do palácio e do trono, onde todo o reino lhe vinha pelos fluxos sonoros do ar e ecoavam na sala do trono. Agora seus delírios tomam corpo. Adquire voz. Não uma, mas várias, que soam por toda a cidade, multiplicam-se, amplificam alguns sinais, encobrem outros. Não precisa mais de uma escuta totalizante, de um ouvido-castelo que, de cima, tudo ouve. Tem voz própria, agora soa, se descobre falante, *autofalante*.¹⁷ Não habita mais um único lugar, mas todos. O dentro e o fora não existem mais; se é que um dia existiram, passam a se fazer de outra forma. De nada valem as paredes do castelo para proteger e amplificar os sinais de fora. Esse rei que tudo ouve se pulverizou. Adquiriu desejos, está por todos os lados, para todo lado, em todos os buracos. Suas vozes habitam e presentificam-no, não precisa mais ouvir. “Certamente você está, aqui no meio, no fervilhar de ruídos que se erguem de todos os lados, no zumbido da torrente, no pulsar dos pistões, na estridência das engrenagens.”¹⁸

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

Escuta para além do significado

Podemos fazer um paralelo entre o conto e a situação de um ouvinte urbano que busca significado em tudo aquilo que ouve e passa a querer entender os territórios sonoros sempre a partir de um crivo, buscando interpretá-los. Torna-se prisioneiro de sua própria escuta, acorrentado pelo delírio persecutório de que em tudo há uma mensagem a ser interpretada. Uma orelha semântica em curto-circuito que só consegue operar parte de suas potencialidades, e mesmo assim despendendo tanta energia que seu funcionamento beira o colapso: a loucura, no sentido aprisionador do termo.

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

Talvez seja coincidência que Freud não tinha ouvido para música, insensível como o rei em sua posição de poder. “Com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta.”¹⁹ Seriam Freud e os psicanalistas surdos à matéria sensível do som? Foucault disse, certa vez, que a psicanálise ficou surda às vozes da desrazão.²⁰

Dois modos do poder operar a partir do sonoro

Italo Calvino faz pensar em dois modos do poder operar a partir do sonoro: um exercido pela instauração de um dispositivo de amplificação, que possibilita tornar audíveis todos os sons, como a sala silenciosa do rei, que funciona como uma câmara de

eco graças à amplificação que ela possibilita. A outra modalidade se instaura a partir da difusão do som, por tornar o poder difuso e espalhado. Não precisando mais do silêncio, ele se impõe. Não mais em estado de vigília e escuta, agora é falante, adquire e multiplica as vozes, destitui escutas.²¹ Não habita mais uma torre ventilada, mas uma babel de falantes-rádios-vozes.²²

Em seu conto, o autor escreve essa transição de diferentes modos de poder face ao sonoro. O rei que perde seu reinado do silêncio e tem de descobrir como operar sob outro regime, pautado na difusão. O rei, seu poder, não está mais num lugar (palácio), mas em todos os lugares (cidade, ruas, máquinas, casas etc.). Não precisa mais falar para multidões de seu trono no alto, nem ter todos juntos à sua frente para pronunciar algo. Não precisa do silêncio dos outros, pois encontrou outra forma de se fazer ouvir. Passou a soar por todos os lados, para além dos muros e bem próximo dos ouvidos, como muitas vozes, como pelos alto-falantes que se espalham e se infiltram em nosso tecido coclear.²³ Qual a relação de nossos ouvidos com esse reinado? A quem nossos ouvidos servem?

Capítulo 3

TERRITÓRIO SONORO (TS)

A noção de território sonoro (TS) surge de duas situações. Primeiramente da necessidade de pensar som e espaço para além da noção ecológica da paisagem sonora, entendendo que o termo paisagem requer um distanciamento e contemplação do olhar diferente daquilo que o som opera, já que “não existe distanciamento diante do sonoro. O sonoro é o país. O país que não pode ser contemplado. O país sem paisagem”.¹ A segunda, como revisão e aplicação de alguns conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari como ritornelo e território tendo como fonte principal o texto “Acerca do Ritornelo”, do livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1979).

MICROPOLÍTICA DO SENSÍVEL

Códigos, meios e ritmos

Um ventilador é ligado. Por alguns instantes, seu barulho domina nossa percepção, em seguida se dilui entre outros apelos sensoriais. Assim como a luz, a umidade, a temperatura, os objetos, a arquitetura e a mobília, o murmúrio contínuo do circulador habita o espaço. Ao permanecer funcionando, o ventilador vai ocupando um outro plano. Continua soando, porém não se distingue dos demais, parece que some para existir em outro lugar em nossas mentes. De repente, a energia acaba, as hélices param. Sua existência volta a ocupar nossa atenção. Entre ligado/desligado, o tempo se difere, um fluxo sonoro se encerra para surgir outro estado subjetivo. Quem nunca teve a sensação de alívio diante do som de motor intenso que cessa?

Como será que os sons operam nosso sensível? Qual estratégia possui para manter nossos ouvidos atentos? Um *código-som* contínuo como o do ventilador tende a permanecer estático sem pedir nossa atenção. Quando há uma mudança, quando o motor é desligado, algo é mobilizado no sensível. Nesta quebra de fluxo dos códigos surge uma alteração de estado, que tende a exigir algo mais de nossa percepção.

Imaginemos vários *códigos-sons* se diferenciando. *Código-som* 1 vira 1', depois 1" e 1'''. *Código-som* 2 passa para 2', 2'', e assim segue. O 3 difere do instante 3', que já não é o mesmo que o 3" assim sucessivamente. As séries de *códigos-sons* (1, 2, 3, 4...) vão tecendo um *meio*. Haverá um momento em que esses *códigos-sons* começam a vazar, "invadindo" outros *meios* (A, B, C, D...), cruzando com outros *códigos-sons*. O *código-som* A vinha se diferenciando em A', A'', que formava com o *código-som* B, B', B" e com o C, C'... um outro *meio*. Esses *códigos-sons*, mais tarde, começam a compor outra coisa A1', que passa a se diferir em A'1"; o C3, diferenciando-se em C3', C3''. Esse tipo de operação gera passagens, um tipo de deslocamento de blocos sonoros. O *meio* 1, 2, 3, 4... passa a deslizar no *meio* A, B, C, D... como se fossem *campos harmônicos*, tornando mais fáceis as passagens dos *códigos-sons*.

Quanto mais o *código* modula, maior é sua potência de transição entre os *meios*. Chega um momento que não só os *códigos* estão modulando, mas também os *meios* passam a transitar entre eles. Esse fluxo entre *meios* é que constitui o *ritmo*. Um ato constante de diferenciação, estado mutante dos *meios*, em velocidades distintas. O *ritmo* produz diferença no *meio*.

Transdução e transcodificação: troca de meios

Num primeiro nível podemos dizer que *códigos* geram *meios*, que por sua vez geram *ritmo*. Mas a relação demonstrada por Deleuze e Guattari não é tão simples assim. Os *códigos* se repetem mas nunca da mesma forma, cada vez que voltam eles se transformam por processos de transdução e transcodificação, tornando-

se ponto de ligação entre *meios*.² Em outros termos, todo *meio* se constitui a partir de uma rede de *códigos* em constante troca.³

Na transcodificação um *meio* se torna base para outro, de maneira que os *meios* transitem entre si. É pela transformação dos *códigos* que um *meio* se desloca, possibilitando que um mesmo *código* coabite mais de um *meio*, ou, ainda, que múltiplos *meios* coexistam entre si.⁴

Pensemos o som codificado na forma de sinal elétrico a partir de um microfone. Ao se tornar sinal, o som ocupa outro *meio*: o da eletricidade. A transdução permite com que ele se desloque entre os *meios* elétrico e acústico. Mais de um *meio* onde o mesmo *código-som* coabita, o acústico que flui no elétrico, que irá depois ao digital.

A circulação de *códigos* faz do *meio* vibratório um bloco de espaço-tempo que se constitui pela repetição periódica dos componentes. A repetição pode ser entendida como uma estratégia de tornar o *código* durável. Daí sua presença no espaço, ponto de ligação entre o espaço e o tempo. O que permanece, marca e delimita um espaço, que as características do som, assim como as espaciais, pressupõem. A persistência de um *código* sonoro seria uma forma de “devir espaço” do tempo.

Caos operador de instabilidade

O *meio* está envolvido no caos, que pode tanto servir como fonte de produção de outros *meios*, como pode levá-lo ao esgotamento.⁵ Também descrito como velocidade de produção infinita, o caos se intromete nos *meios* existentes, invadindo-os a ponto de ameaçá-los, descodificá-los totalmente.

Caos, para Deleuze e Guattari, é composto por infinitos componentes direcionais que, atuando numa velocidade incomensurável, ameaçam o esgotamento dos *meios*.⁶ Nele não existe permanência dos *códigos*, pois estes estão expostos a tamanha velocidade que não se sustentam apenas pela exposição, pois a rápida diferenciação torna os *códigos* incapazes de serem apreendidos.

O caos institui o estado perpétuo do diferente, um eterno retorno do diferente.⁷ “O eterno retorno afirma a diferença, afirma a dessemelhança e o díspar, o acaso, o múltiplo e o devir.”⁸ O caos como produção incessante da diferença que gera instabilidade no *meio*, podendo levá-lo a se transformar ou a se esvaír.

Ritmo: diferenciação em estado bruto

Da mesma forma que Nietzsche cria Zarathustra; Descartes, o *cogito*; Leibniz, a mônada; Marx, o proletariado, o ritmo é encarado pelos autores como um personagem conceitual criado pela música. Tentemos destituir a imagem de ritmo como exclusividade de algo cronológico e uniforme como o pulso periódico medido pela régua dos segundos, minutos, horas, dias ou semanas, ou ainda das figuras rítmicas musicais: mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa. Quando falam do ritmo, não é o do tempo do metrônomo. Não se trata exclusivamente de uma temporalidade métrica, mas de uma condição expressiva daquilo que está em constante diferenciação.

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

O ritmo é uma maneira de lidar com o caos.⁹ Consiste naquilo que se estabelece entre dois *meios*. Em face de entradas e saídas, transcodificações e transduções dos *códigos*, entre um e outro *meio*, acontece o que se define como ritmo. Algo que está entre, que não é, que transita, que passa nesse ínterim.¹⁰

Imaginemos o ruído, num primeiro momento, como aquilo que não produz variações sensíveis ao ouvido. Mas isso não significa que ele deixe de produzir variações, pelo contrário, há tanta produção de diferença que não conseguimos distingui-la. Tomemos a chuva ou o mar como exemplo; cada pingou ou cada onda gera um som distinto, mas o percebemos como indiferenciáveis devido à quantidade e à velocidade com que nos apresentam, ou pela sobreposição dos mesmos. O ruído opera em uma velocidade de diferenciação exorbitante, a ponto de produzir tantas diferenças em tão pouco tempo que não conseguimos distingui-las. O ruído nos parece uma massa sonora amórfica, estática, considerada como um aglomerado de coisas que não se distinguem, mas que estão lá, são sensíveis, mas não parecem se fazer tangíveis o suficiente para dizermos o que são. Dizemos, então, que há no ruído um excesso de ritmo, tamanha velocidade de diferenciação que oblitera as singularidades.

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

Na história da música, o ruído se constitui como um elemento recorrente. Jaques Attali o apresenta como elemento dinâmico na liquidação e fonte de mutação dos códigos, simulacro da subversão, arma imaterial da morte, sendo a música sua ritualização e domesticação.¹¹ Wisnik acrescenta que ele é como um recalque, que volta sempre que permite uma espécie de tempestividade à calmaria na música. Por outro lado, havemos de pensá-lo em sua velocidade, produzindo um turbilhão de forças, que gira em si mesmo, que pode ser amedrontador e caótico. Por si, o ruído

pode ser caos, mas em potência de articulação com outros *meios* pode constituir Caosmo.

No silêncio, o sensível entra em contato com mais matéria do Atual, pois poucos códigos transitam de um meio a outro devido à sua velocidade ser quase nula. Há um presente que se estende, os códigos perduram, quase se tornando a totalidade do meio, monocórdico, tonal, total. Talvez possamos dizer que, no silêncio, há muito mais presente do que futuro, existe nele uma desaceleração dos virtuais, e o sentimos como imóvel por não produzir ritmos fáceis de distinguir. O ruído seria o inverso do silêncio. Nele, o sensível entra em contato com uma quantidade de matéria virtual grandiosa a ponto de existir muito mais futuro do que presente. Mas isso funciona como um jogo dinâmico, pois em ambos existem processos de atualização.¹² O ritmo consiste nesse vai-e-vem, que torna possível e distinguível a diferença. “É a diferença que é rítmica.”¹³

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

Produção excedente de códigos – por uma economia da escuta

Na concepção deleuzo-guattariana, a transcodificação de *códigos*, *meios* e *ritmos* produz energia, uma reserva de valores passível de ser apropriada. Pensemos no fluxo do código-dinheiro na

economia globalizada. Não seria a quantidade de moeda que define a riqueza, mas sim seu fluxo, sua circulação, sua velocidade e a capacidade de transitar de um lado para outro, os quais geram excedente, mais-valia.

Podemos também pensar na troca de *códigos-sons*, na velocidade com que eles circulam. A transformação do som de energia mecânica para energia elétrica gerou uma produção de excedentes, no sentido de existirem tanto novas formas de produzi-los quanto a possibilidade de que “todos os sons”, a partir da gravação, possam ocupar o plano da música. Outras possibilidades também vieram à tona com o advento da manipulação do sinal sonoro como eletricidade, passando a adquirir mais velocidade e maior poder de circulação. O som, que antes habitava apenas o espaço onde era produzido, com os primeiros instrumentos de escuta se desloca no espaço, podendo atingir vários lugares ao mesmo tempo. Isso gerou um fenômeno de manipulação e controle dos códigos, um poder totalizante; lembremos de Hitler e o rádio.¹⁵

Com a codificação propiciada pelo digital, essas passagens do som por diferentes meios (mecânico, elétrico e digital) se aceleraram ainda mais. Transdução, codificação e decodificação produz excedentes de códigos, não necessariamente escutas mais apuradas, porém mais-valias à escuta. Podemos dizer que do som-mecânico (acústico) para o som-sinal (elétrico) e, depois, para o som binário (digital) ocorre aumento na velocidade, o que gerará mais excedente e riqueza num certo sentido, não necessariamente riqueza à matéria sensível.

Assim como Freud pensou na economia da libido, podemos, a partir de Deleuze e Guattari, encontrar pistas para uma economia do sensível e da escuta. Não nos referimos a cifras financeiras quando falamos de economia, mas a fluxos de energia e suas transformações em vários sentidos. Pensemos na economia sonora como o artista que lida com os fluxos de afetos que geram uma música, uma peça de teatro, um filme, um quadro ou uma instalação.

Imaginemos a economia da escuta, seus acúmulos de códigos e meios, excedente imaterial que produz estados de ânimo, subje-

tividades que tendem a aumentar ou diminuir nossa capacidade de afetação. Se o sonoro produz riquezas e excedentes de escutas, ele também produz variações de subjetividade. Esse estado de produção da escuta é propriamente a *esquizofonia*, conforme as inclinações que buscamos para o termo.¹⁶

Se pensarmos que toda transformação de energia gera perda, como demonstra a física clássica, num outro aspecto essa transmutação produz excedente de códigos, possibilita que os *meios* deslizem. É nesse processo que o ritmo, nos termos de Guattari e Deleuze, é produção de excedentes, de códigos, de diferença. Essa operação produz energia de vida, *plus quântico* imaterial.

Em alguns aspectos, a música nos possibilita pensar tal dinamismo da potência de que a vida é portadora. A música, em Nietzsche, e o ritornelo, em Deleuze e Guattari, expressam a tentativa desses pensadores de expressar o que acontece no plano sensível, que nos possibilita sentir um aumento de potência, que não parece ter explicação concreta, mas que o som tende a evocar. Sua capacidade de afetar, gerar variações incorpóreas, excedentes imateriais. Talvez isso aconteça pelo fato de o som ser energia em estado contínuo, de só existir como energia em movimento. O som se faz em sua matéria pura produção diferenciante, por ser vibratório, constante variação da matéria, a diferença em eterno retorno. Essa potência da música, capacidade de produzir em nós a experiência que, para muitos, pode ser transcendente, mística, mas que, no pensamento de Nietzsche e Deleuze, adquire a precisão da expressão, como vontade de potência. Tomemos, outrossim, o cuidado de não misturar as coisas, achando que são iguais. A capacidade de comover, produzir algo dinâmico e intensivo como a música nos evoca, poderia estar aí a potência da escuta.

Podemos pensar que a escuta produz um certo tipo de excedente imaterial, em diferentes contextos, como no caso da *esquizofonia*. O esquizo como personagem que produz excesso de *códigos*, *transcodificações* que não servem ao mercado, mas cuja produção pode criar mundos possíveis. A velocidade de produção do esquizo é incomensuravelmente grande, a ponto de gerar dife-

renciações que tendem tanto a um estado de transição positiva de criação quanto ao excesso de movimento que leva ao seu colapso.

Se a passagem de um *meio* a outro gera *mais-valia* de *códigos*, então seria possível apropriar-se deles? Ou seja, controlar a velocidade de *códigos* e *meios* que gera o fluxo econômico de energia e fundamenta os estados de poder e potência. A escuta nesse caráter não estaria num jogo de produção veiculado pela mesma produção das mídias sonoras? Não seria o caso de cobrarmos por colocarmos nossos ouvidos diante desse regime sonoro que torna nossa escuta um estado contínuo de produção-consumo de sentidos-afetos-valores? Leiloemos nossa matéria sensível, não só os ouvidos!¹⁷

TERRITÓRIO

A noção de *território*, na obra de Deleuze e Guattari, possui um valor existencial e expressivo, delimita o espaço de dentro e o de fora, marca as distâncias entre Eu e o Outro, estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio e identidade, bem como subjetividades. Um território não existe de antemão, ele se faz, se constrói; suas marcas se dão por atos que se fazem expressivos, componentes do meio tornados qualitativos. O conceito está relacionado diretamente com outras terminologias, que são: desterritorialização, reterritorialização e ritornelo.

Territorializar é delimitar um lugar seguro, como a casa que nos protege do caos. Por outro lado, *desterritorializar* é sair de um espaço delimitado, romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa. “Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização.”¹⁸ Existe uma dinâmica implícita à qual os conceitos estão ligados.

Código, meio ou *ritmo*: nada disso é o território. “O território é de fato um ato, que afeta os *meios* e os *ritmos*, que os ‘territorializa’.”¹⁹ Em outras palavras, ele é o produto de uma territorialização dos *meios* e dos *ritmos*. É construído com aspectos ou porções

de todos os tipos de *meios*: materiais, produtos orgânicos, estado de membrana ou de pele, fontes de energia e condensados de percepção-ação.

Diferentemente do *meio*, constituído por codificação e transcodificação, o território é formado pela descodificação.²⁰ Façamos as seguintes distinções: 1) *codificar*: compilar e sistematizar leis, normas e regulamentos; 2) *decodificar*: reconhecer códigos; 3) *transcodificar*: transitar códigos em diferentes *meios*. Pelo contexto em que é apresentado, *descodificar*, para Deleuze e Guattari, não é sinônimo de decodificar, como apresentam os dicionários; 4) *descodificar* é transformar o código, fazê-lo ritmado, produção da diferença. Os códigos já existem num espaço, porém quando um bicho maneja as folhas, os galhos, as plantas, e os sons de um lugar, se está criando território, ao mesmo tempo em que subverte os códigos ali existentes.

Quanto mais descodificação ocorrer nos códigos, maior será o Fator de Territorialização (FT), ou seja, quanto menos codificado, normatizado e regulamentado ele for, mais consistente é o território. Isso implica menor presença do código.

Território produz *qualidades expressivas*

A descodificação produz *qualidades expressivas*, matérias de expressão que fundamentam o território. Elas passam a existir quando os *componentes* deixam de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando “param de ser funcionais para se tornarem expressivos. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território”.²¹

As *qualidades expressivas* possuem automovimento, capacidade de serem auto-objetivas, autogeráveis, no sentido de que, ao se expressarem também traçam o território. Ao invés de *códigos*, falamos em *componentes de meio* ou *componentes de expressão* como *assinatura* do território. As cores, odores e os sons marcam território. Por exemplo, a plumagem dos pássaros que define a hierarquia de um bando; a urina do cão, o pêlo dos felinos; os cantos

dos pássaros, o uivo do lobo. Esses atos são *componentes de meio* que geram, simultaneamente, propriedades e qualidades no território. “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções de um território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território (...) são produtos da territorialização.”²²

Passagens e distâncias

Antes de comunicar, de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz *meios*. São esses *meios* produzidos por todo tipo de parafernália sônica maquínica que estão atravessando e constituindo *territórios sonoros*. De repente, dorme-se no ônibus, no metrô, porque a sonoridade do motor, a situação de seu corpo no banco lhe sonificam, criam um estado de afeto, uma assinatura, que lhe proporciona algo, dormir. Não só isso, um pensamento, a transição de um afeto, um estado que se constitui.

Os *meios* passam constantemente um pelo outro. Ao invés de evolução, dizemos que estão de passagem, criando pontes e túneis, deslizando uns nos outros. É nesse fluxo que se constitui o território, o próprio lugar de passagem.²³

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

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

Quanto mais especializado for um território, maior sua capacidade de suportar a diferença, o que possibilita uma distância

menor entre várias espécies. Sua complexidade “não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os”.²⁴ É o que acontece com certos cantos de pássaros que, ao se diferirem dos demais, tendem a conquistar outros territórios, coabitando com os demais.²⁵

Qualidades expressivas ou estéticas são apropriativas de passagem, indo dos *componentes de meio* aos *componentes de território*. As *qualidades expressivas-estéticas* “certamente não são qualidades ‘puras’, nem simbólicas, mas qualidades próprias, isto é apropriativas, passagens que vão de componentes de meio a componentes de território. O território é, ele próprio, lugar de passagem”.²⁶

Arte e território

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

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

Poderíamos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca (...) A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*. (...) O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas

ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo do que um ser. Não no sentido em que essas qualidades pertencem a um sujeito, mas no sentido em que elas desempenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. A assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 123)

Pensemos nos animais que constantemente deixam suas impressões em algum lugar, como *ready-made*, arte bruta. Nesse sentido, a arte não seria privilégio dos homens. Guattari e Deleuze se referem ao *Scenopoïetes*, uma espécie de pássaro que utiliza suas estratégias para criar territórios, como artistas.²⁷

A delimitação do território já é uma produção, carregada de *códigos* que operam num jogo de territorialização e desterritorialização, algo parecido com a função das artes, que, de alguma forma, também criam territórios. Na urgência de criar um território, a arte se faz sem ter de esperar o homem para começar. O artista se arrisca numa aventura perigosa diante do caos, podendo ser todo descodificado, ao mesmo tempo em que descodifica.²⁸

Produção de mundos possíveis

Existe uma distinção que Deleuze e Guattari fazem entre *domínio* e *propriedade*. *Domínio*, diferentemente de *assinatura-propriedade*, se define como a condição da expressividade que as matérias têm. Enquanto isso, *propriedade* se diz da posse de algo, demarcação. O território pode assumir as duas características, pode servir como marcador e delimitador de um espaço – placa, *assinatura* –; ou produzir *estilo*, *qualidades expressivas*. Dois modos de operar: a *assinatura* por demarcação – criar cartazes, placas, domínios e marcas –; o *estilo*, por exprimir *qualidades* e *matérias*, seja por impulsos interiores, seja por circunstâncias exteriores.

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

A arte, nesses aspectos, seria o ato de criar outros territórios, criar mundos possíveis, pela capacidade de colocar os *códigos* em velocidade que tende a gerar *matérias* e *qualidades expressivas*. Território não só como delimitação de domínios, mas como produção de mundos.²⁹

RITORNELO

O ritornelo é a síntese de três dinamismos implicados: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O termo provém da música, de onde Guattari e Deleuze o tomam de empréstimo para pensar alguns aspectos do território. No campo de origem, conforme o *Dicionário Grove de Música* (1988), *ritornelo* refere-se a uma breve passagem recorrente de um padrão a ser repetido numa peça musical. No entanto, para os autores, ele é, em uma de suas acepções, “todo conjunto de matéria de expressão que traça um território”.³⁰ Embora seja uma apropriação vinda da música, não se restringe ao sonoro, pode ser visual, tátil, olfativo e de outros planos da matéria expressiva.

Existem duas tríades presentes na obra de Deleuze e Guattari que descrevem um dinamismo particular do ritornelo. A primeira tríade, descrita no texto *Mil platôs*, apresenta a seguinte dinâmica: 1) procurar um território seguro para conseguir lidar com o caos; 2) habitar o território para filtrar o caos; e 3) lançar-se para fora do território (desterritorializar) rumo a um cosmos distinto do caos. A segunda tríade encontra-se em *O que é a filosofia*: 1) procurar um território; 2) partir ou desterritorializar; e 3) retornar ou reterritorializar.³¹

A canção nos protege

Deleuze e Guattari apresentam a canção como expressão por excelência de um ritornelo. Serve para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade; “uma criança, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando”.³²

A canção traça linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente, às relações de frequências, tempo e timbre. Tais linhas delineiam um campo que traçamos para nos proteger do caos. “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também descolar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.”³³

Com certos componentes vocais, protegemo-nos do caos. A criança que cantarola quando está só, o assovio no momento de tensão, a gargalhada no desespero. Essas situações descrevem posturas sonoras que criamos para enfrentar uma situação desconfortável (solidão, tensão, ansiedade). Isso não significa que recorreremos às vocalizações simplesmente como estratégia para enfrentar situações que nos fragilizam, ou quando nos encontramos em estado de passividade a algo que nos aprisiona. Pode ser também que, quando vocalizamos algo, estejamos criando o caos a partir dessas linhas sonoras que protegemos. A mesma linha que surge

para proteger de início pode escapar em si mesma e ligar outros territórios. Sejam elas melódicas ou não, canções ou vocalizações podem se tornar linhas de fuga, fios de Ariadne que nos tiram de uma situação labiríntica. Eis o jogo de territorializar e desterritorializar. Quando evocamos a canção ou as vocalizações em nós, não apenas criamos o território, o em-casa, que protege das forças caóticas, como também colocamos para funcionar algo fugidivo, como uma melodia que leva para além dos limites de segurança. A linha melódica pode se tornar linha de fuga.

Traçando um lugar seguro

A casa é a figura conceitual para entendermos o território. Ela não existia, foi construída para mantermos as forças do caos do lado de fora e proteger as forças de criação. Em verdade, o “em-casa” não preexiste, se constituiu com o traçado de um círculo em torno do frágil e incerto centro para organizar um espaço limitado. As forças do caos são mantidas, tanto quanto possível, no exterior, “e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita”.³⁴

A canção pode ser a casa, mas não a canção por ela mesma e sim como um estado que evoca. Não é a canção pelo seu sentido estético e musical, mas pelo momento e situação em que ela é convocada, o instante em que somos tomados a murmurar, assoviar, cantar, batucar, mentalizar sonoridades, linhas melódicas, timbrísticas, rítmicas ou de qualquer outra espécie. “Os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros”.³⁵

Muitas outras vezes, delegamos esse ato de criar sonoridades, de delimitar território, de outra forma. Ao invés de vocalizar, ligamos o rádio, a TV, o mp3 *player*.³⁶ Quando somos tomados pela necessidade de criar, vocal ou mentalmente, linhas que constituem o território, este se cria por necessidade e urgência, como instinto de preservação e para afastar forças do caos.

Criar territórios a partir do sonoro

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

Pensemos nos casos de certas sonoridades: uma conversa repentina que surge no momento de concentração, um ronco de alguém ao lado antes de dormir,³⁷ a conversa do estranho quando se está esperando ou o telefone celular, situações que nos tiram de nosso território. Muros sônicos levantados a todo momento por comportamentos de escuta não compartilhados. A TV ligada na sala, o som do vizinho comemorando algo, o carnaval na rua, o culto no templo, a *rave* na praia, entre outras tantas situações como estas que vêm a desapropriar nosso território de escuta, tomar nossas mentes e nos fazer participar de assuntos, sons, conversas e notícias que não nos interessam. Às vezes, fazem-nos acreditar que acontecem só para nos atrapalhar, irritar. A sensação é de estar aprisionado, raptado a todo instante por fluxos “aéreos”. A quem recorrer?

Em certos momentos, resta criar algo com isso. Fantasiar histórias com as narrativas sonoras invasivas dos outros, colagens fabulosas de histórias alheias. O que dizer então daquilo que aquela pessoa surda diz aos berros no ônibus, fazendo-nos participar de seus desesperos? Imaginamos, dramatizamos juntos, criamos algo com aquilo tudo. Não há como ficar indiferente à narração que toma conta de nossos ouvidos. Ensaíamos conversas, diálogos, estratégias para lidar com esses sons que se tornam infernais. Res-

ta criar um mundo de fantasias, fabricar enredos, compartilhar dramas, desesperos, para escapar desse estado aprisionado. Mas criamos a historiazinha fabulosa para produzir escapes, que nem sempre duram tanto quanto a permanência dos cadeados sônicos que o mundo nos impõe. Nem sempre somos capazes de criar um mundo fantástico, potente o suficiente para escapar às mazes que certos sons nos apresentam.

Não é preciso muito tempo: bastam alguns segundos, um instante, para que se crie em nós algo que nos arrebate, uma transformação incorpórea, de tal forma que todo o nosso ser está posto a ouvir. Qual é o direito de silêncio de um e qual é o direito de ruído do outro? A instituição de um território sonoro impõe a tendência à destituição do território do outro. O que seria um território sonoro coletivo? Seria poluição sonora? Não chega a tanto. Não é necessariamente um som forte e intenso (volume alto) que pode gerar essa linha tênue que destitui um território. Um som leve e sutil pode desmoronar tudo. Um fio de voz distante, um chiado agudíssimo, quase imperceptível, causa um desconforto e não se sabe por quê. Algumas batidas surdas, eventos que se repetem uma ou duas vezes e que nos criam a expectativa pelo retorno. Já estamos capturados. Todo o nosso ser, posto a esperar, a fabricar um ritornelozinho, uma maquininha que passa a operar em curto-circuito como se precisasse resolver um problema, colocar em movimento, levar para algum lugar. Assim como uma cadência de acordes que pede uma resolução tonal, seja ela perfeita, imperfeita, plagal ou interrompida.³⁸ Essa é a condição da escuta, dramatização dos ouvidos prostrados sempre a captar algo.

Ainda a respeito da capacidade que o som tem de instituir e destituir territórios e subjetividades, processo em que um erro de ritmo e velocidade põe em risco criador e criatura, retornando às forças do caos, pensemos no plano musical. Quando uma nota deslocada pode destituir todo um campo harmônico, um encaideamento de acordes, a ponto de desmoronar todo um estado de espírito, um acordo social que estava sendo instituído.

Um exemplo que pode ajudar a pensar essa questão é o da cultura musical chinesa. A música era uma questão de ordem para o Estado na China. Os imperadores associavam diretamente os sons produzidos em seu território ao destino de toda a dinastia. Existiam regras que proibiam a audição de músicas estrangeiras, pois elas poderiam infringir a ordem do império. A mudança de imperador exigia a reformulação da escala musical para que a música pudesse acompanhar as transformações do cosmos, bem como os papéis de poder. Todos os instrumentos eram reafinados a partir do sino de ouro, que mudava conforme o imperador. A micropolítica sonoro-musical na China influía diretamente, conforme a crença, numa produção dos papéis sociais. “Segundo um tratado cerimonial clássico, a nota kong (fá) representa o *príncipe*; chang (sol) os *ministros*; kio (lá) o povo; tché (dó) os negócios; e yu (ré) os *objetos*.”³⁹ A sonoridade, mais especificamente a afinação das notas musicais, exercia a função de modelar subjetividades demarcando a ordem político-social vigente, relacionando-a à ordem do cosmos.

Essa situação não é exclusividade da cultura chinesa, podemos pensar na função atribuída no Ocidente ao *trítone* – intervalo de três tons que divide a oitava ao meio, sendo o intervalo mais instável e mais atrativo de outros sons –, evitado na música medieval por ser considerado o próprio *diabolus in musica*. O *trítone* sinaliza a cisão da escala que “projeta as propriedades esquizantes do *diabolus*”.⁴⁰ A função dessa instabilidade gerada pelo *trítone* (ruído-dissonância) na música ocidental é como um recalque, por ter sido tanto tempo negado durante o desenvolvimento da polifonia entre os séculos IX e XV, uma dramatização a ser resolvida.⁴¹ José Miguel Wisnik, no livro *O som e o sentido*, aponta o *trítone* como um elemento fundamental na música ocidental, que fez girar a vitrola em outra velocidade, um deslocamento do passado para o futuro. A resolução do *trítone* no século XVI, que foi sendo construída durante os tempos anteriores, rompe com a estaticidade da harmonia das esferas, idéia disseminada desde Pitágoras, o centro estático, que vinha se arrastando por tantos

séculos, ainda hoje retomado por certos místicos musicais. Esse acordo com o *trítono* estabelecerá um novo código ou contrato, um pacto com o diabo, com a cisão permanente, a instabilidade, a *esquize* do homem moderno. Pensando nos desdobramentos desse pacto até o século XX na música dodecafônica, Wisnik propõe que “o trítono, enquanto elemento instável desterritorializado, não seria o mediador, mas o próprio centro oculto do sistema [dodecafônico]”.⁴²

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

Ritornelo: fabricação de tempo

O ritornelo fabrica cristais de espaço-tempo. “Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações”.⁴³ Tem função catalítica, aumentando a velocidade das trocas e reações naquilo que

o rodeia, assegurando interações indiretas entre elementos díspares, que não estabelecem relações diretas, formando tipos de massas organizadas.

O mundo fabrica ritornelos a todo momento. Um exemplo: no âmbito sonoro, é a “cançãozinha do rádio” que cola e não desgruda, às vezes por horas, dias, semanas. Porém, são criados, também, ritornelos olfativos, visuais ou existenciais, tanto quanto sonoros. O próprio ritornelo da mulher-plastificada-peituda-objeto ou do homem-forte-másculo-bem-sucedido estão não apenas nos *outdoors* e nas capas das revistas, funcionam como uma “maquininha” em curto-circuito, a operar modos de produção, consumo e reprodução de padrões estéticos, modulando subjetividades, gostos e desejos. O ritornelo aqui assume sua negatividade, como operador do *mesmo* que não gera movimento. Sem condições de fugir, a subjetividade vive aprisionada, se afunda num buraco negro.

No campo da música tonal, parece que essa repetição que o ritornelo opera foi resolvida de outra maneira, incorporada pela desterritorialização que põe em fuga o território seguro da tônica.⁴⁴ Em princípio, o ritornelo na música pode ser uma repetição, não num sentido negativo, mas sim como o tema que faz fugir, se renova e cria um outro cosmos.⁴⁵

O território sonoro hoje, com seus ritornelos maquínico-midiáticos – o motor da geladeira, o ar-condicionado, o rádio na sala de espera, o televisor nos estabelecimentos, tende a fazer surgir buracos negros, nos quais nossos ouvidos são tragados. Escutar tais aparatos é a condição implicada na sonoridade contemporânea, ruidosos ou melodiosos, que contêm forças do caos, da terra e do cosmos.⁴⁶

Duas imagens de tempo: a canção e o galope

Ao longo de todo o texto “Acerca do ritornelo” Deleuze e Guattari recorrem várias vezes ao *Scenopoïetes*, “pássaro mágico ou de ópera”,⁴⁷ para pensar território e ritornelo por uma série de

fatores: 1) ele precisa criar uma diferenciação territorial a partir do canto, pois não possui cores vivas em sua plumagem; 2) seu canto é ouvido de longe (uma possível compensação ou um fator primário?); 3) tem a capacidade de contrapor seu canto com o de outros pássaros; 4) canta somente no seu poleiro, liana ou ramo, no seu próprio território; 5) delimita a arena de exibição, com códigos também visuais, marcada pelas folhas cortadas e viradas contrastando com o chão; 6) se faz visível ao mesmo tempo em que sonoro, canta ao mesmo tempo que descobre a raiz amarela de penas sob seu bico.

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

Outro animal que surgirá como figura para pensar a questão do tempo será o cavalo com a noção de galope. Além do ritornelo, Deleuze irá apresentar o galope como um conceito complementar ao de ritornelo quando escreve *Cinema 2: A imagem-tempo* (1985).⁴⁸

O ritornelo apresenta o tempo como retorno, enquanto o galope evoca o tempo da sucessão. Em vez do tempo circular, o galope traz a noção de um tempo de saltos para o futuro. Para Deleuze, o cristal revela uma ordenação bifacial do ritornelo e do galope. O cristal de tempo torna sensível o tempo, num movimento duplo de fazer passar os presentes, substituí-los por outros no rumo do futuro, mas também conservando o passado. Se o personagem do ritornelo é a canção do pássaro, o personagem do galope é a cavalgada do cavalo. O ritornelo é a ronda dos passados que se conservam, enquanto o galope é a velocidade acelerada dos presentes que passam.

O ritornelo seria a vida dos passados que voltam, o eterno retorno da vontade de potência. O galope, a potência de vida que rompe passado e presente para o futuro. Paradoxalmente, o estribilho tende a nos mergulhar no passado, já a cavalgada leva a vida para o futuro: morte. “De modo algum corremos para a vida: corremos para o túmulo. (...) é o ritornelo que contém a vida e o galope que nos leva à morte.”⁴⁹

Podemos dizer que Deleuze apresenta dois modos de operar vida e morte a partir da noção de cristais de tempo. A vida por duas articulações: 1) no ritornelo, a vida é o eterno retorno, a vontade de potência, como diria Nietzsche; 2) no galope, a vida é sucessão-ruptura, encontro no futuro com a morte. Podemos pensar também que existem duas articulações para a morte: 1) no ritornelo, a morte consiste em tornar a vida circunscrita no seu território, e o retorno do Mesmo seria morte estendida; 2) no galope, a morte na sucessão que funda o Mesmo. Em outros termos, para Deleuze, galope e ritornelo operam forças distintas de desterritorialização e territorialização.⁵⁰ O galope opera Fatores de Desterritorialização (FD) que produzem aceleração, saltos; enquanto o ritornelo, por assimetria, opera Fatores de Territorialização (FT).

A referência para pensar tais questões no plano musical é a frase melódica do *Bolero* de Ravel, que comporta as duas forças ao mesmo tempo. Uma pequena frase que não altera o ritmo nem a melodia, mas as intensidades de orquestração. A cada volta, existe um salto que, ao fim da música, quebra o ritornelo. O *Bolero* é ilustrativo, diz Deleuze: “Eis como se pode construir uma matriz simples, com os dois elementos, o Ritornelo e o Galope.”⁵¹

Territórios vestíveis – mídias sonoras móveis

O mundo contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. É como se houvesse uma circulação instituída, um nomadismo generalizado e reinante em nossa subjetividade. Vivemos envoltos em universos incorpóreos que transitam e nos atravessam.

sam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crise.⁵² Quando o caos ameaça, cumpre traçar um território transportável e pneumático.⁵³ Em face de tamanha mobilidade, buscamos estabelecer um mínimo de estabilidade, procurando circunscrever territórios a nossa volta. “Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem de meu corpo um território”.⁵⁴

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

Com o compartilhamento de músicas pela Internet e pelo mp3 *player*, o comércio e o consumo de música pela venda de discos, por exemplo, tende a entrar em colapso. Não parece mais fazer sentido vender-comprar música, dada a possibilidade de entrar em contato com a enorme quantidade de arquivos através dos compiladores de arquivo pela Internet. O que parece se vender cada vez mais são as ferramentas, os aparelhos, modos de acesso ao musical. Esses dispositivos passam a assumir um lugar que gera o conforto, a proteção, dos quais advém a flexibilidade de transitar pelos mundos. Eles são operadores de velocidades, segurança, podendo criar mundos de fuga, escapes, que nos possibilitam suportar e lidar com o mundo ameaçador que nos cerca, sentido como caos.

Para além da venda de um produto que veicula arte, entretenimento, comunicação e comportamento (música, filmes, livros, rádio, TV, telefone, gosto, estilo, opinião), tais aparatos veiculam estratégias de segurança para criação de territórios. A portabilidade dos aparelhos possibilita vivenciar esse modo de vida nômade, com as mercadorias necessárias. Não só a portabilidade desses aparatos, mas também a capacidade de armazenamento e compartilhamento dos dados, a velocidade de transdução-codificação-decodificação, assim como as passagens de *códigos* e *meios* que produzem “mais-valias” constantemente, tudo isso funciona como um ritornelo que retroalimenta toda uma cadeia de consumo. Hoje, é possível carregar consigo uma vida inteira de escuta armazenada em um tocador portátil. O que por si mesmo não representa melhoria à escuta ou aumento de cultura musical.⁵⁵

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

Paul Virilio afirma que vivemos a tirania do movimento que nos leva a um estado de inércia polar, esgotamento. “Acreditou-se que a liberdade de movimento levava à liberdade infinita. (...) há uma ditadura do movimento.”⁵⁶ A mobilidade como estratégia de criar territórios, ou de exterminá-los.⁵⁷

Existe uma perversão amplificada, dobrada, replicada, que o Capitalismo Mundial Integrado engloba.⁵⁸ Retroalimentando o desconforto, é produzida a busca pela estabilidade, o desejo de conquistar um território seguro. É nesse jogo que se encontra a produção e consumo de mercadorias, veiculação de tecnologia e mídias para o entretenimento. Não queremos dizer, com isso,

que a tecnologia seja inviável e que devemos construir um mundo sem máquinas. Pensamos que a tecnologia pode oferecer estratégias para lidar com esse caos. Por outro lado, não sejamos demasiadamente otimistas, pois o desenvolvimento da tecnologia (conhecimento, ferramentas, saber, técnicas) ocupa um papel importante nesse mundo amalgamado pelas estratégias de consumo, retroalimentando-o de maneira sistemática. A cada avanço técnico-científico há uma celebração pelo consumo de um novo produto no mercado.

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

ARTICULAÇÕES COM O SONORO

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

O que Deleuze e Guattari apresentam são conceitos roubados da música, como se precisassem da arte para pensar o mundo de outra forma que a filosofia e a ciência não conseguem dar conta de prontidão. A arte cria pensamento, tanto quanto a filosofia e a

ciência, pensamento na forma de sensações, enquanto a ciência cria na forma de funções e a filosofia, conceitos. Essas três formas criam constantemente estratégias para enfrentar o caos.⁵⁹ Não há uma valoração dos três tipos de pensamento, mas apenas a distinção daquilo que os ocupa. “A filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência (...). A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência (...). A arte quer criar um finito que restitua o infinito.”⁶⁰ O que seria a música, na acepção de Deleuze e Guattari? Para eles, música seria a arte de tornar sonoro aquilo que não é sonoro. “É desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música de tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro.”⁶¹

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

Ópera maquínica

Tendo como referência o mundo sonoro das grandes metrópoles, pensemos o território sonoro como “uma verdadeira *ópera maquínica*” que reúne as ordens, as espécies e as qualidades heterogêneas”.⁶² Ouvir a sonoridade urbana com os ouvidos inclinados a pensar o sonoro, como uma grande dramatização de forças e fluxos, poderes e potências do sonoro. Talvez seja um desafio à escuta restituir a dramaticidade do sensível de que ela é portadora, sem a pretensão de afinar o mundo e repetir definições obsoletas de música.⁶³ Como se, na intenção de melhorar o mundo, tornássemos as coisas piores.⁶⁴

Dizemos “ópera maquínica” porque entendemos as máquinas como chaves que abrem e fecham territórios.⁶⁵ Máquina no sentido daquilo que põe algo em operação. O maquínico como aquilo que possibilita a síntese do heterogêneo, reunindo matérias de ex-

pressão, podendo abrir outros mundos e estratégias para enfrentar o caos, inclusive para além da própria máquina-aparelho.⁶⁶ Isso não é apologia surda às máquinas – que podem se tornar irritantes aos ouvidos.

O que seria vivenciar a escuta como dramatização das forças de que o som é portador? Pensemos na molecularização do som e o que tem posto a produzir, as forças que tem convocado. “Lembremo-nos da idéia de Nietzsche: o eterno retorno como pequena cantilena, como ritornelo, mas que captura as forças mudas e impensáveis do Cosmo.”⁶⁷ Essa potência molecularizada na matéria sonora pela “ópera maquínica” pode ser capaz de tornar audível forças que o som opera, um *phylum maquínico*.⁶⁸

A imagem que Deleuze e Guattari usam para tratar do agenciamento da máquina sonora é o sintetizador, equipamento que reúne uma série de operações sonoras como módulos, osciladores, geradores e transformadores operando microintervalos, capaz de sintetizar heterogêneos sonoros. O sintetizador possibilita audibilidade a aspectos do som e outros aspectos da matéria sonora.⁶⁹ Assim como o microfone e o alto-falante e os propósitos da música concreta e da música eletroacústica.

Sobriedade e seletividade: para não espantar os devires sonoros

Entre diferentes dispositivos de manipulação do sonoro, encontramos um mundo de experimentação que opera entre as fronteiras da música e do ruído. Deleuze e Guattari alertam que não é simplesmente a valorização moderna dos “concertos de ruído” que é capaz de tornar algo audível. Ocasionalmente há em que eles são levados longe demais, gerando equívocos. Por exemplo, recursos tecnológicos como o sintetizador e o computador nem sempre fazem o som viajar, embora tenham todas as condições; “mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de ‘tornar sonoro’, se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma

confusão que apaga todos os sons”.⁷⁰ Nessas circunstâncias, as potências do som não conseguem ser evocadas, suas forças não ecoam e acabam por constituir um buraco negro.⁷¹

É preciso discernimento para tornar sensível o sonoro. Algo parecido Guattari e Deleuze descrevem sobre o uso de substâncias que tendem a potencializar um corpo-sem-órgãos, dizem que é preciso prudência para tornar o corpo potente, para não acabar por anestesiá-lo. “Sobriedade, sobriedade: é a condição comum para a desterritorialização das matérias, a moleculização do material, a cosmicização das forças.”⁷² Sem prudência e sobriedade, essas ferramentas perdem sua potência e riqueza.⁷³

Sobriedade e seletividade com os ruídos para não cair no colapso do sensível, anestesiamento da capacidade do corpo continuar tendo o poder de ser afetado.⁷⁴ Se o corpo não seleciona, evita aquilo que destrói a capacidade de continuar ser afetado, ele é arruinado. A seleção a que nos referimos não se trata de uma blindagem paranóica, mas da condição mínima de expandir a própria capacidade de ser afetado, as condições da experimentação. Isso nos ajudaria a sair de uma espécie de polaridade insana de aderir ao ruído ou recusá-lo com certa fobia saudosista. Diferentemente da busca por um estado de equilíbrio que tende a ficar em cima do muro, trata-se de uma espécie de sabedoria de se mover nesse campo tão complexo. Achar um lugar de análise sem fatalismo e deslumbramento, para que seja possível pensar sobre.

Talvez seja o início de um esboço de um programa. A pergunta é como politizar a escuta sem moralizar ou diabolizá-la. Mas isso significa o direito à seletividade. Politizar é isso também, decidir e inventar contra conduta, contra-escuta ou guerrilha. A escuta é um problema ecológico, biopolítico e clínico no mais complexo do termo.

Poder e potência do sonoro

Utilizamos os conceitos de potência e poder, como inversamente proporcionais, conforme a acepção de Baruch von Spinoza

(1632-1677) apresentada por Deleuze. Diz-se que a potência de alguém aumenta quando sua capacidade de agir se eleva. A potência opera por “variação contínua, sob a forma de aumento-diminuição-aumento-diminuição, da potência de agir ou da força de existir de alguém de acordo com as idéias que ele tem”.⁷⁵ Para Espinosa, toda paixão que envolva aumento na capacidade de agir é, incondicionalmente, considerada alegria; enquanto a tristeza é gerada por toda diminuição na capacidade de agir.⁷⁶ Tristeza e alegria são utilizadas em sentido preciso e rigoroso. Alegria é o afeto que envolve aumento da capacidade de agir e “tristeza é o afeto considerado como envolvendo a diminuição da potência de agir”.⁷⁷

Nessa concepção, o exercício do poder é um ato que diminui a capacidade do outro de agir. Poder, no sentido spinoziano, está diretamente relacionado ao ato de provocar paixões tristes. “Inspirar paixões tristes é necessário ao exercício do poder.”⁷⁸ Pensemos na relação de sujeição que o déspota instiga em seus súditos.⁷⁹

Sob esse crivo conceitual, nos perguntamos: qual é a potência da música? O que pode um som? Quais capacidades de agir ele ativa? Quais suas potências? Suas alegrias e tristezas? O que podem as notas musicais? O ruído? O silêncio? Como instaura poder? Como gera potência? Se pararmos para escutar o mundo que nos cerca não encontraremos notas bem delimitadas e afinadas, a não ser quando escutamos toques de celular ou músicas a partir das mídias sonoras. Existem exceções como os cantos dos pássaros, certas máquinas que em conjunto podem constituir estruturas musicais. Porém, uma nota afinada nem sempre existe no mundo sem que seja criada. Por isso, ela é desterritorializadora para nossos ouvidos, e é potente, por cruzar o plano sonoro caótico do cotidiano. “O som, ao se afinar, se desterritorializa cada vez mais, especifica-se e torna-se autônomo, enquanto a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade.”⁸⁰ De repente, escuto uma flauta, um estudo de Bach, em meio às máquinas, aos sons da cidade, aos sons cotidianos, então algo atravessa, modula afetos, sou desterritorializado de tal forma que é difícil desconsiderar os sons da flauta.⁸¹ Uma das potências da música está nessa capaci-

dade de desterritorialização que a afinação e a melodia, construções humanas no mundo sonoro, possibilitam.

Não é simplesmente a potência dos sons afinados que possibilita tamanha desterritorialização. Muitas vezes, em face do desejo de escapar, não queremos permanecer na condição que nos encontramos. Temos vontade de pegar carona em alguma coisa que possa nos levar para outro mundo, mas a condição nos obriga a permanecer em um lugar. Como fugir sem sair do lugar? A arte pode, em algum aspecto, assim como as mídias portáteis. Em uma situação desconfortável, escutar de repente uma melodia que enuncie um outro estado, para além daquele indesejável, faz com que o fio de melodia se torne linha de fuga. Um outro território sonoro se torna potente, pois aumenta a potência de outros encontros. Considerada a potência gerada à escuta pelo mundo das alturas definidas, notas afinadas, harmonia, temos a impressão de que o mundo sonoro que nos cerca é caótico. Esse é o efeito e a potência da música. Talvez o mundo dos sons musicais seja, neste aspecto, mais interessante do que os sons da cidade. Ele “pode mais”, pela sua maior capacidade de desterritorializar a escuta, do que outros sons, estabelecendo linhas que permitem fugir. Cria-se uma diferença de potencial que gera uma cruel comparação, como a idéia de um mundo sonoro ideal todo afinado. Porém, um mundo afinado não seria tão desconfortável quanto um mundo todo caótico e ruidoso? Pensemos em nossos ouvidos ocupados o tempo inteiro por música: não seria enervante? Não seria essa a proposta de reservar um dia no ano sem música, como o *No Music Day*?⁸²

Ritornelo, o problema da música?

Se, por um lado, a música desterritorializa o ambiente criando outro território aos ouvidos, por outro, toda sonoridade que não pertence à música – sons aperiódicos (desafinados), ruídos, chiados etc. – a desterritorializa, invadindo-a, levando-a para outros territórios. Este é o princípio da arte, desterritorializar com velocidade para trazer outros mundos possíveis à tona. Faz-se

necessário ir até o ponto em “que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som, que eles se afrontem ou se atraquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro, e deslizam numa linha de declive”.⁸³

O drama da música está no desafio de uma cultura que põe ouvidos aos objetos sonoros, graças ao microfone-gravador-alto-falante, como propôs Pierre Schaeffer. De alguma forma, a música vive em constante batalha, de destruições de paradigmas e conceitos que definem o que é o musical, o ruído e o silêncio. Todas as categorias do sonoro precisam ser inventadas constantemente, o que não se faz sem perda e um grande exercício inventivo.⁸⁴

Esse jogo existencial em que vive a música está na filosofia de Deleuze e Guattari, apresentada sob a questão do ritornelo.⁸⁵ Eles fundam, por um lado, o ritornelo como problema da música e, por outro, duvidam do próprio problema que criaram.⁸⁶ A música precisaria criar outras indagações, para além do ruído-desafinação que recai nos problemas da afinação, da harmonia e da estrutura. Precisamos apresentar aos nossos ouvidos outras questões.

A música convoca forças da terra: o povo

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

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

Essa potência de desterritorialização do som é ambígua, pois tanto nos faz cair num buraco negro quanto abrir para o cosmo. Com incomensuráveis forças de desterritorialização, opera também blocos maciços de reterritorializações, os mais embrutecidos e redundantes. “Êxtase e hipnose. Não se faz mexer um povo com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os *lasers* modulam-se a partir do som.”⁸⁷ Nesse sentido, operar o som já é um tipo de máquina de guerra cósmica.

Por orelhas potentes

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

Por outro lado, é preciso inventar e criar a potência do sensível de nossos ouvidos, assim como de um pensamento acerca do sonoro, para enfrentar o caos que se apresenta. Caso contrário, podemos esperar que, cada vez mais, viveremos em regimes de aprisionamento monitorado, labirintos e cadeados sonoros que mantêm nossa matéria sensível, subjetividade e vida sob esse aspecto.⁸⁸ Ou assumimos nossa potência sobre o sonoro, ou então a destituiremos dos poderes que “sentem uma forte necessidade de controlar a distribuição dos buracos negros e das linhas de desterritorialização nesse *phylum* de sons, para conjurar ou apropriar-se dos efeitos do maquinismo musical”.⁸⁹

Voltamo-nos a pensar nossa escuta em relação aos regimes de poder que o som tende a favorecer. Não dizemos que haja uma intencionalidade de algum Estado-nação ou do mercado global, ou qualquer plano diabólico voltado aos corpos e à vida de nossos ouvidos. Ao contrário, parece sintomática essa situação do som. Para cercá-la, tencionamos pensar a condição da escuta no

plano das micropercepções, em que se dá um embate entre questões do poder, do controle sobre a vida (biopoder); temos de pensá-la, ainda, nos estados que preconfiguram a vida, como memória, atenção, desejo, tempo, espaço e escuta, entre outros. A questão do som e do ritornelo permite pensar essa dinâmica de construções de tempo-espaço configuradas no mundo e definidoras de condições de existência, mas que também privam-nos de certos estados, modelando não só escutas, mas subjetividades em blocos.

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

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

Silencioso: caso clínico?

O escritor argentino Antonio di Benedetto, no livro *O Silencioso*, conta a história de um homem guiado pela escuta. Considerado *somatotônico* e *cerebrotônico*⁹⁰ o personagem Silencioso é um errante em busca do silêncio e da solidão absoluta no mundo contemporâneo.

O livro descreve a clausura sonora existencial do Silencioso e sua luta por conquistar um pedaço de terreno-tempo inaudível. Na busca pela liberdade-solidão estabelece diversas táticas contra os barulhos que aniquilam sua existência. Usa pó espanta-ruídos contra a oficina que se instala ao lado de sua casa, torna-se legalista

e legislador mobilizando abaixo-assinados, move ações judiciais contra o circo (proibido cantar, proibido o barulho, pena: expulsão do local – *sem exceções*), contra a fábrica, os rádios. Tenta criar outra percepção do mundo, forjando a surdez através de exercícios meditativos. Aguça sua curiosidade por classificar e conhecer melhor os infundáveis sons no intuito de obter maior controle sobre eles.

Pesquisa armas anti-ruído criadas pelo mundo. Gaiola de Faraday contra ondas magnéticas. Desviador de ruído. Desconector automático de toca-discos quando o volume excede. Motor elétrico silencioso em substituição ao motor explosivo de combustão. Apela para tampões de cera e quartos com isolantes acústicos. Encontra aliados para compartilhar e definir melhor o que aflige: o jornalista, os pensadores Kant, Goethe, Lichtenberg, Jean-Paul e Schopenhauer e as “torturas que o ruído causa às pessoas que pensam”.⁹¹

Como solução final de seu sofrimento toma um revólver e atira contra a cabeça, a bala destroça os dois ouvidos sem atravessar o cérebro. Não morre, mas fica surdo temporariamente. Durante o tempo de recuperação seu nervo auditivo vira um arame que roça sua cóclea como navalha cega. Aos poucos recupera a audição, porém com seqüelas onde ouvir se torna ainda mais angustiante. Retoma as estratégias de confronto de forma mais subversiva, constrói um gerador e torna-se um combatente contra o ruído dos rádios linguarudos e das TVs invasoras.⁹² Explode receptores interferindo nas frequências de transmissão. Alheio à filosofia, sua batalha é também metafísica. Acusado de doente e louco pelos amigos, sua lucidez atesta o contrário. Sua tormenta existencial é precisa, “é que o ruído não me deixa fazer o que quero. O ruído não me permite ser (...) não me permite existir, apenas viver”.⁹³

As investidas por trazer um pouco de silêncio ao mundo não logram sucesso. Assume para si que “o futuro é dos surdos” e “a solidão é impossível”. Sacrifica sua escuta, assim como sua existência. Com o cérebro machucado, tomado por um cansaço generalizado e infeliz, “a noite continua ... e não é para a paz que flui”.⁹⁴

TERRITÓRIO SONORO (TS)

De alguma forma, a noção de Território Sonoro (TS) se encontra espalhada por todos os capítulos deste livro. Propomos recuperar alguns aspectos que já foram apresentados, e outros que serão explicitados no decorrer do texto.

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

Duas operações do Território Sonoro

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

Um TS não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TS. O Fator de Territorialização (FT) que o som exerce delimita o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, o Fator de Desterritorialização (FD) nos faz sair de uma condição de escuta confortável, gerando movimento para além dos modos sonoros que oferecem proteção e segurança. Um TS está sempre prestes a se desterritorializar. Diferentemente de outras matérias de expres-

são, o som possibilita essa fragilidade do território com maior intensidade. A qualquer momento, um sinal pode fazer desmoronar muros sônicos levantados. Podemos pensar, como exemplo, a escuta na sala de concerto. Qualquer chiado, como o da poltrona ao lado, pode nos tirar do território seguro obtido pela entrega à música, que foi sendo construído.

O som carrega a potência do intensivo que opera em nossa subjetividade de maneira muito particular, simultaneamente frágil e potente. Dizemos frágil porque o fluxo intensivo que o som atualiza em nossa subjetividade pode ser desfeito a qualquer momento por um evento que venha a interrompê-lo. Dizemos que o som é potente porque tem a capacidade de mobilizar com pouco. Pensemos em um canto, um lamento, um grito. Em termos acústicos, apenas sinais sonoros, mas que podem mover um mundo de afeto. A sonoridade é portadora dessa capacidade de mover forças da terra, do caos e do cosmo. Pensar o TS é entender as dinâmicas que os sons imprimem em nossa matéria sensível.

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

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

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

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

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

Ao mesmo tempo em que um dispositivo sonoro midiático pode construir um TS de segurança ao levantar outros muros sonoros diante de nossos ouvidos, ele também pode nos colocar numa situação de aprisionamento. Os muros se transformam em labirintos sonoros, ou em cadeados sônicos, que nos acompanham por todos os lados, quando pensamos nas mídias portáteis.

Territórios Sonoros Seriais e Difusos

O TS hoje, com seus ritornelos maquínico-midiáticos, tende a colocar nossos ouvidos em diferentes estados e regimes de poder. Escutar o mundo a partir de tais tecnologias é a condição que está implicada na sonoridade contemporânea, seja ruidosa, seja melodiosa. Pensando esses aparatos como dispositivos que criam TS, distinguimos dois modos: Território Sonoro Serial (TSS) e Território Sonoro Difuso (TSD).⁹⁵

Territórios Sonoros Seriais (TSS) são aqueles que colocam uma condição de escuta arregimentada por lugares bem definidos. Seus dispositivos são máquinas fixas que produzem TS distintos, com uma identidade própria. Eles podem ser nomeados em séries: do quarto para o banheiro, da cozinha para o corredor, do elevador para o carro, da rua para o escritório. O despertador e o chuveiro, a geladeira e o microondas, a casa das máquinas e a ignição, o trânsito e o ar-condicionado. Séries de TS bem delimitados por máquinas que povoam os diferentes espaços. Poderíamos falar da série de mídias sonoras que delimitam TS temporais com suas programações diárias bem definidas, ou pelos lugares que habitam os contextos: sala de espera, estabelecimentos, atendimento telefônico e filas, entre outros. Nos TSS, as mídias fixas delimitam um lugar definido a ponto de conseguirmos reconhecê-los de olhos cerrados.

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

Produção de escuta: biopolítica do sonoro

Com os TSD, a produção de escutas e subjetividades é levada a um estado de consumo que não se restringe às questões que circunscrevem a música. As mídias sonoras portáteis têm produzido relações que tanto evidenciam aspectos de um poder que monitora o consumo de sons, música e afetos quanto estabelecem estratégias de controle do corpo-ouvido na matéria sensível.

Pensamos o TS como um espaço de dramatização de nosso mundo sensível, que se põe a trabalhar, produzir e instituir morais e desejos, tanto quanto formas de vida e modos de escuta.

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

Sob esse aspecto, apontamos pistas para pensar o TS sob a questão da escuta como bem comum que vem sendo expropriado, assim como as demais matérias que a vida necessita para existir, como água, ar, alimento, energia, arte e pensamento.⁹⁶ Por essas questões, sinalizamos o TS na perspectiva de uma biopolítica, que monitora a vida e a põe para trabalhar e produzir mundos de consumo. Nesse cenário, quais estratégias tomar diante da condição em que a escuta se encontra?

Capítulo 4

ESCUITA E PODER

Poder como produção

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

Foucault rompe com a concepção clássica de poder entendido como algo negativo, que tem a força da proibição.² O poder se faz produtivo, e não apenas repressor: é nesse sentido que ele é positivo. Faz-se forte por produzir efeitos afirmativos. Produz maneiras de perceber o mundo, saberes, discursos e corpos, induz prazer, medo e angústia, modula escutas.³ “O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico.”⁴

É sob essa perspectiva que entendemos a produção sonora atual. Se o poder produz saberes, desejos, corpos, modos de percepção, por que não pensar a escuta a partir dessa perspectiva?

Poder não-localizável: relação – estratégia

O poder é menos uma propriedade do que uma estratégia; menos efeitos de apropriação do que manobras, disposições, táticas e técnicas. Por isso, podemos falar em tecnologias de poder. O poder se exerce, mais do que se possui; não é exclusividade da classe

dominante, mas um efeito do conjunto de suas estratégias. Relação, conjunto de forças que atravessa dominantes e dominados.

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

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

Foucault aponta três tecnologias⁵ de poder, três modos de operar vida e morte. No primeiro, sob o regime da soberania, temos o soberano como aquele que detém poder sobre a vida e a morte do súdito, que por sua vez não tem plenitude de seu direito, vivo ou morto. É pelo direito de matar que se tem poder sobre a vida do súdito. O poder soberano se configura pelo direito em *fazer morrer e deixar viver*. “Trata-se de um poder negativo sobre a vida, poder limitativo, restritivo, mecânico, expropriador.”⁶

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

Sob esse regime (*fazer viver e deixar morrer*), duas tecnologias de poder se instauraram, em diferentes níveis, cada qual operan-

do pelo corpo de maneiras distintas: uma pelo corpo-individual (disciplina) e outra pelo corpo-biológico-espécie (biopolítica). A primeira surge em escolas, hospitais e fábricas pela docilização e disciplinarização do corpo. Foucault entende que a sociedade disciplinar surge junto com a explosão demográfica e a industrialização,⁷ da qual a velha mecânica do poder soberano não conseguia dar conta. Com a cidade colocam-se novos problemas: o empilhamento dos corpos, os modos de regulá-los no espaço e a necessidade de torná-los produtivos. Nessa tecnologia centrada no corpo individual, o corpo é manipulado como forças que precisam se tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo, técnicas de otimização do trabalho. Tentando recuperar algo do poder soberano, surge a disciplina como primeira acomodação dos mecanismos de poder sobre o indivíduo, traduzida em vigilância e treinamento das capacidades corporais. O mínimo esforço para a sua eficiência máxima.

A segunda acomodação se dá no final do século XVIII, mobilizando outro componente estratégico, os processos de vida, que incide sobre a população, sobre o corpo como espécie. Não é mais o indivíduo, “é um novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos inumerável. É a noção de ‘população’”.⁸ Se antes o poder se configurou no corpo do soberano, e depois no do indivíduo (disciplina), agora a biopolítica lida com os eventos coletivos, que se desenvolvem na duração, são fenômenos de blocos. Ela lida com previsões, estatísticas e medições globais. Não é mais uma questão de modificar o indivíduo, mas de intervir nas determinações gerais, naquilo que eles têm de global. Faz-se necessário encompridar a vida: é nesse sentido que o poder *faz viver e deixa morrer*. Baixar a morbidade, estimular a natalidade, instalar mecanismos de previdência, otimizar o estado de vida. Não é mais maximizar forças e extraí-las do próprio corpo, como no regime disciplinar, mas assegurar e regulamentar os processos biológicos do homem-espécie.⁹

Na perspectiva do *fazer viver e deixar morrer* há duas séries: 1) corpo-organismo-disciplina-instituição; 2) população-processos,

mecanismos-biológicos, fluxos-econômicos-nações. Uma em que o corpo é individualizado, organismo dotado de capacidades que devem tornar-se úteis e dóceis ao mesmo tempo; na outra, os corpos são processos biológicos de conjunto, e procura-se controlar (eventualmente, modificar) a probabilidade desses eventos ou, em todo caso, compensar seus efeitos, manter um estado de homeóstase. “Um poder que tem a tarefa de se encarregar da vida terá necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos”.¹⁰ São dois conjuntos de mecanismos, duas tecnologias distintas, uma disciplinar e outra de controle,¹¹ que não se excluem, podendo se articular entre si.

Essas tecnologias de poder operariam como bonecas russas, ou seja, esses regimes se sobrepõem e se articulam, como máquinas que se acoplam uma na outra, operando simultaneamente.¹² Não pensemos que existam isoladamente, ou que possam ser comparadas e hierarquizadas para saber se há uma gradação qualitativa, ou qual é menos tolerável.¹³

PODER E CONDIÇÃO DA ESCUTA

Disciplina auricular: *Panótico*

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

Pensaremos a disciplina a partir do *Panótico*.¹⁴ No livro *Vigiar e punir* (1975), Michel Foucault apresenta duas imagens para a sociedade disciplinar. A primeira é a *disciplina-bloco*, instituição fechada, estabelecida à margem, com funções negativas, como as de romper a comunicação, suspender o tempo, fazer parar o mal.

A outra é a *disciplina-mecanismo (Panóptico)*, dispositivo funcional a serviço de melhorar o exercício de poder, tornando-o rápido, leve, eficaz e pautado em coerções sutis.

O *Panóptico* é ora tematizado para pensarmos os dispositivos das mídias sonoras e sua articulação com o poder. Perguntamos: existiria uma versão auditiva do *Panóptico*? Como as relações de poder se configuram aos ouvidos sob o plano da audição? Antes de darmos vazão a essas questões, recapitulemos a imagem advinda de uma tecnologia específica, o *Panopticon* do jurista inglês Jeremy Bentham¹⁵ (1748-1832).

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

Conforme nos apresenta Foucault, Jeremy Bentham criou uma tecnologia específica de poder cujo sistema óptico pôde ser considerado como grande inovação que permitiria exercer bem e facilmente o poder. Esse mecanismo disciplinar foi amplamente difundido após o final do século XVIII. “Mas os procedimentos de poder colocados em prática nas sociedades modernas são bem mais numerosos, diversos e ricos. Seria falso dizer que o princípio de visibilidade comanda toda a tecnologia do poder desde o século XIX.”¹⁶ Podemos pensar, então, em outras dimensões como a audição? Foucault escreve, ainda no livro *Vigiar e punir*, que “nas técnicas de poder desenvolvidas na época moderna, o olhar teve uma grande importância, mas (...) está longe de ser a única e mesmo a principal instrumentação colocada em prática”.¹⁷

Qual seria a instrumentação do poder no plano do sonoro? Vale pensar a dimensão ótica (audição), assim como a óptica (visão). Existiria então um *Panótico*?²⁸ Tendo o *Panóptico* de Bentham

como imagem, qual seria a tecnologia pertinente ao plano da audição? Quais estratégias e tecnologias de poder instauraram-se na dimensão sonora?

Tomemos cuidado quanto às aproximações entre duas categorias distintas do sensível, pois visão e audição têm suas particularidades e operam de forma diferente. Só para citar duas características, pensemos que o olho opera direcionalmente no campo frontal da visão, enquanto o ouvido capta de maneira onidirecional. O olho vê o que está à sua frente, num campo restrito; o ouvido ouve o entorno.¹⁹ Além disso, vale ressaltar outra característica que os difere. O ouvido não tem pálpebra como o olho, ele está sempre aberto aos fluxos dos sons. Por esses dois fatores, poderíamos dizer que o ouvido se apresenta como um canal permeável, como o poder que se faz presente de forma sutil, porém constante.

O modelo do *Panóptico* de Bentham foi pensado como possuidor de um caráter de controle dos corpos pela visibilidade a partir de uma estratégia de arregimentar indivíduos num espaço físico, pela estruturação e planejamento dos corpos no ambiente arquitetônico. Na audição, as técnicas de arregimentação utilizadas pautam-se em outros parâmetros, portanto uma aplicação direta e literal pode ser também precipitada. Tentemos aproximar a utilização de ferramentas de escuta a partir do advento da tecnologia moderna, como o telégrafo e o radiotransmissor, que foram imprescindíveis nas grandes guerras.²⁰ A ruptura espaço-temporal, a partir dos meios de comunicação, transmissão e difusão, possibilitará uma nova forma de poder. Marshall McLuhan propõe que o imperialismo não seria possível sem esses tipos de tecnologia, citando Adolf Hitler, que se tornou um fenômeno político em virtude de dispositivos sonoros como o rádio e os sistemas de alto-falantes espalhados pela Alemanha.²¹ A seguinte frase é atribuída a Hitler, que teria dito: “Sem automóvel, sem avião e sem alto-falante, nós não teríamos conquistado a Alemanha.”²²

Com o alto-falante, institui-se um modo de operar territórios a distância, lembrando que território, para Deleuze e Guattari, são formas de lidar com distâncias, velocidades de entradas e saí-

das, fluxos. Ainda no imperialismo de Hitler, as mídias sonoras não eram móveis no sentido de serem portáteis, mas é de considerar que ao cindir espaço e tempo o alto-falante permite a mobilidade. No entanto, os alto-falantes foram posteriormente pulverizados. O princípio da desterritorialização já estava constituído, era uma questão de tempo para tais avanços tecnológicos imperarem sobre os ouvidos e assumirem outras configurações.

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

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

Panótico e Pámphónos

Pensemos num *Panótico*, assim grafado em referência ao adjetivo grego *ótikós*, “relativo às orelhas”. O *Panótico* seria, portanto, uma orelha que tudo capta. Em contrapartida, não seria redun-

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

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

esses elementos do sensível como forma de preconfigurar campos modeladores da vida. Para que matá-la, se é possível sugestioná-la, colocá-la para produzir? Para que o silêncio se é possível colocar os ouvidos a consumir-produzir sons, idéias, palavras de ordens, subjetividades, modos de vida?

Um exemplo de *Panótico* são os *Sound Mirrors* (Espelhos Sonoros) – dispositivos desenvolvidos durante a Primeira Guerra Mundial para a detecção de aeronaves inimigas. Tais orelhas de concreto, no formato de grandes conchas acústicas, foram construídas ao longo da costa britânica para “escutar” o que se passava no mar do Norte e no outro lado do canal da Mancha e, assim, proteger a ilha das invasões aéreas dos zepelins.²³

Talvez estejamos indo rápido demais. Retomemos Marshall McLuhan (1911-1980), teórico visionário das novas tecnologias que apontou o advento da eletricidade como uma divisão importante na cultura ocidental. Ele vislumbrava o surgimento de um mundo em que os sentidos seriam colocados numa espécie de cerceamento. “Com a ampliação tecnológica da visão ou da audição, oferecem ao homem um surpreendente mundo novo, que evoca uma nova e vigorosa ‘clausura’.”²⁴

No plano da audição, podemos distinguir duas formas em que esse poder se configura: *Panótico* (recepção) e *Pámphónos* (emissão).²⁵ Os dispositivos tecnológicos que nos servem como personagens conceituais são o microfone e o alto-falante, que, juntos, compõem a maquinaria auditiva de um regime criado a partir do advento da eletricidade. O microfone como *Panótico*, dispositivo de captura do sonoro, a orelha estendida que chega aonde o ouvido não alcança, capta sons antes inaudíveis, uma orelha-maquínica que tudo ouve e torna sensível. O alto-falante como *Pámphónos*, dispositivo de emissão que tudo soa, que se faz ouvir em todos os lugares, atravessa distâncias e ecoa pelos territórios mais longínquos. Uma voz que vem do alto e que se faz presente sem se fazer visível, uma espécie de onipresença do soar, assim como a onipresença do olhar envolvida no *Panótico* de Jeremy Bentham.

Foucault utilizou o *Panóptico* para pensar a relação de visibilidade por meio do jogo entre luz e sombra, e até mesmo do jogo de opinião, onde “o poder poderá se exercer pelo simples fato de que as coisas serão sabidas e de que as pessoas serão vistas por um olhar imediato, coletivo e anônimo. Um poder cuja instância principal fosse a opinião não poderia tolerar regiões de escuridão”.²⁶ Sob o plano do sonoro, o mesmo aconteceria com a transmissão em ondas de rádio, as quais possibilitaram uma voz que comanda, que informa e opina, seja por palavras de ordens, seja por sugestão.

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

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

mundo de forma ameaçadora? É neste sentido que a escuta ocupará o mesmo lugar da segurança: os ouvidos terão de se proteger. Para tanto, criar-se-ão novos mundos sonoros. Como desvincular essa produção de escutas da produção e consumo de mp3 *players*?

O uso de tais aparelhos constitui uma resolução individual de um problema outrora pertinente ao território sonoro coletivo. Cada um que cuide de si e de sua escuta; que cada um compre seu aparelho e o use como se fosse mais uma peça do vestuário. Pensemos o universo sonoro que criamos, entendendo nossa escuta como um bem comum que se tornou propriedade de barganha. A escuta está para ser politizada, enquanto arte ou efeito de governar-se, está sendo posta para produzir e trabalhar em função de mercados, tanto quanto de estratégias de arregimentação de corpos e mentes; está aprisionada, arregimentada e vigiada. Se todo ato é político, nossas inclinações audíveis também são. O poder tem produzido desejos de escutas que não estão desvinculados da capacidade de cooptação do consumo e do mercado, que sabe operar tais desejos. É preciso perspicácia para enfrentar tudo isso. Nossa matéria sensível parece estar anestesiada e colocada, assim como o pensar, na condição da opinião, no sentido em que Félix Guattari e Gilles Deleuze apresentam no livro *O que é filosofia*: um guarda-sol pronto e seguro que nos protege do caos, por um lado, mas, por outro, não nos permite enfrentá-lo. Viver com os ouvidos protegidos pelos guarda-sóis sônicos (tocadores portáteis) pode ser uma forma de não enfrentar o “caos sonoro” que se apresenta, e entrar num buraco negro, viver sensações pre-configuradas, o gosto uniformizado da opinião.²⁷

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

mp3: codificação do sonoro

Com o meio digital surge uma série de dispositivos que perpetuam o regime difuso da escuta. Um dos pilares são os algoritmos de codificação digital baseado em uma técnica de compressão de dados audiovisuais que reduzem o tamanho do arquivo. O mais conhecido desses algoritmos é o mp3 (mpeg *layer 3*), um dos primeiros tipos de compilação que conseguiu comprimir arquivos de áudio com eficiência significativa. Dependendo do algoritmo usado, a redução no tamanho do arquivo pode chegar a aproximadamente 90% em relação ao padrão do CD (*Compact Disc*), buscando manter a qualidade.²⁸

A compressão dada pelos algoritmos está fundamentada em estudos de psicoacústica. As partes do sinal sonoro que percebemos com maior distinção são codificadas com alta precisão, enquanto as frequências sonoras às quais temos menos sensibilidade sofrem compressão menor. As regiões que fogem de nosso campo de percepção, por sua vez, são descartadas ou substituídas.²⁹ Isso se dá “através de bancos de filtros, quantização, compressão entrópica e exploração da redundância nos dois canais de som estéreo”.³⁰ Dizendo de outro modo, o mp3 tem a função de extrair informações do sinal que fisiologicamente não conseguimos captar, por causa dos fenômenos de mascaramento e das limitações da audição humana.³¹

Em 1998, iniciou-se um novo momento na era de portabilidade com os primeiros tocadores portáteis com memória *flash* em estado sólido para armazenar e tocar música e arquivos comprimidos em mp3. Em virtude da capacidade de armazenar milhares de músicas em um pequeno tocador portátil, de poder selecioná-las e procurá-las por álbum, artista, título, gênero ou até mesmo por listas geradas automaticamente, o mp3 *player* ampliou um modo de escuta que se iniciou em outros tempos com o rádio e o *walkman*. Cada um pode agora carregar uma discoteca

inteira, sendo possível acessá-la por um toque de botão. Um mp3 *player* pode armazenar, bem como apagar e regravar arquivos, de modo que esteja sempre pronto para tocar onde se desejar: em casa, na praia, em seu carro, no trem, no avião.

Uma das características que tornaram o mp3 bastante difundido é que seu sistema possibilita a execução do arquivo durante a transmissão, o arquivo pode ser decodificado à medida que é feito o *download*,³² ou seja, não é preciso esperar a transferência completa do arquivo para iniciar a reprodução por um tocador.

Com esse tipo de compressão de arquivos sonoros, teve início a troca de arquivos de áudio via Internet em condições que desafiam os fundamentos do capitalismo, a questão da propriedade e os direitos autorais, bem como sua fiscalização e comercialização. Um exemplo está na possibilidade de difundir em segundos, pela rede mundial de computadores, o conteúdo de um disco para muitas pessoas por todo o mundo, seja por e-mail ou outros dispositivos como o *podcasting* e compartilhadores de arquivos *peer-to-peer*, como Napster, fechado após ataques jurídicos das companhias discográficas,³³ eMule, aMule, Soulseek, Kazza, WinMX, eDonkey, iMash, Torrent, para citar alguns.³⁴

Música totalizante

Pierre Levy afirma que quanto mais a cultura digital cresce, mais se torna “universal” e menos totalizável. Uma universalidade desprovida de um significado central, que opera de forma caótica. Poderíamos dizer que a cultura cibernética possibilita um tipo de poder difuso, em vez do soberano-totalizante e do disciplinar-vigilância.

Pensando os processos de digitalização, transmissão e compartilhamento de dados, Levy entende que a música sob esse regime não caminha, como alguns acreditam, para “uma homogeneização definitiva, uma espécie de entropia musical na qual os estilos, as tradições e as diferenças acabariam fundindo-se em uma única massa uniforme”.³⁵ Para ele, a cibercultura preserva a diver-

cidade musical do mundo que continua sendo alimentada por ilhas imperceptíveis, poéticas musicais inesgotáveis, vinda de todos os cantos do mundo e revigorando a cultura com outros sons desconhecidos. Diante desse contexto uma outra forma de tecer a cultura de áudio surge, “a digitalização instaura uma nova pragmática da criação e da audição musical”.³⁶

Podemos citar iniciativas periféricas de onde surgem indústrias de entretenimento popular que produzem sucessos musicais nos seus países sem depender de grandes gravadoras e grandes mídias para construir sua rede de difusão e mercado.³⁷ No Brasil, o funk carioca no Rio de Janeiro, o tecnobrega em Belém do Pará e o forró eletrônico no Ceará, também a champeta de Cartagena no Caribe-Colômbia. Isso para citar alguns exemplos no campo da produção e mercado de música, onde “essa economia artística informal é produto de uma inclusão social conquistada na marra, quando a periferia deixa de se comportar como periferia”.³⁸

Levy fala da ampla circulação que a música passa a ter dentro do novo contexto, apostando na criação coletiva e colaborativa que os meios digitais possibilitam. As possibilidades de uma construção participativa e continuada, assim como foi o Linux, a partir de ferramentas e dispositivos como o *podcasting*, por exemplo, se constituiriam em possíveis reinvenções de uma cultura musical baseada na colaboração para além das zonas limítrofes de direito e propriedade, bem como a noção de autoria. Isso tende a criar não só uma outra forma de pensar o que sejam os direitos autorais, a posse, o comum, como se estabelecerá novos critérios de apreciação, hábitos e mercados na música.³⁹ Modelos de negócios abertos à sustentabilidade econômica – “*open business model*”, que propõe flexibilização dos direitos de propriedade intelectual, horizontalização da cadeia de valor, ampliação do acesso à cultura e colaboração – surgem nesse contexto de uso e apropriação da tecnologia.⁴⁰

Não só a relação de compartilhamento, trocas de arquivos e mercado irá transformar a forma de se fazer música, mas a própria noção do que é o instrumento e o fazer musical. Músicos que usam, por exemplo, o *laptop* como instrumento estabelecem

com o público uma postura de cumplicidade com o ouvinte, compartilhando escuta. “Não se trata mais do instrumentista virtuoso ou do compositor genial, mas do indivíduo que é capaz de inventar contextos sonoros e compartilhá-los com outros ouvintes. A performance deixa de ser física e visual para se tornar sonora, como buscavam os músicos acusmáticos.”⁴¹ Outros territórios sonoros serão estabelecidos, diferentemente da forma tradicional que delimita o espaço da platéia e do palco, a noção do público e privado, bem como o lugar social do músico e do ouvinte. Isso implicará, também, outras formas de se relacionar tempo e espaço no campo das artes sonora e visual.⁴²

A primeira etapa de uma possível música universal sem totalização, como aponta Levy, se deu pelo fenômeno do microfone (gravação), rádio (transmissão) e alto-falante (difusão).⁴³ Com a digitalização e o acesso às ferramentas instaura-se um outro processo, na produção e manipulação do sonoro que estabelece protocolos de codificação. Tais transformações, atualmente, ecoam temores parecidos com o de antigamente, quando músicos que se pautavam numa tradição escrita se deparavam diante da fita magnética, ou ainda com a idéia do estúdio digital onde uma pessoa sozinha pode controlar todas as funções musicais.⁴⁴

Pode-se constatar resistência dos músicos de formação tradicional para se aproximarem desses processos da tecnologia. Receios e temores são evocados, bem como uma certa angústia, por ver que anos de estudos e dedicação a uma herança musical não fazem muito sentido diante das novas formas de operar o sonoro, que primeiro a cultura elétrica e agora a digital têm possibilitado. Mas o pavor, que paralisa, e a crítica, que distancia, precisam ser superados. A relação e o aprendizado que anos de estudo diante de um instrumento possibilita à escuta pode ser fundamental na hora de operar os dispositivos digitais que, muitas vezes, ficam na mão daqueles que desconhecem sutilezas que a relação íntima com um instrumento acústico possibilitam. Talvez, mais do que nunca, precisamos de ouvidos sensíveis para operar tais tecnologias e as potências que são portadoras.

O universal, tal como o aponta Pierre Levy, no contexto que pretendemos discutir, talvez seja a própria escuta, sua condição de absorver e estabelecer relações, à nossa revelia, com quaisquer sons e fluxos que se apresentem aos nossos ouvidos. Contudo, esse universal que produz diferenças, que não é totalizante, não se daria pela diversidade de várias vozes, sons, músicas, estilos e gostos, mas sim pelo fato de produzir também tantas escutas quanto possível. Deslocando essas reflexões do campo musical para o que propomos pensar como o território sonoro, talvez seja possível entender a produção de escuta hoje como um bem comum compartilhado.

Nessa perspectiva, talvez não importe tanto qual estilo ou gosto se veicula pelos dispositivos de escuta, mas sim um modo de comportamento e de consumo, de relação que estabelecemos com a escuta. Queremos, aqui, apontar esse jogo duplo. Não sejamos otimistas nem pessimistas em demasia. Tentemos diferenciar os pólos de um mesmo campo de forças, dentro de uma dinâmica, sem fatalismo ou deslumbramento. Não seria isso o que Pierre Levy aponta com o paradoxo de seu conceito “quanto mais universal for, menos totalizável”?

Paul Virílio é menos otimista quanto às tecnologias, quando pensa o processo de globalização da cibercultura. Se Pierre Levy acredita numa provável democracia a partir das tecnologias, Virílio, ao contrário, aponta um poder absoluto inerente à cultura digital. Seus textos soam como sirenes antibomba, alertando em voz alta sobre o ataque, convocando-nos a criar resistências às morais vigentes nesse processo de aceleração do tempo mundial via novas tecnologias. Ele pensa o mundo em seu estado de militarização, debruçando-se sobre a questão da velocidade propiciada pela cibercultura como violência, instauração de estados contínuos de guerra.

As tecnologias interativas propiciam-nos a aceleração, imprimem o tempo único, universal e totalizante. “O próprio da velocidade absoluta é ser também o poder absoluto, o controle absoluto, instantâneo, isto é, um poder quase divino. (...) Já nada tem a ver com democracia, é uma tirania.”⁴⁵ Na concepção de Paul Virílio, poder, velocidade e riqueza não estão separados. Em vez

de uma geopolítica, o pensador propõe uma cronopolítica, política da velocidade, do tempo. Irá pensar o campo de batalha como o próprio campo de percepção do tempo.⁴⁶

Descrevendo os percursos das guerras, Virilio apresenta-nos como a velocidade de informação e ação estão relacionadas ao conhecimento necessário para se manter vivo perante o inimigo, descrevendo-nos a constituição do processo de militarização da ciência, da informação e do conhecimento. Ele fala da arte como um ato de resistência a esse processo, como ato crítico perante as rupturas que os aparatos tecnológicos produzem. Na pintura, o movimento impressionista como crítica da fotografia; no cinema, o documentário como crítica da propaganda.

O alerta de Virilio, que pode soar como um fatalismo generalizado perante as novas tecnologias, parece servir a um propósito significativo. Sua fala soa como crítica, ao mesmo tempo em que parece convocar à resistência. “Só a crítica faz progredir a cultura técnica. Não há ganhos nem perdas. (...) Se nos anos que vêm não virmos aumentar o número dos críticos de arte, não haverá liberdade face aos *multimedia* e às tecnologias novas. Haverá uma tirania da tecnociência.”⁴⁷

Ao pensar a ciência como tomada pelo processo de militarização do conhecimento e do saber, Virilio aponta uma saída. O pensamento científico precisa fazer crítica, inventar divergência, fazer arte, “compete aos cientistas inventar um impressionismo, um cubismo e um documentarismo (...). Os poetas, os pintores, os cineastas foram homens da divergência. O problema é saber se os cientistas saberão sê-lo”.⁴⁸

Biopoder do sonoro: escuta e sociedade de controle

O fenômeno do mp3 possibilita pensar aspectos da realidade audível de outra forma.⁴⁹ Entendemos que esse tipo de compilação sonora tanto reinventou a escuta como a colocou em uma certa condição de arregimentação. Por um lado, o mp3 é uma descoberta sensacional que revolucionou não só o mercado, como

também a maneira de produzir, consumir, vender e escutar música. No entanto, surge aí um outro modelo de operação do poder a partir da escuta.

Quando pensamos o percurso e o desenvolvimento das tecnologias, podemos constatar que elas não produziram necessariamente sociedades mais democráticas, ou seres humanos mais sensíveis à arte ou às potências do sensível que tais aparatos podem evocar. Existe embutida no conceito do mp3 uma cultura auditiva que valoriza a restrição do campo sensível, excluindo regiões inaudíveis e hierarquizando a compactação das faixas de frequência. Isso se dá em virtude de uma cultura da portabilidade, do acúmulo de arquivos, da velocidade, do desejo de consumo. Eis aí uma apropriação sutil e perversa que, por um lado, nos oferece tecnologias que nos permitem uma mobilidade no mundo, mas que, por outro, nos monitora constantemente.

O mundo digital oferece essa condição com maior ênfase. As codificações de dados e senhas revelam a duplicidade de um modo de operar o poder. Antes, na sociedade disciplinar, como apontou Foucault, a identificação do indivíduo exercia o controle dos corpos, a qualidade do sujeito – louco, esquizofrênico, estudante, doente, filho, mulher, drogado, prisioneiro etc. – era o que definia a instituição à qual pertencia. A assinatura, o número de matrícula, o prontuário, a classe e o bairro é que definiam a série. No entanto, “nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra que é a *senha*, (...) os indivíduos tornaram-se *‘dividuais’*, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras”.⁵⁰ O mesmo parece acontecer com nossos ouvidos reticulados.⁵¹

A maior quantidade de músicas no mp3 *player* e a maior velocidade de compartilhamento de dados não significam maior sensibilidade auditiva, muito menos que a escuta tenha redescoberto suas potências. Sob esses aspectos, vale ir além do questionamento de fidelidade e qualidade do mp3, sem que importe se os algoritmos e as taxas de compilamento convencem os especialistas de

áudio ou não. Existem outras questões implícitas, estamos numa situação de arrematamento da escuta, em uma cultura auditiva que se dissemina com a velocidade do mercado, e que cada vez mais despotencializa nossas capacidades sensíveis em virtude do consumo e entorpecimento dos sentidos. O mp3 não estaria servindo a essa modalidade de poder que opera massas e anestesia blocos de vidas? Onde se encontram nossa capacidade de resistência e as potências da escuta?

Virão outros equipamentos de escuta, assim como diferentes modos de operar o sonoro, outras maneiras de manipulá-lo, compilá-lo, diferentes protocolos e algoritmos. Foi assim com os instrumentos acústicos, depois com o microfone, o alto-falante, a rádio, a fita magnética, o sintetizador, o fone de ouvido, o *walkman*, o computador, o mp3 *player*, o *laptop*, o celular. Três regimes de operação do sonoro: acústico, elétrico e digital. As escalas, afinações, lutheria, ampliações acústicas, ressonadores, toca-discos mecânico; depois, a transdução, o sinal sonoro elétrico e seus diferentes sistemas *low* e *hi-fi*, estéreo, *surround*, *dolby*, *subwoofer*; por fim, o eletrônico com os protocolos MIDI, taxas de amostragem, os codex, algoritmos de compressão e compartilhamentos OCF, ASPEC, WAV, AIFF, WMA, MPEG 1-2-3-4... assim por diante.

A forma como se controla e manipula o sonoro por taxas de transferências não é diferente quando pensamos a maneira como a vida é monitorada a partir do paradigma do biopoder, com manipulação de blocos, taxas de crescimento etc. Pensamos que nossos ouvidos também vivem sob tais condições, de um modo de poder que se efetiva pela produção do sonoro e a criação de subjetividades, tanto quanto por fluxos econômicos num plano micropolítico. A mobilidade e a portabilidade, modos de vida sendo vendidos, ao mesmo tempo em que as tecnologias as criam. Compraremos algum dia silêncio, assim como compramos toca-dores portáteis? Quem pagará para que escutemos?²⁵²

REGIME DIFUSO OU DE CONTROLE

O poder é produtivo e produz escutas, desejos de escutas, mundos sônicos. Ao mesmo tempo em que amplia os horizontes produz necessidade de segurança, proteção contra um mundo sonoro que se faz ameaçador, seja pela idéia de silêncio e o medo da solidão, seja pela idéia de ruído e o pavor da invasão.⁵³ Existe todo um mundo ruidoso e desagradável que se impõe aos nossos ouvidos. Segurança em relação a quê? A vida está em perigo permanente, eis a condição de expropriação que se apresenta hoje, uma configuração do poder que não se pauta mais no desejo de evitá-la, mas num desejo de estimulá-la a produzir-consumir. Não importa o que esteja ouvindo, mas que ouça, o que não é diferente de consumir sons-afetos. Todos os órgãos dos sentidos estão postos a produzir “novos modos de ver, de sentir, que pedem novas tecnologias e novas tecnologias pedem novas formas de ver e de sentir”.⁵⁴

Pensemos no caso do mp3 *player*. Antes de ser uma tecnologia de mobilidade de mundos, de possibilitar desterritorializações e fugir para outro mundo, possibilita um modo de operação com a escuta para criar mundos protegidos. Com o compartilhamento de músicas e o armazenamento de dados, ele consegue manter seu consumidor protegido, “plugado” em um mundo sempre desterritorializado dos sons que seu corpo presencia no espaço que ocupa. Vivemos a *esquizofonia* generalizada, que se intensifica conforme proliferam mundos paralelos, gostos, estilos, difusão e “mais-valias”, excedente de códigos, em termos de desejo e em termos do próprio mercado.

Quanto mais mundos sonoros, quanto mais meios forem produzidos – entenda-se meio como cada aparelho de escuta –, mais se tem desejo-consumo. Isso é bom para o mercado, mas o que isso representa para a matéria do sensível? Todos os tocadores portáteis são potenciais produtores, não mais de uma massa tal qual conceituavam os frankfurtianos, mas um mercado de desejo, de escuta, de gosto. Um estado contínuo de consumo, de

homeóstase da vida, perpetuação do sonoro, que ao mesmo tempo é produção de vida, de estímulo e apropriação da escuta.

O poder aqui não está na onda sonora como fenômeno físico, mas como a potência do sonoro em constituir um território próprio. Não é simplesmente pelo sonoro, mas pelo agenciamento que ele imprime. “As formas contemporâneas de produção, que chamaremos de produção biopolítica, não se limitam a fenômenos econômicos, tendendo a envolver todos os aspectos da vida social, entre eles a comunicação, o conhecimento e os afetos.”⁵⁵

A escuta se pauta por uma atividade não-corpórea, assim como modula transformações incorpóreas. Quando falamos de escuta, falamos em produção de subjetividade e constituição de formas de vida, como um trabalho imaterial, na acepção de Maurizio Lazzarato e Toni Negri. Esse desejo e a capacidade de consumir “não são mais produzidos indiretamente pelo objeto (produto), mas diretamente por dispositivos específicos que tendem a identificar-se com o processo de constituição da ‘comunicação social’”.⁵⁶ A escuta como recepção já não se distingue do consumo. Escutar é um ato de criação e de produção.⁵⁷ Produzir sensações a partir do estranho processo de criação passivo que a escuta, como contemplação, pode oferecer.⁵⁸

Nosso corpo parece insensível aos fluxos sonoros, maltratado e embrutecido, incapaz de perceber as sutilezas do sonoro. John Cage parece clamar pela potência da escuta: “Desenvolva a pa-nopticidade da mente (Ouça).”⁵⁹ Escutemos as maneiras de produzir velocidades, mundos, intensidades, os entorpecentes auditivos e alucinógenos sonoros que possibilitem a contínua emergência de mundos e modos de relação para além daqueles do corpo docilizado.

Nossos ouvidos estão abertos aos fluxos sonoros. Talvez por isso, a escuta seja a condição por excelência de veiculação do poder, que incute hábitos de todos os tipos, uma via de acesso fácil. A utilização de instrumentos que operam pela contemplação é uma espécie de sutileza e perversidade no modo de o poder se exercer a partir do plano sensível. “É por contemplação que se

‘contraí’ um hábito. É preciso ainda descobrir, sobre o ruído das ações, essas sensações criadoras interiores ou essas contemplações silenciosas, que testemunham a favor de um cérebro.”⁶⁰

Quando pensamos no mp3 *player* – um *walkman* com capacidade de levar com ele maior quantidade de músicas, de portabilidade maior e de capacidade de trocas, graças ao processo de compilação de dados digitais –, surge um coletivo virtual, uma possibilidade de constituição de outras formas de convívio, mas que não se efetivam com a mesma velocidade que os produtos e as ferramentas tecnológicas. Pensar o território sonoro é tratar a questão da perspectiva de uma biopolítica da escuta.⁶¹

Entendemos o uso de tocadores portáteis, ou de qualquer outro dispositivo sonoro, como estratégia de criação para fugir da condição de escuta que o território sonoro nos imprime, seja ele o da cidade barulhenta, seja o do quarto silencioso. O fato é que, nessa atitude de fugir de um território sonoro, nesse movimento de desterritorialização da escuta, para servir a um gosto ou retroalimentar uma opinião, ocorre uma produção, ou melhor, surge outro estado de escuta, diretamente relacionado ao desejo de ouvir outra coisa que não aquela paisagem sonora, aquela palavra de ordem. Graças a essa dinâmica, que podemos chamar de produção de escuta, que o mercado opera. Não é a música que os aparelhos portáteis estão vendendo e veiculando; são modos de escuta, desejos de escapar, de construir um mundo sonoro próprio. Ao mesmo tempo, quando o corpo-escuta foge, também cria outro território sonoro, uma escuta desterritorializada, nômade, que nem por isso é menos aprisionador.⁶²

Entendemos que os efeitos da tecnologia têm preconfigurado nossos sentidos sem encontrar resistência.⁶³ Independentemente do mecanismo, os aparatos estão presentes e predeterminam uma série de relações que estabelecemos com o sonoro. Esses instrumentos de escuta operam pressupostos e certas características do sonoro que imbricam diferentes aspectos pertinentes ao poder.

No caso da disputa do mercado, isso se torna evidente com as disputas das empresas pelo domínio dos sistemas operacionais.

Estamos falando dos processos judiciais apresentados pela União Européia contra a Microsoft.⁶⁴ Os ecos dessa guerra pelo mercado global soam também em nossos ouvidos, nos sistemas de controle dos algoritmos que irão reger a escuta no futuro. A escuta parece sofrer esse processo numa velocidade rápida, assim como foi com o rádio. Os tocadores de mp3 reafirmam, depois do *walkman*, um modo de escuta, tanto quanto o consumo de aparelhos e compartilhamento de arquivos de música, o que implica o comportamento de escuta individualizante. Talvez não seja apenas um modo de operar o sonoro, mas de produzir fluxos, velocidade.⁶⁵

Territórios Sonoros Seriais (TSS) e Territórios Sonoros Difusos (TSD)

Diferentes Territórios Sonoros (TS) sempre existiram. Porém, a condição da escuta dada pelas máquinas e mídias parece constituir territórios que soam ininterruptamente em circunstâncias que não necessariamente geram mudanças perceptíveis, mas sim um estado de estimulação contínua da escuta. Ou, ainda, um estado hipnótico ao sensível a partir de sons, que duram ininterruptamente. Pensemos no caso de máquinas alimentadas pela eletricidade, como a geladeira, o reator da lâmpada, ou mesmo nos televisores ligados, que delimitam uma onipresença sonora e visual em todo tipo de estabelecimentos e residências.⁶⁶

Os territórios sonoros apresentam-se como operadores asfixiantes à audição, modos de cerceamento, muros sônicos levantados, sejam eles quais forem. Um território está carregado dessas delimitações de fluxos, configurando-se pela posse da terra, como se dá com os animais que emitem seus grunhidos para afastar outros de seu espaço e delimitá-lo. Diferenciamos dois tipos de territórios sonoros: *seriais* (TSS) e *difusos* (TSD), tendo como elemento determinante a natureza dos dispositivos neles predominantes, que podem ser mídias fixas ou móveis. Os TSS se definem como ambientes acústicos delimitados por aparatos que não

se deslocam, fontes sonoras provenientes de máquinas e alto-falantes fixados que circunscrevem e confinam nossa audição em distintos espaços auditivos disciplinares. Assim como as casas, a escola, a fábrica e o hospital, os TSS se delimitam em lugares específicos e instituídos, que são facilmente reconhecíveis.

A escuta parece arregimentada em territórios sonoros serializados (TSS) por toda espécie de máquinas que soam ao nosso redor. Da geladeira ao liquidificador, do reator da lâmpada ao ar-condicionado, do relógio de parede ao despertador, do motor do carro às engrenagens na fábrica, do trânsito aos camelôs na calçada, do rádio à TV da sala de espera. Todas essas situações sinalizam um território sonoro fixo delimitado onde a escuta habita espaços acusticamente bem definidos. A serialização se faz em diferentes aspectos, “o indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis”⁶⁷ e modulações.

Sob um outro regime, as mídias sonoras móveis, como os telefones celulares e os tocadores portáteis, constituirão TSD que demarcam territórios maleáveis e constituem uma outra modalidade de poder-escuta, adequada à sociedade de controle. Por outro lado, os TSD tendem a exercer uma lógica inversa à da possível mobilidade que sugerem. Pelo fato de serem móveis, se fazem onipresentes. Os dispositivos que permitem instituir territórios, as mídias sonoras portáteis, permitem também que nunca se saia de um território: sempre se está em casa, no manicômio, na prisão.

Tomemos uma cena que se repete na rua, na fila, no parque, no aeroporto ou em qualquer outro espaço público. De repente, alguém começa a berrar no celular ao lado, porque está negociando, brigando com a mulher ou surpreso com a ligação inesperada. O que eu tenho a ver com aquela situação? Eu não tenho nada a ver com aquilo. Sinto-me completamente invadido e preciso ficar chamando a atenção do cara. Ele olha para mim, como se dissesse: “Não entendo o que está falando. Qual o absurdo de se falar ao celular?” Imagino-me como se tivesse vindo da Idade da Pedra e, pela primeira vez, estivesse vendo alguém usar o celu-

lar. Como ele não tem direito de falar ao celular?⁶⁸ Está em espaço aberto, não está fechado em lugar nenhum.⁶⁹

Quando falamos de Território Sonoro Difuso referimo-nos precisamente à sua possibilidade de acontecer em espaço aberto, como se dá com o celular, para o qual não há um território fixo, pois ele tomou todos de assalto. O ato desesperado de pedir silêncio à pessoa ao lado, tentando preservar um território sonoro privado, parece não existir mais. Existe a tentativa de se reterritorializar sobre um silêncio individual que já foi desapropriado. O que fazer? Cada um que se vire, que pegue sua maquininha de produzir território sonoro (tocador portátil) e tente criar o seu próprio muro sônico. Criar! Quer dizer, tentar se proteger com um outro cadeado sônico ou coleira sonora. Se os TS Difusos se constituem hoje, é porque chegamos à falência dos espaços bem definidos dos TS Seriais, que não dão conta do mundo sonoro hodierno.

As relações de poder não se estabelecem apenas nos territórios sonoros da cidade, da máquina, das mídias. A situação de desconforto e expropriação da escuta se institui também no campo da arte. Em certas experiências musicais, podemos vivenciar situações de aprisionamento. Um concerto pode se tornar um verdadeiro território sonoro serial, confinando nossos ouvidos na narrativa enfadonha de certos discursos musicais. A poltrona em um teatro pode se tornar uma cadeira de tortura, gerando grande incômodo e desconforto, bem como um desejo de fuga. Semelhantes processos se verificam em outros locais que veiculam a música, como festas, galerias, museus, instalações sonoras e outras. Um encontro com propósitos festivos pode se tornar uma celebração fúnebre, caso o músico, a banda ou o DJ não consiga criar um estado de desterritorialização à escuta. O mesmo se dá em espaços de festas urbanas, bares, pubs, danceterias e casas de shows, entre outros, que podemos chamar de TSS, pois estabelecem, normalmente, escutas bem definidas segundo os estilos, gostos e estéticas, colocando nossos ouvidos em estados nitidamente delimitados.

Talvez uma experiência pessoal, novamente tematizando o telefone móvel, ajude-nos a pensar as diferenciações entre TSS e TSD. Quando atendo ao celular diante de outras pessoas, percebo que automaticamente todo o meu corpo se retira do espaço coletivo e cria, da maneira que consegue, um espaço privado, da conversa íntima e particular com o outro lado da linha, buscando instituir um TSS. Faço isso de várias formas, seja me retirando, falando em tom baixo, dizendo que retornarei a ligação, virando a cabeça ou tapando a boca com a mão, com a finalidade de obter o mínimo de privacidade. Quando observo gerações mais novas, que já cresceram com o celular, o ato de instituir um território privado não parece seguir as mesmas coordenadas. Aqueles que se habituaram com o celular não se inibem diante do coletivo nem tentam instituir um TSS, privado e restrito. Claro que isso não é exclusividade das gerações mais novas; este é somente um exemplo.

Pensamos o telefone fixo e o celular como um mesmo dispositivo que opera de duas formas diferentes em relação à subjetivação, dois modos distintos de operar escutas. Enquanto a escuta constituída pelo telefone fixo territorializa um espaço silencioso, individualizado e privado, a do celular territorializa um modo de subjetivação que incorpora um mundo ruidoso como preexistente. Diríamos que tendem a ser destituídas as noções de privacidade e de intimidade que necessitam de um mínimo de silêncio. O telefone móvel é um bom exemplo para entendermos o poder aberto da sociedade de controle, dos territórios sonoros difusos. Por outro lado, o dispositivo do telefone fixo preserva as características de uma escuta individualizada, fechada, como a da sociedade disciplinar, dos territórios sonoros seriais.

Os espaços sônicos não parecem se distinguir, hoje, de acordo com as divisões entre público e privado, entre coletivo e individual, pois elas não fazem sentido em relação aos TSD, que não define limites entre essas instâncias. O espaço privado foi invadido e o público esvaziado, apropriado nos mais diferentes aspectos. O mesmo parece acontecer quando pensamos a escuta, se a entendemos como um bem comum e coletivo em estado de desa-

propriação e tomado como um canal de produção de consumo. Um exemplo são os territórios sonoros de consumo, como o *moozak*, sistemas internos de sonorização criados para fins ligados à venda de produtos, como as rádios de supermercados e de *shoppings* e o sistema de espera telefônica.

A escuta pelos TSD segue a mesma lógica de subjetivação do manicômio e da prisão, mas os espaços já não estão confinados, porque as mídias sonoras portáteis rasgaram as paredes do confinamento, tornando impossíveis a prisão e o celular. Poderíamos imaginar que a portabilidade produza melhorias de condições do sensível, pois poderia permitir uma escuta fluida e nômade, não restritiva e não arremetida em lugares fixos. Porém, o contrário também dar-se-ia, com a instituição de uma forma de poder que opera de maneira dispersa, difusa e perversa. É claro que isso depende muito de como cada um lida com as tecnologias, mas o que queremos apontar é que tais dispositivos tendem a preconfigurar a escuta e todo o nosso sensível, o que implica também as relações que estabelecemos no mundo. Por isso, a guerrilha sonora antecede uma idéia de localidade própria de um indivíduo ou de um coletivo. É uma questão de pensar os dispositivos, que se não estão impondo modos de subjetivação, os estão propondo.

Instrumento de escuta e sociedades de controle

Quando falamos em biopoder e sociedade de controle, “encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação”.⁷⁰ É com esse crivo que entendemos a atual condição da escuta. Ao pensarmos as transformações ocorridas e as recentes tecnologias de compartilhamento de dados sonoros, isso parece se tornar concreto. Se o paradigma na série disciplinar era o sonoro sob a tecnologia da eletricidade, da transdução e do transistor, agora o plano está na codificação e decodificação do digital. A velocidade de processamento do sonoro segue as rotações do *hard disk* e dos processamentos via computador. Os instrumentos de escuta também mudaram.⁷¹

A essa altura, vislumbramos outros desafios, nos seguintes termos: como criar uma outra maneira de lidar com o sonoro? Como restituir a potência da escuta? Onde está a dimensão criadora da escuta? Qual é sua biopotência? O tratamento dessas questões não é simples se não for antes encarada a dramatização em que a escuta se encontra. “Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme as exigências de uma percepção ótica e sonora pura.”⁷²

Diríamos que pensar a escuta exige que nos debruçemos sobre o trágico papel que encena a matéria sonora, o sujeito é apenas o palco de uma guerrilha que se dá no pré-individual. Deslocar a discussão centrada no sujeito perceptível para a subjetividade. “Trata-se de tomar a relação entre o sujeito e o objeto pelo meio, e de fazer passar ao primeiro plano a instância que o exprime.”⁷³

Sonoridade e transformação incorpórea

A transformação incorpórea não tem referência, ela é auto-referencial, como aponta Maurizio Lazzarato, em *Theory of the Multitude*. Ela não precisa de preliminares, tampouco suprir necessidades naturais para produzir satisfação. Valora os objetos ao mesmo tempo em que os cria, o que se constitui num processo instantâneo e simultâneo. Imagine um seqüestro de avião, que opera uma transformação instantânea nos corpos, que passam abruptamente da condição de passageiros à condição de reféns, corpo-avião para corpo-prisão instantânea e simultaneamente à fala-ato do seqüestrador que anuncia o seqüestro.

Nossos ouvidos vivem em condição semelhante. Vamos para a cama, ocupamo-nos, fazemos isso ou aquilo enquanto esses códigos continuam circulando insistentemente em fluxos *radiofônicos*, redes telemáticas, jornais e cibernética. Esse duplo alerta, de nosso mundo e da nossa existência, refere-se à possibilidade da ordenação, o comando e a palavra de ordem serem expressas no mesmo plano da contemplação, sedução pela sensação. Em ou-

tros termos, a transformação incorpórea é como uma palavra de ordem que modula o corpo.

O ato de contemplar produz seus efeitos, transformações, sensações e afetos no corpo, os quais criam em nós estados ou modos de subjetivação. Contemplar seria um tipo de criação pela sensação, criação passiva.⁷⁴ Uma espécie de transferência de subjetivação passa a acontecer, assim como no processo da arte, da música, em que a obra opera entre o autor e aquele que a escuta-contempla. É nesse sentido que falamos em criar escutas. Criar e consumir estão num mesmo plano em relação à produção incorpórea e imaterial. “O ‘consumidor’ se torna, de algum modo, co-criador.”⁷⁵

A transformação incorpórea vem antes e mais rápida do que a transformação corpórea. Três quartos da humanidade estão excluídos há muito tempo do que o mundo do capital pode oferecer, mas tem acesso fácil ao principal formador de opinião e afetos – a televisão. O capitalismo contemporâneo não se fundamenta na fábrica, mas se sustenta com palavras, signos, sons e imagens. Hoje, essas tecnologias não precedem apenas a fábrica, mas também a máquina de guerra. Colocam-nos numa espécie de militarização do sensível, que vivemos em nosso cotidiano.⁷⁶

Foucault, quando descreveu o funcionamento dos espaços fechados da sociedade disciplinar, no fundo já apontava para o seu desaparecimento. É como se esses mecanismos de disciplinarização comessem a prescindir das instituições, que os operavam antes. Por exemplo, a família entrou em colapso; a escola e a fábrica também. Isso para dizer apenas que estamos sempre em família. Estamos sempre na escola, sempre trabalhando – mesmo em casa –, sempre no hospital. As instituições entraram em colapso, mas aquilo que elas promovem na subjetividade se disseminou em escala absurda. Tudo em espaço aberto, ninguém mais está confinado: é a lógica da coleira eletrônica, segundo a qual o prisioneiro pode fazer tudo o que quiser, pois está monitorado constantemente.

Na sociedade de controle não há territórios segmentados, mas há uma espécie de navegação “livre” por tudo. Porém, a sensação

de liberdade dada por essa navegação imprime um regime ainda mais perverso. Enquanto na sociedade disciplinar o corpo modulava transformações corpóreas conforme o espaço físico (sala de aula, hospital, casa, fábrica etc.), agora as transformações se dão de maneira incorpórea. É um corpo volátil, portátil, incorpóreo que o poder opera. É como se o poder se exercesse de modo imanente, guerrilha constante, criando um estado ontológico de guerra.⁷⁷

Uma das estratégias do biopoder é antecipar e colonizar o futuro, investindo na virtualidade, no ócio do criador e na inventividade, pois desses processos pode surgir algo a ser expropriado, que gere excedente, *mais-valia*. Poderíamos pensar quais são as escutas que estão sendo produzidas a partir do biopoder. Qual será o futuro da escuta?

Biopotência da escuta

A impressão é de que nossos ouvidos habitam um labirinto incomensurável, aprisionador, sem fio de Ariadne que possa nos indicar a saída. Talvez o fio não exista realmente, e tenha de ser tecido. Quando pensamos sob a perspectiva do poder e da sociedade de controle, um pessimismo generalizado parece se constituir num primeiro momento. O futuro se apresenta como dominado e os devires cooptados. No entanto, para além disso tudo, existem outras possibilidades nas quais podemos apostar.

A vida, assim como o sonoro, não se estabelece apenas num regime de poder, no sentido negativo do termo, mas contém também seu lado positivo, sua potência. Lembremos que poder, para Spinoza, é o estado de potência desapropriado, ou seja, capacidade de agir destituída. Quando nos perguntamos sobre o futuro da escuta, estamos perguntando também sobre as potências do sonoro. Onde estão essas potências que têm pistas a nos oferecer, para além de uma escuta sujeitada? Qual é a biopotência da escuta, que poderá nos oferecer ferramentas para enfrentarmos os muros e cadeados sônicos que se levantam por todos os cantos?

Como criar corpos-orelhas-maquínicas que possam restituir nossa sensibilidade auditiva, tirando-nos do estado anestésico e de entorpecimento ao qual nossos ouvidos estão submetidos? Que tipo de dispositivos e aparatos podemos construir para pensar-mos a potência do sonoro?

Politizar a escuta sem torná-la paranóica, sem moralizar ou diabolizar os sons da cidade, das máquinas, dos equipamentos eletrônicos e da mídia. Pensar a cidade contemporânea, diferentemente do filósofo da montanha exasperado com o ruído urbano, entendendo essa mutação de regimes de poder em relação ao sonoro sem nostalgia e desespero. Ao invés de apontar o que de bom está se perdendo, preocupa-nos assinalar o que surge como potência. Entendamos a duplicidade desse tema como uma via de mão dupla, como a cumplicidade dos extremos: poder e potência.

Essa cartografia teve como propósito, ao mesmo tempo, mapear os estrangulamentos e pensar os modos de resistência, fuga, saída e invenção da escuta.⁷⁸ Se não apontamos o suficiente as potências foi porque nos deparamos com uma profusão de fatos que tivemos necessidade de sinalizar, antes de traçar propostas de fuga. No entanto, algumas pistas surgiram no decorrer do livro, estratégias que se pautam em constituir TS tanto pelo ato de silenciar quanto pelo de “ruidificar”. A resistência por calar aparelhos sonoros com bloqueadores. Isolar, distanciar e/ou desempilhar os aglomerados humanos nas cidades. Tomar banho de ruído e intensidades sonoras para “desanestesiá-los” corpos-ouvidos. Levantar muros sonoros próprios com algum dispositivo como fone de ouvido. Cometer suicídio auricular, inventar modos de escuta. Gerar intromissões e interferências nos sistemas de transmissão. Tapar ouvidos com cera. Criar sonoridades, músicas, dispositivos, instalações, intervenções. Comercializar escuta. Instituir dia sem música. Seriam estas estratégias eficientes? Independentemente, podemos afirmar que tornam expressivo anseios por uma biopotência da escuta.

CONCLUSÃO

Ao fim de um percurso, o que há para dizer? Está tudo escrito nas páginas anteriores. Se o desejo que trouxe o leitor até estas linhas finais foi o de encontrar sínteses do pensamento evocados durante todo o texto, a pista é ler os últimos itens de cada capítulo. Ali estão as sínteses, as quais preferimos não retomar a esta altura. Interessa-nos indicar algo que parece se apontar como um fio tênue, um rumor quase imperceptível como um anúncio distante. Se concluir, em geral, significa fechar, propomos a conclusão como abertura de outros pensamentos. Para alguns, talvez seja necessário fechar a porta para saber quais sons entraram e tomar nota com mais calma. Entendemos que isso seja fundamental, mas queremos ainda abrir portas, sabendo que existem outros sons para entrar e muita coisa para escutar.

A respeito do futuro desses pensamentos, a proposta que se impõe como abertura na conclusão desta escrita talvez seja a possibilidade de se pensar outros modos de encarar o sonoro. Precisamos também de outros problemas, criar outras questões para a música, impor perguntas à escuta. Questionar os dispositivos tecnológicos, as condições criadas para nossos ouvidos, duvidar dos concertos, assim como das categorias musicais e não-musicais.

Silêncio e Ruído: entre o musical e a máquina de guerra sonora

Várias vezes apontamos a condição em que se encontra a escuta hoje para mostrá-la num jogo complexo. Nesse aspecto, entendemos que o ruído não é poluição no sentido negativo, ele também é produção positiva.¹ Sim, a vida precisa de um estado mínimo de concentração e atenção, pré-condição para conseguir gerir-se em alguns aspectos, como pensar, memorizar, ler, escre-

ver, criar, dormir e descansar. Entretanto, nos encontramos em constante afetação sonora, o que mantém nosso ser em estado de vigília permanente, quase nos privando dessas precondições fundamentais para o funcionamento pleno de nossas capacidades cognitivas. Precisamos do barulho mínimo, que em outros termos chamamos de silêncio, para que uma série de atividades possa ser desenvolvida. É sob esse aspecto que o poder está agindo não mais diretamente no indivíduo, mas em algo que lhe é anterior.

Ao pararmos para escutar os territórios sonoros nos quais estamos inseridos, encontraremos apelos que desejam nossos ouvidos em estado de consumo, prestando escuta para produzir alguma coisa, consumir algo, obedecer ordens. Se vislumbramos no mundo, cada vez mais, um estado de “guerra pura” no cotidiano, podemos dizer que na cidade vivemos com maior intensidade esse drama no plano do audível.

Vale aqui um parêntese. Paul Virílio fala que o surgimento da “guerra pura” se desenvolveu no cotidiano da cidade após terem sido mudadas as regras das estratégias de guerra com o advento da bomba atômica. Até então, o desenvolvimento tecnológico estava voltado às grandes guerras entre Estados-nações. Com a possibilidade da destruição total, a tecnologia passou a incidir em outro campo: a vida em seu cotidiano. Entendemos a tecnologia como algo que promove acidentes na existência, e seu desenvolvimento não está isento da negatividade de que é portadora, das rupturas que gera na vida. Existem diferentes dimensões que acompanham tais dispositivos tecnológicos pela perspectiva do poder. “Podemos intitular: o poder-mover (ou poder de promover), o poder-saber e, finalmente, o poder-comover (poder de mover emocionalmente).”² Entendemos este último aspecto, do poder-comover, como o lugar da discussão da escuta e do poder do sonoro, *sonotopias da comoção*,³ capacidade de os sons produzirem afetos, transformações incorpóreas. Nesse sentido, falamos que nossos ouvidos têm sido bombardeados e invadidos há muito tempo, que eles se encontram em estado de guerrilha no plano da matéria sensível. Nossos tímpanos, assim como todo o nosso

ser, estão à escuta de um mundo que já se apropriou de nossa audição e a tem colocado para trabalhar, sem mesmo nos darmos conta.

Tal constatação tende a evocar um anseio por estados silenciosos, que possam oferecer um mínimo de segurança. Há um paradoxo nisso. Precisamos também do ruidoso para chocar o corpo anestesiado. O ruído parece evocar esse paradoxo. A expressão da diferença que tende a tornar distinto e indistinto, claro e obscuro.⁴ Ao mesmo tempo em que denunciam um estado de anestesia, os grupos que levam o ruído a sua potência máxima tendem a colocar o corpo numa espécie de terapia de choque, um certo desejo de gerar afetação pura. Não nos referimos ao ruído no sentido de som não-musical, aperiódico no que lhe há de pejorativo – desconforto, poluição ou dor, por exemplo –, mas no sentido de afetação ou, quem sabe, de expressão de um corpo que vive imerso em tanta velocidade que já se anestesiou e precisa de uma dose grande de energia para revitalizar suas potências, sair do estado terminal em que se encontra. Seria esse o propósito dos intensos “concertos de ruídos”? Concertos que utilizam todo tipo de equipamentos, sejam musicais ou não, para produzir sinais sonoros que não pretendem dialogar com elementos musicais tradicionais, negando ritmo, melodia e harmonia, bem como os níveis de audibilidade. Fazer musculação com a escuta, como se faz com o corpo que é colocado em uma academia de ginástica, para tonificar músculos.⁵ Seria isso restituir a potência da escuta?

Entendemos que, no ruído, não existe mais o ritmo, no sentido deleuzo-guattariano, que determina as diferenças, entradas e saídas, subdivisões temporais, como na música. Isto porque o tempo nele é único, total, é velocidade pura. Porém, não é totalizante, porque existe nele uma diferenciação constante que não consegue se fazer diferenciante aos nossos sentidos. A sensação, num primeiro momento, pode ser aquela de promover uma espécie de surdez, como poderiam acreditar os porta-vozes da tradição musical.⁶

Também não pensemos que o ruído em si é o futuro de nossa escuta, ou que possa ser portador de toda a potência do sonoro.

Entendemos a potência do ruído em condições que o ouvido musical, até agora, qualifica como desprezíveis e insensíveis. Existe nele uma potência de expressividade que precisa ser mais bem entendida. Lembremos que silêncio e ruído são termos socialmente estabelecidos, e estão carregados de significações subjetivas. Categorizá-los como ausência absoluta de sons e expressão plena do caos nos parece um equívoco.⁷ Tal silêncio seria morte absoluta, esgotamento do sensível face aos sons. Existiria apenas quando nosso corpo morre. Por isso, podemos dizer que escutar é expressão de vida, sinal de que sua existência pulsa em nós. Talvez o ruído ainda precise de um enfrentamento semelhante ao que Cage vivenciou na câmara anecóica, talvez falte ao ruído encontrar o silêncio. Tornar audíveis as potências do silêncio.

Podemos pensar silêncio e ruído como duas estratégias de enfrentamento do sonoro, a partir do crivo da velocidade, cada qual com suas potências. O silêncio opera a velocidade usando a estratégia de desacelerar o sonoro, torná-lo menos veloz. Para isso, cria uma série de dispositivos para proteger os ouvidos do caos sonoro que se apresenta. Já o ruído é o oposto: torna-se velocidade extrema, a ponto de chegar a um estado parecido ao silêncio, mas como expressões de pólos contrários. Entre silêncio e ruído é que se faz a música, como ritornelo, cristal do tempo, modulação de velocidade. Nesses termos, música seria uma arte de acelerar e desacelerar, de operar o caos sonoro, tornar audível o silêncio e inaudível o ruído. Operações extremamente complexas que exigem perspicácia para serem enfrentadas.

A partir da proposta de Paul Virilio de que velocidade gera poder,⁸ poderíamos pensar que uma das potências do território sonoro, da música, é exatamente de operar o tempo, uma espécie de exercício de dromologia,⁹ de poder acelerar ou desacelerar, de silenciar ou “ruidificar”, de produzir velocidades, assim como gerar poder à escuta.¹⁰

Para Virilio, a velocidade fundamenta a guerra. A aceleração e a desaceleração são como estratégias de guerrilha. “Na guerra an-

tiga, a defesa não consistia em acelerar mas em retardar.”¹¹ Criavam-se muros, barreiras e obstáculos. Pensemos o estado de guerra em que vive a escuta. É possível estabelecer um pensamento do sonoro sobre a velocidade. A primeira modalidade de operar o poder pela escuta é a estratégia do *Panótico* para lidar com o silêncio como forma de desacelerar o ruído. Ao desacelerá-lo temos um estado de silêncio que se assemelha ao estado de vigília do *Panótico*. Num estado desacelerado os sons são amplificados e passíveis de percepção. O silêncio é estratégico diante do *front* de batalha, expectativa, espera de sinal do adversário, onde qualquer som pode denunciar uma posição, o próximo ataque, sobrevivência. Um exemplo de *Panótico* arquitetônico são os *Sound Mirrors* (Espelhos Sonoros), construções em formato de concha acústica, situados em locais isolados e silenciosos ao longo da costa britânica para detectar aeronaves inimigas.¹²

A segunda modalidade, a do *Pámphónos*, é de acelerar a escuta, de produzi-la em velocidade. É nesse sentido que falamos de uma militarização da dimensão sensível do audível. Com a aceleração do sonoro, entramos numa modalidade de poder que opera pelo ruído e não pelo silêncio, pela difusão da velocidade e não pela desaceleração. Nesse regime, o silêncio serve não mais como estratégia para amplificar sinais, mas como denúncia de algo que está errado. O *Pámphónos* opera pela velocidade, pelo ruído, o que gera estados de anestesia. O corpo, em face de tanta produção, não se move, fica estático, parado em estado de torpor. Entendemos isso como um estado de guerra para os sentidos, uma militarização da matéria sensível.

Pensando a questão do ruído na arte, talvez os “concertos de ruídos” sejam, atualmente, não apenas a expressão da modalidade de poder do *Pámphónos*, mas também uma estratégia para lidar com o ruído.¹³ Lembremos o papel do ruído no desenvolvimento da música e quanto ele desterritorializou os padrões estéticos, dando-lhes potências antes desconhecidas aos ouvidos.¹⁴ Quem sabe seja o momento de caminhar um pouco mais nessa direção, de tornar sensível o silêncio no ruído. A versão ruidosa da música

levada ao extremo talvez esteja operando nesse plano. É preciso construir máquinas de guerra sonoras para que possam surgir outros corpos-escutas, como estratégias de enfrentamento na condição de guerrilha em que se encontra nossa matéria sonora sensível em nosso cotidiano.

Ficção sonora

Propomos então pensar a escuta no além dos tempos, como os desdobramentos dos sons que ainda estão por vir. Eles podem ser sentidos, quase tocados, rumores anunciam a presença de algo, ventos com misteriosas pulsações inaudíveis. Tornar legível as diferentes condições que os sons carregam, as escutas que são fabricadas, os muros e cadeados sônicos que surgem, e as potências e devires aprisionados. O pensamento a respeito da escuta precisa alcançar a velocidade da produção a que as orelhas estão submetidas, a veloz troca de arquivos de áudio que a cultura digital tem possibilitado consumir por meio dos tocadores portáteis. Talvez seja necessário produzir ou inventar uma espécie de ficção sonora,¹ não apenas criando sons inexistentes que potencializem nossa matéria sensível, mas também pensamentos sobre.

Imaginemos as dimensões que alguns dispositivos tecnológicos e seus modos de operar a escuta possibilitam. Por exemplo, a capacidade do som de fazer nosso corpo tremer, a partir de certos padrões de ondas graves que nossos ouvidos não conseguem perceber, pode funcionar sob esse regime. O dispositivo tecnológico que permite isso é o *subwoofer*, caixa acústica especialmente fabricada para portar as baixas frequências. Ou ainda a pista de dança, com aparelhagens potentes, possibilita essa experiência tátil que o som é capaz de gerar. Chegaremos a comprar roupa sonora algum dia?

Por outro lado, temos os tocadores portáteis de mp3 apresentados por uma cultura auditiva que valoriza a baixa qualidade do som, em virtude dos algoritmos de compressão que tendem a descartar frequências. O próprio mp3 tem obliterado a capacidade de nos afetarmos pelos espectros inaudíveis. Não seria restritivo

esse modo-pensamento de operar o sonoro, e ao mesmo tempo autoritário? Existe uma coisa que o fone de ouvido jamais conseguiria. Colocar toda nossa pele para vibrar. Por que não pensar-mos na pele como ouvido?

As ferramentas que temos hoje para trabalhar e processar os sons levam-nos a pensar que talvez não faça mais sentido falar em música nos termos tradicionais. Pierre Schaeffer parecia temer isso, como descreve Rodolfo Caesar, um receio por ter contribuído para o desmantelamento da música.¹⁶

Se ouvir o futuro é abrir interrogações, é preciso não se esquivar de tais questões para, quem sabe, consigamos criar algo suficientemente potente para enfrentar tal condição. Caso contrário, ainda teremos nossa escuta em estado aprisionado, protegida por guarda-sóis sônicos, que se ocupam por mascarar o caos sonoro, assim como anestésias a matéria sensível de nossos corpos. Quiçá mais alucinações auditivas, inventividade, fabulação, jogos e subversões, para além dos modos de escuta existentes.

Fica aqui a proposta de uma escuta pensante,¹⁷ muito mais como ficção, ou uma escuta nômade, como propõem Silvio Ferraz e Fátima Carneiro, ou ainda uma escuta delirante, fictícia. Quais seriam os devires da escuta? Lembremos: a escuta se cria a partir de dispositivos e de instrumentos tecnológicos, tanto quanto a produção sonora veiculada por eles, seja música, arte sonora, território sonoro, seja pensamento, conceito, percepto ou afeto. Não se trata de “um ouvido absoluto, o problema é o de ter um ouvido impossível – tornar audíveis forças que são não audíveis por si mesmas”.¹⁸

Quando falamos em criar escuta, neste trabalho, queremos convocar aqueles que trabalham nesse campo a viver o estado de guerrilha enfrentado por nossos ouvidos. Guerrilha entendida não apenas pelo bombardeamento e hiperestímulo de volumes de sons, mas também pelo esvaziamento de potência, assim como a expropriação das capacidades sensíveis e de afetação.

Onde estaria o impossível da escuta? As potências de afetação do sonoro?¹⁹ A vibratilidade de nossos corpos? O que torna um

corpo vivo é sua potência de afetação diante do mundo, “aquilo que o corpo *escuta* da realidade enquanto campo de forças”.²⁰ Quando falamos na vibratilidade do corpo, não é à maneira de um órgão sensorial, mas como canal hipersensível às variações de forças, aos afetos de vitalidade, às finas texturas e às micropercepções.²¹ Ativar tais capacidades seria como fazer arte, ao modo da música, dançar à maneira de Nietzsche, no sentido de tornar sensíveis forças imperceptíveis, inaudíveis. Não seria isso também uma clínica da escuta?

Por uma “clínica da escuta”

A escuta não mereceria uma clínica? Não a clínica médica, ou a clínica terapêutica do consultório, do otorrinolaringologista, do fonoaudiólogo, do psicólogo ou dos musicoterapeutas, mas uma clínica que lide com o bem comum que a escuta pode ser, que pense as situações nas quais o sensível se encontra, no plano do biopoder, e que se preocupe em gerir e prover de vida o pensamento e toda a produção imaterial que sustenta nossa existência. É nesse sentido clínico e micropolítico que vislumbramos pensar a escuta. Não mais uma escuta clínica, como propôs Freud, mas uma “clínica da escuta”.²²

Entendemos o importante passo de Freud ao abandonar a hipnose para instaurar o método clínico da associação livre pela fala, uma escuta atenta aos fluxos que se atualizam pelos relatos do paciente. A psicanálise parece restituir um tipo de relação pautado na cultura oral, que estabelece um vínculo diferente da cultura escrita, impessoal e fria. A escuta clínica se pauta na presença, na relação, na interação subjetiva, e daí a transferência, objeto fundamental para o psicanalista. Mas ao mesmo tempo busca um sentido a tudo o que ouve, ou seria um fluxo de potência que quer se atualizar?

É importante considerar que talvez não seja a escuta clínica que tenha em si poderes terapêuticos, mas a própria fala do paciente. Falar pode se constituir um processo de criação de senti-

do. A escuta pode ser pensada da mesma forma. Não são processos separados de um ou outro órgão do sentido: boca que fala, ouvido que ouve. É a escuta clínica do terapeuta que instaura o ato criativo da fala e constitui uma relação por uma cultura oral e de relações de convívio. O divã como dispositivo produz uma postura terapêutica à escuta.

A preocupação em atribuir sentido às falas dos pacientes determinou o modo de operar a escuta analítica. Já o caráter fugidivo da escuta musical não conta com esse princípio. A pergunta que nos fazemos aqui é: não existiria uma clínica que pudesse dar conta disso a respeito do que Freud titubeava?²³ Por que não pensar uma escuta para além da palavra ou do sentido que ela tende a assumir? Seria possível inventar um outro tipo de escuta? Isso não seria também inventar uma outra clínica? Criar, quem sabe, dispositivos a partir do exercício intensivo do sensível que o som convoca, num âmbito abrangente.

Essa clínica não poderia estar apenas circunscrita entre quatro paredes, ou na subjetividade individualizada do paciente. Ela precisaria e poderia convocar um território sonoro ampliado, que incluísse os fluxos que nos atingem, as tecnologias que os produzem, a potência do sonoro contemporâneo. Não seria para isso que alguns músicos e pensadores da música alertam faz algum tempo? Pensemos na escuta de paisagem sonora em Murray Schafer e sua preocupação em pensar a construção de um espaço de convívio sonoro. Ou, ainda, a postura do pensamento em John Cage, os apontamentos de Pierre Schaeffer e o delírio do futurismo de Luigi Russolo, entre outros.

Diferentemente da clínica psicanalítica – que busca sentido em tudo o que ouve, que vive aprisionada, assim como o rei do conto de Italo Calvino –, poderíamos pensar numa “clínica do sensível”, que evocasse as potências do sonoro. Mas isso também não seria fazer arte? Algo que se aproximaria daquilo que Deleuze trata em “A vida como paradigma estético”,²⁴ ao se referir, no livro *Conversações*, à filosofia de Foucault, e também das propostas de Guattari, no livro *Caosmose: um novo paradigma estético*.²⁵

A escuta precisa de cuidado. Há uma modalidade de poder que tem expropriado tudo o que é fundamental à vida. Se um dia a clínica encarou o indivíduo como sujeito falido de suas potencialidades, parece agora que, num regime de biopoder, algumas condições pré-individuais que sustentam minimamente o homem vêm sendo expropriadas. Não é mais o indivíduo que está posto a clamar por algo que se define como “saúde”. São as próprias precondições da vida, entre elas a escuta, que clamam pela potência de que são portadoras.

POSLÚDIO

Existe um mundo inteiro propondo sons, fabricando-os em velocidade tão exorbitante que parece não fazer mais sentido escutar música. Retomemos Foucault, quando pensa o poder como produção que assume características diversas, fazendo-se mutável, articulando de diferentes modos, instituindo subjetividades e tecnologias específicas. Na passagem do regime disciplinar ao de controle, os espaços instituídos foram esvaziados porque aquilo que eles operavam na subjetividade acabou pulverizado por todos os cantos. O mesmo não estaria acontecendo com a instituição música, que parece se esvaziar pela grande produção sonora hoje? O espaço da música, entendido como lugar de potência e criação, se faz desprovido da sua capacidade de afetação por tanta produção e consumo. Talvez por ter ocupado todos os cantos em virtude das mídias sonoras que colonizaram nossos ouvidos – com a compilação e transmissão de dados pela Internet, sua expropriação aumenta ainda mais sua velocidade. A impressão é de que a música se esvaiu, agoniza, como se a matéria de vida que ela porta estivesse sido perdida.

Talvez não seja mais uma questão da música propriamente, mas de outros problemas que atravessam a escuta. O que nos perguntamos é: onde está sua potência? Onde foram parar as forças do caos, cosmos e terra que ela evoca? Nossos ouvidos e toda a vida de que a matéria sonora é portadora parecem atingir um colapso. Porém, sem fatalismo, pensemos tais acontecimentos face ao paradoxo, pois algo está por vir.

*Vigiai e escutai, ó solitários! Do futuro
chegam ventos com misteriosas batidas de asa; e
para ouvidos finos há boa notícia.*

Assim falou Zaratustra
FRIEDRICH NIETZSCHE

NOTAS

Prelúdio

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

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

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

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

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

⁶ “By drawing upon a culture of imitation “fascinated by reproduction of all sorts,” the tone test campaign helped mov phonographic culture beyond this stage to a point where phonographic reproductions could become musical “reality itself”. By effacing the mechanism of the machine, by blurring the distinctions between public and domestic music, by personalizing the musical reproductions, and by cloaking them in all the traditional trappings of an elite musical culture, the tone test campaign enabled people to equate listening to records with listening to live music and thus to turn phonographic reproductions into “real music” (Thompson, 1995: 160). *Apud* (Iazzetta, 1996, p. 57).

⁷ Iazzetta, 1996, p. 57.

⁸ Cf. *Die Welt*, 23 de dezembro de 2005. *Folha de S. Paulo*, 23 de dezembro de 2005.

Capítulo 1

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

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

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

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

⁵ Cf. Palombini, 2002, *site*.

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

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

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

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

¹⁰ “Inversement, la musique s’est d’abord élaborée sans monde extérieur, ne renvoyant qu’à de ‘valeurs’ musicales abstraites, et devient ‘concrète’, ‘figurative’ pourrait-on dire, lorsqu’elle utilise des ‘objets sonores’, puisés directement dans le ‘monde extérieur’ de sons naturels et des bruits donnés.” (Schaeffer, 1966, p. 23) [Schaeffer, 1988, p. 23].

¹¹ Refere-se ao serialismo, método de composição organizado em uma série fixa, comumente ligado aos 12 graus de altura da escala temperada igual (dodecafonismo). Cf. Grove, [1988] 1994, p. 855.

¹² Cf. Palombini, 1999, *site*. A noção de objeto sonoro foi proposta por Schaeffer entre 1952-1966 e apropriada por diferentes músicos desde 1953, como, por exemplo, Pierre Boulez.

¹³ Cf. Palombini, 1993, pp. 542-57.

¹⁴ Cf. Bosseur & Bosseur, 1990, pp. 33-4.

¹⁵ “O Tratado ocupou Schaeffer durante quinze anos. O primeiro esboço, roubado em Turin com a bagagem dele de um carro, foi reescrito quatro vezes. Inicialmente expositivo, o texto se tornou um verdadeiro ‘pensando máquina’.” (Palombini, 1999, *site*).

¹⁶ Palombini, 2002, *site*.

¹⁷ “Décidés à ne jamais séparer l’*entendre* du *faire*.” (Schaeffer, 1966, p. 37) [Schaeffer, 1988, p. 29] O ‘fazer’ diz respeito ao fazer música, o ato de compor. “As colocações de Schaeffer vêm contribuir no sentido de deslocar a atenção tradicionalmente dada ao objeto musical – a partitura e o pensamento do compositor –, voltando-a agora para o “objeto sonoro”, quer suas implicações sejam sensoriais ou simbólicas”. (Ferraz, 1998, p. 137).

¹⁸ O magnetofone é um equipamento para gravação e reprodução de sinais de áudio em fitas magnéticas.

¹⁹ A acepção do termo escuta segue a que Sílvio Ferraz apresenta: “quando falo aqui de escuta não estou falando de escutar, de ‘prestar o ouvido a’, não é ouvir no sentido de audição, mas trata-se, sim, de um conceito. Objeto sonoro não é só um objeto, um som, muito menos um objeto que produz som. Objeto sonoro é um conceito e liga-se a outros conceitos.” (Ferraz, 2005, p.30).

²⁰ “Mais la répétition du signal physique que permet l’enregistrement, nous y aide de deux manières: en épuisant cette curiosité, elle impose peu a peu l’objet sonore comme une perception digne d’être observée pour elle-même; d’autre part, à la faveur d’écoutes plus attentives et plus affinées, elle nous révèle progressivement la richesse de cette perception.” (Schaeffer, 1966, p. 94) [Schaeffer, 1988, p. 57]. A repetição do sinal físico, que permite a gravação, nos ajuda de duas maneiras: enquanto esgota curiosidade, nos impõe pouco a pouco o objeto sonoro como uma percepção digna de ser observada por ela mesma; por outro lado, a favor de escutas mais atentas e refinadas, nos revela progressivamente a riqueza desta percepção. (Schaeffer, 1966, p. 94).

²¹ “Por éviter qu’il ne soit confondu avec sa cause physique ou avec un ‘stimulus’, nous avons semblé fonder l’objet sonore sur notre subjectivité.

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

²² Cf. Bosseur & Bosseur, 1990, p. 34.

²³ “Bien entendu, on peut mettre en doute un parallélisme étroit entre langue et musique, en raison de l’arbitraire que reste attaché au choix du sens, de la relation libre du significant et du signifié (...)”. (Schaeffer, 1966, p. 35) [Schaeffer, 1988, p. 27].

²⁴ “Le musical dépend ainsi, sigulièrement, des moyens de faire de la musique. Ce qui n’enlève rien à l’importance de l’entendre, et au fait qu’en musique, comme en phonétique, les civilisations ont fait un choix instinctif et usuel dans ce qu’elles ont retenu de *significatif*.” (Schaeffer, 1966, p. 38) [Schaeffer, 1988, p. 30]. “O musical depende, singularmente, dos meios de fazer a música. Isto não tira a importância da escuta, nem ao fato de que em música, como em fonética, as civilizações não feito uma eleição instintiva e usual daquilo que atribuem como significativo.”

²⁵ Cf. Palombini, 2002, *site*.

²⁶ “L’objet n’est objet que de notre écoute, il est relatif à elle.” (Schaeffer, 1966, p. 95) [Schaeffer, 1988, p. 58].

²⁷ Merleau-Ponty, [1964] 1971, p. 35.

²⁸ Chatelet, 1974, p. 229.

²⁹ Chatelet, 1974, p. 234.

³⁰ Merleau-Ponty, [1964], 1971, p. 37.

³¹ “É verdade que o mundo é o *que vemos* e que, contudo precisamos aprender a vê-lo. No sentido de, (...) a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é *nós* e o que é *ver*, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo.” (Merleau-Ponty, [1964] 1971, p. 16).

³² “Tout au plus faut-il reconnaître que, dans le cas du son, la confusion entre l’*objet perçu* et la *perception que j’en ai* est plus facile à commettre (...) en outre l’objet sonore s’inscrit dans uns temps que je n’ai que trop tendance à confondre avec le temps de ma perception, sans me rendre compte que le temps de l’objet est *constitué*, par un acte de synthèse sans lequel il n’y aurait pas d’objet sonore, mais un flux d’impressions auditives.” (Schaeffer, 1966, pp. 268-9) [Schaeffer, 1988, p. 163].

³³ Essa crítica foi formulada por Murray Schafer ao escrever que os “*objetos sonoros* são espécimes de laboratório.” (Schafer, 2001 [1977], p. 185).

³⁴ “Dans l’objet sonore que j’écoute, il y a toujours *plus* à entendre; c’est une source jamais épuisée de potentialités. Ainsi, à chaque répétition d’un son enregistré, j’écoute le même objet: bien que je ne l’entende jamais pareillement, que d’inconnu il devienne familier, que j’en perçoive successivement divers aspects, qu’il ne soit donc jamais pareil, je l’identifie toujours comme cet objet-ci bien déterminé.” (Schaeffer, 1966, p. 115) [Schaeffer, 1988, p. 69]. No objeto sonoro que escuto sempre há algo mais para ouvir; é uma fonte inesgotável de possibilidades. Com cada repetição de um som gravado, escuto o mesmo objeto, porém nunca ouço da mesma maneira, porque de desconhecido se torna familiar, e a cada vez percebo nele aspectos distintos; e mesmo nunca sendo o mesmo, sempre o identifico como esse objeto determinado. (Schaeffer, 1966, p. 115)

³⁵ “Acousmatique n.m. (gr. *acousma*, -atos, audition). Philos. Nom. Donné aux disciples de Pythagore que, pendant cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux.” (Larousse, 1960, p. 75) (Larousse, 1928, p. 49) Schaeffer agradece Jerônimo Peignot por ter lhe apontado o termo. (Schaeffer, 1966, p. 91) [Schaeffer, 1988, p. 56]

³⁶ Cf. Jâmblico, *apud* Mattéi, 2000, p. 42.

³⁷ Cf. Jâmblico, *apud* Mattéi, 2000, p. 42.

³⁸ “Surpris souvent, incertains parfois, nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n’était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte.” (Schaeffer, 1966, p. 93) [Schaeffer, 1988, p. 56].

³⁹ “La situation acousmatique, d’une façon générale, nous interdit symboliquement tout rapport avec ce qui est visible, touchable, mesurable. Par ailleurs, entre l’expérience de Pythagore et celle que nous font faire la radio et l’enregistrement, les différences séparant l’écoute directe (à travers une tenture) et l’écoute indirecte (par haut-parleur) deviennent, à la limite, négligeables.” (Schaeffer, 1966, p. 93) “A situação acusmática, de uma maneira geral, nos proíbe simbolicamente toda relação com o que é visível, tocável e mensurável. Por outra parte, entre a experiência de Pitágoras e o que nos fazemos o rádio e a gravação, as diferenças que separam a escuta direta (por meio de uma cortina) e a escuta indireta (pelo alto-falante) resultam, para o limite, desprezíveis.” [Schaeffer, 1988, p. 56].

⁴⁰ “Autrefois, c’est une tenture que constituait le dispositif; aujourd’hui, la radio et la chaîne de reproduction, moyennant l’ensemble des transformations électro-acoustiques, nous replacent, auditer des modernes d’une coix invisible, dans les conditions d’une expérience semblable.” (Schaeffer, 1966, p. 91) [Schaeffer, 1988, p. 56].

⁴¹ Schaeffer fala de muitos aspectos da escuta no *Traité*, como a escuta reduzida, natural, banal, especializada, direta, indireta, objetiva, subjetiva, abstrata, concreta, sonora, musical, ativa, passiva, entre outras que

poderíamos garimpar com mais rigor no texto. O que vale é perceber as multiplicidades e nuances que Schaeffer irá apontar recorrendo a termos que lhe servirão para pensar a condição da escuta e a riqueza que pode assumir tal percepção.

⁴² “Il objet sonore lorsque j’ai accompli, à la fois matériellement et spirituellement, une déduction plus rigoureuse encore que la réduction acousmatique.” (Schaeffer, 1966, p. 268) “O objeto sonoro surge quando levo a cabo por vez material e espiritualmente uma redução mais rigorosa, assim como a redução acusmática.” [Schaeffer, 1988, p. 163].

⁴³ Merleau-Ponty, [1964] 1971, p. 37.

⁴⁴ “Cette intention de n’écouter que l’objet sonore” (Schaeffer, 1966, p. 268) [nota de rodapé][Schaeffer, 1988, p. 163].

⁴⁵ Outro conceito da fenomenologia apropriado por Schaeffer refere-se a “suspensão do mundo” livre de toda experiência sensível. Uma ciência sem natureza, mas que provaria o valor e a realidade de todas as substâncias, colocando entre parênteses todas as evidências do mundo cotidiano, possibilitando a experiência do sonoro, incitando preservar a indeterminação essencial das coisas sem dissolver no vazio de uma universalidade abstrata.

⁴⁶ Cf. Santos, 2004, p. 75.

⁴⁷ “Tout occupé à percevoir, je n’ai pas conscience de ma perception. (...) tout ce dont j’ai conscience, c’est de l’objet perçu.” (Schaeffer, 1966, p. 265) [Schaeffer, 1988, p.161] “Tão ocupado em perceber, eu não tenho consciência de minha percepção. (...) Tudo de que estou consciente, é o objeto percebido.”

⁴⁸ “Será a fenomenologia, pergunta Deleuze em *La logique du sens*, ‘essa ciência rigorosa dos efeitos de superfície?’” (Chatelet, 1995, p. 208).

⁴⁹ Aqui vale a experimentação de andar com um gravador, microfone e fones de ouvido em situações cotidianas para tomar noção do que descrevemos.

⁵⁰ “Si l’on remplace nos deux oreilles par un micro, il va capter indistinctement le son direct et le son réverbère, les additionner et acheminer ainsi dans le haut-parleur final un produit qui n’a pas été sélectionné comme il l’aurait été en direct par nos deux oreilles dans une écoute active.” [Schaeffer, 1988, p. 51].

⁵¹ “L’espace à trois dimensions est devenu espace à une dimension” (Schaeffer, 1966, p. 80) [Schaeffer, 1988, p. 52]. Vale lembrar que, em nota de rodapé (p. 49), Schaeffer considera o espaço acústico tendo quatro dimensões, três dimensões espaciais, mais a quarta dimensão, que é a intensidade sonora. O microfone, no caso de uma gravação monofônica, reduziria as três dimensões visuais em uma e manteria a quarta, da intensidade.

⁵² Pierre Schaeffer usa o termo escuta direta em referência à situação acústica originária, na qual o ouvinte direto é aquele que presencia o fenômeno sonoro no instante em que ele é produzido. Escuta indireta ou ouvinte indireto, o ponto sonoro é o alto-falante num recinto diferente da situação original em que o fenômeno sonoro foi concebido.

⁵³ “Dans l’écoute directe, on n’a jamais l’oreille dans la table d’harmonie du piano, ou collée à l’âme du violon, ou à la glotte du chanteur; or, le micro peut se permettre ces approches indiscètes et non seulement donner des fros plans d’intensité, mais être placé de telle façon que les proportions interne du son en seront renouvelées.” (Schaeffer, 1996, p. 80) [Schaeffer, 1988, p. 52] Na escuta direta, nunca se tem o ouvido junto à tábua harmônica do piano, ou pregado à caixa do violino ou à glóte de um cantor; porém, o microfone pode permitir essas indiscretas aproximações e não somente proporcionar os primeiros planos de intensidade, mas os colocar de tal maneira que se renovem as proporções internas do som. (Schaeffer, 1996, p. 80).

⁵⁴ “Il y a là le début d’une nouvelle lutherie, et un procédé d’audition impraticable par l’écoute directe, que représente en général une d’ailleurs le pouvoir de transformation du microphone.” (Schaeffer, 1966, p. 81) [Schaeffer, 1988, p. 52].

⁵⁵ No processo de gravação-reprodução analógico ocorrem as seguintes transformações na energia: (1)MECÂNICA – transdução → (2)ELÉTRICA – transdução → (3)MECÂNICA. De (1) a (3), ocorrem transformações nas propriedades do som. Esse processo se mantém no caso digital, acrescido de duas outras etapas (codificação e decodificação): (1)MECÂNICA – transdução → (2)ELÉTRICA – codificação → (3)INFORMAÇÃO DIGITAL – decodificação → (4)ELÉTRICA – transdução → (5)MECÂNICA.

⁵⁶ “Isto significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estado introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.” (McLuhan, 1969, p. 21).

⁵⁷ “Per le cadrage, on nous dispense de voir le reste, on fixe notre attention sur ce qu’il faut voir.” (Schaeffer, 1966, p.80) “Pelo enquadre [da foto], somos dispensados de ver o resto, nossa atenção se fixa sobre aquilo que é necessário ver.” [Schaeffer, 1988, p. 52].

⁵⁸ Pensemos aqui na situação em que se quer certa concentração, ou mesmo não se deseja prestar ouvidos a algo, mas existe uma TV ou rádio ligado, ou ainda alguém falando ao celular.

⁵⁹ “Deux objets aux structures, des structures au langage, il y a donc une chaîne continue, d’autant plus indiscernable qu’elle nous est absolument

familière, spontanée, et que nous y sommes entièrement conditionnés.” (Schaeffer, 1966, p. 33) “Dos objetos às estruturas, das estruturas à linguagem, existe, pois, uma cadeia contínua, tanto mais indiscernível quanto nos é absolutamente familiar e espontânea, e estamos totalmente condicionados por ela.” [Schaeffer, 1988, p. 27].

⁶⁰ “Música é aquilo que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, que ganha uma realidade a cada instante, sempre lançada sobre o futuro. Quando se ouve uma música pela primeira vez, é no futuro que esta música está; ela cruza aquilo que não temos a menor idéia com um pouco daquilo que já conhecemos. Daí a música seguir a dinâmica da repetição, não a da simples reiteração circunscrita a um objeto, ao fenômeno sonoro, mas de uma outra repetição, totalmente à parte, em que a música não repousa apenas no sonoro. A repetição vista como o ato de repetir sempre a condição de trazer o diferente, de permitir novas conexões. E neste sentido, idéias tradicionais, como aquela que atrela o serialismo à diferença e o minimalismo à reiteração, podem até mesmo ser postas do avesso, revelando-se novamente o futuro como potência de escuta.” (Ferraz, 2005, p. 28-9).

Capítulo 2

¹ “Os sons ambientais, os ruídos começaram a se apresentar como um dos traços mais fortes na transformação da estética musical do século XX, revelando, assim, uma possível indistinção das fronteiras entre música e os sons ambientais.” (Santos, 2004, p. 46).

² Russolo, [1913] 1986.

³ Conforme nota de Marisa Trench Fonterrada, tradutora de Murray Schafer no Brasil, “*Soundscape* é um neologismo criado pelo autor e que tem sido consensualmente traduzido, nos países latinos, por ‘paisagem sonora’”. (Schafer, [1977] 2001, p. 11).

⁴ Schafer, [1977] 2001, p. 366.

⁵ A pesquisa resultou nas seguintes publicações: *The book of noise*, *The Music of the Environment*, *A Survey Community Noise By-laws in Canada*, *The Vancouver Soundscape*, *Dictionary of Acoustic Ecology*, *Five Village Soundscape* e *A European Sound Diary*. Cf. Fonterrada, 2003, p. 41. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, livre-docente pelo IA/Unesp, membro fundador do *The World Forum for Acoustic Ecology*. Traduziu os trabalhos do compositor e educador Murray Schafer. Anualmente, o fórum se reúne na floresta de Haliburton, Ontário, para realizar a obra artístico-ecológica de Schafer no *The Wolf Project*.

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

⁷ Schafer, 2001 [1977], p. 364.

⁸ “É necessário conceber a paisagem sonora como uma vasta composição musical que ressoa incessantemente à nossa volta e perguntar de que modo sua orquestração e sua forma podem ser aperfeiçoadas para produzir riqueza e diversidade de efeitos que não sejam, todavia, destrutivos para a saúde ou o bem-estar humano.” (Schafer, 2001 [1977], p. 366).

⁹ “O termo deriva de *landmark* – marco divisório – para referir-se ao som da comunidade, que é único ou possui qualidades que o tornam especialmente notado pelo povo dessa comunidade.” (Schafer, 2001 [1977], p. 365).

¹⁰ Schafer, [1977] 2001, p. 288.

¹¹ A certa altura de sua vida, Schafer abandonou a cidade para ir morar no interior do Canadá, longe dos sons urbanos e das máquinas. “Em 1974 ele decidiu abandonar seu emprego na universidade e mudar-se para uma fazenda, situada em Monteeagle Valley, Ontário. Ali, no novo ambiente, onde os sons naturais prevaleciam sobre os urbanos, ele pôde melhor sentir e vivenciar quão importantes para a natureza humana eram os sons saudáveis – isto é, aqueles em equilíbrio com a capacidade de audição, percepção e assimilação dos sons e da música para o homem, uma questão a que o Projeto Paisagem Sonora Mundial se dedicara desde o início.” (Fonterrada, 2003, p. 44).

¹² Schafer, 1991 [1986], pp. 13-14.

¹³ Cf. Schafer, [1977] 2001, p. 365.

¹⁴ “*Limpeza de ouvidos*”, livretto incluído pelo autor no livro *O ouvido pensante* (1991 [1986]).

¹⁵ Schafer, 2001 [1977], p. 291.

¹⁶ *Moozak*, uma aproximação à palavra *moose*, alce americano. Um trocadilho para aquilo que Murray Schafer quer chamar atenção, a saber, as “superfícies de sons bovinos que estão se espalhando”. (Schafer, [1977] 2001, p. 144).

¹⁷ Schafer, [1977] 2001, p. 143.

¹⁸ Schafer, [1977] 2001, p. 143.

¹⁹ Schafer, [1977] 2001, p. 145.

²⁰ “Muzak is about an idea. A big idea. (...) Its premise is simple. Every company has a story to tell. What we do is bring that story to life with music, voice and sound in a way that is as powerful as it is persuasive. Emotion is our driver. It is the force that connects people and places. The intangible that creates experiences that builds brands. The passion that fuels who we are and what we design. Seventy years ago, Muzak created an industry. Three generations later, we’re still revolutionizing it.” (<http://www.muzak.com/muzak.html> 25/7/2006).

²¹ Anúncio da empresa Muzak. Lista Telefônica de Vancouver, seção de Classificados, British Columbia Telephon Company, 1972, p. 424. *In*. Schafer, [1977] 2001, p. 143.

²² Schafer, [1977] 2001, pp. 256-7, 367.

²³ Atalli, 1977, p. 33.

²⁴ José Miguel Wisnik apresenta uma Antropologia do Ruído no texto “Som, ruído e silêncio”. (Wisnik, 1989, pp. 32-58).

²⁵ “Já vimos como os ruídos fortes evocavam o temor e o respeito nos primeiros tempos.” (Schafer, [1977] 2001, p. 113).

²⁶ Schafer, [1977] 2001, p. 113.

²⁷ Cf. Wisnik, [1989] 1999, pp. 32-58.

²⁸ “Sempre há algo que ver, algo para ouvir. Na realidade, tente, como nós, fazer silêncio. Não podemos. Com certeza os engenheiros almejam, isso é desejável para que seja possível ter uma situação silenciosa. Tal qual um quarto chamado câmara anecóica, suas seis paredes feitas de material especial, um quarto sem ecos. Entrei em uma vários anos atrás na Universidade de Harvard e escutei dois sons duros, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi ao engenheiro, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em operação e o baixo, meu sangue em circulação. Até que eu morra existirá sons. E eles continuarão acompanhando minha morte. É necessário não ter medo do futuro da música.” (Cage, 1961, p. 8) “There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have a silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and hard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music. (Cage, 1961, p. 8).

²⁹ Calvino, 1995, pp. 57-89 (ver Interlúdio).

³⁰ Edição brasileira, *O ouvido pensante* (Schafer, [1986] 1991).

- ³¹ Schafer, [1977] 2001, p.132.
- ³² “Uma palavra próxima de esquizofrenia” Schafer, 1991 [1986], p. 172.
- ³³ Schafer, [1977] 2001, p. 364 (grifo nosso).
- ³⁴ “Assim como o grito comunica aflição, o alto-falante comunica ansiedade.” (Schafer, [1986] 1991, p. 173).
- ³⁵ “O esquizo do hospital é alguém que tentou alguma coisa e que falhou, desmoronou.” Deleuze, [1972-1990] 1988, p. 36.
- ³⁶ Como no filme *Clockwork Orange* (*Laranja Mecânica*), de Stanley Kubrick (1971), quando a personagem é submetida a um programa de reeducação comportamental e utilizam a música de Beethoven no tratamento, que lhe soa como tortura, por emparelhar estímulos contraditórios na vida da personagem.
- ³⁷ “A linguagem e a música pertencem a uma genealogia que persiste ainda nela e que pode dar náuseas.” (Quignard, 1999, p. 135).
- ³⁸ “A poluição sonora hoje é um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última conseqüência desse fenômeno, a menos que o problema venha a ser rapidamente controlado.” (Schafer, [1977] 2001, p. 17).
- ³⁹ Cf. Guattari, [1989] 2004, p. 25.
- ⁴⁰ Deleuze, Guattari, [1972-1973] 2006 (datilo).
- ⁴¹ Sou grato a Rogério Costa pelos apontamentos a respeito das diferentes concepções de harmonia.
- ⁴² Como propõe Fátima Santos no livro *Por uma escuta nômade* (2002).
- ⁴³ Com o fim do tonalismo, da nota fundamental, que gera uma verdade, uma identidade, uma referência, há a possibilidade de se pensar a multiplicidade dos sons. Talvez aqui o som possa ser um paradigma da multiplicidade, contrário às outras formas de percepção, como a visão, por exemplo, que opera de maneira direcional. A escuta consegue captar multiplicidade sonora existente sem reduzi-la a uma questão de figura e fundo.
- ⁴⁴ Cage em resposta à pergunta sobre o que seria um ambiente acústico ideal. “The environment is there, and the ideal is in your head.” (Kostelantz, 1991, p. 228).
- ⁴⁵ “Depois que deixei o mundo do ensino profissional e fui viver no campo. Essa mudança estimulou meu pensamento em muitas direções, levando-me eventualmente a me tornar algo como um animador de música da comunidade, no ambiente rural.” (Schafer, [1986] 1991, p. 14).
- ⁴⁶ “This lyrical and artistic coordination of the chaos of noise in life constitutes our news acoustical pleasure, capable of truly stirring our

nerves, of deeply moving our soul, and of multiplying a hundred fold the rhythm of our life.” (Russolo, 1986 [1913], p. 87).

⁴⁷ “A paisagem sonora é dinâmica, transformável e, assim, possível de ser aperfeiçoada.” (Schafer, [1977] 2001, p. 11).

⁴⁸ “Agora é a nossa vez de antecipar o que está à frente de nossos ouvidos e mentes. (...) ouçam o que está à frente com imensos saltos de imaginação (...) O que estão ouvindo?” (Schafer, [1977] 2001, p. 340).

Interlúdio

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

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

³ Sou grato pela indicação da leitura do conto e às referências precisas, generosas e astutas do compositor Silvio Ferraz, orientador deste trabalho. Cirúrgico e respeitoso, me acompanhou e encorajou a escrever a respeito da escuta e suas relações com o pensamento dos autores que permeiam este livro.

⁴ “Não é segredo pra ninguém que o trono é oco, como qualquer trono que se respeite; duas vezes por dia vêm trocar o penico.” (Calvino, 1995, p. 60).

⁵ Calvino, 1995, pp. 62-3.

⁶ Calvino, 1995, p. 64.

⁷ Calvino, 1995, p. 68.

⁸ Calvino, 1995, p. 68.

⁹ Calvino, 1995, p. 72.

¹⁰ Calvino, 1995, pp. 74-5.

¹¹ Calvino, 1995, p. 69.

¹² Calvino, 1995, p. 75.

¹³ Calvino, 1995, p. 75.

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

¹⁵ Calvino, 1995, p. 84.

¹⁶ Calvino, 1995, p. 86.

¹⁷ Auto: “antepositivo do gr. *autós, ê, ó* ‘(eu) mesmo, (tu) mesmo, (ele) mesmo, (si) mesmo” (Houaiss, 2001). Autofalante é um jogo de palavra com alto-falante, cujo propósito é assinalar a capacidade autônoma e auto-referencial da emissão sonora. Lembrando título de Sérgio Freire Garcia, *Auto-alter-alto-falante* (Garcia, 2004).

¹⁸ Calvino, 1995, p. 89.

¹⁹ Freud, [1914] 1988.

²⁰ Deleuze, [1972-1990] 1998, p. 28.

²¹ Os dispositivos que denotam esses dois regimes de poder de operar o sonoro está no microfone (poder de amplificação), de tornar audível o inaudível, e o alto-falante (poder de difusão) de multiplicar os sons.

²² A imagem literária de Calvino remete ao trabalho do artista plástico brasileiro Cildo Meireles (1948), “Babel”, feita com cerca de 700 rádios empilhados – pequenos e grandes, antigos e modernos, novos e usados –, cada um sintonizado numa estação diferente. Sou grato á escuta-tátil atenta de Kekei Mesquita, que me alertou ouvir os visuais – talvez mais sonoros que alguns sonolentos músicos –, antenando-me para a torre radiofônica de Meireles.

²³ *Auto-, alter-, alto-falantes* (Garcia, 2004).

Capítulo 3

¹ “Não existe paisagem sonora porque a paisagem requer o distanciamento diante do visível.” (Quignard, 1999, p.65).

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

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

⁴ “Não é apenas o vivo que passa constantemente de um *meio* para outro, são os *meios* que passam um no outro, essencialmente comunicantes”. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, pp. 118-9 / grifo nosso).

⁵ “Os *meios* são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 119 / grifo nosso).

⁶ Podemos pensar, como Virílio, que a velocidade pode destituir e instituir poder e, nesse sentido, destruição, como aponta o autor. “Porque o próprio da velocidade absoluta é de ser também poder absoluto, o controle absoluto, instantâneo, isto é, um poder quase divino.” (Virílio, 2000, p. 18).

⁷ “Como diz Nietzsche, o caos e o eterno retorno não são duas coisas diferentes.” (Deleuze, [1968] 2006, p. 107).

⁸ Deleuze, [1968] 2006, p. 412.

⁹ “O revide dos *meios* ao caos é o *ritmo*.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, pp. 118-9 / grifo nosso).

¹⁰ “O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois *meios*, ritmo-caos ou caosmo”. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, pp. 118-9 / grifo nosso).

¹¹ Atalli, 1977, pp. 21-45.

¹² “Esse tempo virtual determina um tempo de diferenciação ou, antes, ritmos, tempos diversos de atualização, que correspondem às relações e às singularidades da estrutura e que medem a passagem do virtual ao atual.”

¹³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 120.

¹⁴ Deleuze, [1968] 2006, p. 297.

¹⁵ Conforme citado no Prelúdio. (McLuhan, 1969, p. 337).

¹⁶ Vide capítulo 2.

¹⁷ Performance Compró Auri, onde o que se comercializa é o ato de escuta como trabalho. <http://comproauri.blogspot.com> (Obici, 2006).

¹⁸ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 137.

¹⁹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 120 (grifo nosso).

²⁰ “Se é verdade que cada meio tem seu *código*, e que há incessantemente transcodificação entre os *meios*, parece que o território, ao contrário, se forma no nível de certa *descodificação*.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 131 / grifo nosso).

²¹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 121.

²² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, pp. 121-2.

- ²³ “O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 132).
- ²⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 128.
- ²⁵ “No caso das aves, a complexidade do repertório vocal aumenta com o grau de socialização da espécie.” (Vieliard, 2004, p.148).
- ²⁶ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 123.
- ²⁷ “O artista é *scenopoïetes*, podendo ter de rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 123).
- ²⁸ “O que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos, para fazer meios.” Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 153.
- ²⁹ “Talvez não seja a última palavra da arte, mas a arte passou por aí, assim como o pássaro, motivos e contrapontos que formam um auto-desenvolvimento, isto é, um estilo.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 127).
- ³⁰ Deleuze e Guattari, 1998, v. 4, p. 132.
- ³¹ Zourabichvili, 2004, pp. 94-7.
- ³² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 116.
- ³³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 116. Segundo a mitologia grega, o jovem herói Teseu, ao saber que sua cidade, Creta, deveria pagar um tributo anual de sete rapazes e sete moças ao Minotauro que vivia no labirinto do palácio de Cnossos e se alimentava de carne humana, solicitou ser incluído entre as oferendas. Ao chegar a Creta, Teseu conheceu Ariadne, a filha do rei Minos, que se apaixonou por ele. Ariadne, resolvida a salvar Teseu, conseguiu a planta do palácio-labirinto. Ela acreditava que Teseu poderia matar o Minotauro, mas não saberia sair do labirinto. Ariadne deu um novelo a Teseu recomendando que o desenrolasse à medida que entrasse no labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado, para encontrar a saída. Teseu usou essa estratégia, matou o Minotauro e, com a ajuda do fio de Ariadne, encontrou o caminho de volta.
- ³⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 116.
- ³⁵ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 116.
- ³⁶ “Os aparelhos de rádio ou tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 116).
- ³⁷ Devo isso à visita do colega Alexandre Brautigam, invasor de território sonoro noturno que, por duras penas, me possibilitou pensar essa relação numa noite de sono roubada, graças ao seu sonoro e potente ronco.

³⁸ Cadência é “a conclusão ou pontuação de uma frase musical; a fórmula na qual tal conclusão se baseia”. (Grove, [1988] 1994, p. 153). As cadências (perfeita, imperfeita, plagal e interrompida) são as fórmulas mais comuns na música tonal.

³⁹ Wisnik, [1989] 1999, p. 75.

⁴⁰ Wisnik, [1989] 1999, p. 83.

⁴¹ Cf. Wisnik, [1989] 1999, p. 83.

⁴² Wisnik, [1989] 1999, p. 185.

⁴³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 167.

⁴⁴ “Não se tem necessidade de suprimir o tonal, tem-se necessidade de colocá-lo em fuga.” Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 169.

⁴⁵ “Produzir um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no cosmo, é mais importante do que fazer um novo sistema. Abrir agenciamentos a uma força cósmica.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 170).

⁴⁶ “Do agenciamento dos sons à Máquina que torna sonora (...) surgem muitos perigos: os buracos negros, os fechamentos, as paralisias do dedo e as alucinações do ouvido, a loucura de Schumann, a força cósmica que se tornou uma nota que te persegue, um som que te transpassa. No entanto, um já estava no outro, a força cósmica já estava no material, o grande ritornelo nos pequenos ritornelos, a grande manobra na pequena manobra. Só que nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois não temos sistema, temos apenas linhas e movimentos.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 170).

⁴⁷ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 143.

⁴⁸ Curso ministrado em St. Denis dia 20 de março de 1984, sobre a dialética da profundidade nos neoplatônicos e o esboço de um estatuto da imagem cristal. *Apud* (Criton, [1998] 2000, p. 495). Pascale Criton transcreveu trechos de uma aula ministrada por Deleuze em 1984, quando ele confere ao galope mobilidade à noção de cristais de tempo. Deleuze se afasta de Guattari nesse aspecto, como dirá: “Eu me distancio de Félix, (...) Digo para mim mesmo, o ritornelo é perfeito, mas isso não basta (...) É apenas um aspecto. Precisaria de alguma coisa a mais, algo que faça o cristal se mover.” *Apud* (Criton, [1998] 2000, p. 496). No ano seguinte, o filósofo francês escreveria um capítulo sobre os cristais de tempo no livro *Cinema 2: A imagem-tempo* (1985), onde aborda a concepção do galope a partir do cinema.

⁴⁹ Deleuze, *apud* (Criton, [1988] 2000, p. 503).

⁵⁰ Deleuze diz: “Os dois grandes momentos da música seriam o ritornelo e o galope, dois pólos não-simétrico.” *Apud* (Criton, [1988] 2000, p. 496).

⁵¹ *Apud* (Criton, [1988] 2000, p. 504).

- ⁵² “Tudo circula: as músicas, os *slogans* publicitários, os turistas, os *chips* de informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar.” (Guattari, [1992] 2000, p.169).
- ⁵³ Pneumático “< lat. imp. *pneumáticus*, a, um ‘relativo ao ar; que é do sopra’ < gr. *pneumatikós, ê, ón* ‘relativo ao sopra, ao ar, à respiração; animado pelo sopra’.” (Houaiss, *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*).
- ⁵⁴ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 128.
- ⁵⁵ Os jovens que perambulam por *boulevards*, com um *walkman* colado no ouvido, estão ligados a ritornelos longe de suas terras natais. (...) surgiram sem saber por que e desaparecerão do mesmo modo! Possuem alguns números informatizados que a eles se fixam e que os mantêm em “prisão domiciliar” numa trajetória socioprofissional predeterminada. (Guattari, [1992] 2000, p. 169).
- ⁵⁶ Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p. 72.
- ⁵⁷ “O cúmulo da velocidade é o extermínio do espaço. O fim do tempo é a absoluta desterritorialização.” (Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p. 75).
- ⁵⁸ Guattari fala do Capitalismo Mundial Integrado (CMI) como uma cultura totalizante. “Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica. (...) No fundo, só há uma cultura: a capitalística.” (Guattari, Rolnik, [1986] 2000, p. 23).
- ⁵⁹ “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos.” Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 253.
- ⁶⁰ Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 253.
- ⁶¹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 164.
- ⁶² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 143.
- ⁶³ Ver citação de John Cage em “A escuta musical daria conta do universo sonoro?”, capítulo 2.
- ⁶⁴ Cage, [1965] 1985, p. 3.
- ⁶⁵ “As máquinas são sempre chaves singulares que abrem ou fecham um agenciamento, um território.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 148).
- ⁶⁶ “O que chamamos de maquínico é esta síntese de heterogêneos enquanto tal. Visto que estes heterogêneos são matérias de *expressão*. (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 143).
- ⁶⁷ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 160.
- ⁶⁸ “Uma linha filogênica, um *phylum maquínico*, que passa pelo som e faz dele uma ponta de desterritorialização.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 166).

⁶⁹ Deleuze e Guattari utilizam o sintetizador, assim como ritornelo, ritmo, modo, paisagem melódica, contraponto territorial, como referência conceitual para pensar a própria filosofia. “A filosofia, não mais como juízo sintético, mas como sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torná-lo móvel, fazer dele uma força do cosmo (do mesmo modo se leva o som a viajar...)” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 160).

⁷⁰ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v.4, p. 160-1.

⁷¹ “Um material rico demais é um material que permanece ‘territorializado’ demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos (...) (mesmo o piano preparado de Cage).” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 161) “Piano em que os timbres, alturas e respostas dinâmicas de determinadas notas foram alterados por parafusos, borrachas e outros objetos colocados entre as cordas. Essa técnica foi desenvolvida por John Cage para sua *Bacchanale* (1940).” (Grove, 1988, p. 723).

⁷² Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 162.

⁷³ “Um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 161).

⁷⁴ Não é sem risco de equívoco que o som é levado a viajar por meio da síntese proposta pelo aparato que opera seus parâmetros. A viagem pode levar a lugar nenhum, permanecer no vago, ao invés de conectar o corpo com forças que podem torná-lo potente. Esse pode ser o mesmo equívoco, talvez valorizado na modernidade, com os desenhos das crianças, os textos dos loucos e os concertos de ruídos. “Frequentemente se tem tendência demais a reterritorializar-se na criança, no louco, no ruído. Nesse caso *permanecemos no vago*, em vez de darmos consistência ao conjunto vago, ou de captar as forças cósmicas no material desterritorializado.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 161).

⁷⁵ Deleuze, [1978] 2006, datilo.

⁷⁶ “tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir.” (Deleuze, [1978] 2006, datilo).

⁷⁷ Deleuze, [1978] 2006, datilo.

⁷⁸ Deleuze, [1978] 2006, datilo.

⁷⁹ “Spinoza diz, no ‘Tratado teológico-político’, que esse é o laço profundo entre o déspota e o sacerdote: eles têm necessidade da tristeza de seus súditos. Aqui, vocês compreenderão com facilidade que ele não toma ‘tristeza’ num sentido vago, ele toma ‘tristeza’ no sentido rigoroso que ele soube lhe dar: a tristeza é o afeto considerado como envolvendo a diminuição da potência de agir.” (Deleuze, [1978] 2006, datilo).

⁸⁰ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 166.

⁸¹ “Uma flauta de madeira milenar organiza o caos.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 153).

⁸² “No Music Day” (“Dia sem Música”) proposto por Bill Drummond. Instituído, desde 2005 até 2009, o dia 21 de novembro como dia para não se escutar música. A data foi escolhida por ser um dia após o dia internacional da música, data de Santa Cecília padroeira desta arte na Igreja católica. No *site* existem depoimentos e declarações sobre o evento, <http://www.nomusicday.com/> ou <http://www.diasemmusica.com/>.

⁸³ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 113.

⁸⁴ “A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento. Não está aí o seu fascínio potencial?” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 99).

⁸⁵ “Não é certamente a diferença do barulho e do som que permite definir a música, nem mesmo distinguir os pássaros músicos e os pássaros não-músicos, mas sim *o trabalho do ritornelo*.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 102).

⁸⁶ “O ritornelo, na sua fase terminal, não só não será mais associado às *Jovens*, mas deixará, por acréscimo, o terreno musical.” (Guattari, [1979] 1988, p.290) “O problema da música é diferente, se é verdade que seja o ritornelo.” (Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 102).

⁸⁷ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 166.

⁸⁸ “O labirinto já não é arquitetônico, tornou-se sonoro e musical.” (Deleuze, [1993] 2004, p. 119-20).

⁸⁹ Deleuze, Guattari, [1980] 2005, v. 4, p. 167.

⁹⁰ *Somatotônico* em virtude de sua sensibilidade ao ruído que o cerca; ou ainda, *cerebrotônico*, intelectual afeito à solidão e ao silêncio. (Di Benedetto, 2006, p. 53).

⁹¹ “ Os ruídos mais irresponsáveis e desavergonhados são realmente os infernais estalidos de chicotes nas ressonantes ruas urbanas, os quais tiram toda a tranqüilidade e contemplação da vida.” (Di Benedetto, 2006, p. 53).

⁹² “A música que é som, quando é música imposta se transforma em ruído. Do mesmo modo as palavras, de rádio ou de televisão, para mim não representam mais que um ruído se, (...) carecem de sentido, ou pouco têm, ou ao tê-lo não me alcança quando escuto contra a minha vontade. Sem a minha adesão ou aceitação, a televisão torna-se para mim ruído com figuras.” (Di Benedetto, 2006, p. 79).

⁹³ Di Benedetto, 2006, p. 141.

⁹⁴ Di Benedetto, 2006, p. 152.

⁹⁵ A denominação desses territórios está relacionada aos dispositivos de poder, conforme Foucault, serial-disciplinar e difuso-controle. Discorreremos mais a esse respeito no capítulo seguinte.

⁹⁶ “El oído es colectivo y há pasado por ser siempre el sentido de las emociones y de la afectividad.” (López, 2005, p. 18).

Capítulo 4

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

² “Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil.” (Foucault, [1979] 2004, p. 148).

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

⁴ Foucault, 2004, p. 149.

⁵ A noção de tecnologia se aproxima, em nossa abordagem, da noção de tecnologias de escutas configuradas como mídias sonoras, ou ainda pensando o ouvido como aparato, como vimos em Pierre Schaeffer.

⁶ Pelbart, 2003, p. 56.

⁷ Murray Schafer apresenta o mesmo divisor – a Revolução Industrial – para falar da transformação no ambiente acústico, que agora apresenta sons que não morrem mais, as máquinas que soam ininterruptamente.

⁸ Foucault, [1976] 2005, p. 292.

⁹ “Eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a ‘população’ enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de ‘fazer viver’.” (Foucault, [1976] 2005, p. 294).

¹⁰ Foucault, [1976] 2005, p. 135.

¹¹ Foucault não usa a palavra controle, mas regulamentação. O termo parece ter sido dado por Deleuze.

¹² Pensemos o modelo do “poder soberano como uma boneca russa do tipo *matriochka*, sendo que a de tamanho maior representa o poder administrativo disciplinar, que contém o poder de controle político, que por sua vez contém, em última análise, o poder de se fazer a guerra”. (Hardt, Negri, 2005, p. 44).

¹³ “Não deve se perguntar qual o regime mais duro, ou mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as libertações e as sujeições”. (Deleuze, [1972-1990] 1998, p. 220)

¹⁴ Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss* (2004). *Pan*, do adjetivo grego “cada, cada um(a), todos, inteiridade, totalidade, todo o possível, tudo possível” (representado em latim tanto por *pam-* como por *pan-*). Óptico: do grego *optikós, ê, ón* “relativo à vista, à visão”. *Panóptico* seria uma visão que tudo enxerga, olho que tudo vê. Cumpre ressaltar que se tem caráter virtual, sobretudo no Brasil, se desenvolve, a partir da palavra óptica, tão abusivamente comercializada, a forma *ótica*; daí ser geral não apenas a ambigüidade entre visão e audição, como também uma recusa para os adjetivos aqui considerados, que passariam a ter uma difícil dualidade, como no caso dos termos *Panótico* e *Panóptico*, entre os quais propomos uma diferenciação em virtude da aproximação do contexto utilizado por Foucault.

¹⁵ Filósofo, economista e legislador inglês. Formado em direito, procurou estabelecer uma hierarquia institucional em regimes penitenciários à luz da razão iluminista no livro *Panóptico*, de 1787. A idealização do panoptismo, que corresponde à observação total, a tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. Em 1787, escreveu o *Panóptico*, que foi pensado como um projeto de prisão-modelo para a reforma dos detentos. Bentham, juntamente com Stuart e James Mill, difundiu o utilitarismo, teoria ética que responde a todas as questões acerca do que fazer, do que admirar e de como viver, em termos da maximização da utilidade e da felicidade.

¹⁶ Foucault, [1975] 2001, p. 211.

¹⁷ Foucault, [1975] 2001, p. 218.

¹⁸ Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss* (2004). Ótico, do grego *ótikós, ê, ón*, “relativo às orelhas”. O *Panótico* seria, portanto, uma orelha que tudo capta, tudo ouve. Encontramos outra variação possível que nos servirá, o *Pámphónos*, “que faz ouvir toda espécie de sons”. *Panótico*, que capta todos os sons (recepção), e *Pámphónos*, que faz soar todos os sons (difusão).

¹⁹ Desconsideramos uma série de fatores e atividades que implicam a percepção como a atividade da consciência, como, por exemplo, a atenção e o interesse, ou mesmo questões como a visão periférica e outras que passam pelo plano das micropercepções, que não operam de maneira isolada com os outros órgãos do sentido. Seria difícil atribuir uma valoração ou hierarquização de um ou outro órgão dos sentidos, pois as questões são mais complexas. Servimo-nos apenas das características que consideramos significativas para pensar a diferenciação entre olho e ouvido.

²⁰ Paul Virilio irá dar conta de como a guerra está pautada na velocidade (cronopolítica) sob vários aspectos; dentre eles, a velocidade de articular

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

²¹ “Hitler só teve existência política graças ao rádio e aos sistemas de dirigir-se ao público.” (McLuhan, 1969, p. 337)

²² “Ohne Kraftwagen, ohne Flugzeug und ohne Lautsprecher hätten wir Deutschland nicht erobert.” Adolf Hitler, *Manual of the German Radio*, 1938-39. (Cf. Schafer, 2001 [1977], p. 135).

²³ Museum Waalsdorp, 2006, *site*. Os espelhos sonoros (*sound mirrors*), um tipo de *Panótico*, tiveram importante papel na defesa aérea, antes da invenção do radar, desde o período entre guerras até a década de 1930. (Grantham, 2006, *site*).

²⁴ McLuhan, 1972, p. 46.

²⁵ Sou grato ao professor Luiz Orlandi por alimentar-me essas idéias e apontar essas diferenciações que o rigor de uma escuta atenta pode deflagrar.

²⁶ Foucault, [1979] 2004, pp. 216-7.

²⁷ “A luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens.” (Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 265)

²⁸ Iazzetta, Kon, 1998, p. 5

²⁹ Cf. Fraunhofer, 2006 (*site*).

³⁰ Iazzetta, Kon, 1998, p. 5.

³¹ Os algoritmos de compactação cumprem papel semelhante ao dos filtros que permitem passar determinadas frequências do sinal sonoro. O telefone, por exemplo, possui um filtro que elimina determinadas faixas do som, para valorizar as frequências médias, nas quais a voz humana opera. Lembremos que toda transformação de energia (som – onda mecânica) tende a sofrer perdas, o que acaba configurando uma espécie de filtragem. O microfone, transdutor por excelência, ocupa a

função de filtro. “A princípio, qualquer operador ou dispositivo que modifique um sinal de áudio pode ser considerado um filtro. De um modo mais explícito, um filtro atenua a quantidade de energia presente em certas frequências ou faixas de frequências de áudio. Desse modo, superfícies ou quaisquer obstáculos presentes no meio de propagação de uma onda sonora podem atuar como filtros mecânicos, uma vez que, ao proporcionarem a reflexão ou absorção de certas faixas de frequência, alteram as características das ondas sonoras. Do mesmo modo, os botões que controlam a quantidade de “graves” e “agudos” presentes em aparelhos de som são filtros elétricos. Sistemas mais sofisticados são implementados em equalizadores nos quais pode-se controlar com maior precisão as faixas de frequências que serão afetadas na filtragem. Filtros digitais podem também ser implementados na forma de algoritmos em computadores e outros aparelhos digitais.” (Iazzetta, 2005 [site])

³² Cf. Wikipedia, 2006 (site).

³³ Cf. Wikipedia, 2006 (site).

³⁴ “Using mp3 technologies, for example, a CD recording can be compressed to a file the size of the Word file containing this book and in seconds e-mailed to one hundred friends around the world.” (Lessig, 1999, p. 49).

³⁵ Levy, [1999] 2005, p. 138-9.

³⁶ Levy, [1999] 2005, p. 140.

³⁷ Vianna, 2006 (site).

³⁸ Vianna, 2006 (site).

³⁹ Cf. Levy, [1999] 2005, p. 136-7.

⁴⁰ Castro, 2006 (site).

⁴¹ Iazzetta, 2005, p. 7.

⁴² Vale visitar o artigo “Som, espaço e tempo na Arte Sonora” (2006), de Lilian Campesato, escrito em parceria com Fernando Iazzetta.

⁴³ Como bem apontou Pierre Schaeffer com a noção de objeto sonoro, a partir da fita magnética, para além da representação musical abstrata da partitura.

⁴⁴ “A conexão do seqüenciador, do sintetizador e do sampler no novo *estúdio digital* permite reunir em uma só todas as funções musicais: composição, execução e processamento em estúdio multicanal”. (Levi, [1990] 2004, p. 104)

⁴⁵ Virilio, 2000, p. 18.

⁴⁶ “O campo de batalha é, antes de mais nada, um campo de percepção.” (Virilio, 2000, p. 26)

⁴⁷ Virilio, 2000, p. 35.

⁴⁸ Virilio, 2000, pp. 38-9.

⁴⁹ Escreve Edmund Couchot: “A noção de máquina cibernética ultrapassa em muito aquela de máquina mecânica ou elétrica. Ao mesmo tempo, alarga a noção de inteligência, que não é mais exclusividade do homem.” (Couchot, 2003, p. 97).

⁵⁰ Deleuze, [1990] 1998, p. 222.

⁵¹ Vide definição de Couchot de “Olhar reticulado” (Couchot, 2003, pp. 84-7).

⁵² Obici, 2006. Alusão à performance *Compro Auri*. (*site*) <http://comproauri.blogspot.com>.

⁵³ “No telefone (ou no rádio-telefone) nós nos asseguramos da presença de nosso interlocutor por breves mensagens sem conteúdo (“alô”). Mas com a rádio-difusão e a televisão, o ouvinte e o espectador não podem prevenir a fonte, pelo mesmo canal, de uma eventual disfunção da ligação. Decorre disso uma certa submissão do receptor, que aumenta o efeito de invasão.” (Couchot, 2003, p. 85).

⁵⁴ Negri, Lazzarato, 2001, p. 50.

⁵⁵ Negri, Hardt, 2005, p. 141.

⁵⁶ Negri, Lazzarato, 2001, p. 46.

⁵⁷ “A recepção é, então, deste ponto de vista, um ato criativo e parte integrante do produto.” Negri, Lazzarato, 2001, p. 51.

⁵⁸ “A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ela contempla: ela é *enjoyment*, e *self-enjoyment*. É sujeito, ou antes um *injecto*.” (Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 272).

⁵⁹ Cage, 1985, p. 13.

⁶⁰ Deleuze, Guattari, [1991] 2004, pp. 273-4.

⁶¹ “Não existe mais um lado de fora do capital, nem tampouco um lado de fora da lógica do biopoder, (...) não é uma coincidência, já que o capital e o biopoder funcionam intimamente juntos.” (Negri, Hardt [2004] 2005, p. 141).

⁶² A respeito desse tema, vale conferir um importante estudo de Fátima Carneiro dos Santos que busca traçar um histórico no plano musical dessa relação com a escuta em busca de uma poética nômade. O livro se chama *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC: Fapesp, 2002.

⁶³ “Os efeitos da tecnologia não ocorrem nos níveis das opiniões e dos

conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência.” (McLuhan, 1969, p. 34).

⁶⁴ Cf. Die Welt, 23 dezembro 2005.

⁶⁵ “A questão da velocidade é uma questão central que faz parte da questão econômica. A velocidade é simultaneamente uma ameaça, na medida em que é capitalizada, tirana e, ao mesmo tempo, ela é a própria vida. Não se pode separar a velocidade da riqueza. Se se der uma definição filosófica da velocidade, pode-se dizer que ela não é um fenômeno, mas uma relação entre fenômenos.” (Virilio, 2000, p. 14).

⁶⁶ “Assim como a máquina de costura da Revolução Industrial nos desenvolveu a linha contínua nas roupas, também as fábricas, que operavam ininterruptamente noite e dia, criaram a linha contínua no som.” (Schafer, [1977], 2001, p. 116) Diríamos que a maioria dos sons naturais, não produzidos pela máquina, tem início e fim, eles nascem e morrem. Já os sons contínuos das máquinas introduzem, metaforicamente falando, a questão da onipresença dos sons, ritornelos imortais.

⁶⁷ Deleuze, [1972-1990] 1998, p. 219.

⁶⁸ Lessig problematiza e contextualiza a liberdade de expressão a partir do controle tecnológico, os órgãos reguladores, o acesso a ferramentas, a arquitetura de redes (telefonia móvel e Internet) e dos sistemas de filtros de expressão (Lessig, 1999, pp. 164-85).

⁶⁹ Agradeço pela cumplicidade auditiva do filósofo Peter Pál Pelbart, pela angústia compartilhada nesse relato, que é uma adaptação de uma fala sua em orientação no Núcleo de Subjetividade Clínica – PUC-SP, 2006.

⁷⁰ Foucault, [1979] 2004, p.147.

⁷¹ “As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma revolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo.” (Deleuze, [1972-1990] 1998, p. 223).

⁷² Deleuze, [1985] 2005, p.105.

⁷³ Guattari, [1992] 2000, p. 35.

⁷⁴ “Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação.” (Deleuze, Guattari, [1991] 2004, p. 272).

⁷⁵ Guattari, 1992, p. 25 [Caosmose].

⁷⁶ Virilio, Lotringer, [1983] 1994.

⁷⁷ “Se entramos agora no estado perpétuo de guerra, torna-se necessário que a guerra não seja uma ameaça à atual estrutura de poder, nem uma força desestabilizadora, e sim, pelo contrário, um mecanismo ativo que esteja constantemente criando e reforçando a atual ordem global.” (Negri, 2005, p. 43).

⁷⁸ Talvez os fatos aqui descritos estejam muito relacionados com a cidade de São Paulo, onde este trabalho foi escrito. Mas também pode ser que seja uma tese de qualquer grande metrópole: nova-iorquina, carioca, romana, bogotana, londrina, entre tantas outras.

Conclusão

¹ Lembramo-nos, a esse respeito, daqueles que assumem o ruído como expressão e se põem a enfrentar situações de ter de criar uma outra escuta que não a escuta musical, um outro corpo, que não aquele que dança ao pulso das batidas regulares da música-ritual de pista. Com suas máquinas de produzir ruídos, tais músicos parecem levar o corpo a um estado de torpor, que titubeia um movimento, um gesto, seria dança? Isso quando os corpos-ouvintes não se dispersam pelo próprio incômodo que a “ausência” de ritmo gera.

² Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p. 58.

³ López, 2005, pp. 12-25.

⁴ “Retornemos aos célebres textos de Leibniz sobre o murmúrio do mar; aí também são possíveis duas interpretações. Ou dizemos que a percepção do ruído de conjunto é clara, embora confusa (não distinta), porque as pequenas percepções componentes não são elas mesmas claras, mas obscuras. Ou dizemos que as pequenas percepções são elas mesmas distintas e obscuras (não claras): distintas, porque apreendem relações diferenciais e singularidades; obscuras, por não serem ainda ‘distinguidas’, não serem ainda diferenciadas – e estas singularidades, condensando-se, determinam, em relação com nosso corpo, um limiar de consciência como um limiar de diferenciação, a partir do qual as pequenas percepções atualizam-se, mas atualizam-se numa apercepção que, por sua vez, é apenas clara e confusa: clara, porque distinguida ou diferenciada, e confusa, porque clara.” (Deleuze, [1968] 2006, p. 301).

⁵ Obici, 2006 (*site*).

⁶ “O excesso de velocidade é comparável a excesso de luz. É cegante.” (Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p. 81).

⁷ Essa conceituação foi posta por terra quando John Cage se colocou na câmara anecóica – ambiente cientificamente estudado e construído para a ausência total de sons. Ali, escutou seu coração e seu sistema nervoso,

e chegou à conclusão de que o silêncio, como ausência total de som, não existe.

⁸ Uma das trajetórias do pensamento de Virilio é pensar a importância da velocidade em diferentes aspectos: poder, política, guerra, informação, território e cidade, entre outros aspectos. Riqueza, poder e velocidade estão, para ele, relacionados. “Riqueza e velocidade estiveram sempre ligadas, sendo uma a face escondida da outra. Ora a monética traduz bem esse movimento que tornou a circulação sinônimo de dinheiro. O dinheiro não é mais nada, a circulação é tudo. (...) A velocidade de circulação suplantou o dinheiro. (Virilio, 2001, pp. 112-3).

⁹ “Dromologia vem de *dromos*, corrida. Portanto, é a lógica da corrida. Para mim foi a entrada no mundo do equivalente-velocidade ao equivalente-riqueza.” (Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p. 48).

¹⁰ Talvez fosse a isso que Deleuze se referia ao indicar o galope, ao invés do ritornelo, como pensamento de um estado sucessivo de criação de velocidades que se cristalizam em nossa subjetividade, embora sejam construídas pela sucessão efêmera do tempo: cristais de tempo. “Seja qual for a velocidade ou a lentidão, a fila, o *travelling* é uma cavalgada, uma cavalgata, um galope.” (Deleuze, [1985] 2005, p. 114) O paradigma, neste caso, é o cinema, sucessão e velocidade do olhar-tempo, espaço-tempo, que se amalgamam e cristalizam pela sucessão e sobreposição de imagens que se fazem no fluxo dos instantes.

¹¹ Virilio, Lotringer, [1983] 1984, p. 16.

¹² Museum Waalsdorp, 2006 (*site*).

¹³ No cenário da música eletrônica *pop* existe a definição *noise music*, como expressão de um modo de produção do sonoro, que é oposto aos valores da tradição musical. Mas lembremos que essa definição de música que se opõe à *noise music* parece se pautar numa definição ultrapassada, que não valeria, por exemplo, para a produção musical, principalmente aquela posterior ao século XX, e muito menos para a música eletroacústica.

¹⁴ Cf. Antropologia do ruído no livro *O som e o sentido* (Wisnik, [1989] 1999, pp. 32-58).

¹⁵ “É a fábula, isto é, algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar (...). Pois o homem da fábula liberta-se do vínculo místico do silêncio transformando em encantamento.” (Agamben, [1978-2001] 2005, p. 77)

¹⁶ A crítica incessante de Pierre Schaeffer à tecnologia, bem como ao poder de sua invenção, parecem tê-lo acompanhado. “A música de todos os sons, que gerou a dúvida e estas perguntas ainda não respondidas: isto é música? O que é música? O que é a música? Se a herança da

música concreta levasse a uma ruptura inexorável com a tradição, então, para ele, seu projeto não teria vingado.” Rodolfo Caesar em programa radiofônico em memória à morte de Pierre Schaeffer (Caesar, 1995, *site*).

¹⁷ Escuta pensante não mais na acepção apresentada por Murray Schafer no livro *O ouvido pensante* (1986).

¹⁸ Deleuze, [1975-1995] 2003, pp. 142-146. “Em filosofia, trata-se de um pensamento impossível, isto é, tornar pensável, por meio de um material de pensamento muito complexo, forças que não são pensáveis.” (Idem).

¹⁹ “O corpo é sonoro, tanto quanto visível.” (Deleuze, [1985] 2005, p. 232).

²⁰ Rolnik, 2006, p. 14.

²¹ Cf. Gil, 2006, p. 66.

²² Freud, em *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise* (1912), escreve: “Ele deve simplesmente escutar e não se preocupar se está se lembrando de alguma coisa. (...) Se o médico se comportar de outro modo, estará jogando fora a maior parte da vantagem que resulta de o paciente obedecer à ‘regra fundamental da psicanálise’. A regra para o médico pode ser assim expressa: ‘Ele deve conter todas as influências conscientes da sua capacidade de prestar atenção e abandonar-se inteiramente à ‘memória inconsciente’. Ou, para dizê-lo puramente em termos técnicos: ‘Ele deve simplesmente escutar e não se preocupar se está se lembrando de alguma coisa.’” (Freud, [1992] 1998).

²³ O historiador Peter Gay atribui uma propensão mental prática a distância que Freud mantinha da música. “Ele fazia questão de proclamar sua ignorância em matéria musical, (...) como observou sucintamente sua filha Ana, ‘nunca ia a concertos’.” (Gay, 1989, p. 166) É fato que Freud teve pouco contato com músicos e pouca experiência com esta arte. Ele chegou a consultar artistas, poucos músicos; dentre eles, podemos citar o breve encontro clínico de Mahler, conforme relato de Peter Gay (1989).

²⁴ “É o que Nietzsche descobria como a operação artística da vontade de potência, a invenção de novas ‘possibilidades de vida’.” (Deleuze, [1972-1990] 1998, p. 123).

²⁵ V. Guattari, *Caosmose: um novo paradigma estético*, 1991, pp. 127-52.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. [1978 e 2001] *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ATALLI, Jaques. [1977] *Noise: the political economy of music*. Ed. 9: University of Minnesota Press, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. [1988] *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Caminhos, 1990.
- CAESAR, Rodolfo. *In Memoriam: Pierre Schaeffer (1910-1995)*. Programa radiofônico em homenagem a Pierre Schaeffer. São Paulo: FM Cultura, dezembro de 1995. Url: <http://acd.ufrj.br/lamut/lamut.htm>.
- _____. A escuta como objeto de pesquisa. *Revista Eletrônica ANPPOM*, 2003. <http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/10escup.htm>.
- CAGE, John. *Silence*. Estados Unidos: Wesleyan Paperback, 1961.
- _____. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Writings '67-'72*. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1974.
- CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: *Sob o sol-jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (pp. 57-89).
- CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, L. Fernando. *Som, espaço e tempo na Arte Sonora*. Brasília: ANPPOM, 2006.
- CANADIAN ENCYCLOPEDIA. R. Murray Schafer. www.thecanadianencyclopedia.com, 2006.
- CARMEL-ARTHUR, Judith. *Bauhaus*. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CASTRO, Oona. *Cultura livre, negócios abertos*. <http://www.overmundo.com.br/overblog/cultura-livre-negocios-abertos> 2006.

- CHATELET, François (Org.). *História da filosofia*. Trad. José Afonso Furtado. v. 4. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- _____. (Org.). *A história da filosofia: idéias, doutrinas. VIII O século XX*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1974.
- COUCHOT, Edmund. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CREATIVE COMMONS. "Some Rights Reserved": Building a Layer of Reasonable Copyright. <http://creativecommons.org>, 2006.
- CRITON, Pascale. [1998] A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984: O ritornelo e o galope. In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000 (pp. 495-504).
- DELEUZE, Gilles. [1972-1990] *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Minuit, 1990. Ed. Bras. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- _____. [1986] *Foucault*. Paris: Minuit, 1986. Ed. Bras. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. [1993] *Critique et clinique*. Paris: Minuit 1993. Ed. Bras. *Crítica e clínica. Mil platôs v.4*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. [1968] *Différence et répétition*. Paris: Epiméthée P.U.F, 1968. Ed. Bras. *Diferença e repetição*. Ed. 2. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. [1985] *Cinéma 2 – L'image temps*. Paris: Minuit 1985. Ed. Bras. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. São Paulo: 2005.
- _____. [1978] *Spinoza – Cours Vincennes 24/01/1978*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. www.webdeleuze.com. 2006. (datilo).
- _____. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris: Minuit, 2003. Org. de David Lapoujade, pp. 142-146. Nota da edição original: Texto distribuído durante um sessão de síntese do IRCAM, em fevereiro de 1978 (versão revisada).
- _____; GUATTARI, Félix. [1972-1973] *L'Anti-Oedipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit 1972 / 1973. Ed. Port. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. Ed. Bras. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Núcleo Subjetividade PUC-SP, 2006 (datilo).

- _____ ; GUATTARI, Félix. [1980] *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit 1980. Ed. Bras. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- _____ ; GUATTARI, Félix. [1991] *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit 1991. Ed. Bras. *O que é filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DI BENEDETTO, Antonio. *O Silencioso*. Trad. Maria P. G. Ribeiro. São Paulo: Globo, 2006.
- FENERICH, Alexandre. *Questões da representação na música eletroacústica*. Rio de Janeiro: Escola de Música UFRJ, 2005 (mestrado).
- FERRAZ, Silvío. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998.
- _____. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição] – Um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.
- _____. Aulas. PUC-SP, 2005 [datilo].
- FOLHA DE S. PAULO. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica,23/dezembro/2005>.
- FONTEERRADA, Marisa T. O. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo: Unesp, 2003.
- FOUCAULT, Michel. [1979] *Microfísica do poder*. Ed. 20. Rio de Janeiro: Graal. 2004.
- _____. [1975] *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Ed. 24. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. [1975-1976] *Em defesa da sociedade: Curso do Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. [1976] *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Ed. 16. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- FRAUNHOFER, Institut Integriert Schaltungen. <Http://www.iis.fraunhofer.de/amm/techinf/layer3>, 2006.
- FREUD, Sigmund. [1914] *O Moisés de Michelangelo*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

- _____. [1912] *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- GARCIA, Sérgio Freire. *Alto-, alter-, auto-falantes*. São Paulo: PUC, 2004 (doutorado).
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GIL, José. Abrir o corpo. In: *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, pp. 63-6 [Catálogo].
- GRANTHAM, Andrew. *Soundmirrors*. <http://www.ajg41.clara.co.uk/mirrors/>, 2006.
- GROVE, [1988] *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994 (edição concisa).
- GUATTARI, Félix. [1989] *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papyrus, 2004.
- _____. [1992] *Caosmose: um novo paradigma estético*. Ed. 3. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. [1979] *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizoanálise*. Campinas: Papyrus, 1988.
- _____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Ed. 6. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HOUAISS, Dicionário Eletrônico. Versão 1.05. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- IAZZETTA, Fernando. *Sons de Silício: corpos e máquinas fazendo música*. São Paulo: PUC-SP, 1996.
- _____. *A importância dos dedos para a música feita nas coxas*. ANNPPOM: Rio de Janeiro, 2005.
- _____; KON, Fabio. *A música efêmera da Internet*. ANNPPOM: Rio de Janeiro, 1998.
- _____. *Tutoriais de áudio e acústica: filtros*. <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta> 2005.
- JARAMILLO, Julián Arango. *Homens, máquinas e homens-máquinas: o surgimento da música eletrônica*. Campinas: Unicamp, 2005 (mestrado).

- JUNG, Carl Gustav. [1961] *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. [1971] *Psicologia e religião*. Ed. 2. Petrópolis: Vozes, 1983.
- _____. [1964] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. [1981] *Fundamentos de psicologia analítica*. Ed. 6. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOSTELANTZ, Richard [1987]. *Conversing with Cage*. New York: Limelight, 1991.
- LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAROUSSE. *Grand Larousse encyclopédique. v. 1*. Paris: Librairie Larousse, 1960.
- _____. *Larousse du XXe Siècle. v. 1*. Paris: Librairie Larousse, 1928.
- LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Toni. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- _____. From Capital-Labour to Capital-life. In: _____. *Ephemera: theory & politics in organization*, vol. 4, iss. 3, ago. 2004 (pp. 187-208). www.ephemeraweb.org/journal/4-3/4-3lazzarato.pdf.
- LEMONS, André. *Podcasting: emissão sonora, futuro do rádio e cibercultura*. [Http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und](http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und), 2006.
- LESSIG, Lawrence. *Code: and other laws of cyberspace*. New York: Basic Books, 1999.
- LEVY, Pierre. [1999] *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. [1990] *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LÓPEZ, Noel Garcia. Alarmas y sirenas: sonotopías de la conmoción cotidiana. In: *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana: aproximaciones a una antropología sonora*. Barcelona: Orquestra del Caos & Institut Català d'Antropologia, 2005.
- LUZIO, Claudia di. "Un re in ascolto" di Luciano Benoit: una genesi travagliata. In: *Settimo Colloquio di Musicologia*. Itália: Bolonha, 2003. [Http://www.saggiatoremusicale.it](http://www.saggiatoremusicale.it).

- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- MATTÉI, Jean-François. *Pitágoras e os pitagóricos*. São Paulo: Paulus, 2000.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____. *A galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Nacional, Edusp, 1972.
- MEIRELES, Cildo. Babel Exposição / Estação Pinacoteca. Nov. 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. [1964] *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MOLINA, Camila. *Artista paulistano faz performance com bloqueador de celular*. São Paulo: jornal *Estado de S. Paulo*, 2006.
- MUSEU TELÉGRAFO. Museu do Telégrafo. [Http://geocities.yahoo.com.br/jcc5001pt/museutelegrafo.htm](http://geocities.yahoo.com.br/jcc5001pt/museutelegrafo.htm), 2005.
- MUSEUM WALLSDORP. *Sound Mirrors*. [Http://www.museumwaalsdorp.nl/en/angleval.html](http://www.museumwaalsdorp.nl/en/angleval.html) ou <http://www.autogena.org/mirros/a.html>, 2006.
- MUZAK. [Http://www.muzak.com/html.25/07/2006](http://www.muzak.com/html.25/07/2006).
- NEGRI, Toni; Micael HARDT. [2004] *Multidão*. São Paulo: Record, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. [1884-1888] O eterno retorno. In: _____. *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Os pensadores).
- NO MUSIC DAY. [Http://www.nomusicday.com/](http://www.nomusicday.com/). [Http://www.diasemmusica.com/2005-2009](http://www.diasemmusica.com/2005-2009).
- OBICI, Giuliano Lamberti. *Hipersônica: Escutas e dispositivos coletivos multimidiáticos*. [Http://www.cafetinaeletroacustica.com/expresso/paginas/hipersonica.htm](http://www.cafetinaeletroacustica.com/expresso/paginas/hipersonica.htm), 2006.
- _____. Compro Auri. [Http://comproauri.blogspot.com](http://comproauri.blogspot.com) 2006 (performance).
- OLIVA, Fernando. Cuidado: obras. Ed. 20. São Paulo: *Revista V*, 2006. http://www.vw.com.br/revistav05/ed_020/revista_home.htm.
- PALOMBINI, Carlos. *Pierre Schaeffer, 1953: towards an Experimental Music*, originalmente publicado em *Music & Letters*, v. 74, n. 4, pp. 542-57, 1993. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 3/outubro de 1998.

- _____. *Schaeffer's Sonic Object: Prolegomena*. [Http://gsd.ime.usp.br/sbcm/1999/papers/Carlos_Palombini.pdf](http://gsd.ime.usp.br/sbcm/1999/papers/Carlos_Palombini.pdf), 1999.
- _____. 'Ideas for a Musicology of Electroacoustic Music: Notes to a Reading of Landy', *Anais do XX Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de Computação* (CD-rom), Curitiba: Champagnat, 2000.
- _____. *A música concreta revisada*. [Http://www.rem.ufpr.br/REMv4/vol4/art-palombini.htm](http://www.rem.ufpr.br/REMv4/vol4/art-palombini.htm), 2002.
- _____. *A música concreta revisitada*. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 4. [Http://www.rem.ufpr.br/REMv4/vol4/art-palombini.htm](http://www.rem.ufpr.br/REMv4/vol4/art-palombini.htm), 2002.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- QUIGNARD, Pascal [1996]. *Ódio à música*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. *In: Folha de S. Paulo*. 30 de abril de 2000, pp14-15 (Caderno Mais!).
- _____. "Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida *In: Corpo, arte e clínica*. Instituto de Psicologia. UFRGS. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/2003 e *in: "A vida nos tempos de cólera"*. ONG Atua (rede de acompanhamento terapêutico). Itaú Cultural, São Paulo, 17/05/2003.
- _____. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. *In: Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, pp. 13-26 [Catálogo].
- RUSSOLO, Luigi. [1913] *The art of noises*. New York: Prendragon Press, 1986.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos [2002]. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Educ, 2004.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. [1966] *Tratado de los objetos musicais: ensaio interdisciplinar*. Madri: Alianza, 1988 [versión abreviada].
- SCHAFER, Murray [1977]. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligencia-*

- do aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.
- _____. [1986]. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1991.
- VIANNA, Hermano. *Central da Periferia*. [Http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao](http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao). TV Globo, 2006.
- VIDAL, P. Cesar Salgado. *Evolução do Padrão MPEG*. [Http://www.gta.ufrj.br/~vidal/mpeg/mpeg.html](http://www.gta.ufrj.br/~vidal/mpeg/mpeg.html), 1997.
- VIELLIARD, Jacques. A diversidade de sinais e sistemas de comunicação sonora na fauna brasileira. In: _____. *Anais I Seminário Música Ciência Tecnologia Acústica Musical*. São Paulo: IME-USP, 2004, pp. 145-152.
- VIRILIO, Paul. *Cibermundo: a política do pior*. Trad. Francisco Marques. Lisboa: Teorema, 2000.
- _____; LOTRINGER, Sylvere. [1983] *Guerra Pura: a militarização do cotidiano*. Trad. Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WELT. *DieWelt*. www.welt.de (23/12/2005).
- WSF The World Soundscape Project. [Http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html](http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html), 2005.
- WIKIPEDIA. [Http://pt.wikipedia.org/wiki/Mp3](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mp3) 2006.
- WIKIPEDIA. [Http://en.wikipedia.org/wiki/Podcasting](http://en.wikipedia.org/wiki/Podcasting) 2006.
- WISNIK, José Miguel. [1989] *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZILLES, Urbano. [1996] A fenomenologia husserliana como método radical. In: _____. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Edmund Husserl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- ZOURABICHVILI, François [2003]. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Giuliano Obici é pesquisador e artista com ênfase em arte sonora. Graduado em psicologia pela Universidade Estadual de Maringá, mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz, doutorando pelo Núcleo de Subjetividade PUC-SP com a Profa. Dra. Suely Rolnik. Professor de psicologia da percepção na Universidade Anhembi Morumbi. Sua área de interesse passa pelos temas da percepção, subjetividade, tecnologia e música. Colaborou com o programa de rádio Ubitatá com pacientes psiquiátricos e a comunidade no Centro de Convivência e Cooperativa Parque Previdência. Autodidata e entusiasta da cultura colaborativa, vem ministrando cursos e oficinas experimentais em música com software e hardware livre. É um dos fundadores do grupo de arte sonora MURO, forma o duo Nmenos1 com o músico e compositor Alexandre Fenerich.

contatos:

www.giulianobici.com.br

giulianobici@gmail.com

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO SOBRE PAPEL PÓLEN SOFT 80 g/m² (MIOLO)
E CARTÃO SUPREMO 250 g/m² (CAPA) PELA IMPRINTA EXPRESS GRÁFICA E
EDITORA PARA VIVEIROS DE CASTRO EDITORA EM MAIO DE 2008.