UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

CARLOS ARTHUR AVEZUM PEREIRA

O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CARLOS ARTHUR AVEZUM PEREIRA

O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical.
Linha de Pesquisa: Sonologia (Criação e Produção Sonora).

Orientador: Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta.

SÃO PAULO
2017

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

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

Pereira, Carlos Arthur Avezum
O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental / Carlos Arthur Avezum Pereira. -- São Paulo: C. A. A. Pereira, 2017.
205 p.: il. + DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Bibliografia

1. música experimental 2. Teoria do Afeto 3. escuta 4. silêncio 5. corpo I. Iazzetta, Fernando Henrique de Oliveira II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: PEREIRA, Carlos Arthur Avezum

Título: O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao Gabriel e ao João (o cão).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Fernando Iazzetta pela receptividade, paciência e espírito crítico que tanto me foram necessários para a conclusão deste trabalho.

Aos professores Rogério Costa, Regis Faria, e Marcelo Queiroz sempre presentes neste percurso de 4 anos.

À Lilian Campesato pela boa energia que movimenta o nosso grupo de pesquisas, o *NuSom*, do qual quero agradecer por tanto conhecimento compartilhado na presença dos colegas: Denise Aoki, Flora Holderbaum, Valéria Bonafé, Ariane Stolfi, Alexandre Marino, José Guilherme, Kooi Kawasoe, Felipe Castellani, Vitor Miskalo, Julian Jaramillo, Tilo Kosh, Davi Donato, André Damião, André Martins, Fábio Martinelli, Jonathan Andrade, Luciano Mendes, Miguel Antar, Antônio Goulart, Rui Chaves, Alexandre Porres e todos os outros.

Ao Luis Fernando Cirne e ao Gustavo Germano pela parceria musical na pesquisa e ao Pedro Paulo pelo apoio técnico.

À professora Juliana Bom-Tempo (UFU) e Fernando Martins pelas ressonâncias afetivas de amizade e parceria performática. Ao Klaus Aaron pelo apoio técnico.

Aos professores Alexandre Zamith (UNICAMP) e Daniel Barreiro (UFU) que me inspiraram o início desse caminho no Mestrado.

À pianista Araceli Chacon e ao falecido violonista Jodacil Damaceno, ambos pela valiosa orientação eternamente reconhecida e impregnada na minha expressão musical independente de suas diversas formas.

Ao amigo Hugo Romano pela receptividade em me receber em terras longínquas durante uma viagem para um congresso na Europa durante o Doutoramento.

Aos amigos de São Paulo: Celso Amâncio, Alexandre Romano, Raphael Moreira, Elisa Pupim, Luciana Cunha, Débora Peron e Léo que foram imprescindíveis durante esses 4 anos pelo seu acolhimento, humor e afeto compartilhado.

Aos amigos de Uberlândia: Juraci Alves, Daniela Reis, Fabiana Machado, Milena Lage, Fabíola Benfica, Wilza Assunção, Cristiano Barbosa, Kely Lopes, Kelen Oliveira, Adelina, Mariana Melo, Mariana Corsini e aos irmãos Tannus pelo tamanho de seus corações.

À Caroliny Pereira, Adriana Paes Leme, Rodrigo Michel, amigos mais do que queridos que, apesar de distantes compartilhamos essa jornada do Doutoramento.

Ao Anderson Carvalho, à Júlia Jorge e família pela generosidade e amizade.

Ao apoio da minha família (Arlene Avezum, Antônio Gallo, Carlos Arantes, Cláudio Arthur e demais) e da CAPES, ambos imprescindíveis.

Ao Gabriel Henrique, por tudo.

Por fim, agradeço a oportunidade concedida pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

“No disco de vitrola as circunvoluções negras por um triz não se misturam com outros círculos mágicos: e daí sai a aura da música. Eu tenho aura musical. O disco eu o pego e perpasso de leve por pêlos de meu braço e os pêlos se arrepiam eriçados. É que sua aura toca a minha” (LISPECTOR, 1978).

RESUMO

PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. **O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental.** 2017. 205 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Na década de 1990 assistimos a uma tendência na música experimental localizada em diferentes países, a qual pode ser reconhecida como uma volta para o silêncio. Essa tendência é identificada na música do coletivo internacional de compositores-performers *Wandelweiser* com sede na Alemanha, no estilo *Berlin Reductionism* da cena *Echtzeitmusik* na cidade de Berlim, no Onkyô na cidade de Tóquio, no estilo *lowercase/quiet microsound* que é descentralizado geograficamente, além de outros. A notável relação com o silêncio de *4'33"* composta em 1952 por John Cage, considerado o criador da música experimental, levanta questões sobre se essa volta para o silêncio poderia ser uma farsa como a recuperação de um dispositivo das vanguardas de meados do século XX ou se ela seria algo diferente disto. O primeiro objetivo deste trabalho é o de 'compreender' a escuta desse 'novo silêncio'. Nota-se que o aspecto conceitual do silêncio dessa nova tendência na música experimental é algo de menor expressão se comparado com o seu aspecto 'afetivo'. Dessa forma, optou-se por uma metodologia especulativa para saber o que o silêncio da recente música experimental 'faz' no ouvinte ao invés de saber o que esse silêncio 'significa'. A metodologia é fundamentada pela Teoria do Afeto que consiste em uma volta no início deste século para a filosofia da imanência de Baruch Spinoza, ressignificada por Gilles Deleuze, Félix Guattari e outros. O método utilizado é o de meta-modelização de Guattari em que a interação de conceitos geram novos conceitos desconhecidos que, dessa forma, permite o devir de elementos que frequentemente escapam dos modelos baseados na representação. Argumentamos primeiramente que a escuta do silêncio na recente música experimental é uma escuta corporal, visto que seu silêncio é afetivo. Para chegarmos a tal resultado, partimos inicialmente de uma análise dos choques tanto das manifestações vanguardistas quanto os do mundo capitalista que, embora sejam de domínios diferentes ambos expressam um potencial para o estudo da recepção corporal. Em seguida, definimos uma noção de recepção corporal por meio do conceito de Corpo-sem-Órgãos. Em um terceiro momento discutimos a possibilidade de um modelo teórico que aborde a escuta para o que está além do som, ou seja, uma escuta corporal do som inaudível, indicando um uso estendido dos modelos 'correlacionistas' de escuta de Pierre

Schaeffer e de Seth Kim-Cohen. Então apresentamos uma série de pesquisas e trabalhos artísticos sob a luz da Teoria do Afeto, além dos conceitos de ‘masoquismo produtivo’, ‘ruído afetivo’ e ‘escuta afetiva’. Finalmente apresentamos as recentes cenas da música experimental silenciosa que, com o auxílio da interação entre os conceitos discutidos anteriormente e o discurso de músicos e pesquisadores envolvidos com essas cenas torna-se possível especular que o seu silêncio afetivo pode promover um agenciamento para restabelecer a capacidade micropolítica da escuta atuar no ambiente. Essa pesquisa pretende assim contribuir com uma investigação sobre música no campo da Teoria do Afeto e uma investigação do afeto nos campos dos Estudos do Som e da Musicologia.

Palavras-chave: música experimental. Teoria do Afeto. escuta. silêncio. corpo.

ABSTRACT

PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. **Silence as affect or bodily listening in the current scenario of experimental music**. 2017. 205 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

In the 1990s we witnessed in different countries a trend in experimental music that can be acknowledged as a turn to silence. Such a trend is verified in the musical expression of the *Wandelweiser* Group; in the *Berlin Reductionism* style from the *Echtzeitmusik* scene; on *Onkyô* scene; in the *lowercase/quiet microsound* style and others. The noteworthy connection with the silence of 4'33" composed in 1952 by John Cage arouses questions about whether this turn to silence could be a ‘farse’ or if it would be diverse something. The first aim of this research is to 'understand' listening to this 'new silence'. It is observed that the ‘conceptual’ aspect of the silence related to this new trend in experimental music is something exposing lower expression if compared with its 'affective' feature. Thus, we elected a speculative methodology in order to know what the silence of this experimental music 'does' in the listener rather than knowing what that silence 'means' indeed. This selected methodology is based on the *Affect Theory*, which consists of a turn at the beginning of this century to Baruch Spinoza's philosophy of immanence whose work was restated by Gilles Deleuze and Félix Guattari afterward. The method used is Guattari's meta-modelisation in which the interaction of concepts bears new concepts that, in this way, also allows for the becoming of elements that frequently escape from models based on representation. We argue first that the listening of silence in the current experimental music is a bodily listening, since its silence is affective. In order to arrive at such a viewpoint, we start from an analysis of the shocks of both avant-garde and capitalist manifestations that, although from different fields both express a potential for the investigation of bodily reception. Next, we conceive a notion of bodily reception through the Artaud’s concept of Body-without-Organs. In a third moment we discussed the possibility of a theoretical model that approaches listening for what is beyond sound, that is, a bodily listening of the inaudible sound, pointing to an extended usage proposition of the 'correlation' models of listening by Pierre Schaeffer and Seth Kim - Cohen. Then we present a sequence of researches and artistic works under the prism of the Affect Theory, as well as the concepts of 'productive masochism', 'affective noise' and 'affective

listening'. At last we offer an overview of the current scenario related to silent experimental music that, with the aid of the interaction between the concepts discussed beforehand and as well the discourse of musicians and researchers involved with these musical prospects, it becomes possible to speculate that their affective silence could promote an agency to reestablish the micropolitic capacity of listening which is able to act in the environment. Therefore this research intends to contribute with an investigation on music in the field of *Affect Theory* and an investigation of affect in the Sound Studies and Musicology.

Keywords: experimental music. Affect Theory. listening. silence. body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figure 1 - Partitura da Primeira Versão Publicada de 4'33" de John Cage *24*
Figure 2 - White Paintings (1951) de Robert Raushenberg *27*
Figure 3 - La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre) (1915-1923) de Marcel Duchamp *28*
Figure 4 - Alice na loja tentando fitar os objetos nas prateleiras que escapam ao seu olhar *34*
Figure 5 - Exemplo de Event Score (Exit de Brecht) *37*
Figure 6 - Exemplo de Event Score (Composition 1960 #7 de Young) *38*
Figure 7 - Face interna da fantasmagoria em Das Rheingold de Wagner (1869) *42*
Figure 8 - Face externa (como vista pelo público) da fantasmagoria da Figura 7 ..... *43*
Figure 9 - Nature Morte à la Chaise Cannée (1912) de Pablo Picasso *47*
Figure 10 - Le Ready-Made Bouquet (1956) de René Magritte *51*
Figure 11 – O laboratório dos Intonarumori em Milão com Luigi Russolo à esquerda e Ugo Piatti à direita *54*
Figure 12 – Duas Páginas de Dal Risveglio di una Città para Intonarumori de Luigi Russolo *55*
Figure 13 - Primeira Página da Partitura de for Phillip Guston (1984) de Morton Feldman *59*
Figure 14 – Primeira Página da Partitura de String Quartet 2 (1983) de Morton Feldman *60*
Figure 15 - Orange, Red, Yellow (1961) de Mark Rothko *61*
Figure 16 – Bloco de Celas da Prisão Estadual de Auburn na década de 1940 ..... *73*
Figure 17 - Ludwigsburg de Bavcar (o fotógrafo com cegueira) *115*
Figure 18 - Performance I'm not Your Babe de Franko B (1995-1996) *116*
Figure 19 - Cirurgia de Vasectomia em John Duncan (Blind Date) *117*
Figure 20 - Justice Yeldham em performance *118*
Figure 21 - Bryan Saunders em The Third Ear Experiment *119*
Figure 22 - Partitura verbal de The Third Ear Experiment *120*
Figure 23 - Registro gráfico do 2º estágio (silêncio literal) de The Third Ear Experiment (9 dias) *121*
Figure 24 - Diagrama de um 'Teatro' de Cirurgias (c. 1890) *122*
Figure 25 - Instalação Sonora Game of Skill 2.0 de Christine Sun Kim *126*
Figure 26 - Exposição 'Ver e Sentir Através do Toque' *127*
Figure 27 - CD danificado com fita adesiva (Yasunao Tone) *136*
Figure 28 - Faixas do Álbum Twelve Moods de Li Jianhong (2010) *141*
Figure 29 - Mind Fiber (improvisação ambiental) *143*
Figure 30 - Yan Jun improvisando com seu sistema de feedback *145*
Figure 31 -Ilustração do Sistema Sonoro de Feedback Desenhado por Yan Jun *146*
Figure 32 - Onkyô em 'Meeting at Off Site' *158*
Figure 33 - Toshimaru Nakamura com No-Input-Mixing-Board *159*
Figure 34 - Sachiko M com Empty Sampler *160*
Figure 35 - Grupo Phosphor em 2008 ..... *164*
Figure 36 - Wandelweiser *166*
Figure 37 - Escultura de Christoph Nicolaus para 3 Jahre - 156 musikalische Ereignisse - 1 Skulptur *169*
Figure 38 - Blues (Pale Painting) - obra serialista de Marcia Hafif (2009) *171*
Figure 39 – Partitura de Little More than a Whisper *175*
Figure 40 - Little More than a Whisper de A. Beuger em '# Música ? 11' *176*
Figure 41 - Performance 'Muito Menos que um Grito' *180*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1 A ANTI-AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE OU O CHOQUE DO SILÊNCIO NAS VANGUARDAS E A INCORPORAÇÃO DO CONTEXTO SOCIAL NA RECEPÇÃO ESTÉTICA 23

1.1 *4'33"* 23
1.2 SILÊNCIO CRU E SILÊNCIO COZIDO 29
1.3 O CHOQUE DAS VANGUARDAS: O DESVIO DA IMERSÃO NA ARTE ORGÂNICA 32
1.4 VANGUARDA E NEOVANGUARDAS 51
1.5 ABERTURA MUSICAL NA PRIMEIRA NEOVANGUARDA (EXPERIMENTALISMO) 57
1.6 O CORPO NA BUSCA DO DESCONHECIDO 63

2 RECEPÇÃO ESTÉTICA CORPORAL 67

2.1 A ARTE COMO UM CORPO-SEM-ÓRGÃOS 67
2.2 O SILÊNCIO MATERIAL: DISSOLVENDO A 'LINHA' 71

3 POR UMA ESCUTA ALÉM DA CORRELAÇÃO 80

3.1 A CONVERGÊNCIA ENTRE O 'SOM-EM-SI' E O 'SOM-EM-QUESTÃO' 80
3.2 MATERIALISMO ESPECULATIVO 88

4 ESCUTA AFETIVA 93

4.1 PANORAMA ATUAL DE PESQUISAS SOBRE A CAPACIDADE AFETIVA DO SOM NA ARTE 94
4.2 O AFETO NO SOM 100
4.3 A NOÇÃO DE PARALELISMO EM SPINOZA 106
4.4 A TEORIA DO AFETO 111
4.5 'NÓS NÃO SABEMOS O QUE A ARTE AINDA PODE FAZER' 114
4.5.1 SOM E MASOQUISMO 116
4.5.2 ARTE SONORA 125
4.5.3 A GALERIA NO ESCURO E A DANÇA DO INAUDÍVEL 127
4.6 O RUÍDO AFETIVO 128
4.7 A ESCUTA AFETIVA OU CORPORAL 137

5 POÉTICAS DE UMA ESCUTA AFETIVA OU A RECENTE MÚSICA EXPERIMENTAL SILENCIOSA 148

5.1 TRANSIÇÃO DO MILÊNIO: UMA VOLTA PARA O SILÊNCIO NA MÚSICA EXPERIMENTAL 149
5.1.1 QUIET MICROSOUND OU LOWERCASE MUSIC 155
5.1.2 ONKYÔ 157
5.1.3 BERLIN REDUCTIONISM (ECHTZEITMUSIK) 161
5.1.4 WANDELWEISER 166
5.2 O CORPO-SEM-ÓRGÃOS COMO OUVINTE: A ESCUTA DO SILÊNCIO COMO AFETO NA RECENTE MÚSICA EXPERIMENTAL 172

CONSIDERAÇÕES FINAIS 189

REFERÊNCIAS 192

APÊNDICES **203**

APÊNDICE A – PROGRAMA DO CONCERTO "# MÚSICA ? 11 – MÚSICA SILENCIOSA **203**
APÊNDICE B – REGISTRO EM DVD COM TRECHOS DE EXPERIMENTAÇÕES **205**
1 TRECHOS DA PERFORMANCE 'MUITO MENOS QUE UM GRITO' (VÍDEO) 205
2 REGISTRO DE UMA EXPERIMENTAÇÃO COM NO-INPUT-MIXING-BOARD (ÁUDIO) 205

INTRODUÇÃO

Na década de 1990, assistimos a uma tendência na música experimental de uma 'volta para o silêncio' difundida em diferentes continentes. O que motivou esta pesquisa foi a curiosidade em saber de que forma essa tendência lidou com um tema (o silêncio na música experimental) que aparentemente parecia ter dado o seu recado na década de 1950 com *4'33"* de John Cage. No entanto, desde o início constatamos tanto semelhanças quanto diferenças entre o silêncio de Cage e o dessa nova tendência encontrada nas músicas do coletivo de compositores-performers *Wandelweiser* com sede na Alemanha; do estilo *Berlin Reductionism* da cena *Echtzeitmusik* na cidade de Berlim; do *Onkyô* na cidade de Tóquio; e do estilo *lowercase*/*quiet microsound*. Essa diferença foi notada em dois aspectos: a presença de sons tocados pelos músicos e o fato de que a maioria desses sons são executados com intensidades reduzidas.

O coletivo *Wandelweiser* e o estilo *quiet microsound*, este último no âmbito da composição de música eletroacústica, têm em comum o fato de que são descentralizados geograficamente e na atualidade ainda continuam a explorar este território estético do silêncio em suas obras. Por sua vez, a cena da *Echtzeitmusik* que ainda se encontra em atividade, abandonou este território estético explorado por seus músicos entre os anos de 1998 e 2003 durante a sua fase que ficou conhecida como *Berlin Reductionism*. O *Onkyô* japonês foi um curto momento no cenário da música experimental de Tóquio que ocorreu entre os anos de 2000 e 2005, embora da mesma forma que os músicos da *Echtzeitmusik* ainda expressam a influência dessa estética silenciosa nos seus trabalhos atuais. Os músicos envolvidos com essa tendência encontrada na música experimental durante os anos de transição do milênio frequentemente associam suas práticas a uma certa influência de John Cage, especialmente de *4'33"*.

O silêncio de *4'33"* é frequentemente interpretado como revestido de um forte conceitualismo que almejava expressar a ideia de que todos os sons, não somente os sons dos instrumentos musicais, são igualmente interessantes para a escuta musical. Com o performer em silêncio no palco da sala de concerto, *4'33"* chama a nossa atenção para a musicalidade dos sons do ambiente que estão constantemente ao nosso redor. No entanto, desde as primeiras décadas do século passado, tal como no Futurismo de Luigi Russolo com a sua 'Arte do Ruído', assistimos a explorações musicais de sons ruidosos encontrados no cotidiano. Essas explorações foram

intensificadas após a segunda metade do século a partir do surgimento da música experimental estadunidense e da *musique concrète* de Pierre Schaeffer na França.

Outra ideia que veio à tona com *4'33*" foi a de que sua performance não necessitava de ser realizada, ou seja, a sua recepção poderia ser facilmente imaginada pelo ouvinte. Isso decorria de sua característica transgressora que intensificava o seu conceitualismo. Ou seja, o desejo de Cage em atacar a noção de música tradicional expressado em *4'33"* fez com que essa obra fosse 'coisificada' a partir da mensagem que objetivava transmitir. De tal forma que essa mensagem poderia ser melhor compreendida como arte através do seu discurso linguístico que sua partitura suscitava ao invés do discurso sonoro, assim como são frequentemente interpretados os *ready-mades* visuais de Duchamp. No entanto, segundo Alberto Heller (2008, p. 31), "as obras de Cage não demonstram conceitos: o conceito apenas aponta uma direção inicial, que pode mudar a qualquer momento". Essa observação de Heller diz respeito a como o compositor pensava a sua obra, sugerindo que no conceitualismo de sua poética não havia demonstração de que sua intenção era a de renunciar à necessidade da performance. Podemos dizer o mesmo de Duchamp, quem também não tinha a intenção de eliminar a necessidade do expectador ver seus *ready-mades*, mas antes propor uma 'outra perspectiva' para os olhos diferente daquela perspectiva centralizada da arte tradicional (KANE, 2013).

Essa descentralização da perspectiva visual nos *ready-mades* de Duchamp análoga a uma descentralização da escuta promovida por *4'33"* pode também ser vista como uma expressão da incorporação do contexto real onde a arte é experienciada. Estas transformações ocorridas no campo da arte podem ser um sintoma de uma época em que emergiram tecnologias, tais como, a fotografia, o fonógrafo e, posteriormente, o cinema. À medida em que as tecnologias de gravação e reprodução sonora se desenvolveram tornou-se cada vez mais perceptível que a 'intocável' aura da música é expressada no mundo da realidade física, a qual é 'cheia de ruído'. Ou seja, a cada vez que um novo aparelho prometia uma alta-fidelidade, este mostrava algo frequentemente despercebido pelo ouvinte: o quanto o antigo aparelho adicionava ruídos à 'aura' da música.

A incorporação das contingências do mundo físico nos movimentos vanguardistas e neovanguardistas viria a criar um embate entre os discursos que os artistas tiveram que realizar - para adequar suas novas criações aos hábitos tradicionais da recepção - e os discursos da crítica estética sobre as suas produções. Por um lado, alguns movimentos artísticos tiveram que declarar o fim da arte, indicando que tudo o que percebemos na vida real poderia ser arte, por outro, os

críticos apontaram que essa atitude dos artistas seria ‘nada mais que arte’. Embora os últimos estejam evidentemente corretos, a maneira pela qual eles realizam a sua crítica (‘nada mais que arte’) reprime uma certa potencialidade contida nos objetos artísticos dos primeiros. Acreditamos que isso pode decorrer de discursos dirigidos por uma ideologia de delimitação de território, tal como a divisão do conhecimento entre as Humanidades e as Ciências antes do que conceber as diferentes dimensões do conhecimento conectadas por um continuum. Quando a reflexão e a pesquisa experimental de artistas expressadas em suas obras apresentam certas qualidades estéticas que se relacionam com aspectos que, por exemplo, envolvam a biologia humana, os quais vão além do que já está dado tanto pelas Ciências quanto pelas estruturas sociais, estas são logo vistas como ‘nada mais que arte’. Ou seja, são interpretadas apenas como a representação de uma fantasia como se nada dessa representação ‘tocasse’ no real de uma forma que causasse qualquer transformação no mundo físico. Além disso, o artista contribui com esse processo, pois, provavelmente, mais do que os outros tem uma demanda maior (provavelmente econômica) na sociedade pela demarcação de seu território, ainda que este território muitas vezes seja demarcado ou até mesmo imposto por elementos que lhe são externos. Embora estas relações sociais da delimitação do território da arte não façam parte do nosso objeto de estudo, a metodologia que abordamos toca nestas questões por especular sobre o que o objeto artístico ‘pode fazer’ além do que ele ‘quer dizer’. Ao promover tal especulação sobre a capacidade do objeto artístico fazer algo, essa metodologia faz com que o seu discurso frequentemente escape de uma ideologia de convencionalização de territórios, visto que, como dissemos, a arte é muitas vezes colocada em um território em que ela é vista como nada mais que uma ‘fantasia criativa’.

O presente trabalho objetiva realizar uma leitura estética sobre o seu objeto de estudo, ou seja, a música experimental que voltou-se para o silêncio na década de 1990, enfatizando o seu potencial para ‘afetar’ o ouvinte ao invés de dar prioridade à investigação de seus potenciais criativos através de seus significados. Ao notarmos diferenças e semelhanças dessa recente volta para o silêncio com a obra de Cage questionamos qual seria essa nova escuta do silêncio na música experimental. Pretendemos apontar que especialmente nesse ‘novo silêncio’, uma análise a partir do seu significado, tal como analisam *4’33”* a partir de seu conceitualismo, enfraqueceria a importância particular desta recente tendência estética na música experimental. Para atingirmos este objetivo, foi necessário que recorrêssemos a uma metodologia especulativa que surgiu de

uma ‘outra volta’ coincidentemente na mesma época dessa ‘volta para o silêncio’, a saber, ‘a volta para o afeto’.

A volta para o afeto foi uma recuperação da filosofia de Baruch Spinoza (1632-1677) que as Ciências Humanas realizaram aproximadamente no período de transição do último milênio com o objetivo de incorporar dimensões físicas e biológicas da experiência que escapavam dos paradigmas representacionais da semiótica[1]. De acordo com a obra de outros filósofos mais recentes que aprofundaram na elaboração conceitual do afeto, tais como, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Brian Massumi, os afetos são intensidades pré-representacionais das dinâmicas imperceptíveis e imanentes da matéria, o que desassocia embora não exclua a sua relação com as emoções (CLOUGH, 2008). Matéria é aqui concebida de maneira ontológica e, por isso, recorre-se a um dos principais conceitos da Ética de Spinoza – sua obra mais famosa - para representá-la, a saber, o conceito de Substância. Substância é designada por Spinoza (2009) como aquilo que existe para si e é concebido por si. Para o filósofo, a Substância seria nada mais que a própria existência, ou seja, não existe outra coisa que não seja essa Substância e, dessa forma, não existiria outra substância. Assim, segundo Spinoza, todos os corpos inanimados e animados seriam modos dos infinitos atributos que expressam a única Substância existente, dos quais o ser humano conheceria apenas dois, a saber, o corpo e o pensamento. Matéria e pensamento são portanto concebidos como diferentes dimensões de um mesmo continuum material, visto que fazem parte de uma mesma Substância. Em sua ‘infinitude’, a Substância nega um mundo ordenado por finalidades, ou seja, não prevê um mundo determinado, levando-nos dessa forma a desconhecer ‘o que a Substância ainda pode fazer’ - um dos preceitos fundamentais da Ética. Tal preceito evoca a ideia de uma liberdade das superstições e preconceitos humanos, o qual, segundo Marilena Chauí (1995), frequentemente trouxe a Spinoza uma fama de ateu, criando assim motivos para que o filósofo sofresse uma perseguição político-religiosa durante a sua vida.

A volta para o afeto na transição do atual milênio também foi notavelmente percebida no campo da crítica, pesquisa e criação artística e, especialmente, em obras artísticas que trabalham com o som. Várias pesquisas recentes que relacionam som, música, arte sonora e afeto serão citadas neste trabalho, tais como, as pesquisas de Steve Goodman (2010), Christoph Cox (2011), Jing Wang (2012a, 2012b), Will Schrimshaw (2013), Marie Thompson (2012, 2014), Andrew

[1] Faremos uma referência a grosso modo no Capítulo 4 sobre uma aplicação da Teoria do Afeto nas Ciências Biológicas, mais especificamente, no campo da neurociência.

Goodman (2013, 2014), William Hutson (2015), Airek Beauchamp (2015) e Michael Heller (2015). Dentre outras questões, a relação com a Teoria do Afeto (*Affect Theory*) nessas pesquisas pode ser sintetizada no seguinte comentário de Hutson (2015, p. 4):

> […] textos referentes ao afeto que não focam especificamente sobre o som mas usam termos emprestados do (ou por outro lado sugerindo uma relação com) som – ressonância, vibração simpática, feedback. Mesmo sem abordar diretamente o sônico, a teoria do afeto inspira o uso de metáforas sônicas para descrever as maneiras que os corpos e objetos afetam uns aos outros[2].

A maioria dessas pesquisas sobre o som que empregam uma metodologia baseada na Teoria do Afeto, utilizam o termo 'ruído' como uma referência à sua capacidade de afetar. Isso decorre, pois o que é afetivo é ruidoso, ou seja, provoca transformações do estado de um corpo para outro estado. Além disso, o ruído é, assim como o afeto, aquilo que escapa das 'entrelinhas da mensagem', que atua desde a fonte passando pelo meio até chegar no receptor sem ser percebido em si mesmo. Ou seja, essa ação é apenas notada pelos seus efeitos e não por seu agente causador, que é o ruído. É dessa maneira que pensamos o termo 'silêncio' para o afeto ao invés do termo 'ruído', pois trata-se de um ruído não como som, mas como uma função no som a qual é inaudível, é um ruído silencioso, um 'silêncio afetivo'. Assim, o presente trabalho pretende contribuir - assim como essas pesquisas que citamos sobre o som e o afeto - com o que Marie Thompson e Ian Biddle observam como uma ausência tanto na Teoria do Afeto quanto nos Estudos do Som e na Musicologia. De acordo com os autores,

> apesar da demonstrável riqueza do pensamento afetivo com a música e o som, e enquanto os encontros com a música são frequentemente citados de passagem como exemplo *par excellence* da experiência afetiva, exames mais rigorosos das funções afetivas do som e da música permaneceram estranhamente ausentes dentro da pesquisa contemporânea da volta do afeto, enquanto o afeto tem sido pouco audível dentro da recente musicologia e estudos do som. Claro, houve algumas exceções mais do que notáveis. [...] Autores [que compõem essas exceções] buscam afastar-se de estratégias hermenêuticas, afastar de questões de representação e significado cultural, e ir em direção a questões que observam o uso e a função do som e da música como uma força afetiva: a questão muda 'do que a música significa?' para 'o que a música faz?' Além disso, ao focar no 'fazer' antes do que no 'significar', a divisão entre música e som torna-se ainda mais ambígua, ou, talvez mais precisamente, como insignificante, ou secundária (THOMPSON; BIDDLE, 2013, p. 18-19).

[2] Todas as traduções de obras consultadas em línguas estrangeiras foram realizadas pelo autor.

Assim, além de pretendermos contribuir com a interação entre a volta do afeto e os Estudos do Som ao propormos que a escuta da música experimental que recentemente se voltou para o silêncio é uma escuta de um silêncio afetivo, ou seja, de um silêncio que faz alguma coisa ao invés de um silêncio que pretende transmitir algum significado, perguntamo-nos ainda: o que é que esse silêncio faz? Como ele faz? Quais são os seus efeitos?

Tendo em mente nosso pressuposto de que 'nós não sabemos tudo o que é que o afeto ainda pode fazer', devido ao potencial infinito da Substância, ao abordarmos o afeto recorremos a uma metodologia especulativa, característica da Teoria do Afeto. De acordo com o dicionário online Priberam, nossa definição para o verbo 'especular' é a de verbo transitivo, a saber: "1) estudar, observar com atenção (não prática, mas teoricamente); 2) [figurado] meditar, contemplar" (ESPECULAR, 2008-2016). Dessa forma, nossa pesquisa tem uma metodologia de estudo teórico sobre o seu objeto. O método utilizado é o de 'meta-modelização' de Félix Guattari, o qual dispõe "de um termo organizador das aberturas possíveis para o virtual e para a processualidade criativa" (1992, p. 44), cujos conceitos "tentam construir um inconsciente processual voltado para o futuro, ao invés de fixados nas estases do passado [...]" (1992, p. 201)[3]. Assim, a ideia de um inconsciente processual, ou ainda de 'inconsciente maquínico', no trabalho de Deleuze e Guattari auxiliam a fundamentação de nosso método que se baseia naquilo que 'pode acontecer', isto é, em um devir-futuro, a partir da potência contida na contaminação entre ideias que gera novas ideias. O conceito de inconsciente maquínico dos autores é oferecido pelo seu método analítico denominado 'esquizoanálise' como uma contraposição à noção de inconsciente da psicanálise. William Hutson (2015), quem utilizou do método proposto por Guattari em sua tese sobre arte interativa, nos sugere que essa contraposição nos auxilia na construção de um modelo para olharmos o objeto artístico sem lançar mãos de métodos de

[3] É importante termos em mente que a noção de inconsciente na perspectiva da *Affect Theory* distancia-se da noção de um inconsciente subjetivo e edipiano da psicanálise que prevê a possibilidade dos seus conteúdos serem abordados por meio de uma linguagem representativa. Deleuze e Guattari abordam sua noção de inconsciente anti-edipiano em 'Capitalismo e Esquizofrenia I: O Anti-Édipo' de 1972 e 'Capitalismo e Esquizofrenia II: Mil Platôs' de 1980. No seguinte comentário de Deleuze podemos compreender a diferença entre o inconsciente edipiano da psicanálise e o 'inconsciente maquínico' de sua 'esquizoanálise': "O delírio é histórico mundial, de modo algum familiar. Delira-se sobre os chineses, os alemães, Joana D'Arc, e o Grão-Mongol, sobre os arianos e os judeus, sobre o dinheiro, o poder e a produção, e não em absoluto sobre papai-mamãe. Ou melhor: o famoso romance familiar, depende estreitamente dos investimentos sociais inconscientes que aparecem no delírio, e não o contrário. Tentamos mostrar em que sentido isso já é verdade no caso da criança. Propomos uma esquizoanálise que se opõe à psicanálise. Basta tomar os dois pontos em que a psicanálise tropeça: não consegue atingir as máquinas desejantes de ninguém, porque se limita às figuras ou estruturas edipianas; não chega aos investimentos sociais da libido, porque se restringe aos investimentos familiares" (DELEUZE, 1992, p. 31-32).

‘*check-list*’ de modelos representativos. Esses modelos representativos podem ser analogamente comparados com o modelo do método psicanalítico - como nos sugerem Deleuze e Guattari -, que frequentemente deixa escapar elementos que não se adequem a ele. Por outro lado, como também nos sugere esses autores, nosso trabalho pode ser interpretado como uma abordagem ‘esquizoanalítica’ da escuta.

Apesar do nosso método não ter pretensão de dar uma ‘palavra final’ sobre o problema proposto neste trabalho, ainda propomos a especular uma possível resposta para a nossa última pergunta que diz respeito ao que o silêncio afetivo dessa recente música experimental pode fazer. De acordo com Matthew Kisner (2011), o afeto pode ser compreendido como as forças vitais que o corpo ‘agencia’ contra outras forças que o mantém sob controle impedindo o seu devir-futuro. Utilizamos do conceito de ‘masoquismo produtivo’ de Thomas Phillips (2007) e de Corpo-sem-Órgãos de Antonin Artaud na visão de Deleuze e Guattari (1980) para propormos a nossa noção de ‘escuta corporal’ ‘agenciada’ pelo silêncio da recente música experimental. Especulamos assim, com base na análise de Buck-Morss (1992) sobre o ensaio de Walter Benjamin sobre ‘A Obra de Arte’, que esse agenciamento pode restabelecer a capacidade micropolítica da escuta atuar no ambiente.

No primeiro Capítulo, propomos uma interação entre as discussões propostas pelo trabalho de quatro autores para especularmos sobre prenúncios de uma recepção corporal no choque da obra de arte provocado por algumas manifestações vanguardistas, a saber: o conceito de autonomia da obra de arte na Teoria da Vanguarda de Peter Bürger; o efeito dos choques do capitalismo e da arte sobre o sistema sinestético humano analisados por Susan Buck-Morss; o conceito de ‘silêncio cozido’ no ensaio sobre a Estética do Silêncio de Susan Sontag; e a noção de um ruído sacrificado em Jacques Attali.

No segundo Capítulo, apresentamos o conceito de Corpo-sem-Órgãos de Deleuze e Guattari ilustrado pela obra *South nº 2* de Takehisa Kosugi, o qual nos auxilia a compreender a noção de um silêncio ‘exposto’ em contraposição ao ‘silêncio transgressor’ de Cage e ao ‘silêncio transcendental’ de Murray Schafer. Tal noção faz referência a um apagamento das divisões estruturalistas em direção a um continuum material entre o mundo físico e o pensamento.

No terceiro Capítulo, as teorias de Pierre Schaeffer com relação ao seu conceito de ‘escuta reduzida’ e de Seth Kim-Cohen ao de ‘escuta não-coclear’ são analisadas como teorias correlacionistas, ou seja, teorias que concebem que tudo o que existe somente pode ser dado para

o pensamento humano, tal como define o filósofo Quentim Meillassoux. Nessa análise é apontado que essas teorias não levam em conta aspectos imperceptíveis, inconscientes, inaudíveis do som, os quais afetam tanto o corpo quanto a consciência, ou seja, tanto a experiência com o som quanto o significado atribuído a essa experiência. Apresentamos nesse Capítulo a noção de Materialismo Especulativo de Meillassoux como uma perspectiva filosófica que busca ir além do correlacionismo, ao passo que assim fundamentamos uma base teórica para um modelo de escuta não-antropocêntrica.

No quarto Capítulo, apresentamos diversas pesquisas e criações artísticas com o som, as quais partem de uma perspectiva da Teoria do Afeto e que sugerem uma recepção corporal e não-antropocêntrica da arte. Além disso, apresentamos com maiores detalhes alguns conceitos de Spinoza, tais como, 'afeto', 'Substância' e 'paralelismo'. Também descrevemos algumas obras artísticas que incluem receptores (público) com algum tipo de deficiência física para ilustrar a importância da capacidade que essas obras têm em 'fazer' antes do que 'significar'. Outras obras de arte sonora e *body-art* são apresentadas e discutidas sob a luz de um 'masoquismo produtivo', tal como definido por Thomas Phillips. Demonstramos o conceito de ruído afetivo de Marie Thompson através da análise que ela realiza de algumas obras dos artistas Yasunao Tone, Maria Chavez, Christian Marclay, o qual também identificamos uma relação com obras de Alvin Lucier. Apresentamos a redefinição do conceito de escuta não-coclear de Kim-Cohen realizada por Will Schrimshaw, na qual a parte inaudível do som é levada em conta para ampliar o modelo conceitual de interpretação da música experimental. Ao final deste Capítulo também apresentamos o conceito de escuta afetiva de Jin Wang que realiza uma análise das práticas não-antropocêntricas da recente arte sonora e música experimental chinesa de artistas, tais como, Li Jianhong, Yam Jun e Vavabond.

No quinto e último capítulo, apresentamos as recentes cenas da música experimental silenciosa, observando alguns aspectos poéticos, estéticos, técnicas, materiais, estratégias de performance, etc. Identificamos algumas semelhanças e diferenças entre o silêncio dessa música e o de *4'33"*. Convergimos conceitos que abordamos nos capítulos anteriores com os discursos de pesquisadores e músicos envolvidos com as diferentes cenas musicais do nosso objeto de estudo para chegarmos à nossa noção de 'escuta corporal'. Discutimos a noção de autonomia do silêncio, a qual não se encontra propriamente na música, mas no seu aspecto imanente que antecede, atravessa e excede a música e qualquer outra coisa que a nossa consciência possa

apreender. No entanto, mostramos que, apesar da imanência desse substrato, ou seja, da sua característica de estar fisicamente envolvido com qualquer outra prática musical (ou com qualquer outra coisa), o que diferencia a sua presença nas recentes cenas da música experimental silenciosa é o seu uso poético e estético de sua capacidade afetiva. Apresentamos também uma auto-etnografia de simples experimentações artísticas envolvidas com o tema, as quais foram registradas no DVD encontrado nos Apêndices do presente trabalho. Sem querermos dar uma 'palavra final' para o tema aqui abordado, este trabalho particularmente utiliza os conceitos de 'masoquismo produtivo' e de Corpo-sem-Órgãos para promover especulações sobre a escuta da recente música experimental silenciosa através da utilização do método de meta-modelização. Tais especulações nos trouxeram a ideia do agenciamento de uma 'fome de escuta' no ouvinte, a qual estabelece um processo contínuo de desejo positivo por escutar, abrindo o seu 'apetite' de escuta que é capaz de agir contra as forças que detêm as potências da escuta.

1 A Anti-Autonomia da Obra de Arte ou o Choque do Silêncio nas Vanguardas e a Incorporação do Contexto Social na Recepção Estética

Neste Capítulo, partiremos da noção de silêncio em *4'33"* de John Cage e voltaremos às vanguardas históricas do início do século XX para compreender como o projeto vanguardista - recuperado na década de 1950 - de um ataque à estética da arte tradicional pode fornecer indícios para a investigação de uma recepção corporal. O conceito de autonomia da obra de arte, sugerido por Peter Bürger em sua 'Teoria da Vanguarda' como sendo a construção histórica da percepção subjetiva da 'arte-como-arte' será de fundamental importância nessa investigação, visto que tal projeto das vanguardas era o de destituí-lo através da estética do choque. No entanto, veremos que o aspecto transgressor deste projeto apenas reforçou a categoria de autonomia da obra de arte e, além disso, colocava as obras em uma relação de atraso com os discursos que os seus criadores faziam sobre elas, já que elas não conseguiam representar propriamente a estética proferida nesses discursos. Alguns conceitos das teorias estruturalistas de Susan Sontag e Jacques Attali são apresentados de tal forma que sustentam a ideia da falha das vanguardas na medida em que estruturam relações dualísticas entre música e silêncio e entre música e ruído. Por outro lado, a partir do ensaio de Susan Buck-Morss 'Estética e Anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado', investigamos as considerações da autora sobre a última versão desta obra do filósofo, as quais se referem ao uso da arte para reverter o processo de alienação sensorial do corpo causados pelos choques advindos da ascensão da classe burguesa e, posteriormente, do fascismo. Dessa forma, a noção de choque das vanguardas vista por nós sob esta perspectiva 'estético-fisiológica', nos leva a especular sobre o potencial afetivo da arte para o reestabelecimento micropolítico do corpo, apresentando ao final deste Capítulo um possível exemplo desse potencial com a obra *South nº 2* de Takehisa Kossugi de 1964.

1.1 *4'33"*

Silêncio é algo ordinariamente compreendido como a ausência do som, ou ainda, como a interrupção de sua propagação, de tal forma que um é pensado como oposto do outro. Em seu livro *Silence*, de 1961, John Cage (1961) caracterizou a duração como o único parâmetro comum

entre som e silêncio (embora ele possa ter reconsiderado essa questão em obras ulteriores que abordaram esse tema), ao passo que a presença ou a ausência de som (silêncio) implicaria sempre em um *continuum* duracional. Ao indicar para o intérprete manter-se em silêncio por toda a duração da performance de sua célebre 'peça silenciosa' - provavelmente a mais importante obra musical que viesse a lidar com o tema do silêncio -, *4'33"* de 1952, Cage (1912-1992) pretendia colocar em causa as fronteiras entre a arte e a práxis vital (prática da vida) conforme discutiremos a seguir (Figura 1).

Figure 1 - Partitura da Primeira Versão Publicada de 4'33" de John Cage

I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Fonte: CAGE (1952)

O choque provocado pela suposta intenção anti-artística - típica de um (neo)vanguardista – realizada por Cage em *4'33"* apontava para a dissolução de uma concepção tradicional de arte, neste caso mais específico, da música, uma vez que o silêncio do intérprete em sua performance revela que qualquer ambiente onde alguém se encontra está sempre repleto de sons que podem ser ouvidos como música a qualquer momento. Por sua vez, a situação de concerto mostrou-se

para Cage como preparatória e, provavelmente, necessária para que o ouvinte pudesse ter a experiência dessa revelação. A sala de concerto protege a performance musical dando-lhe a sua condição de ser, ou seja, a sua condição de ser ouvida, de tal modo que os sons externos à música não atrapalhem a sua escuta. É nessa situação que o ouvinte supostamente estaria atento à sua escuta esperando o início de uma performance musical. Assim, com a expansão da escuta musical em *4'33"*, que passou a considerar quaisquer sons imprevisíveis do cotidiano vivido em tempo real, Cage provocava uma transformação nas relações sociais da música, desordenando os sentidos e as funções do que é obra, performance, escuta, compositor. No entanto, de acordo com o que foi comentado acima, a particular situação de concerto foi necessária para essa transformação, uma situação que implica em uma duração conforme aponta o próprio título da obra.

Cage já havia explorado a relação entre silêncio, sons não-intencionais e o parâmetro da duração em obras anteriores à *4'33"*, tais como em *Imaginary Landscape 4* (Paisagem Imaginária) e *Music of Changes* (Música das Mudanças), ambas de 1951. Nessas obras, o compositor usou o oráculo do *I Ching* – um livro milenar da cultura chinesa – com o intuito de não delegar a si próprio as decisões tomadas ao acaso durante o ato composicional da maneira como ele já tinha realizado em obras anteriores, tais como em *Sixteen Dances* (1950-1951) e *Concert for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951). Nos procedimentos composicionais de *Imaginary Landscape 4*, Cage sorteou números que se referiam às frequências de sintonização de estações radiofônicas, as quais eram anotadas sequencialmente na partitura. O silêncio nessa obra, o qual não foi premeditado pelo compositor, era obtido quando os intérpretes sintonizavam uma estação de rádio que não estava transmitindo nada naquele momento da performance e, possivelmente, era escutado o ruído de uma estática entre as estações. Por sua vez, *Music of Changes* para piano solo tinha o resultado dos sorteios mapeados a determinados agregados de notas musicais ou a silêncios representados por pausas com durações determinadas. No entanto, nenhuma dessas obras tinha realizado a ideia do compositor, já expressada em uma palestra de 1948 – *A Composer's Confession* (Uma Confissão de Compositor) – que era a de compor uma peça inteiramente constituída por silêncios (CAGE, 1948).

A bem conhecida visita de Cage à câmera anecoica da Universidade de Harvard em 1951 também foi uma importante experiência para o compositor que o levaria a refletir sobre o ideal estético almejado em sua peça silenciosa. Na câmara, os sons não sofriam reflexão e, assim,

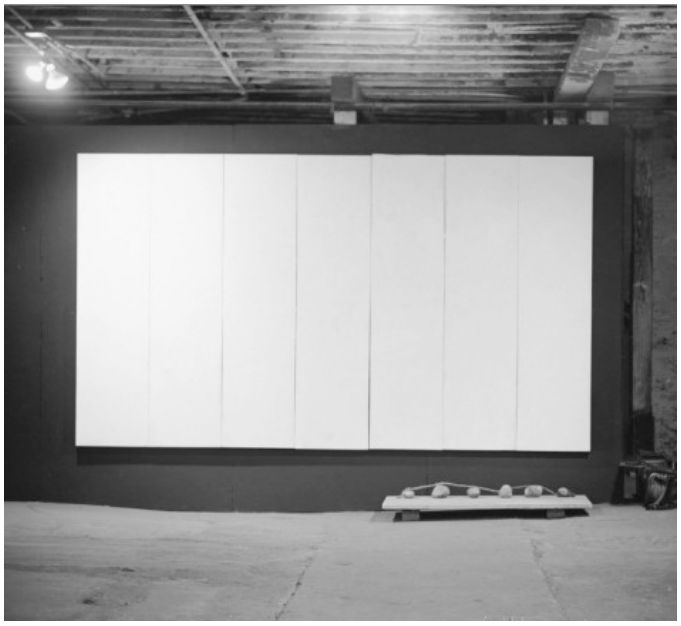
encontravam-se abaixo do limiar da percepção auditiva humana. No entanto, o compositor ainda pôde ouvir dois sons dentro da câmera, os quais foram identificados como o som do funcionamento do seu sistema nervoso e o de sua circulação sanguínea, levando-o a concluir que não poderia haver um silêncio absoluto (CAGE, 1961).

A casualidade da ação de sintonizar uma estação radiofônica 'fora-do-ar' que não foi prevista por Cage na primeira performance de *Imaginary Landscape 4*, os sorteios das pausas de *Music of Changes*, além de sua experiência na câmera anecoica, provavelmente, fornecem indícios sobre o material e a estratégia de performance que o compositor utilizou em sua peça silenciosa. Acasos provocados que apresentam uma suposta ausência de conteúdo através da estática na transmissão radiofônica em *Imaginary Landscape nº 4*, sorteios de pausas musicais em *Music of Changes* e sons mínimos onde 'supostamente' não deveria haver sons como na câmera anecoica parecem apontar para estratégias de composição e performance nas duas primeiras - as quais se direcionam para a 'construção de uma não-intenção' - e para uma estratégia de escuta na terceira. Além disso, o material silencioso das três peças é semelhante ao material de *4'33"*. Apesar das pausas em *Music of Changes* transparecer uma concepção de silêncio vindo da música tradicional de concerto, é o método de sorteio que ordenava os eventos (notas e pausas) que revela a noção de silêncio como 'não-intenção' no ato composicional desta obra. De maneira semelhante, embora ocorrendo no ato performático, em *Imaginary Landscape 4* os performers sintonizam 'indeterminadamente' estações de rádio sem transmissão, ou seja, em 'silêncio'. Na câmera anecoica, Cage que, segundo ele, pretendia ouvir um silêncio absoluto, ouviu ainda sons que ele não esperava. Contudo, o compositor pareceu justificar o aspecto formal de *4'33"* - o qual está diretamente relacionado com a duração e, portanto, relacionado com as tradicionais artes performáticas, tais como, a música, a dança e o teatro – também nas artes visuais.

O vazio das telas brancas da série *White Paintings* (Quadros Brancos) de Robert Raushenberg (Figura 2), a transparência das esculturas de arame de Richard Lippold e a transparência e a reflexão de *Le Grand Verre* (O Grande Vidro) de Marcel Duchamp (Figura 3) e das casas e prédios com paredes de vidro projetadas por arquitetos como Moholy-Nagy, Mies van der Rohe e Paul Williams são características que serviram para Cage realizar analogias entre as suas espacialidades e o tempo na música em *4'33"* (JOSEPH, 1997; KOSTELANETZ, 2003). Cage (1967) alegava que, assim como o mundo pode ser visto através dessas obras visuais,

também é possível escutá-lo através de sua peça silenciosa. A relação com os ‘quadros brancos’ de Raushenberg ocorre pelas marcas, poeiras, variações de luz e sombra do ambiente em que eles estavam expostos e que modificavam indeterminadamente a maneira com que eram apreendidos pela percepção, assim como os sons não-intencionais de *4’33”* que preenchiam indeterminadamente o ambiente da sua performance (KOSTELANETZ, 2003).

Figure 2 - *White Paintings* (1951) de Robert Raushenberg



Fonte: Raushenberg (1951)

O mundo real penetra na obra e é visto através de sua moldura que, nas obras desses artistas e arquitetos citadas acima, é dada pelo espaço que o arame, o vidro ou a tela branca delimitam. Por sua vez, em *4’33”* essa moldura é dada pelo intervalo de tempo em que o performer permanece em silêncio e não realiza qualquer som intencional, ou seja, ela é obtida através do período de tempo em que a ausência da música durante a performance faz transparecer os sons do mundo para a escuta musical preparada pela situação de concerto.

A duração de *4’33”* vista através da noção de moldura traz uma ideia de corporeidade para o silêncio, visto que pode ser idealmente apreendido em termos quantitativos (segundos e minutos) e, certamente, essa ideia pode ter auxiliado na construção da crítica de alguns teóricos direcionada ao propósito vanguardista dessa obra em unir arte e vida. Com *4’33”*, Cage tinha em mente que todos os sons poderiam ser musicais, o que supostamente eliminaria a necessidade de

música. No entanto, se a obra tem uma duração, ela não poderia deixar de ser arte e, por outro lado, a ‘vida’, no sentido de seu imediatismo, não poderia ser apreendida. Em seu projeto de unir arte e vida, Cage pareceu ter percebido este problema da duração como um forte elemento que caracterizaria uma obra de arte performática ao compor *0’00”* (1962) e *One3* de (1989), respectivamente conhecidas como *4’33” nº 2* e *4’33” nº 3*. Nessas obras, o compositor não determina a duração da performance sugerindo que o tempo é antes um relógio ‘interno’ do que ‘externo’. Na partitura verbal de *0’00”*, o compositor recomenda ao performer “não dar atenção à situação” (CAGE, 1962) que, segundo Heller (2008, p. 65), poderia-se dizer que

> […] uma execução apropriada de 0’00’’ exigiria uma disciplina digna de um mestre yogue. De fato, ninguém (nem mesmo Cage) pode estar seguro de estar executando 0’00’’, ou mesmo de estar presenciando 0’00’’, pois o próprio pensar a respeito constituiria um novo ato.

Figure 3 - *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) (1915-1923) de Marcel Duchamp

Fonte: Duchamp (1915-1923)

Apesar de *One3* ter sido escrita para um performer executá-la, conforme observa Carlos Pereira (2014), parece haver uma intenção de Cage em retirar o performer de cena ao indicar na partitura dessa obra apenas a montagem de um sistema sonoro que amplifica o som da sala de concerto de maneira que esteja no limite de um *feedback*. Desta maneira, o sistema poderia funcionar de forma autônoma após ser preparado pelo performer antes mesmo de iniciar a performance. Pereira (2014) observa que isso provavelmente deve-se ao fato de que em *0’00”* o

performer era um obstáculo para o objetivo de Cage, conforme podemos ver na citação de Heller acima. No entanto, apesar das durações dessas duas obras serem indeterminadas, isso não significaria dizer que essas obras não têm uma duração, visto que o tempo que dura cada performance dessas duas obras pode ser medido desde o seu início até o seu fim. Apesar disso, essas obras parecem evidenciar a presença de um outro valor agregado a essa duração indeterminada que lhe garante o seu status de obra de arte.

Além da corporeidade da duração, outros críticos das vanguardas apontam a noção histórica de autonomia da obra de arte que, uma vez adquirida, não poderia ser mais perdida, conforme veremos a seguir.

1.2 Silêncio Cru e Silêncio Cozido

Em seu ensaio *The Aesthetics of Silence* (A Estética do Silêncio) de 1967, Susan Sontag adota o modelo estruturalista do antropólogo Claude Lévi-Strauss para abordar o dilema da união entre arte e vida proposto pelas vanguardas (FETTERMAN, 2010). Em tal modelo – inspirado na semiologia de Ferdinand de Saussure -, Lévi-Strauss (2004) utiliza-se da oposição binária 'cru-cozido' em seu livro *Le Cru et le Cuit* (O Cru e o Cozido) de 1964 para realizar certas analogias como, por exemplo, com o par 'selvagem-domesticado'. Tais oposições são ferramentas conceituais que o autor utiliza ao esboçar uma estrutura dualística para a compreensão da formação sócio-cultural das tribos ameríndias por meio de seus mitos. Sobre o processo de 'cozimento' dos indivíduos 'crus' dessas tribos através de seus ritos de passagem como uma metáfora da socialização, Lévi-Strauss (2004, p. 380) comenta:

> […] 'cozinham-se' indivíduos intensamente engajados num processo biológico — recém-nascido, parturiente, menina púbere. A conjunção de um membro do grupo social com a natureza deve ser mediatizada pela intervenção do fogo de cozinha, normalmente encarregado de mediatizar a conjunção do produto cru com o consumidor humano, e por cuja operação um ser natural é, ao mesmo tempo, cozido e socializado.

O antropólogo cita, por exemplo, expressões do século XVII, tais como, "dançar no cru", que significava "dançar sem sapatos", ou ainda situações nas quais as mulheres de certa tribo americana davam a luz em areia quente representando um processo simbólico de 'cozimento' do recém-nascido no intuito de promover uma forma de oposição aos seres da natureza ou a objetos

considerados pela tribo como “pessoas cruas” (LEVI-STRAUSS, 2004). Através destas analogias entre pares constituídos por elementos que se opõem (o cru e o cozido), Levi-Strauss buscava demonstrar o processo de socialização do ser humano. Assim, a arte, institucionalizada socialmente, não poderia ser um ‘cru’ para Sontag, ou seja, uma obra de arte tal como *4’33”* não poderia ser um evento do mundo natural.

Contrariando os anseios das vanguardas da dissolução da arte, Sontag afirma que, se há um silêncio na obra de arte, este só pode ser ‘cozido’, ou seja, ele só pode ser arquitetado, projetado, pensado. Para a autora, o silêncio das manifestações vanguardistas não existe em seu estado ‘cru’, ou seja, em seu sentido literal ou mesmo no sentido em que Cage lhe atribui, o qual reside na ausência de intenção por parte do compositor ou do performer. É nessa ausência de intenção, ‘deixando os sons serem eles mesmos’, que Sontag discorda da visão de Cage, a qual considera a possibilidade da arte não sofrer uma intervenção humana.

> Nem pode o silêncio, em seu estado literal, existir como propriedade de uma obra de arte — mesmo de obras como os ready-mades de Duchamp ou o 4’33” de Cage, nas quais o artista visivelmente nada mais fez para satisfazer qualquer critério estabelecido de arte que colocar um objeto em uma galeria ou situar uma performance em um palco de concertos (SONTAG, 1982).

Na visão da autora, o silêncio de *4’33”* é então objetificado, pois torna-se um objeto artístico de tal forma que ele não pode ser mais escutado como um ‘fora da música’, ou seja, a sua análise não leva em conta o julgamento subjetivo do ouvinte que, apesar de saber tratar-se de uma performance musical poderia, por ventura, não reconhecê-la e, portanto, não aceitá-la como tal.

Para Sontag, a escuta musical dos sons do cotidiano, que são caracterizados essencialmente por um comportamento indeterminado, somente seria possível com uma intervenção artística que, ao encerrar-se, faria com que tais sons deixassem de ser escutados como sons musicais voltando a ser escutados apenas como sons do mundo real. Por outro lado, Cage via a sua música como um meio para atingir a escuta musical dos sons do mundo que, ao ser atingida, apagaria esse meio, ou seja, destruiria o próprio significado do conceito tradicional de música. Para o compositor, o silêncio é um apagamento das fronteiras da obra de arte que liberta o canto do mundo para a sua estetização. Assim, a sua poética encontra-se na fronteira entre o silenciamento da obra musical e a ‘iluminação’ dos sons e ruídos do mundo renegados

pela música. Ou seja, ao silenciar a noção de obra musical tradicional através da imobilidade do performer em *4'33"*, abre-se a possibilidade de prestar atenção nos sons da sala de concerto os quais são considerados como extramusicais, isto é, como ruídos que devem ser silenciados; silenciados pela música tradicional. Assim, *4'33"* inverte esse processo de silenciamento dos sons extra-musicais produzido pela música tradicional, através do silenciamento que ela causa nesta última, ou seja, o que é considerado silêncio – o ruído do ambiente – é (idealmente) escutado com maior nitidez e estetizado na sua escuta.

Da mesma forma que Susan Sontag compreende dialeticamente o silêncio de *4'33"* por meio de estruturas binárias de oposição, o economista Jacques Attali (1985) concebe o ruído musical como um ruído que uma vez foi um ruído e, agora, dentro da música, como ruído musical faz apenas uma referência simbólica ao ruído que continua fora da música[1]. Assim, para Attali, o ruído é um elemento transgressor de um tabu representado pelas normas musicais que, ao entrar na música, é sacrificado, ou seja, deixa de ser ruído tornando-se apenas uma representação deste para que, dessa forma, as fronteiras que dividem o dentro e o fora da música sejam mantidas. Este sacrifício do ruído na música pode ser pensado tal como uma extensão dos processos de incorporação de estruturas cada vez mais dissonantes na harmonia da música ocidental, os quais causavam transformações na linguagem da música e provocavam a constituição de uma nova ordem sócio-musical, que é constantemente remodelada ao longo da História.

O processo de sacrifício do ruído na música pode ser análogo ao modo como se desenvolvem as relações sociais segundo um ponto de vista estruturalista, permitindo incontáveis paralelismos. No sistema penal, por exemplo, a prisão do criminoso é uma forma de sacrifício para que ele possa permanecer dentro da sociedade civilizada, subentendendo-se uma estrutura baseada na oposição entre sociedade civilizada por um lado, e a criminalidade por outro. Assim, o criminoso é um agente externo ao ideal de sociedade civilizada, o qual só poderia penetrar nesse lado da estrutura através de seu sacrifício por meio de sua prisão. Outro exemplo pode ser visto na formação acadêmica em que o candidato a tornar-se um acadêmico passa por rituais de sacrifícios, tais como, as provas de admissão, o cumprimento de disciplinas, a produção e a defesa de trabalhos científicos. Com a aprovação de seu trabalho, ou seja, com o sacrifício

[1] Sobre este tema ver a tese *Vidro e Martelo: Contradições da Estetização do Ruído na Música* de Lílian da Silva (2012).

realizado, o candidato torna-se um acadêmico que agora encontra-se dentro desta estrutura, o mundo acadêmico, diferenciando-se dos demais que estão fora dela. É importante observar que esses dois exemplos são formas de sacrifícios simbólicos, contudo, não são raras as formas de sacrifícios reais e não apenas simbólicos nas estruturas sociais, os quais podem ser encontrados nesses mesmos exemplos. No sistema penal, criminosos condenados por crimes de estupro são frequentemente assassinados por outros detentos. No meio acadêmico brasileiro trotes são aplicados secretamente por alunos veteranos muitas vezes de forma violenta em alunos ingressantes, embora eles sejam proibidos por lei. Ocasionalmente surgem relatos de alunos que sofreram abusos diversos de professores em troca da aprovação em suas disciplinas. Podemos então observar uma analogia entre o detento, assim como também o aspirante a um título acadêmico - ao serem sacrificados para entrar em outras estruturas -, e, por exemplo, o ruído sacrificado nos *intonarumori* de Luigi Russolo, o qual é submetido ao controle de certos parâmetros musicais para se tornar 'música'. Mais adiante voltaremos a comentar sobre ess e processo na obra de Russolo.

1.3 O choque das vanguardas: o desvio da imersão na arte orgânica

Silêncio cozido ou ruído sacrificado são expressões que representam a estetização do silêncio e do ruído segundo uma perspectiva estruturalista que concebe as atividades humanas como opostas à noção de natureza - como vimos na oposição entre cru e cozido de Levi-Strauss. O choque psicológico ligado às noções de medo, trauma ou inconsciência pode ser relacionado com a noção de natureza, que é vista pela perspectiva estruturalista como oposta ao processo civilizatório do ser humano como um ser social que busca o controle dos seus próprios instintos e das ameaças ambientais. Assim, estetizações do silêncio e do ruído na música através de seu processo simbólico de 'cozimento' (SONTAG, 1982) e de 'sacrifício' (ATTALI, 1985), respectivamente, representam o processo de absorção dos choques no receptor das manifestações artísticas das vanguardas. Em relação a esse processo nas vanguardas dos inícios do século XX, Bürger (1993, p. 132) comenta em seu livro *Theory of the Avant-garde* (Teoria da Vanguarda):

> Nada perde o seu efeito tão rapidamente como o *choque*, porque a sua essência consiste em ser uma experiência extraordinária. Com a repetição, transforma-se radicalmente. O *choque* é esperado. As violentas reações do público perante a simples entrada em cena

> dos dadaístas são prova disso; O público estava preparado para o *choque* pelos relatos jornalísticos, esperava-o. Um *choque* desta natureza, quase institucionalizado, está muito longe de se repercutir sobre a práxis vital dos receptores; é 'consumido'.

Ao rotular, significar o desconhecido, este deixa de causar estranhamento, inclusive antecipando a ideia de sua experiência antes mesmo dela ocorrer. A possibilidade de se reproduzir a experiência da recepção das obras de arte pretensas em atacar as referências artísticas anteriores torna tal experiência previsível, amenizando, portanto o choque que elas poderiam causar no seu receptor. Embora a perspectiva estruturalista conceba a subjetividade dos indivíduos submetidas a estruturas sociais, observamos que com a 'repetição' do choque – apontada na citação de Bürger –, do ponto de vista do indivíduo receptor, essa submissão não é imediata, mas antes se dá por um processo – um processo de repetição. Idealmente, o criminoso não é reformado imediatamente apenas ao ser preso, mas somente após cumprir uma pena. Da mesma forma, o ingressante na universidade somente termina o seu processo ao final de seu curso. Provavelmente, os primeiros ouvintes da música de Russolo não foram capazes de identificar parâmetros musicais nos seus ruídos. Do ponto de vista do indivíduo receptor, ambos são processos de sacrifício ou de cozimento que se dão por repetição, por outro lado, do ponto de vista estruturalista, eles são vistos de forma mais imediatista em que as subjetividades são consideradas em conjuntos. Em relação a esse processo na arte, Sontag (1982) comenta que "[...] o isolamento da obra em relação a seu público nunca perdura. Com a passagem do tempo e a intervenção de obras novas e mais difíceis, a transgressão do artista torna-se agradável e, afinal, legítima". A repetição do que é novo permite comparações que estabelecem e atualizam necessários pontos de referência, amortecendo assim o impacto do extraordinário, o qual é consumido, isto é, significado, para que a estrutura egoica de seu receptor seja protegida. No dizer de Sontag, a obra de arte sempre estaria em uma relação de atraso com os seus expectadores, confirmando, dessa forma, um desejo por recusar o seu aspecto contingencial. Em outras palavras, a arte não pode ser 'crua' de uma forma que ela se confunda ou seja 'pulverizada' na vida como queriam os vanguardistas. Por sua vez, a práxis vital não pode ser posta em uma relação de atraso, ou seja, a 'vida' é crua, pois não pode ser repetida, diferentemente da arte, que é práxis social. Assim, se o choque na recepção das manifestações artísticas da vanguarda pode ser repetido, previsto e antecipado, ele perde o seu efeito mantendo uma autonomia dessas manifestações artísticas em relação à práxis vital, visto que arte e vida se mantêm como coisas diferentes. Portanto, é pela segurança sustentada pela previsibilidade da

reconstituição do ato de recepção que o receptor pode reconhecer a si mesmo como indivíduo autônomo sem perder-se em um mar de ininterruptas diferenciações de mesmos objetos que embaralhariam suas referências espaço-temporais. Ou seja, o sujeito receptor não é confundido com o objeto, mas é independente deste e, portanto, pode reavaliá-lo constantemente através de sua memória. A alegoria da personagem Alice do livro *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou por Lá) de Lewis Carroll (2009) publicado em 1871 é ilustrativa a esse respeito[2]. No momento em que Alice fixa seu olhar em algum objeto de qualquer prateleira, o objeto desaparece e passa a ser visto logo em seguida na prateleira de cima, de tal modo que a personagem o persegue até o teto imaginando enganosamente ser o seu limite (CARROLL, 2009). Assim, Alice perde as suas referências espaço-temporais da realidade sofrendo uma espécie de choque (Figura 4).

Figure 4 - Alice na loja tentando fitar os objetos nas prateleiras que escapam ao seu olhar

Fonte: CARROLL (1871)

Com a perda do efeito de choque na arte das vanguardas, a sua intenção de integrar-se à práxis vital atacando a autonomia da arte burguesa em relação à tal práxis é fracassada. No entanto, essa autonomia é relativa e demonstra, dessa forma, um aspecto contraditório, conforme explicaremos a seguir. Theodor Adorno e Max Horkheimer (2002, p. 127) chamam a atenção para esse aspecto citando a habilidade de Ludwig van Beethoven em comercializar o seu último quarteto que, apesar disso, repudiava os ditames do mercado. Por sua vez, Bürger (1993, p. 87) afirma que “a autonomia é uma categoria ideológica no sentido rigoroso do termo e combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à práxis vital) com um momento de

[2] Essa relação foi encontrada nos trabalhos de Susan Sontag (1982) e Gilles Deleuze (1974).

falsidade (a elevação deste fato histórico à essência da arte)".

É notável em Bürger (1993) que a noção de arte heteronômica, ou seja, uma arte que ainda não é institucionalizada, mas antes incorporada na práxis vital, seja definida com relação aos seus modos de recepção coletiva, tal como na arte sacra - usada no culto religioso -, e na arte de corte - empregada nas reuniões da sociedade cortesã. Da mesma forma, Friederich Nietzche observa em 'O Nascimento da Tragédia' que a arte grega desconhece a noção de público (SONTAG, 1982), ou seja, desconhece a própria noção de arte por ela mesma (arte autônoma). Por outro lado, a arte na sociedade burguesa surge como uma forma representativa da autoafirmação e auto-compreensão desta classe social em ascensão nos séculos XVII e XVIII, apresentando uma autonomia das outras práticas sociais que, conforme discutido acima, tal autonomia mostra-se um tanto contraditória e, definitivamente, relativa. É importante mencionar que o que estamos chamando aqui de 'arte da sociedade burguesa' em relação a Teoria da Vanguarda de Bürger, refere-se a este período de ascensão da sociedade burguesa desde o século XVII aos finais do século XIX.

> Com o fim dos movimentos de emancipação burgueses, assinalados pela revolução de Junho de 1848, o intelectual burguês perde também a capacidade de reproduzir, por meio de obras de arte realistas, a totalidade da sociedade burguesa transformada. A queda no pormenor naturalista e a consequente perda de uma perspectiva global, revela-nos a dissolução do realismo burguês, que atinge o seu ponto mais alto na vanguarda (BÜRGER, 1993, p. 85).

Assim, não pretendemos neste trabalho considerar a arte vanguardista como uma arte não-burguesa, mas antes como uma arte que surgiu após esse período de ascensão e declínio desta classe cujos ideais ainda constituem a ordem contemporânea capitalista. "Se um artista nos dias de hoje assina e exibe uma chaminé de fogão, esse artista certamente não denuncia o mercado da arte, mas adapta-se a ele. Tal adaptação não destrói a ideia de criação individual, mas afirma, e o motivo é a falha da intenção vanguardista em negar a arte" (BÜRGER, 1993, p. 52). Dessa forma, esta divisão histórica e conceitual entre arte burguesa e arte vanguardista torna-se importante levar em consideração na medida em que, dentre outros fatores, as vanguardas causaram uma mudança na forma da fruição estética da arte, ou seja, ela passou de um modo coletivo para um modo individual na transição ocorrida entre a passagem da arte de corte e a arte da sociedade burguesa, trazendo assim uma nova capacidade de percepção (BÜRGER, 1993). No entanto, diferentemente da arte na sociedade burguesa, a forma de recepção das manifestações

artísticas das vanguardas é caracterizada como coletiva - devido à sua característica que protesta contra uma instituição da sociedade: a arte.

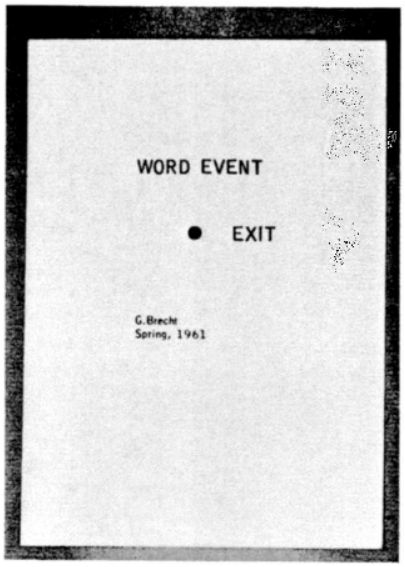
> A vanguarda, que nega a categoria da produção individual, fará o mesmo com a 'recepção' individual. As reações do público irritado perante a provocação de um ato dadá, que vão desde as vaias até a violência física, são decididamente de natureza coletiva (BÜRGER, 1993, p. 95).

Por sua vez, a produção individual realizada pela subjetividade do artista como um 'gênio criador' é negada pelas vanguardas ao utilizar produtos fabricados em série, tal como o urinol de Duchamp, ou ainda os sons do cotidiano vivido em tempo-real, como na música experimental de Cage, por exemplo, os quais demandavam uma atividade do receptor na construção do objeto artístico.

Dentre outros fatores já mencionados anteriormente, outro fator importante para se buscar a presença ativa do ouvinte na performance de *4'33"* foi o modo como Cage realizou a sua forma de notação, a qual era verbal. Cage usou a palavra '*tacet'* - que é uma expressão usada em partituras tradicionais nas partes em que o instrumentista deve fazer uma pausa enquanto os outros músicos da orquestra tocam – como instrução para a execução completa da peça (Figura 1). Essa forma de notação traria em pouco tempo futuras consequências para o desenvolvimento da arte tais como aquelas encontradas nas obras dos artistas ligados ao movimento *Fluxus* durante as décadas de 1960 e 1970 como, por exemplo, George Brecht, Henry Flyn, George Maciunas, Yoko Ono e outros quem se relacionavam com o movimento, tal como, o compositor La Monte Young. Esses artistas passaram a criar '*word pieces*', ou '*event scores*', que consistiam em instruções descritivas para a realização de ações, as quais poderiam, idealmente, serem executadas por qualquer pessoa (Figuras 5 e 6).

Susan Sontag (1982) aponta que este anseio de tentar eliminar a separação entre a produção e a recepção na arte vanguardista - desde o início do século XX e recuperado na década de 1950 - acusa um desejo de eliminar a própria arte ao querer integrá-la na práxis vital. Uma arte que não é feita por artistas e que se encontra na práxis vital já não poderia ser vista como arte pelos seus receptores, ainda mais após a experiência histórica do status de autonomia alcançado pela arte da sociedade burguesa.

Figure 5 - Exemplo de Event Score (*Exit* de Brecht)



Fonte: Brecht (1961)

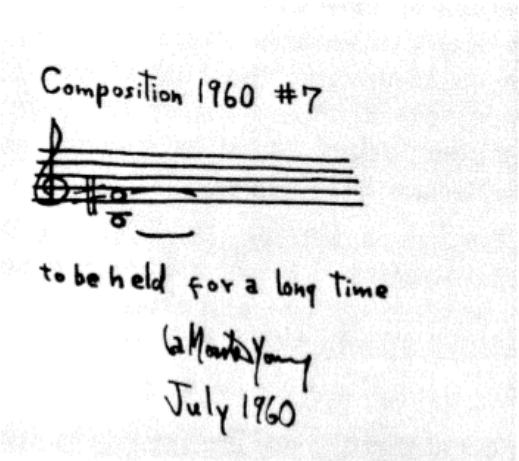
No entanto, Bürger (1993) comenta que os artistas vanguardistas não intencionavam, na verdade, integrar a sua arte à práxis vital da ordem burguesa, pois esta era vista por eles como deteriorada, visto que concebia o mundo ordenado por uma racionalidade dos fins. Max Weber ilustra a racionalidade dos fins relacionando-a com o status de autonomia da arte, especificamente à autonomia da música na sociedade burguesa, conforme a seguir:

> À autonomização da arte, sua libertação das finalidades práticas, corresponde o início da "verdadeira racionalização", pois que a autonomização da esfera artística engendra a *legalidade própria* dessa esfera, que é justamente a sua *racionalização específica* - isto é, de uma racionalização que possui uma direção específica dentre outras possíveis, e essa direção está relacionada justamente com essa esfera particular. […] Assim, a racionalização da música é a racionalização dos meios musicais: dos sistemas sonoros, dos instrumentos, das formas composicionais etc (WEBER, 1995, p. 39-40).

No entanto, como visto anteriormente, a autonomia da obra de arte em relação à práxis social é uma ideia falsa, visto que foi desenvolvida com o processo histórico de emancipação da sociedade burguesa. Este processo foi refletido na arte através da sua desvinculação de finalidades ritualísticas ligadas à Igreja e à corte, o qual iniciou-se ainda no Renascimento, momento em que a arte aproximou-se das ciências. Bürger (1993) comenta que a arte conquista uma qualidade de percepção que reside no aspecto subjetivo do devir autônomo da arte, o qual não é simples de se captar analiticamente. Esse aspecto proporcionaria assim a capacidade de se

perceber a ‘arte-como-arte’, ou seja, a arte como uma atividade genuína e independente de outras atividades da práxis social. Segundo Bürger (1993, p. 46), “a categoria de autonomia não permite perceber a aparição histórica do seu objeto”. Este ocultamento ocorria assim na camuflagem dos processos técnicos envolvidos na criação artística, os quais poderiam revelar a construção histórico-social da obra de arte. Assim, o objeto artístico adquiria uma aparência de totalidade que pretenderia suprir a satisfação dos prazeres que foram retirados pela ordem deteriorada da sociedade burguesa no trabalho do sistema fabril. Com o alívio das pressões do mundo sobre os seus receptores assegurado pela aparência de um objeto completo, ou seja, pelo acabamento perfeito da obra de arte da sociedade burguesa, a arte perdia justamente o que ela pretendia ganhar com sua autonomia - o distanciamento crítico. Ao passo que, embora o seu caráter autônomo seja realmente relativo, ainda assim o disfarce de seus processos é mantido sob o seu aspecto estético que, consequentemente ocultaria o seu processo de desenvolvimento histórico, o qual seria categórico para uma crítica do objeto artístico.

Figure 6 - Exemplo de Event Score (*Composition 1960 #7* de Young)



Fonte: *An Anthology of Chance Operations* (YOUNG; LOW, 1963)

O significado do termo ‘instituição arte’ utilizado por Bürger designa o que se entendia por ‘arte’ nos inícios dos movimentos de vanguarda, isto é, a arte orgânica concebida pela ordem do mundo burguês - embora relativamente autônoma deste, visto que, ‘à primeira vista’ não possuía uma função social, ou seja, não era realizada com a finalidade de servir à Igreja ou à corte. Por outro lado, o ataque à instituição arte tratava-se de uma atitude política e de zombaria por parte das vanguardas que a acusava de funcionar de acordo com as normas de tal ordem, ou

seja, ao resgatar valores humanos perdidos com o mundo capitalista, a arte retirava o espectador da realidade deteriorada por esse mundo, da mesma forma que também retirava a capacidade dele questionar tal realidade. A ausência de finalidade social da arte tradicional pode então ser considerada como uma falácia, visto que sua finalidade era a de contribuir para manter a ordem burguesa pela compensação dos choques que ela causava nos indivíduos. Essa compensação ocorreria na noção de alívio dos constantes choques sobre o sistema sinestético humano por meio da recepção de uma totalidade (fantasmagoria) representada pela arte orgânica em contraposição à fragmentação da vida real.

Assim, essa forma de alívio permitido aos receptores pela aparência totalizadora da arte na sociedade burguesa pode ser compreendida como um tipo de amortecimento dos choques 'repetitivos' da ordem social burguesa causado pelo trabalho no sistema fabril, pela guerra moderna e pelos ambientes sociais das cidades tecnologicamente alterados. De acordo com Susan Buck-Morss (1992), os movimentos bruscos, repetitivos e sem desenvolvimento das máquinas desviavam do mundo exterior a consciência dos seus operadores humanos, empobrecendo suas experiências devido à substituição da memória pela resposta condicionada na busca de evitar o registro de experiências traumáticas em suas psiques. Era necessária, assim, uma forma de compensação para esta inversão do funcionamento do sistema sinestético humano[3] causado pelos choques físicos e psíquicos promovidos pelos ambientes tecnologicamente alterados.

Buck-Morss (1992), define o sistema sinestético como a consciência sensorial para diferenciar da noção tradicional de sistema nervoso, a qual o concebe como isolado de seu ambiente. Além disso, a autora diferencia o sistema sinestético como "[...] descentrado do sujeito clássico, no qual as percepções sensórias exteriores se enfeixam nas imagens internas de memória e antecipação" (BUCK-MORSS, 1992, p. 13). É importante mencionar as pesquisas de Sigmmund Freud sobre os processos de ordenação nas atividades da percepção, da consciência e da memória, cujas definições oscilaram frequentemente durante a vida do criador da psicanálise. Fátima Caropreso aponta que entre as diferentes definições desses processos, as quais oscilavam a respeito da memorização ocorrer anteriormente ou posteriormente à consciência das percepções, Freud adotaria a partir de 1919 o modelo pelo qual

[3] Como descrito por Buck-Morss (1992, p. 14), existem "[...] três aspectos do sistema sinestético – sensação física, reação e significado psíquico [...]." Por sua vez, o processo que o sistema sinestético (ou sinestésico) humano realiza, denominado sinestesia, é um termo "[...] usado em fisiologia para descrever uma sensação em uma parte do corpo quando outra parte é estimulada; e, em psicologia, para indicar quando um estímulo sensorial (p. ex. cor) evoca outro sentido (p. ex., cheiro)" (BUCK-MORSS, 1992, p. 20).

> as percepções se tornariam conscientes imediatamente, e a constituição dos traços mnêmicos, assim como o processamento da informação sensorial nela envolvida, passariam a ser posteriores à consciência perceptiva. [...] [Por outro lado,] a percepção, mesmo se tornando consciente diretamente, não seria uma cópia exata dos estímulos que chegassem à periferia do sistema nervoso; apenas o processamento psíquico das percepções não mais antecederia a consciência. (CAROPRESO, 2006, p. 20)[4].

Esse modelo freudiano que concebe a percepção dos estímulos diretamente ligada à noção de consciência afasta, portanto, a noção de percepção ligada à recepção desses estímulos na periferia do sistema nervoso, os quais seriam considerados como processos inconscientes. "Por esta razão, Freud situou a consciência na superfície do corpo, descentrada do cérebro (que ele tendia a ver como nada mais do que grandes e desenvolvidos gânglios nervosos)" (BUCK-MORSS, 1992). Adotamos no presente trabalho esta noção freudiana de percepção como similar à noção de consciência - a qual é diferente dos primeiros estímulos do ambiente que chegam ao corpo –, adequada ao nosso propósito de desenvolver uma teoria sobre a escuta corporal do silêncio - antes que apenas pelo ouvido ou apenas relegadas ao conceitualismo estético - em recentes cenas da música experimental como veremos nos dois últimos capítulos.

A partir da consideração realizada na similaridade entre percepção e consciência, apontamos através de Buck-Morss (1992) a observação de Walter Benjamin sobre a agilidade da consciência em registrar quaisquer tipos de choques, diminuindo os seus efeitos traumáticos; por outro lado, ao reprimir os choques devido à redução da presença da memória (no trabalho do sistema fabril), as experiências tornavam-se cada vez menos significativas devido à ausência de traços mnemônicos nos seus processamentos. No entanto, de acordo com a autora, com o desenvolvimento tecnológico ocorrido na Revolução Industrial, a constância dos choques que o sistema sinestético é submetido faz com que a repressão das experiências traumáticas torne uma regra. O resultado deste processo provoca assim uma crise na percepção, entorpecendo e dessensibilizando os sentidos, invertendo o papel do sistema sinestético. A sobrecarga de estímulos em um sentido descapacita os outros, colapsando o funcionamento do sistema, invertendo-o, ou seja, dificultando o seu contato com a realidade das experiências. Em seu ensaio, Buck-Morss (1992, p. 16) comenta sobre o entendimento que Benjamin tinha sobre os choques da vida moderna a partir de um ponto de vista neurocientífico das pesquisas de Sigmund

---

[4] Os textos de Freud a que Caropreso (2006) se refere neste trecho são: a carta a Fliess (Carta 39) – escrita em 1896 -, *Das Ich und das Es* (O Ego e o Id) – escrito em 1923 -, e *Jenseits des Lustprinzips* (Para Além do Princípio do Prazer) - escrito em 1920.

Freud[5].

> Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um para-choque, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno - os choques quotidianos do mundo moderno - responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência[6].

Entretanto, a compensação para esta crise perceptiva causada por uma transformação técnico-social do ambiente deu-se por meio de técnicas artificiais de inundação simultânea dos sentidos, provavelmente, numa tentativa de simular ambientes de estímulos naturais para o sistema sinestético antes que pela restituição do seu funcionamento equilibrado, conforme explicaremos em seguida.

De acordo com Buck-Morss (1992), juntamente com a arte, mercadorias para consumo - que escondiam o seu processo de manufatura -, ambientes artificialmente construídos, tais como, lojas, mercados e residências - que transmitiam uma sensação de totalidade – formavam tipos de tecnoestéticas denominadas pelo termo 'fantasmagoria', que pode ser compreendido como a simulação de ambientes que ocultam da percepção as suas manobras técnicas (Figuras 7 e 8).

> Nos interiores burgueses do século dezenove, os forros (mobiliário, acessórios) ofereciam uma fantasmagoria de texturas, tons e prazer sensual que embebia o habitante da casa num ambiente total, um mundo privatizado de fantasia que funcionava como um escudo protetor para os sentidos e as sensibilidades desta nova classe dirigente[7].

É este o aspecto totalizante da arte na sociedade burguesa a que Bürger se refere, o qual oculta seus processos técnicos por meio de sua aparência estética, evocando a percepção subjetiva de um devir-autônomo das obras, ou seja, a percepção e a recepção de uma arte-pela-arte e não mais de uma arte destinada a fins sociais ligados à religião ou à sociedade cortesã. No entanto, como já mencionamos, trata-se de uma autonomia relativa ou mesmo falsa na medida em que a arte e mesmo a nova organização das cidades se prestam a proteger os sentidos dos choques

---

[5] Segundo Buck-Morss (1992), o ensaio de Freud que Benjamin se refere em seu texto é *Jenseits des Lustprinzips* (Para Além do Princípio do Prazer) - escrito em 1920 -, no qual Freud retoma as ideias de *Entwurf einer Psychologie* (Projeto de uma Psicologia) – escrito em 1895 – e descrito por seu autor como uma 'psicologia para neurologistas'.

[6] A obra de Benjamin e a de Freud a que Buck-Morss (1992) se refere são, respectivamente, *Charles Baudelaire* - escrito entre 1937 e 1939 - e *Jenseits des Lustprinzips* (Para Além do Princípio do Prazer) - escrito em 1920.

[7] Walter Benjamin documentou em seu livro '*Passagen-Werk*' (O Livro das Passagens) escrito entre 1927 e 1940 um desenvolvimento extensivo de fantasmagorias (BUCK-MORSS, 1992).

do cotidiano, ou seja, de acordo com Bürger, podemos observar que tal proteção nada mais seria que uma função social de buscar a manutenção da ordem vigente ao provocar uma distração de seus problemas. Por sua vez, o que os vanguardistas utopicamente almejavam era a desconstrução desta ordem burguesa, propondo uma nova práxis vital por meio de uma nova arte que iria colocar em causa os princípios da estética 'fantasmagoricamente' harmônica da arte. Esse ataque das vanguardas na desconstrução estética da arte tradicional, a qual estamos chamando aqui de arte burguesa, ou seja, da arte desenvolvida entre os séculos XVII e XIX, nos auxilia a compreender a estética do choque vanguardista que, baseada na transgressão de valores estéticos do passado, acaba por confirmar aquilo que queria desafiar - o valor da arte como instituição. Compreender este processo contraditório de reafirmação da arte-pela-arte através do choque será importante para o desenvolvimento da nossa noção de uma recepção estética corporal na música experimental, a qual se dará em outra direção do que a relação dualística entre o novo e o antigo na arte, mas antes pelo que a 'materialidade' do objeto artístico 'pode nos fazer', ou seja, pela sua capacidade de afetar corpos.

Figure 7 - Face interna da fantasmagoria em *Das Rheingold* de Wagner (1869)

Fonte: Susan Buck-Morss (1992)

Cage (1961), por exemplo, ao recuperar dispositivos das vanguardas, dirige suas críticas tanto para a música tradicional de concerto, quanto para o serialismo e para a música da indústria cultural, alegando que todas elas são construídas com base em modelos de referências – a um tema, a uma série, a uma estrutura – que dão o sentido de totalidade e unidade na música. O compositor defendia que uma verdadeira autonomia somente poderia ocorrer por meio de um modelo de percepção diferencial, no qual referências baseadas em comparações inexistem,

provocando assim o que ele chamou de ação experimental – uma ação em que o seu resultado não pode ser previsto (CAGE, 1961). A alegoria da Alice de Carroll, citada anteriormente (Figura 4), adequa-se perfeitamente como uma representação desse modelo de percepção diferencial do compositor. A ausência de referências comparativas faz com que uma suposta repetição de um evento não seja reconhecida como uma repetição, ou dito de uma maneira mais direta, faz com que não existam repetições. No caso de Alice, toda vez que ela fita com atenção um objeto inanimado, percebe que ele não está mais no mesmo local em que se encontrava, como se a informação anterior da localidade deste objeto apenas se prestasse a confundir as suas referências espaço-temporais como em um jogo de diferenças constantes. Por outro lado, a estética da arte tradicional requer a sua fruição pela imersão contemplativa dos sentidos que acompanham o desenvolvimento de um percurso linear, distraindo-os do mundo como forma de alívio perante às suas pressões.

Figure 8 - Face externa (como vista pelo público) da fantasmagoria da Figura 7

Fonte: Susan Buck-Morss (1992)

> Aparentemente restituindo um indivíduo no centro do sistema sócio-econômico, a obra musical tradicional funciona para aliviar, ainda que somente temporariamente, as ansiedades experienciadas pelo sujeito descentralizado pelo desenvolvimento do capitalismo (JOSEPH, 1997, p. 97).

Essa imersão na obra de arte que distrai os sentidos da práxis vital afastando-a, portanto do mundo, é que viria a produzir o seu falso sentido de autonomia, devido ao seu aspecto de totalidade.

Como já comentando anteriormente, apesar da relatividade dessa autonomia da arte na sociedade burguesa, o seu discurso ideológico de racionalismo absoluto intenciona um distanciamento crítico do mundo que a cerca, mas, ao invés disto, produzia a sua própria inversão

- o distanciamento da crítica. Notamos, assim, como este modo estético de imersão encontrado nas fantasmagorias revela a sua origem em fatores históricos que levaram ao seu surgimento, pois apresenta-se como uma forma de compensação dos problemas sociais de sua época através do distanciamento deles. Citando a análise de Adorno em *Versuch über Wagner* (Ensaio sobre Wagner), obra publicada em 1952, Buck-Morss exemplifica essa imersão compensatória através da música de Wagner[8].

> O drama musical de Richard Wagner inunda os sentidos e os funde numa "fantasmagoria consoladora", num "permanente convite à intoxicação como forma de regressão oceânica". É a “perfeição da ilusão de que a obra de arte é a realidade sui generis” [...] fora da casa de óperas [no mundo do trabalho da sociedade burguesa], "os sentidos separados não se unem" numa percepção unificada, aqui “procedimentos díspares são simplesmente agregados de forma que pareçam coletivamente ligados” (BUCK-MORSS, 1992, p. 29).

Entretanto, essa compensação apenas amortecia os choques perceptuais causados pela ordem do mundo burguês, pois, de outra forma, registrando-os na consciência o mais prontamente possível com a finalidade de diminuir os seus efeitos traumáticos, essa ordem poderia ser questionada em seu modo ‘incessante’ de produção de choques. Sobre isso, Bürger (1993, p. 40) assinala que

> De fato, quando se aceita que a arte está institucionalizada como ideologia na sociedade burguesa desenvolvida, não basta dar a conhecer a estrutura contraditória desta ideologia; também há que questionar o que esta ideologia poderia estar encobrindo.

O questionamento desta ‘constância’ dos choques perceptuais da ordem burguesa caberia em parte às vanguardas e ao experimentalismo na arte durante o século XX, as quais pareciam reivindicar justamente o desvio da percepção para o que estava ‘fora’ da obra de arte, em outras palavras, fora do modelo estético da arte da sociedade burguesa. Para isto, foi necessário uma ruptura com o *status* de categoria de obra de arte como forma de levar a percepção dos sentidos para o que está além de suas bordas, isto é, para o mundo ao redor da obra de arte manifestada.

É importante mencionar ainda as declarações de Benjamin sobre o movimento Dadaísta como precursor da recepção estética do cinema, as quais são ilustrativas a respeito da ruptura estética das vanguardas com o passado:

---

[8] ADORNO, Theodor. **In Search of Wagner**. London: NBL, 1981. Tradução de Rodney Livingstone.

> O Dadaísmo tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema. [...] Por força da sua estrutura técnica, o cinema libertou o efeito de choque físico da capa moral em que ainda estava envolvido no Dadaísmo (BENJAMIN, 2003, p. 235-237).

Em seu famoso ensaio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica), Benjamin aponta a invenção da câmera fotográfica e do cinema como a causa da perda da 'aura' na obra de arte. O conceito de aura foi definido nesse ensaio como "[...] o aparecimento único de algo distante, por mais próximo que esteja" (BENJAMIN, 2003, p. 213). Com esse conceito, Benjamin se refere ao status de unicidade dos originais de pinturas e esculturas, o qual reside na sua singularidade material, ou seja, ele reside na impossibilidade da recepção de uma determinada obra de arte ocorrer em diferentes lugares ao mesmo tempo. Contudo, com a possibilidade de reprodução dos originais, do registro - por acidente ou ainda intencionado – de nuances não percebidas durante a fruição estética por meio dos novos recursos técnicos, o status de unicidade da obra de arte era violado, e o modo de percebê-la era transformado ao distrair (desviar) o receptor da imersão no seu conteúdo tido como 'original'. A possibilidade de imersão contemplativa do pensamento nas imagens fixas das pinturas é então perdida em comparação, por exemplo, ao fluxo de imagens ininterruptas do cinema, o qual distraia ou interrompia as possíveis associações que o expectador poderia realizar em relação às imagens em movimento na tela (BENJAMIN, 2003).

Bürger (1993, p. 62) aponta uma relação entre o conceito de aura de Benjamin e o seu conceito de autonomia da obra de arte, a saber: "O mérito de Benjamin consiste, portanto, em ter captado, com o conceito de aura, o tipo de relação entre obra e produtor que se verifica no seio da instituição arte regulada pelo principio de autonomia". Apesar disso, Bürger identifica uma contradição no conceito de aura quando aponta que, embora Benjamin já identificasse a perda da aura nas manifestações artísticas das vanguardas - assim como Bürger vê este acontecimento como um fato historicamente condicionado pelo princípio da autonomia da obra de arte -, o filósofo via essa identificação apenas como uma forma de antecipação do que ocorreria 'de fato' com o advento das tecnologias de reprodução. Ou seja, se Benjamin aponta como causa da perda da aura da obra de arte o advento da reprodução tecnológica, haveria uma contradição em sua teoria quando ele vê a vanguarda antecipando a perda da aura em um momento anterior. Por outro lado, Bürger compreende que as transformações ocorridas na recepção estética da obra de

arte ao longo da história são devidas a um aprimoramento do fazer artístico na exploração dos meios técnicos advindos do progresso tecnológico antes do que como consequências desse progresso.

A recepção do fluxo de imagens incessantes do quotidiano assistidos no enquadramento da vida moderna realizado pelo cinema em seus primórdios, portanto, foi antecipado pelas vanguardas - conforme visto em Benjamin (2003) na sua análise sobre o Dadaísmo - através da distração, ou ainda, através de uma paradoxal provocação do acaso.

> Os surrealistas, então, não produzem realmente acaso, embora dediquem muita atenção ao que sai fora do âmbito da expectativa, permitindo-se assinalar 'acasos' que, devido à sua insignificância (a sua falta de relação com os pensamentos dominantes dos indivíduos), passariam despercebidos. A partir da verificação de que numa sociedade ordenada conforme a racionalidade dos fins, a possibilidade de desenvolvimento dos indivíduos é sempre limitada, os surrealistas procuram descobrir momentos de imprevisão na vida quotidiana. A sua atenção concentra-se, portanto, em fenômenos que não cabem no mundo da racionalidade dos fins. A descoberta das maravilhas do quotidiano representa, evidentemente, um enriquecimento das possibilidades de experiência do 'homem urbano' [...] (BÜRGER, 1993, p. 113).

Com a expectativa de uma recepção aurática centrada na aparência orgânica da obra de arte burguesa, o receptor é, por outro lado, distraído deste conteúdo supostamente totalizante ao se deparar com a sua ausência nas manifestações artísticas da vanguarda, o que lhe causa um choque. A arte vanguardista substitui essa ausência do aspecto de totalidade das fantasmagorias por montagens constituídas de fragmentos da realidade. Bürger (1993) chama a arte tradicional da sociedade burguesa de 'orgânica', e a arte vanguardista de 'inorgânica', sendo que na primeira há uma harmonia entre as partes e o todo da obra, e na segunda as partes são independentes, substituíveis e até dispensáveis no conjunto do todo. Na obra orgânica, o todo é antecipado na interpretação das partes que, ao final, confirma-se a impressão anterior do todo. Por outro lado, na obra vanguardista, inorgânica, a heterogeneidade da reunião de fragmentos da realidade gera o seu sentido na ausência de sentido como um protesto contra a categoria de uma arte autônoma que simboliza uma realidade à parte do mundo.

Este tipo de abordagem do material – a reunião disparatada de fragmentos da realidade - podia ser visto, por exemplo, nas colagens dos pintores cubistas Pablo Picasso (Figura 9) e Georges Braque da década de 1910, como também na poesia surrealista de escrita automática criada pelo francês André Breton na década seguinte. Esta última, em uma negação do caráter sintagmático das palavras, utilizava-se de um método próximo ao da terapia psicanalítica de

Sigmund Freud no qual o paciente distraído de sua consciência ordinária, eventualmente através de hipnose, é induzido a falar ininterruptamente o que lhe vier a mente sem uma aparente conexão (BRETON, 1929). Bürger (1993) destaca a importância desta estética fragmentária com o conceito de 'alegoria' de Benjamin, no qual os materiais retirados do contexto da práxis vital são destituídos de seus significados tidos como originais, ao serem integrados na arte vanguardista que lhes dá um novo significado. O 'Manifesto Futurista' italiano liderado por Filippo Marinetti em 1909, por sua vez, influenciou a criação do 'A Arte de Ruídos: um manifesto futurista' de 1913 escrito por Luigi Russolo, no qual exaltavam-se os ruídos velozes e caóticos da paisagem urbana, os sons da guerra e das máquinas industriais como potenciais artísticos para tirar o tédio da escuta dos antigos sons, desejando promover novas sensações acústicas (RUSSOLO, 1986). Já o movimento Expressionista alemão do início do século XX despontou como uma forte reação às formas representativas do Impressionismo, ao passo que buscava uma expressão pessoal do artista, a qual era considerada de difícil compreensão naquele momento de ruptura com a arte da sociedade burguesa. Da mesma forma, esse processo pode ser visualizado no movimento Dadaísta francês dos anos 1920 através dos *ready-mades* de Duchamp, por exemplo, ou ainda, posteriormente nas neo-vanguardas experimentais, no que George Maciunas em 1978 – citado por Liz Kotz (2001, p. 80) - chamou de "*ready-mades* sonoros" de Cage – como em *4'33"* – e, em seguida, nos "*ready-mades* de ação" propostos pelas *event-scores* do *Fluxus*[9].

Figure 9 - *Nature Morte à la Chaise Cannée* (1912) de Pablo Picasso

Fonte: Picasso (1912)

[9] MILLER, Larry. Interview with George Maciunas: 24 March, 1978. In: HENDRIX, Jon. **Fluxus Etc/Addenda I:** The Gilbert and Lila Silverman Collection. New York: Ink &, 1983. p. 17-24.

Em sua ‘Teoria da Vanguarda’, Bürger (1993) aborda principalmente o que ele chama de movimentos históricos da vanguarda, que compreendem o ‘primeiro Surrealismo’, o ‘Dadaísmo’ e o ‘Futurismo’ na Europa, como também a vanguarda russa posterior à ‘Revolução de Outubro’. O ‘Expressionismo’ alemão e o Cubismo são considerados pelo autor em sua teoria com certa parcimônia no que diz respeito à negação do status de autonomia da obra de arte, ao passo que são vistos antes como movimentos importantes no questionamento contra a questão da representação na arte desde o Renascimento.

Embora Bürger considere uma relatividade em seu conceito de autonomia da obra de arte, o qual diz respeito ao fato dessa autonomia ser um processo histórico socialmente condicionado, ou seja, a obra de arte não é na verdade totalmente independente da sociedade, o autor ainda apresenta uma dicotomia na oposição entre sociedade e natureza, e, portanto entre arte e vida. Apesar de tal conceito prestar-se de forma assertiva para iniciar o percurso teórico aqui pretendido, a noção de natureza em Bürger como algo petrificado sem a possibilidade de transformação – seguindo a tradição analítica do pós-Kantismo - como oposta à possibilidade de uma sociedade em progresso, será questionada adiante através dos conceitos de ‘substância’ e ‘paralelismo’, dentre outros, do filósofo Baruch Spinoza (2009).

A dicotomia entre sociedade e natureza pode ser vista na crítica que o autor faz sobre a atitude vanguardista do ‘eu surrealista’ que reduz a sociedade à natureza em uma espécie de acomodação e, portanto, de uma alienação perante os choques da realidade. Bürger comenta que (1993, p. 120-121):

> O eu surrealista pretende restaurar a originalidade da experiência encarando como natural o mundo produzido pelos homens. Deste modo, a realidade social fica protegida contra a ideia de uma possível transformação. A história feita pelos homens reduz-se à história natural quando se petrifica numa imagem da natureza. A grande cidade experimenta-se como natureza enigmática, onde o homem surrealista se move como o homem primitivo se movia na verdadeira natureza: em busca de um sentido que os acontecimentos ocultam.

As recentes descobertas científicas dos finais do século XIX e inícios do século XX, tais como, o raio-X, a radioatividade, e o elétron, além das novas tecnologias de eletrificação e telégrafo sem fio (CREASE, 2013), sem falar na recente descoberta do inconsciente por Sigmund Freud na psicanálise podem ter se mostrado como um terreno fértil de inspiração poética para os vanguardistas em suas manifestações contra a ordem do mundo burguês. De acordo com Robert

Crease (2013), tais descobertas criavam uma contradição nessa ordem, visto que tal ordem também era sustentada pela própria ciência antes do século XX como, por exemplo, na busca da padronização internacional no sistema de pesos e medidas. O autor comenta sobre as observações do crítico e poeta francês Paul Valery (1871-1945) sobre esta ambivalência:

> O poeta escreveu que 'o furor da precisão' estava levando ao oposto, a um estado em que 'o universo está se decompondo, perdendo toda a esperança de um desenho único; a um ser ultramicroscópico muito diferente do mundo cotidiano e ao determinismo gerando uma crise na causalidade' (CREASE, 2013).

No entanto, não cabe aqui demonstrar uma relação causal entre desenvolvimentos na ciência e na arte, mas antes chamar a atenção para o paralelismo entre diferentes campos em um determinado momento histórico de ruptura com o passado.

Se a ordem do mundo burguês é constituída pela racionalidade dos fins, é possível compreender o caráter orgânico da obra de arte observando a representação dessa ordem racional por meio da estrutura harmônica entre as partes e o todo da obra de arte. Todavia, o questionamento dessa ordem pela arte vanguardista ocorreria na negação da representação ao emoldurar-se a partir de 'cortes' da realidade. Com este novo material que não foi criado pelo artista mas retirado da realidade, Bürger (1993) comenta que houve uma ruptura com um período da arte representativa iniciado desde o Renascimento. Segundo o autor, as vanguardas denunciavam em suas manifestações artísticas uma realidade não condicionada pela racionalidade dos fins da ordem burguesa por meio da ausência de um sentido. Ou seja, através da revelação da ausência de uma organicidade na realidade falsamente ordenada pelo mundo burguês, as vanguardas causavam um choque em seu receptor intencionando-lhe a transformação de sua práxis vital.

Duchamp, por exemplo, teve a sua poética influenciada em grande parte por essas recentes descobertas científicas do início do século XX, tal como, o ponto de vista filosófico de Henri Poincaré denominado de '"convencionalismo', que concebia a geometria, e na verdade todas as leis científicas, como meras conveniências – projeções ou arcabouços mentais – em vez de descrições efetivas da natureza" (CREASE, 2013). Naquela época, podemos inferir que o convencionalismo de pesos e medidas, por exemplo, poderiam parecer um tanto mais arbitrários do que parecem nos dias de hoje. Podemos notar a influência do pensamento crítico de Poincaré em relação a tais convencionalismos dessa nova ordem burguesa como uma zombaria, por

exemplo, em *3 stoppages étalon* de Duchamp, na qual o artista dizia que '"se um fio de linha reto horizontal de um metro de comprimento cair de uma altura de um metro sobre um plano horizontal distorcendo-se *como bem entender*', ele cria 'uma forma nova de medida de comprimento"' (CREASE, 2013).

Contudo, conforme comentado anteriormente, o choque provocado por essa zombaria da ordem provocada pelas vanguardas torna-se previsível, ou seja, ele é consumido por sua condição de repetição, em outras palavras, um acaso que pode ser 'provocado' e, portanto - na concepção de Bürger – um acaso não legítimo. Apesar disso, Bürger (1993) comenta que, ao questionar tal ordem baseada na racionalidade dos fins, ou seja, no direcionamento unívoco das práticas sociais dentre outros que poderiam haver (conforme definido anteriormente por Weber), as vanguardas questionariam ao mesmo tempo a arte orgânica que, de certa forma, era mais um elemento que contribuía para a manutenção dessa ordem. No entanto, as vanguardas não provocaram mudanças significativas nas práxis vital dos indivíduos e nem destituíram o status de autonomia da arte que, uma vez conquistado, dificilmente poderia ser eliminado. "Para o mais perspicaz dos artistas da vanguarda tal como Duchamp, a questão não é nem uma abstrata negação da arte nem uma reconciliação romântica com a vida mas uma prova inalterável das convenções de ambos" (FOSTER, 1994, p. 18).

Citando a obra *Le Ready-Made Bouquet* (1956) de René Magritte, Bürger dá um exemplo de como o sistema de homogeneização de valoração estética é destituído pela arte vanguardista (Figura 10). Nessa obra do ano de 1956, Magritte sobrepõe à pintura de um homem de chapéu uma figura feminina de um famoso quadro do pintor renascentista Sandro Botticelli de 1482 - 'A Primavera'.

> Os movimentos de vanguarda transformaram a sucessão histórica de processos e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso. O resultado foi que nenhum movimento artístico pode hoje arvorar a pretensão de ocupar, enquanto arte, um lugar historicamente superior ao de outro movimento (BÜRGER, 1993, p. 112).

Apesar da teoria de Bürger ser assertiva sobre vários aspectos, a generalização por parte dessa teoria é inevitável por não se deter - como ele mesmo reconhece - em uma análise mais minuciosa de obras e artistas específicos. Ao passo que considera as neovanguardas[10] de meados

[10] As citações de Bürger (1993) e Foster (1994) utilizarão no presente trabalho o termo 'neovanguarda' para se referir a determinados movimentos artísticos iniciados em meados do século XX, contudo, optamos por usar o termo

do século XX como uma mera repetição dos movimentos vanguardistas do início do século.

Figure 10 - *Le Ready-Made Bouquet* (1956) de René Magritte

Fonte: Magritte (1956)

É notável o aspecto contraditório da teoria da vanguarda de Bürger, visto que, por um lado diz que, com o surgimento das vanguardas, nenhum movimento artístico pode ocupar um lugar historicamente e esteticamente superior ao de outro, e por outro lado, concebe as neovanguardas como uma farsa vista nada mais como uma mera repetição das vanguardas.

1.4 Vanguarda e Neovanguardas

É provável que as neovanguardas utilizaram este mesmo discurso das vanguardas anos depois, pois a produção da arte orgânica não havia cessado, conforme podemos notar no surgimento de movimentos, tais como, o Neoclassicismo, por exemplo, na música de Igor Stravinsky (1882-1971) e Serguei Prokofiev (1891-1953). Neste ponto convém definirmos o uso que Bürger faz do termo 'neovanguarda', o qual é o mesmo utilizado por Hal Foster.

'experimental' para se referir à música de tal período, a qual esteja mais diretamente relacionada com esses movimentos. Assim, exceções vão ocorrer na medida em que o termo 'neovanguarda' aparecer nas citações que fizermos desses dois autores para nos referir também à música, de tal forma que estará subentendido tratar-se do que Nyman (1999) define pelo termo 'música experimental' como oposição ao que ele define por música vanguardista. Por vezes, usaremos a expressão neovanguarda experimentalista, para diferenciar o experimentalismo da década de 1950 da definição de música vanguardista de Nyman. Essas definições serão melhores esclarecidas na seção 'Vanguarda e Neovanguardas'.

Em 1994 Foster (1994) dividiu as neovanguardas em dois momentos iniciais: o primeiro é representado por Raushenberg e Kaprow na década de 1950, e, o segundo, é representado por Ashen e Buren na década de 1960, o qual pode ser estendido até os dias de hoje. O primeiro momento é caracterizado pelo autor como uma recuperação de dispositivos anarquistas dos movimentos históricos vanguardistas do início do século XX, e o segundo compreende desde "[…] o serialismo de objetos e imagens no capitalismo avançado (como no Minimalismo e Pop art) até uma proposta que explora a linguística dimensão da obra de arte (tal como na arte Conceitual), até um indicador da presença física (como na site-specific art da década de 1970), até uma forma de mimetismo crítico de vários discursos (como na arte alegórica da década de 1980), e, finalmente, até um exame das diferenças sociais, étnicas e sexuais hoje" (FOSTER, 1994, p. 23-25). Da mesma forma que o autor relaciona o período de Raushenberg a Cage e, dessa forma, aos músicos da Escola de Nova Iorque[12], ele também relaciona o segundo momento representado por Kaprow ao grupo Fluxus. Podemos ainda situar na extensão do segundo momento expressões artísticas derivadas da relação entre a música e essas artes, tais como as instalações e performances de arte sonora, a *noise music*, e outras expressões derivadas da música experimental. No entanto, apesar da recuperação de certos dispositivos das vanguardas na primeira neovanguarda, algumas diferenças, tal como a libertação que Cage fez da submissão dos ruídos do cotidiano a certos princípios tradicionais da música como ocorria na 'arte do ruído' de Russolo, são notáveis. Assim, autores como Michael Nyman preferem utilizar o termo definido por Cage – 'música experimental' – para a música relacionada com o que Bürger e Foster denominam como movimentos neovanguardistas nas outras artes. Por outro lado, o termo vanguarda é utilizado por Nyman para se referir à música que ainda mantém alguma relação com os princípios de construção de uma música tradicional, isto é, orgânica, assim como a música de Russolo ainda mantém em um certo grau. O Expressionismo Alemão da Segunda Escola de Viena do início do século XX que, apesar de ter apresentado uma ruptura com a tradição musical, era, por exemplo, criticado pelo experimentalismo da Escola de Nova Iorque no que se refere ao uso de suas técnicas orgânicas (que ressoavam as técnicas da arte europeia entre o Renascimento até o início do século XX). Para Cage, "[...] a problemática da repetição e variação da música

[12] Termo informal que reunia o grupo de pintores de Nova Iorque ligados ao movimento do Expressionismo Abstrato que, posteriormente, incluiria ao grupo outros artistas vindos da poesia, da dança e da música, e que perdurou desde o início da década 1940 até o final da década de 1950 (JOHNSON, 2011).

serialista não era, em última análise, diferente da estrutura harmônica [...]”(JOSEPH, p. 96, 1997) das obras musicais tradicionais – e para utilizar a expressão de Bürger - orgânicas.

A música experimental é associada à obra dos compositores John Cage, Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (1934-), além das performances do pianista David Tudor (1926-1996) e a uma contínua geração de músicos influenciados por essa Escola ainda viva na atualidade. Por outro lado, Nyman usa o termo ‘música vanguardista’ para se referir a uma tradição musical que vem desde o período pós-Renascentista – que relacionamos aqui com o conceito de obra de arte orgânica de Bürger -, da qual também faz parte as obras de compositores neovanguardistas, tais como, Boulez, Kagel, Xenakis, Berio (NYMAN, 1999), e outros mais recentes da chamada ‘*new music*’, tais como, Luigi Nono e Helmut Lachenmman (GRANT, 2003). Nyman (1999) comenta que na música vanguardista (e neovanguardista) destes compositores os elementos estão sempre ordenados e relacionados por oposição em um sistema progressivo e direcional, onde tudo o que se escuta é condicionado pelo que se escutou antes e condiciona o que se escutará depois. Na música experimental, por outro lado, escutam-se apenas momentos sem passado e sem futuro, e, quando o ouvinte percebe alguma relação desse tipo, ela acontece de forma ‘natural’, ou seja, sem a interferência do artista (NYMAN, 1999). Cage (1961, p. 13) define a palavra experimental “[...] não como a descrição de um ato para ser julgado mais tarde em termos de êxito ou fracasso, mas simplesmente como um ato do qual o resultado é desconhecido”, opondo-se assim ao conceito de música vanguardista (ou neovanguardista) definido por Nyman.

Como dissemos acima, esse conceito de música experimental de Cage iria apresentar diferenças no tratamento do ruído com relação aos *intonarumori* ou ‘geradores de ruído’ de Russolo. Esses instrumentos sonoros eram, como o próprio nome designa, instrumentos geradores de ruídos, os quais foram classificados de acordo com o tipo de ruído que faziam – buzina, trovão, sirenes, explosões, etc. (Figura 11). Neles, o performer controlava os ruídos por meio de parâmetros de altura e dinâmica (Figura 12).

> Contudo, a premissa por trás do *intonarumori* era possibilitar o ruído para ser controlado de acordo com as exigências do compositor - que permitiu ruídos a serem controlados harmônica e ritmicamente. A arte de ruídos, então, ainda era o uso de parâmetros musicais, apesar da insistência (retórica) de Russolo de que se tratava de uma 'ruptura' da esfera musical. Em vez de incorporar seu potencial infinito, o ruído - de acordo com a agenda proto-fascista e ultra-masculina de Marinetti - era algo a ser dominado e controlado pelo compositor futurista (THOMPSON, 2014, p. 186).

Apesar da ruptura com relação ao uso dos instrumentos musicais – os quais mesmo podendo produzir certos ruídos ainda encontravam-se limitados à sua palheta tímbrica -, os ruídos em seu inerente estado – como propostos no discurso de Russolo - não foram, na verdade, absorvidos pela prática musical do Futurismo. Além disso, como Marie Thompson (2014) aponta, os ruídos do movimento Futurista encontravam-se limitados à mera imitação dos sons ordinários do cotidiano, o que ia na contramão do próprio discurso de Russolo quem propunha a exploração do potencial infinito do ruído.

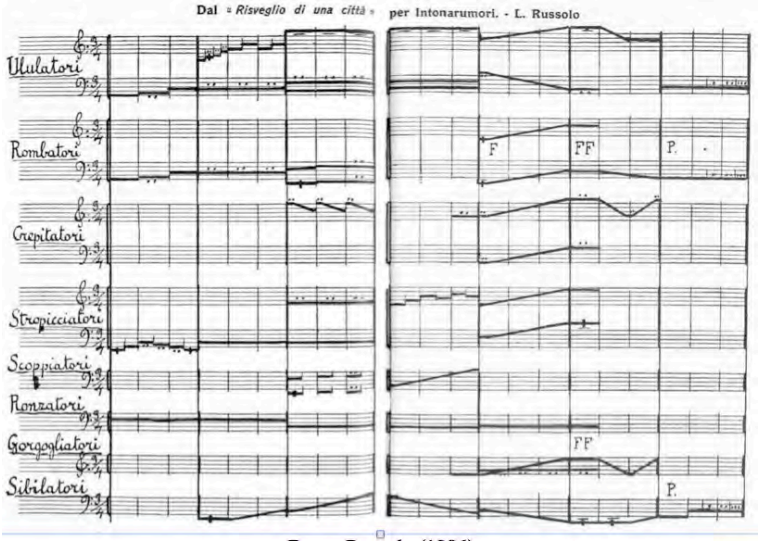
Figure 11 – O laboratório dos *Intonarumori* em Milão com Luigi Russolo à esquerda e Ugo Piatti à direita

Fonte: Russolo (1986)

Por outro lado, o silêncio de *4'33"* em que diminutos ruídos da sala de concerto - e outros sons que também podem surgir do lado externo da sala -, realçados pela imobilidade do performer, apresentam um comportamento indeterminado, ou seja, encontram-se no seu estado inerente de ser, intocados pelo músico ou pelo compositor. Nas palavras de Cage (1961, p. 10), isso significaria que "[...] pode-se desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música, e começar a descobrir meios de deixar os sons serem eles mesmos ao invés de veículos para teorias feitas pelo homem ou para expressões de sentimentos humanos". Como foi comentado por Thompson, Russolo ainda submetia os ruídos a um controle rítmico-harmônico, o qual Cage não impunha aos ruídos de sua música. Percebemos, assim, uma notável diferença no tratamento do material sonoro dado por Cage - no contexto das neovanguardas experimentalistas - com relação ao tratamento dado por Russolo – no contexto do Futurismo vanguardista. Ao passo que discordamos de Bürger de que o que ele chama de neovanguarda foi uma mera

repetição do projeto falho das vanguardas. Tal desacordo decorre de que muito da intenção vanguardista, que permaneceu apenas no plano do discurso foi realizado apenas posteriormente pelas neovanguardas experimentalistas – conforme a abordagem de Cage em ‘deixar os sons serem eles mesmos’. Ao supostamente ‘deixar os sons serem eles mesmos’, Cage não submetia os sons aos parâmetros de ritmo e altura da música orgânica como Russolo fazia contraditoriamente ao seu próprio discurso, conforme vimos acima.

Figure 12 – Duas Páginas de *Dal Risveglio di una Città* para *Intonarumori* de Luigi Russolo



Fonte: Russolo (1986)

Segundo Foster, o modelo de interpretação que Bürger faz do choque das vanguardas e sua possível repetição nas neovanguardas é baseado em uma analogia do modelo marxista de interpretação histórica que diz que “[...] todo grande acontecimento histórico do mundo ocorre duas vezes, a primeira vez como tragédia, e a segunda vez como farsa” (FOSTER, 1994, p. 15). Foster, por outro lado, propõe uma analogia com a psicanálise. Ao invés de tratar o choque da experiência estética transgressora em termos de tragédia nas vanguardas e de farsa nas neovanguardas como faz Bürger, Foster (1994) o concebe em termos de resistência a um trauma, que seria reprimido na primeira, e melhor elaborado por meio de sua repetição na segunda que, por sua vez, efetivaria os anseios político-estéticos da primeira. Diferentemente de Bürger, Foster (1994) não vê a vanguarda como um fato histórico consumado e totalmente significativo, pois no momento de seu surgimento o autor afirma que não havia condições estruturais de ordem simbólica para significá-la, de tal forma que, como um evento traumático, a vanguarda estende-se

à uma primeira neovanguarda em um processo contínuo de reconstrução do passado e antecipação do futuro.

De acordo com Thompson (2014), a utilização artística dos ruídos ambientais do cotidiano por Russolo e Cage como uma forma de ataque às normas da música orgânica, teria como resultado prático o oposto de seus discursos teóricos, tal como encontrados na 'arte do ruído' e em '*Silence*', respectivamente. Ou seja, os sons do cotidiano se tornariam musicais especialmente dentro de um contexto artístico, ao passo que as fronteiras que separam arte e vida se mantivessem, visto que a arte já havia adquirido - e não mais perdido - a sua autonomia, embora relativa, da práxis vital. Ao entrar dentro da música, tais ruídos, deixam de ser ruído pelo simples fato de estarem dentro de um contexto artístico apenas simbolizando uma referência ao ruído real. Dessa forma, o caráter transgressor da música de ambos os compositores colocava suas obras em uma relação de contradição com os seus próprios discursos que visavam romper as fronteiras entre 'arte e vida', os quais teriam o objetivo de tornar os sons do cotidiano vivido em sons musicais. Attali (1985) e Goehr (1992), por sua vez, comentam que a obra de Cage é mais um rompimento com as normas musicais anteriores (da arte orgânica da ordem burguesa) do que o estabelecimento de uma nova forma de criação musical, da mesma forma que podemos notar também na 'Arte do Ruído' de Russolo. Assim, poderíamos sintetizar a diferença entre as abordagens musicais desses dois compositores - Russolo e Cage - de acordo com a visão de Foster sobre os anseios das neovanguardas, que diz que tais anseios empenhavam-se em "[...] *menos transformar a instituição arte do que transformar a vanguarda em uma instituição*" (FOSTER, 1994, p. 22).

É dessa forma que a noção de 'silêncio cozido' em *4'33"* apresentada por Sontag (1982) pode ser vista como uma interpretação que diverge do projeto Cageano de unir 'arte e vida' quando o compositor utiliza de sons 'extra-musicais' em sua música. Cage propõe que - com *4'33"* - qualquer som escutado a qualquer momento poderia ser escutado como um som musical mesmo fora da situação de performance (ou da reprodução da execução de uma obra gravada). Por outro lado, para Sontag os sons do ambiente escutados no contexto da execução de *4'33"* seriam de fato sons musicais ('silêncio cozido'), e os sons do ambiente que estão fora deste contexto continuariam inalteráveis, ou seja, extra-musicais ('silêncio cru'). Nesta perspectiva haverá sempre uma linha que divide o que é musical e o que é extra-musical, a qual não é definida pela qualidade do material sonoro e nem pelo julgamento subjetivo do ouvinte, mas

antes, dada pelo contexto em que os sons ocorrem. Ao comentar sobre o status de autonomia da arte e citar a obra 'Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura' de Hebert Marcuse, Bürger observa a respeito da recepção estética que, "[...] devido ao *status* da arte, separado da prática vital, esta experiência não tem continuidade, não pode ser integrada na práxis cotidiana" (BÜRGER, 1993, p. 39)[13].

Como dito anteriormente, a noção de arte que as vanguardas e a primeira neovanguarda (década de 1950) se opunham era aquela que se refere à arte orgânica, cuja oposição não deve ser entendida literalmente, mas apenas como uma possibilidade de interrupção da continuidade da tradição dessa arte, ou seja, de uma oposição ao seu conceito estético tido como autêntico através da História desde o Renascimento. Dessa forma, a autonomia da obra de arte em relação à vida não estaria de fato perdida, visto que "[...] a vanguarda foi revolucionária, dado que ela destruiu o conceito tradicional de obra orgânica e ofereceu outro em seu lugar" (BÜRGER, 1993, p. 105). Um conceito o qual possibilitou a coexistência da diversidade estilística em uma mesma obra, trazendo-lhe assim um caráter inorgânico, fragmentário.

1.5 Abertura musical na primeira neovanguarda (experimentalismo)

A obra de Morton Feldman (compositor estadunidense ligado à 'Escola de Nova Iorque'), por exemplo, embora seja menos radical do que a obra de Cage por ser escrita em sua grande maioria para instrumentos musicais convencionais, mostra-se igualmente inovadora e, da mesma forma, não deveria ser considerada como uma mera repetição das vanguardas, visto que apresentou estratégias de criação musical que ainda não tinham sido exploradas. Em sua escrita musical, o compositor realizava experimentações com "vários métodos de notação que permitiam transgredir o aspecto mecanicista da codificação convencional" (BOSSEUR, 1998, p. 11), inclusive utilizando a própria notação convencional para essa transgressão. Apesar de Feldman intencionar esse tipo de transgressão na escrita tradicional e, assim, permanecer em uma relação dualista com a tradição musical, a sua música explorou formas de trabalhar com o silêncio que contribuíram para um possível deslocamento da imersão na obra musical para a imersão no 'ato' de percebê-la. Assim, ao invés de apenas considerarmos uma escuta da música de Feldman como

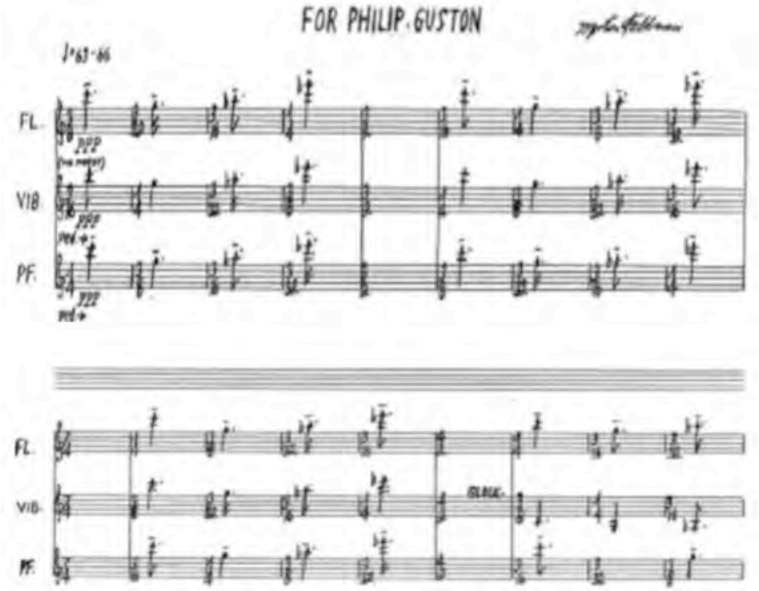
[13] MARCUSE, Herbert. Über den affimartiven der charakter der kultur. In: MARCUSE, Herbert. **Kultur und Gesellschaft I.** Frankfurt: Shurkamp, 1965. p. 56-101.

tendo a função de identificar as estruturas musicais obtidas pelos processos composicionais que o compositor utilizou, tal como vemos em diversos trabalhos citados aqui e muitos outros, queremos antes chamar a atenção para aspectos da recepção de algumas de suas obras os quais visam transcender essa função.

Como na música de Cage, o silêncio é também incorporado como sons do ambiente na obra de Feldman. Por outro lado, diferentemente de *4'33"*, tal silêncio é expressado nas pausas entre os sons tocados de forma lenta e com um mínimo de intensidade, o que ocorria em boa parte de sua obra. Além dessa redução da intensidade sonora - que mascarava o ataque dos sons com a intenção de ocultar a fonte sonora instrumental e que acabava por destacar os sons do ambiente -, as sequências imprevistas de eventos, pulsações e/ou ritmos indeterminados - obtidos por meio de uma escrita composicional transgressora –, assim como os longos períodos de duração em algumas das últimas obras de Feldman também mostravam-se como formas da expressão de uma poética particular de 'silenciamento' da retórica linear da música de estética orgânica.

Em suas últimas obras, tais como, *for Philippe Guston* (1984) (Figura 13) e *String Quartet II* (1983) (Figura 14) que duram, respectivamente, mais de quatro e cinco horas, é provável que exista nessas obras uma intenção de produzir no ouvinte a percepção de sua própria presença corpórea por permanecer um longo período com relativa quietude para escutá-las. A partir dessa observação podemos realizar uma analogia com a recepção estética das telas dos pintores do Expressionismo Abstrato da 'Escola de Nova Iorque', os quais Feldman declara a sua influência (PERSSON, 2002). Ao apreciar um imenso quadro de Mark Rothko (1903-1970), o espectador muda a percepção que ele tem da obra quando se desloca na sala da galeria, pois, ao chegar próximo da pintura ele perde a visão de sua totalidade, por outro lado, afastando do quadro ele perde a percepção dos detalhes, embora a grande dimensão da tela seja percebida (Figura 15). Nessas diferenças, a presença do próprio corpo é percebida pelo espectador quem desloca-se no espaço da galeria, assim como o ouvinte que experimenta uma espécie de 'escuta corporal' em *for Phillip Guston* ou *String Quartet II*. Tal escuta é uma escuta do momento - dada pela ausência de um discurso musical linear e é intensificada pela duração extensiva da obra -, a qual sugere a presença da atenção auditiva no presente, antes que distraída pela recordação do que 'já deixou de existir' e pela expectativa do que 'ainda não aconteceu'.

Figure 13 - Primeira Página da Partitura de *for Phillip Guston* (1984) de Morton Feldman

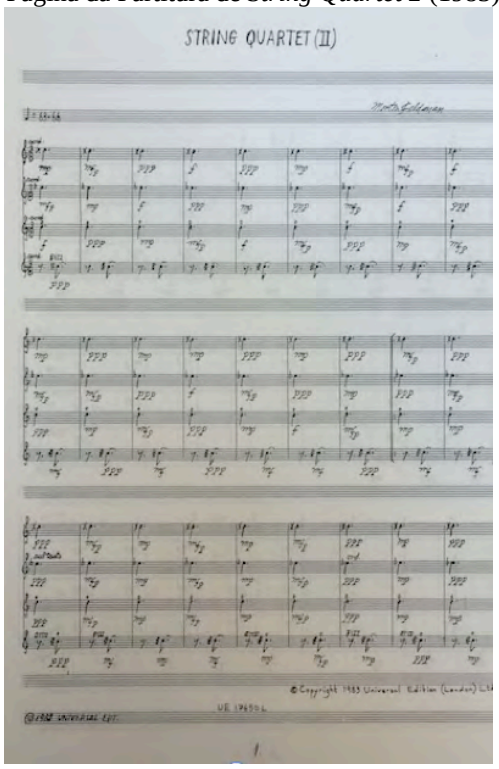


Fonte: Feldman (1985)

A abertura implícita na fruição estética de qualquer obra de arte, ou seja, aquele aspecto indeterminado dessa fruição - ainda que o seu criador tenha uma intenção de determinar idealmente a fixação de seus elementos -, é classificada por Umberto Eco como ‘abertura de primeiro grau’ e pode ser definida como “[...] o prazer estético – como se realiza diante de toda obra de arte” (ECO, 1991, p. 136). No caso da música, essa é a única abertura provável de ocorrer quando há uma performance pré-determinada, ou seja, quando o músico conhece e controla o seu resultado musical que geralmente é estabelecido por uma notação fixa e convencional. No caso de *for Phillip Guston* e *String Quartet II* – e várias outras obras - de Feldman, que são escritas em notação convencional, ainda assim é notável um maior grau de abertura de sua recepção do que aquele encontrado nas músicas neovanguardistas de construção orgânica (ver seção anterior). Nas obras de Feldman, a imprecisão rítmica associada com o fluxo lento não apresenta o desenvolvimento de qualquer processo, o que faz com que o ouvinte tenha que construir as suas próprias referências (GRIFFTHIS, 2010), pois ele não consegue associar o que escuta no tempo presente com o que escutou antes. Por outro lado, nas obras ‘fixas’ de Stockhausen ou Boulez – compositores considerados como neovanguardistas (segundo a definição de Nyman) -, por exemplo, há sempre uma progressão temporal do discurso musical que idealmente deve ser percorrido pelo ouvinte, conforme comentado anteriormente por Nyman (1999) e, para usar o termo de Bürger, relacionamos tais obras com a tradição de uma construção ‘orgânica’ da obra de

arte. No entanto, uma possível sensação de ausência de referência para a escuta nas obras de Feldman é paradoxalmente construída pela fruição do discurso musical de sua escrita composicional que busca romper com a linearidade.

Figure 14 – Primeira Página da Partitura de *String Quartet 2* (1983) de Morton Feldman



Fonte: Feldman (1983)

De acordo com a conceitualização de Eco (1991) sobre a abertura da obra de arte, podemos sugerir que o experimentalismo musical da 'Escola de Nova Iorque' explicitou maiores graus de abertura do que a abertura de primeiro grau ao propor a indeterminação da performance com suas notações gráficas ou textuais em diversas obras – tal como em *Projection I* de Feldman e *4'33"* de Cage, respectivamente -, permitindo obter resultados muito diversos em diferentes performances da mesma obra. Além disso, como visto anteriormente em *Music of Changes* de Cage, o compositor também utilizou de sorteios com o uso do *I Ching* como oráculo para determinar a sequência dos eventos que seriam registrados na notação da obra a ser executada. Apesar de influenciada por *Projection I* de Feldman - conforme declarou Cage (1961) em sua conferência *Lecture on Something* de 1951 -, que tem sua abertura apenas na performance e não no ato composicional, *Music of Changes* de Cage, por outro lado, tem sua abertura apenas no ato

composicional e não na performance.

Figure 15 - *Orange, Red, Yellow* (1961) de Mark Rothko
com dimensões maiores que dois metros de ambos os lados

Fonte: Rothko (1961)

Essas três obras não apenas construídas pelos compositores, mas também pelo performer, pelo ouvinte e por processos algorítmicos no ato composicional, respectivamente em *Projection 1*, *4'33"* e *Music of Changes* possuem um grau de abertura mais explícito do que aquele encontrado em *for Phillip Guston* e *String Quartet II* e, portanto, podem ser classificadas, segundo o modelo de Eco, como obras com abertura de segundo grau. Eco (1991, p. 136) define esse tipo de abertura por aquilo em que "[...] o gozo estético consista não tanto no reconhecimento final da forma quanto no reconhecimento daquele processo continuamente aberto que permite individuar sempre novos perfis e novas possibilidades de uma forma". Dessa forma, notamos que essa definição somente se adequaria em *Music of Changes* no seu ato composicional, visto que a peça é executada pelo pianista sempre da mesma maneira, isto é, com as mesmas notas, agregados, ritmos, etc. que, assim, poderia ter sua forma final reconhecida como sendo sempre a mesma.

Apesar desse maior grau de abertura da obra de arte, já encontrado nas vanguardas europeias de início do século XX, e resgatados pelas neovanguardas experimentalistas a partir de meados do mesmo século, Bürger aponta que, de fato, não houve um rompimento com a

instituição arte. Embora as estruturas demasiadamente simples de algumas das *event scores* do *Fluxus* permitissem que suas performances fossem realizadas idealmente por qualquer pessoa, em quaisquer espaços e momentos sem a presença de um público, ou seja, a realização de atividades cotidianas triviais como, por exemplo, 'sair' (Figura 5), elas ainda eram realizadas com características ligadas ao conceito ideológico de arte autônoma. Características as quais ainda podiam ser reconhecidas em tais práticas como uma atividade com fins próprios realizada por determinados indivíduos com determinadas habilidades e – como apontado por Bürger – desvinculada, apenas relativamente, de outras instituições da práxis vital. Lydia Goehr (1992), por exemplo, não vê a obra de Cage da maneira como o compositor a concebe, ou seja, como uma aniquilação do conceito de obra musical e das fronteiras que separam compositor, performer e público. De fato, Cage continuou assinando suas obras e construindo uma sólida carreira como compositor da mesma maneira que vários outros compositores quem não discursavam sobre o fim dessas fronteiras em suas obras. Segundo Goehr (1992, p. 263), "[...] o objetivo imediato de Cage é menos desafiar a questão do controle composicional, do que opor-se a uma alegação estética que liga compositores a suas obras via relação de expressão". Por outro lado, é inegável a expansão do conceito de obra de arte realizada tanto pelas vanguardas quanto pelas neovanguardas, da qual Cage fez parte. Abaixo, Kotz comenta sobre um exemplo dessa expansão realizada nas *event scores* do Movimento *Fluxus*:

> A mais simples estrutura poderia produzir os mais variados resultados, enquanto ainda retinha uma certa unidade conceitual e integridade estrutural. Uma inscrição verbal extraordinariamente comprimida, como "Sair" ou Desenhar uma Linha Reta", fornecem um tipo de estrutura que outros artistas poderiam usar para produzir diversas interpretações ou performances – assim criando novas peças, e efetivamente borrando as fronteiras entre compositor e intérprete (KOTZ, 2001, p. 80-81).

No entanto, essas fronteiras eram mantidas à medida que a 'inscrição verbal' das *event scores* recebiam a 'assinatura' do artista, cuja autoria geralmente é sempre anunciada de alguma forma nas performances, aproximando-as da tradição da música de concerto. Similarmente, podemos dizer sobre os *ready-mades* de Duchamp que "[...] uma vez que o urinol assinado é aceito nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no seu contrário" (BÜRGER, 1993, p. 52). Notamos, portanto, que o projeto de aniquilação da autonomia da obra de arte, anunciado pelo mote 'arte e vida' das vanguardas e neovanguardas experimentalistas, era nada mais que uma forma de expandir a noção de obra de arte, buscando novos materiais, novas

formas de se expressar e de apreciá-la que só podiam estar fora das suas noções tradicionais ligadas à ordem do mundo burguês. “O silêncio para Cage era o som não-intencional estendido de modo a deixar entrar o que geralmente é deixado do lado de fora da expressão ou experiência musical” (LABELLE, 2010, p. 54).

O uso do termo silêncio (‘peça silenciosa’) em *4’33”* é melhor compreendido através de um ato de ‘silenciamento’ da noção tradicional de obra musical, o qual sugere um suposto vazio relacionado à ausência de referências para a percepção do que não é conhecido de antemão como música. O termo ‘música’ sugere fortemente uma oposição ao termo ‘silêncio’, visto que a primeira remete a um evento social (apresentação artística) no qual participam o compositor, o(s) performer(s) e o(s) ouvinte(s) conectados pelo som e pelo meio em que esse som é feito e propagado. Sontag (1982) comenta que o significado dessa ausência contida no silêncio dá-se no seu uso, ou seja, pelo seu contexto. De maneira semelhante, as *event scores* do *Fluxus*, que, muitas vezes, sugerem simples atividades cotidianas triviais em suas performances, também mantêm o seu caráter artístico, pois a performance deve ser sempre fiel à notação realizada pelo artista - por mais que diferentes performances da mesma obra apresentem resultados aparentemente bastante diversos.

1.6 O corpo na busca do desconhecido

Ao comentar sobre a retórica do silêncio na arte - vista aqui como um desvio da estética orgânica da obra de arte tradicional para o que está além das suas margens -, Sontag nos traz a noção de ‘empobrecimento’ nos títulos de algumas obras que ela aponta, tais como, o ‘Cinema Anêmico’ de Duchamp e o manifesto ‘Apelo por um Teatro Pobre’ de Jerzy Grotowsky, e comenta:

> Mas estes programas a favor de um empobrecimento da arte não devem ser compreendidos apenas como admoestações terroristas ao público, mas principalmente como estratégias para o aprimoramento da experiência do público. As noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. — as quais ou promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual (SONTAG, 1982).

Esse tipo de experiência é encontrado, por exemplo, na obra de Takehisa Kosugi (1938-),

artista ligado ao *Fluxus*, em que o contexto é notavelmente expressado na medida em que é experienciado mais diretamente, pois não se alude a algo que se encontra fora do espaço, tempo e corpos envolvidos na performance.

> [...] em *South nº 2*, por exemplo, a palavra inteira deve ser pronunciada 'por uma duração maior do que 15 minutos', de tal modo que a transição entre as letras seja tão suave e sem esforço quanto possível. [...] Kosugi parece ter usado estes processos não como um meio de levar o performer para fora de si mesmo, mas para torná-lo mais intensamente consciente de ações interiores que ele normalmente realiza bastante instintivamente. Como resultado ele é levado para fora de seu funcionamento físico conhecido (NYMAN, 1999, p. 81).

O desconhecido em *South nº 2* são as novas condições físicas que o performer pode se deparar através do som – o pronunciamento de uma palavra em 'câmera-lenta'. Em Kosugi, notamos uma arte em que o corpo é colocado em evidência. Para compreendermos como se dá esse tipo de recepção que discutiremos ao longo do trabalho, foi de fundamental importância entendermos as relações entre o processo histórico de constituição da percepção de um devir-autônomo da arte e a sua tentativa simbólica de destituí-lo empreendida pelas vanguardas ao incorporar o contexto em torno da obra de arte.

Como vimos, o contexto incorporado pelas vanguardas vai ao encontro do mundo da ordem burguesa que ainda se mantém, o qual provoca 'constantes' choques perceptivos através de seu ambiente que, desde a ascensão dessa classe vem sendo alterado tecnologicamente de forma constante. Contudo, esse ambiente, incorporado dentro da arte vanguardista, é vivenciado de outra maneira, a qual se dá por meio da atenção que a arte, na maioria das vezes, quer demandar do espectador. Apesar disso, foi visto que o caráter inorgânico dessa arte provocava choques no espectador devido à falta de referências estéticas anteriores naquele momento em que despontavam-se obras e manifestações artísticas transgressoras. Vimos também que, para Bürger, a repetição do choque nessas manifestações artísticas tornava-o previsível até que seu efeito seja gradativamente perdido. Dessa forma, notamos uma diferença na repetição desses dois tipos de choques – o do ambiente tecnologicamente alterado do mundo burguês e de algumas das manifestações artísticas das vanguardas -, que é a diferença entre as suas frequências. Enquanto que no mundo da ordem burguesa a produção dos choques na percepção é incessante, os choques provocados pela arte vanguardista apenas ocorrem em situações especiais, que constituem a própria natureza da arte, isto é, o momento de sua fruição estética. Dessa forma, tal observação

sugere que o choque da recepção artística pode ser elaborado de uma forma mais consciente por não ocorrer da forma incessante tal como ocorrem os choques da práxis vital no mundo burguês. Ou seja, sua "repetição" – para usarmos a expressão de Bürger (1993, p. 132) – ocorrida somente em situações especiais (a recepção do evento/objeto artístico) demanda uma intensidade na atenção que geralmente não é obtida quando choques ocorrem incessantemente, pois, como vimos em Buck-Morss, eles são reprimidos pela consciência nesse último caso. Ao passo que quando a arte vanguardista incorpora o contexto em volta de si mesma, ou seja, o mundo – caracterizado pela presença incessante de choques perceptivos que reprimem a consciência de sua ação – faz-se um 'corte' nele, cujas bordas são definidas pela situação/moldura artística. Esse corte apresenta-se como uma espécie de 'redução' do mundo expressada na 'fatia' que lhe foi 'retirada', proporcionando, assim, uma espécie de 'parada' na continuidade incessante dos choques do mundo. No entanto, a redução do todo provoca uma 'ampliação' da fatia cortada, a qual é vista com as potentes 'lentes' da arte que, no caso da arte vanguardista, direciona a atenção do espectador para uma 'fatia' do mundo, distraindo-o de seus modos habituais de apreciação de uma arte orgânica. Ou seja, esse momento de redução na frequência dos choques do mundo proporcionada pela situação especial da arte - que se direciona a ele por incorporar o contexto em volta de si mesma - é o que 'pode' tornar a performance e a fruição estética uma forma consciente de elaborar processos de repressão (tal como *South nº 2* nos leva a tomar consciência dos atos instintivos da fala) causados pelo ataque ao sistema sinestético que esses choques causam.

A transgressão vanguardista da estética orgânica - que é baseada nas técnicas fantasmagóricas da arte tradicional - é um passo importante na constituição de uma recepção corporal, embora, como vimos em Thompson sobre Russolo e Cage, o aspecto transgressivo da arte vanguardista e neovanguardista (da década de 1950) ainda realiza alusões àquilo que ele quer transgredir – a imersão do receptor na arte tradicional. Em outras palavras, podemos dizer que esta relação dualista da arte (neo)vanguardista com a arte tradicional ainda faz levar o receptor da primeira para 'fora' do contexto real (físico/material/biológico) onde ocorre a recepção - assim como na segunda -, ou seja, para dentro daquilo que a arte está a representar – o seu significado. Apesar disso, no momento do surgimento das vanguardas, quando a noção de arte orgânica ainda era a única referência para uma noção de arte-em-si - desvinculada de finalidades sociais -, a noção de obra de arte na arte vanguardista poderia não ser percebida, o que lhe dava a sua

capacidade de chocar o receptor. Assim, ao invés dessa noção, o artista era percebido como voltado para “o preenchimento da periferia do espaço artístico, deixando em branco a área central de uso” (SONTAG, 1982). Por sua vez, *South nº 2* de 1964 parece abandonar os dispositivos anarquistas e transgressores das vanguardas e neovanguardas da década de 1950, prescindindo deles. Apesar disso, da mesma forma que as vanguardas, *South nº* 2, promove ‘um encontro com o desconhecido’ que, diferente daquelas é contínuo, por não estar mais sob uma relação dualista e moralista com a arte orgânica. Ao comentar sobre as obras de Kosugi, John Tilbury parece expressar os interesses do artista, a saber: “[...] quando uma ação do dia-a-dia é sujeita a processos de câmera-lenta todos os tipos de situações desconhecidas próximas da paralisia são trazidas à tona” (NYMAN, 1999, p. 81). É esse desconhecido que a arte provoca que estamos interessados em discutir neste trabalho, mais especificamente em algumas cenas da música experimental como veremos no último capítulo.

Assim, a partir de uma discussão de conceitos históricos, sociais e estéticos sobre o devir-autônomo da arte e suas possíveis relações com o corpo – tal como em *South nº 2* - construímos fundamentos para uma perspectiva estético-somática da arte que, ao invés de tentar descobrir ‘o que a arte é’, busca descobrir ‘o que é que a arte pode fazer’, ou seja, descobrir qual é o potencial da arte para afetar os corpos em contato com ela. No entanto, a descoberta desse potencial é constante e, dessa forma, faz com que continuemos a usar por todo o corpo deste trabalho a metodologia especulativa empregada neste primeiro Capítulo, a qual não pretende estabelecer conclusões finais sobre tal potencial.

2 Recepção Estética Corporal

Neste Capítulo partimos das considerações finais do primeiro capítulo sobre o potencial que a obra *South nº 2* de Takehisa Kossugi possui para fazer emergir o desconhecido no corpo, relacionando esse potencial com o conceito de corpo-sem-órgãos de Gilles Deleuze. Abordamos também uma noção de silêncio corporificado em contraposição com a noção de um silêncio ideal/transcendental de Murray Schafer, e também com a interpretação estruturalista de Susan Sontag sobre o silêncio em *4'33"* de John Cage visto no primeiro Capítulo. Apresentamos, ao final, o ponto de vista de Marie Thompson sobre o ato artístico como 'exposição' ao pensar o ruído e o silêncio na música para além das noções de transgressão das vanguardas do início e meados do século XX. Esse ponto de vista nos auxilia a considerar um plano imanente de forças que, em sua imanência, está envolvido na significação e na recepção estética da música, levando-nos, adiante, para uma noção de escuta corporal do silêncio em recentes cenas da música experimental.

2.1 A Arte como um Corpo-sem-Órgãos

Como observado em *South nº 2* no primeiro Capítulo, a extrema lentidão (mais do que 15 minutos) para pronunciar uma única palavra 'pode' nos fazer perceber e nos tornar mais conscientes em algum grau sobre atos instintivos de nossa fala ordinária, por exemplo. Citando a obra *Baudelaire* de Benjamin, Buck-Morss comenta sobre o condicionamento causado pela repressão da memória devido à ocorrência incessante de choques cotidianos no sistema sinestético humano, os quais a consciência 'teria' de lidar:

> A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com as memórias sensoriais do passado; […] o sistema sinestético dirigido para esquivar-se dos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual […] inverte o seu papel. O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de *an*estética. Nesta situação de "crise na percepção", já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a "perceptibilidade". [...] A inversão dialética por meio da qual a estética passa de um modo cognitivo de estar "em contato" com a realidade para uma maneira de a barrar, destrói o poder do organismo humano para responder politicamente, mesmo

quando está em jogo a sua auto-preservação […] (BUCK-MORSS, 1992, p. 17-18)[1].

Convém observar que um processo de restabelecimento da capacidade de auto-preservação do organismo humano não está necessariamente relacionado com a presença de uma forma qualquer de arte. Além disso, essas considerações estéticas realizadas acima não devem ser interpretadas de forma determinista, ou seja, de maneira que seus resultados ou efeitos sejam sempre comprovados por sua repetibilidade, mas antes como possibilidades. Isso ocorre, pois o estado de cada 'corpo', o qual percebe o seu ambiente e suas influências, é o que vai definir o resultado de suas interações com outros corpos, conforme será visto adiante com a filosofia de Spinoza, a qual considera todas as coisas como constituídas por uma única 'substância' em contínua transformação. Assim, não deveríamos, hipoteticamente, determinar *a priori*, tal como numa análise representativa da obra, que tipos de gestos instintivos causados por processos de repressão da fala *South nº 2* de Kosugi seria capaz de conscientizar no espectador. A qualidade desses gestos vai depender de uma série de forças que estão em constante mudança, os quais somente poderiam ser observados e analisados em termos de grau e e de contexto, ou seja, examinados em cada performance da obra.

Podemos dizer que a leitura de Nyman sobre *South nº 2* na seção 1.6 do Capítulo anterior sugere uma espécie de 'recepção corporal' por parte do espectador – uma escuta e um olhar que se dão através do corpo como um todo e não somente através do ouvido e do olho. Embora a eficácia do funcionamento do sistema sinestético[2] – ou seja, a sua capacidade de responder (micro)politicamente ao seu ambiente elaborando as suas experiências sensíveis de forma mais consciente -, se dê na integração entre os diversos sentidos do corpo, o que Nyman parece apontar com esse exemplo é uma manifestação artística que, particularmente e, provavelmente, poderia levar isso em conta.

Em sua análise da obra radiofônica *Pour En Finir Avec Le Jugement De Dieu* (para por um Fim no Julgamento de Deus) de Antonin Artaud (1896-1948), Andrew Goodman parece aproximar-se da análise de *South nº 2* de Kosugi realizada por Nyman quando, ao citar a obra de Artaud, diz que "[...] as palavras em si mesmas – cantadas, gritadas, agonizadas e sussurradas – estão carregadas com um poder afetivo como para 'iluminar todo o sistema nervoso [...]'" (GOODMAN, 2013, p. 3). Segundo o autor, Artaud intencionava que o conteúdo sonoro dessa

[1] BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire.** London: Verso, 1983. Tradução de Harry Zohn.
[2] Ver nota 3 do Capítulo 1 para a definição de sistema sinestético de Buck-Morss (1992).

peça mostrasse ‘o corpo ao avesso’, trazendo os órgãos para a superfície do corpo, esvaziando-o internamente ao trazer o interno para o externo, tornando-se assim um ‘corpo-sem-órgãos’.

> O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos que a esta organização dos órgãos a que chamamos organismo. É um corpo intenso, intensivo. Percorrido de uma onda que traça no corpo os níveis ou os limites segundo as variações de sua amplitude. O corpo não tem, portanto, órgãos, mas limites ou níveis. Se bem que a sensação não seja qualitativa e qualificada, ela só tem uma realidade intensiva que não determina mais nela dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração. Sabemos que o ovo apresenta justamente este estado do corpo “antes” da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e acessórios. “Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem esôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus”. Toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, e a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo, e portanto não orgânico. Assim a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pela onda nervosa ou emoção vital (DELEUZE, 2007, p. 51).

A partir das definições de Deleuze citadas acima é possível tecer uma analogia entre o conceito de organismo e a noção de obra de arte orgânica na medida em que, no primeiro, há uma organização dos órgãos que desempenham funções específicas que lhes dão as suas identidades e, na segunda, ocorre uma ordenação da fruição estética que minimiza o seu grau de abertura através da função desempenhada por seus princípios de construção, dando-lhe (da mesma forma como ocorre em um organismo) um aspecto identitário. Segundo o autor, um ‘organismo’ funciona de forma pré-determinada, enquanto que um ‘corpo-sem-órgãos’ é aberto à experimentação contínua em um plano pré-representacional constituído de intensidades, forças e fluxos – um plano de consistência ou imanência. Isso, no entanto, não quer dizer que o ‘corpo-sem-órgãos’ é uma oposição ao organismo, visto que este é construído naquele.

> O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim, ele oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 197).

Deleuze e Guattari ainda fornecem um método cuidadoso para que o processo ‘esquizo’ visto em Artaud, ou seja, a formação de um corpo-sem-órgãos – tal como em *Pour En Finir Avec Le Jugement De Dieu* - não seja tornado uma produção de esquizofrenia, mas antes uma atividade revolucionária de desestratificação contínua do ‘organismo’ como forma de permitir fluxos sob códigos do sistema capitalista que bloqueia, canaliza, estratifica e significa o corpo e o sujeito ao

seu próprio modo.

> Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. [...] Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 198-199).

O ‘juízo de Deus’ que Artaud quer por um fim seria assim uma representação do processo de significação, ou seja, de um processo de organização dos órgãos que constitui um organismo, tal como ‘flechas atiradas’ em direção aos fluxos de intensidades para barrá-los por meio da representação que seria nada mais do que ‘pontos de paradas’ desses fluxos ao ‘despregá-los’ do tempo real. Com a representação desses pontos de paradas, Alice pode apreender os objetos que escapam à sua visão (Figura 4), ‘organizando-os’, constituindo-os em um organismo ‘seguro’ e agora destinado a múltiplos arranjos interpretativos, barrando suas linhas de fuga para um CsO (Corpo-sem-Órgãos) que está interessado em ‘se movimentar’ antes que saber o que as coisas querem dizer.

Aparentemente, a arte vanguardista com seu aspecto inorgânico e o seu material vindo do mundo, o qual é muitas vezes externo à arte orgânica, poderia se apresentar como uma forma de desterritorialização dessa última por meio do rompimento de sua linearidade estética baseada na racionalidade dos fins da ordem burguesa. A distração do conteúdo orgânico - que podemos relacionar aqui com o conceito de ‘organismo’ de Deleuze e Guattari - por meio de uma demanda da atenção do espectador para o contexto externo à obra de arte tradicional da ordem burguesa foi uma estratégia que os vanguardistas utilizaram para instalar um rompimento com a primazia estética de tal conteúdo. Essa atitude transgressora de oposição seria carregada de significação justamente por colocar em causa, ou seja, propor afrontar as normas estéticas da arte da sociedade burguesa. Assim, por mais que a arte vanguardista tenha causado alguma transformação perceptiva na recepção da arte, visto a possibilidade do espectador ter aprendido a perceber formas estéticas nos *ready-mades* (visuais, sonoros e de ações), o apelo conceitual dessa arte inorgânica provavelmente mostrou-se mais evidente do que a transformação da percepção

provocada por tal apelo.

Brandon LaBelle (2006, p. 7-8) comenta que, “ao destituir o objeto musical de tal forma que insere a presença do ouvinte, Cage recoloca os termos pelos quais o referente da música toma um peso social [...]”. Ou seja, ao incorporar o contexto na performance musical, o compositor provocava a emergência de uma estética relacional. O significado da obra de arte deixa de ser autocontido ao mesmo tempo que mantém o status de autonomia da obra de arte, contradizendo assim o discurso vanguardista de unir ‘arte e vida’, no qual Joseph (1997) aponta a crítica de Adorno direcionada à obra de Cage por não conseguir atingir uma autonomia da práxis vital, que não traria ao compositor o distanciamento necessário para uma autocrítica de sua produção artística. No entanto, como visto em Bürger, a autonomia da arte em relação aos processos sociais é uma autonomia relativa antes que absoluta, demonstrando portanto esse caráter contraditório do discurso vanguardista em unir algo que já era relativamente unido. Por consequência dessa contradição, a crítica de Adorno à obra de Cage perderia assim o seu valor, embora a crítica do filósofo ao discurso teórico do compositor possa ter pertinência quando este pensa a união entre arte e vida de forma absoluta.

No caso de *4’33”* de Cage, tal processo de significação dos sons apontado por LaBelle também pode ser encontrado na abordagem semiótica que Roland Barthes realiza sobre a escuta. Para Barthes (1991), o modo de escuta em *4’33”* é um modo de escuta psicanalítico, de tal maneira que o acaso (sons do ambiente) nessa obra seria ouvido da mesma forma que o psicanalista escuta o discurso de seu paciente, interpretando seu conteúdo inconsciente por meio de ‘significantes’ em um processo interminável de produção de sentido. No entanto, outras concepções subjetivistas do silêncio como ambiente sonoro, tal como a de Murray Schafer, podem se mostrar determinísticas antes que contingenciais, a qual discutiremos a seguir juntamente com uma outra concepção que vai prescindir destas duas abordadas neste Capítulo – a de Schafer e a de Cage.

2.2 O Silêncio Material: dissolvendo a ‘linha’

Em seu livro ‘A Afinação do Mundo’ de 1977, o compositor canadense Murray Schafer (1933-) realiza um discurso teórico sobre ‘ecologia e paisagem sonoras’ a partir de um ponto de vista essencialista, no qual parte de uma concepção de oposição binária entre as noções de

‘natural’ e ‘artificial’. Tal concepção é expressa nas suas noções opostas de ‘paisagem sonora *hi-fi*’ (alta-fidelidade) e ‘paisagem sonora *lo-fi*’ (baixa-fidelidade), referindo-se à relação sinal-ruído nos sistemas sonoros eletro/eletrônicos. Schafer (2011) comenta que a paisagem sonora urbana dos dias atuais, iniciada desde a Revolução Industrial, pode ser classificada como uma paisagem sonora *lo-fi*, ou seja, uma paisagem sonora em que a razão sinal-ruído é de 1 para 1. Nessa ‘paisagem’, o aglomerado de sons ruidosos, amplificados e sintetizados das máquinas e do ambiente tecnológico pós-industrial minam a possibilidade de uma perspectiva da escuta que diferencia figura e fundo, ou seja, que diferencia um som do ambiente sonoro em que se encontra. “A paisagem sonora *hi-fi* é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais *hi-fi* que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos” (SCHAFER, 2011, p. 71).

Apesar de defender um ideal de uma ecologia sonora mundial baseada na paisagem que o compositor chama de *hi-fi*, Schafer (2011) reconhece que o som sofre influência do ruído ambiental de fundo mesmo em um ambiente rural. Dessa forma, a concepção de silêncio para o compositor não se refere ao ruído ambiental de fundo, mas sim a um silêncio inatingível e imperturbável fora deste mundo somente atingível através da meditação.

Thompson (2014) chama a atenção para a concepção de um naturismo moralista de Schafer no qual os sons do mundo real são cópias imperfeitas dos sons de um mundo transcendental habitado por deuses, tal como o ‘Mundo das Ideias’ de Platão. Assim, o moralismo de Schafer pode ser visto em seu projeto de ‘afinar o mundo’ - por meio de paisagens sonoras com sons rurais como uma reação contra os sons urbanos - expressado na ideia de que o mundo real deve sempre se aproximar do mundo transcendental, que é um mundo ordenado e sem ruído, ou seja, ele é puro e, portanto ‘correto’.

> Ora, uma postura que enaltece a nostalgia de tempos melhores nos parece um tanto partidária demais: partir do pressuposto de que a paisagem sonora do campo não é ruidosa nos traz distinções um tanto ingênuas e que reforçam uma cisão histórica entre natureza e cultura (SILVA, 2012, p. 58).

A concepção moralística de um ‘silêncio bom’ como oposta a ideia de um ‘ruído mal’ em Schafer, ou seja, a sua concepção de um mundo determinístico por pré-definir qualidades dos eventos antes mesmo deles acontecerem, descarta a possibilidade de sua inversão - um ‘silêncio mal’ e um ‘ruído bom’ – ou mesmo nuances mais variadas entre esses extremos, as quais vão

variar de acordo com o contexto. Um exemplo dessa inversão é a pesquisa de Jacqueline Waldock, citada por Thompson (2014) sobre a paisagem sonora de uma determinada rua da cidade inglesa de Liverpool[3]. Nessa pesquisa, podem ser vistos os relatos de parte da vizinhança de tal rua, os quais se referiam a reclamações sobre a ausência de ruídos de seus outros vizinhos que tiveram de mudar para casas próximas com muros mais altos que abafavam os sons de dentro da casa. Um desses vizinhos comenta que, ao escutar os sons da vizinhança, ele se sentia mais seguro, pois saberia que, se sofresse uma queda, os vizinhos estariam em casa e assim escutariam o som da queda e poderiam ajudá-lo (WALDOCK, 2011 apud THOMPSON, 2014). De acordo com LaBelle (2010), o ruído é capaz de nos fazer experienciar o Outro através da perturbação produtiva que cria, possibilitando uma abertura para a vida em comunidade. Ruídos de ventiladores e de ar-condicionado são também frequentemente utilizados como indutores do sono, assim como, por outro lado, para algumas pessoas, o 'silêncio' do campo pode ser bastante perturbador. LaBelle (2010) cita ainda as pesquisas de Michel Foucault sobre o sistema prisional estadunidense de desde meados do século XVIII, em que especialmente a prisão de *Auburn* estabeleceu um 'sistema silencioso' de encarceramento em 1821 (Figura 16)[4].

Figure 16 – Bloco de Celas da Prisão Estadual de *Auburn* na década de 1940

Fonte: LaBelle (2010)

> Pela noite, guardas caminhariam de meias pela prisão, escutando por sussurros clandestinos, murmúrios silenciosos, ou ruídos sutis entre os prisioneiros - mesmo os

[3] WALDOCK, Jacqueline. **Soundmapping**: critiques and reflections on this new publicly engaging medium. 2011. Disponível em: http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a08.
[4] FOUCAULT, Michel. **Discipline and punish**: the birth of the prision. New York: Vintage Book, 1979.

> sons mais pequenos poderiam ser supra-escutados pelos policiais dentro do ambiente completamente quieto da prisão (LABELLE, 2010, p. 69).

O autor ainda comenta que, na medida em que os prisioneiros caíam na insanidade mental, devido ao seu completo afastamento social - que era promovido pela repressão de toda a comunicação (especialmente a comunicação sonora) -, eram colocados em camisas-de-força e levados para celas à prova de som, de tal modo que os separavam inclusive da percepção de seus próprios corpos, visto que nem os sons que produziam eram capazes de escutar.

Assim, o silêncio pode adquirir diversos significados dentro e fora do contexto artístico. Na arte, a sua 'significação' - tal como interpretado como um 'cozido'- pode apontar para uma diminuição do impacto do choque provocado pelo seu aspecto transgressor, oferecendo assim uma espécie de 'segurança' para o receptor no seu embate contra o desconhecido. O grau de segurança da significação do silêncio, no entanto, pode variar desde interpretações subjetivas do espectador até a desconstrução do objeto artístico realizada pelos críticos através de revelações, ou de sua ideologia construída historicamente, ou de seu caráter utópico da representação de um distante mundo ideal[5]. Por outro lado, para um prisioneiro do sistema de encarceramento silencioso de *Auburn*, quem sofre essa terrível experiência na qual o conhecimento de seu próprio organismo é desorganizado, não o colocaria em um estado pré-representacional assim como o 'corpo-sem-órgãos' de Artaud?

Esse estado de um corpo-sem-órgãos pode também ser vislumbrado em *South nº 2* na medida em que pensamos nessa obra como um abandono do ato de 'transgressão' visto nas vanguardas – que é mais significativo do que afetivo – em detrimento de pensar o fazer artístico como um ato de 'exposição'.

> Ela [a exposição no ato artístico] envolve um abandono, ou esvaziamento daquilo que é colocado como externo à existência material, e uma consequente intensificação dessa materialidade. [...] Ao contrário do ato de transgressão seu efeito não depende da tensão entre o tabu e sua negação. [...] A exposição portanto conduz a destruição da norma. Ela não o faz por buscar atravessar a linha – por mover de um lado para o outro (e assim reforçando a posição que lhe foge) – mas por dissolver a linha. [...] Ela revela um continuum material, sobre o qual corpos e coisas não podem facilmente ser mantidos separados (THOMPSON, 2014, p. 206-207).

Assim, pensar os sons escondidos na sala de concerto ou ao redor dela como um fora da

[5] Sobre esse aspecto utópico da arte, Adorno (1970, p. 157) comenta que "A arte é a promessa da felicidade que se quebra".

música que atravessa a linha para dentro da música na performance de *4'33"*, como coloca Sontag a respeito do paradigma estrutural de um silêncio cru que se torna cozido ao sair da vida para entrar no território da arte, ou ainda como Attali vê a incorporação do ruído na música através do seu sacrifício simbólico, reforçam essa linha divisória que desconsidera o fluxo entre materialidade e música, o qual se considerado na criação musical poderia intensificar a experiência que podemos ter com ambos. Aqui é notável uma analogia do conceito de 'organismo' de Deleuze - o qual se constitui como uma 'organização dos órgãos' – com essa linha divisória que situa a imanência da materialidade física do 'lado de fora' da concepção de música, em detrimento da analogia entre o conceito de corpo-sem-órgãos (também de Deleuze) e a dissolução dessa linha.

Em sua elucidação desse estado pré-representacional que relacionamos aqui com o conceito de corpo-sem-órgãos, Buck-Morss destaca abaixo o relato do médico anatomista Sir Charles Bell no campo da 'Batalha de Waterloo':

> Coisa estranha era sentir as minhas roupas viscosas de sangue, e os meus braços impotentes com o esforço de usar a faca; e ainda mais extraordinário era encontrar a minha mente calma em meio a tamanha variedade de sofrimentos. Mas uma pessoa dar a um desses objetos acesso aos seus sentimentos seria permitir que fosse desvirilizada [*sic*] para o desempenho de um dever. Era menos doloroso vislumbrar o conjunto, do que contemplar um [elemento] (ZIMMERMAN, VEITH, 1967, p. 414 apud BUCK-MORSS, 1992, p. 15).

Ao citar Sir Gordon-Taylor e E. Walls, Buck-Morss (1992, p. 15) interpretou o relato de Bell como uma contraposição ao otimismo de Hegel, quem via os avanços das tropas napoleônicas uma década antes como "a realização inconsciente da Razão", da seguinte forma:

> Os "excessos" de sentimento de Bell não significavam emotividade. [...] E seria grotesco interpretar "sentimento" neste contexto como tendo alguma coisa a ver com "bom gosto". Tratava-se de um excesso de acuidade perceptiva, consciência material que fugiu ao controle da vontade consciente ou do intelecto. Não era uma categoria psicológica de simpatia ou compaixão, ou de compreensão do ponto de vista do outro na perspectiva de um sentido intencional, mas antes uma categoria fisiológica – uma mimese sensorial, uma resposta do sistema nervoso a estímulos externos que era "excessiva" porque o que ela aprendia era "não-intencional", no sentido que resistia à compreensão intelectual. Não se lhe podia dar um sentido. A categoria de racionalidade não poderia ser aplicada a essas percepções fisiológicas senão no sentido de uma racionalização[6].

[6] GORDON-TAYLOR, S. G.; WALLS, E. W. **Sir Charles Bell**: His life and times. London: E & S. Livingstone, 1958.

Teriam essas duas experiências – a de Bell como médico na Batalha de Waterloo e a de um detento imobilizado por uma camisa de força dentro de uma cela à prova de som na prisão de *Auburn* – alguma relação com as performances de *Pour En Finir Avec Le Jugement De Dieu* de Artaud e de *South nº 2* de Kosugi? Seriam essas quatro situações experiências form um 'corpo-sem-órgãos'? Seriam essas experiências corporais de acuidade perceptiva formas de restabelecimento ou intensificação da capacidade micropolítica do corpo atuar em seu ambiente ainda que elas possam - e provavelmente por isso - acontecer em um nível pré-representacional? De que maneira a experiência de um 'corpo-sem-órgãos' poderia ser levada para a criação e escuta musicais?

Ao comentar sobre sons 'minúsculos' nos quais as suas características tendem para o ruído branco ao mesmo tempo que estão próximos do limiar da audição, Joseph Hyde (2012) aponta para a ampla gama de diversidade que estes sons podem oferecer para a exploração do fazer artístico. Thompson, por sua vez, preza por essa gama de sons que sejam simultaneamente silenciosos e ruidosos, e faz a seguinte contraposição entre uma abordagem vanguardista do material sonoro e esta abordagem criativa do ruído silencioso:

> […] a associação do ruído com noções de transgressão pode ser redutiva, no que ela tende a limitar o ruído para suas mais extremas manifestações, abafando suas formas mais sutis e silenciosas […] [as quais] podem ser escutadas para demonstrar a permeabilidade de distinções entre ruído e música, dentro e fora. Em outras palavras, não é tanto atravessar a linha, mas borrar a linha (THOMPSON, 2014, p. 177-200).

Apesar da limitação do material sonoro da música de Cage, quem buscara tal material nos sons do cotidiano - os quais se encontravam fora da paleta sonora dos sons dos instrumentos musicais tradicionais -, o compositor parece ter apontado o caminho para um olhar sobre a materialidade da música. O aspecto audível do ruído do ambiente como plano-de-fundo de uma performance musical levado para o primeiro plano em *4'33"* pode ter inspirado artistas posteriores a trabalhar com o ruído como forças de um plano de imanência e, portanto, imperceptível, permitindo expandir o aspecto conceitual do trabalho artístico, ou seja, explorando também as condições que são anteriores, que parasitam e que excedem esse aspecto.

> O ruído de fundo, também, continua amplamente imperceptível; [...] e porque ele é também presente, habitual e ubíquo; sua persistente onipresença faz com que ele se torne silencioso, residindo sob o limite da percepção, escondido abaixo e entre aquelas experiências sensoriais de primeiro plano (THOMPSON, 2014, p. 147).

Dessa forma, podemos dizer que é necessário que haja um plano-de-fundo para que um objeto possa se manifestar perceptivelmente. Nas palavras de Thompson (2014), é necessário que haja ruído para que haja sinal, no entanto, um ruído que nem sempre pode ser percebido de forma consciente. Ao destacar a diferença entre o que é a percepção do som – medida subjetiva - e o que é o próprio som como manifestação física – medida objetiva – Michael Heller (2015, p. 41-42) faz o seguinte comentário sobre o fenômeno no qual os sons estão abaixo do limite de percepção humana:

> a extremidade inferior, em 0 phons, é classificada como 'Próximo ao limiar de audição'. Esse nível é percebido como silêncio, um ponto onde nenhum som é experienciado. Vibrações podem estar presentes, mas elas são muito fracas para serem registradas pelo ouvido humano.

A linha que separa música e ruído, arte e vida, pode então ser borrada quando exploram-se criativamente tais sons que se encontram próximo do limiar de audição, sem no entanto eliminar o caráter autônomo da arte. 'Vida' é aqui concebida como a força que move os processos físicos dos agentes – humanos ou não - e seus ambientes em constante transformação, os quais 'refletem-se' – antes que influenciam - na vida social. Assim, incorporamos o aspecto biológico em nosso conceito de vida, diferentemente de uma concepção que considera tal conceito exclusivamente como sendo a práxis social, a qual deixa de fora vários outros aspectos contingenciais envolvidos na escuta musical. Diferentemente do silêncio apontado por Cage em *4'33"*, este silêncio abaixo de 0 *phons* é imperceptível por sua natureza, mas da mesma forma que aquele, (con)vive fisicamente com a obra de arte, no seu entorno e no seu interior e, de forma imanente, precedendo e sucedendo a sua aparição física ou recepção estética.

No presente texto, partimos de uma perspectiva teórica diferente da qual considera a recepção da arte exclusivamente restrita às influências ideológicas do contexto histórico – tal como aquela de Bürger que discutimos no primeiro Capítulo -, visto que esta última frequentemente negligencia as relações entre essas influências e os aspectos físicos imperceptíveis que lhes são paralelos, ainda que possa levar em conta aqueles que são perceptíveis. Utilizamos uma noção de materialismo neste trabalho que vai além daquilo que é perceptível, ou seja, uma concepção de matéria a partir das forças imperceptíveis que ela capta e transmite, uma matéria afetiva. Dessa forma, pretendemos trilhar por caminhos em que a

pesquisa volta-se para os ‘efeitos’ de forças imperceptíveis, os quais, diferente destas, são perceptíveis, conforme temos visto em diversas pesquisas das Ciências Humanas que estão a considerar o papel dos corpos materiais em suas investigações, segundo o que vamos apontar no quarto Capítulo.

Apesar dos pequenos sons apontados por Hyde (2012) possuírem uma tendência em resistir à significação por ir em direção a grandezas abstratas, especificamente, o ruído branco e o silêncio absoluto, ainda assim, tais sons são passíveis de significação. Os sons ruidosos de um ventilador ou ar-condicionado mal notados durante um concerto, a estática de um aparelho radiofônico, o som de uma cachoeira, etc., são exemplos desses sons, que muitas vezes se encontram no limiar da percepção, e ainda podem ser significados através da relação com suas fontes, ainda que elas sejam imaginadas. Ora, tal situação ocorre à medida em que esses sons ruidosos chegam aos nossos ouvidos e são percebidos conscientemente[7]. No entanto, à medida em que se caminha na redução das intensidade do som em direção ao silêncio, ou seja, para abaixo do limiar de audição, as intensidades das vibrações sonoras continuam a existir de forma reduzida. Dessa forma, essas vibrações tornam-se onipresentes, visto que, ao tornarem-se inaudíveis não podem mais ser distinguidas, mergulhando em um plano que, apesar de não ser percebido a não ser pelos seus efeitos (como veremos no quarto Capítulo), é afetivo. Esse plano silencioso de ‘sons’ que estão abaixo do limiar de audição (0 *phons*), ou de frequências fora desse limiar (infra-sons e ultra-sons) afeta constantemente os sons audíveis que emergem e dissipam nele, ou seja, é o ruído inaudível de qualquer sinal sonoro perceptível.

Thompson (2014) chama a atenção para semelhanças e diferenças encontradas entre a noção de um silêncio materializado descrito acima e a noção de silêncio absoluto e transcendental idealizada por Schafer. A semelhança ocorre na imperceptibilidade do silêncio e no fato de que todo sinal sonoro perceptível emerge dele, ainda que tal sinal sonoro seja impuro por se constituir no plano material da experiência, ou seja, o som sempre sofre interferências indeterminadas do meio. Por outro lado, a diferença reside em que, para Schafer, a imperceptibilidade deste plano absoluto de silêncio ocorre devido às imperfeições morais e físicas dos seres humanos e não porque a ubiquidade deste plano material de ruídos silenciosos, ou seja, forças físicas

[7] Pressupomos aqui o último modelo de relação entre percepção, consciência e memória adotado por Freud (apresentado na seção 1.3 do Capítulo 1 do presente trabalho) que liga a noção de percepção do sinal diretamente à noção de consciência, mas que no entanto esses sinais não seriam cópias exatas dos estímulos que chegam à periferia do sistema nervoso (CAROPRESO, 2006).

imperceptíveis que transformam o som continuamente, cause seu constante escape da percepção consciente.

> O silêncio ideal de Schafer é fundamentalmente *inafetivo*, na medida em que ele permite o ‘desatamento’ entre som-sinal para ser ‘perfeitamente’ transmitido sem modificação. Por contraste, o ruído de fundo material é fundamentalmente *afetivo*; ele inaudivelmente e continuadamente modela o sinal expondo ele a um campo de perturbação, forças vibracionais (THOMPSON, 2014, p. 147).

Diferentemente do silêncio transcendente de Schafer, uma concepção do silêncio como um aspecto do som que seja imperceptível, embora exista fisicamente, não se coloca fora do plano da experiência de escuta, ou seja, tal silêncio encontra-se enredado e no excesso desse plano, de tal forma que “refere-se a um campo impessoal e pré-individual que fornece as condições genéticas para a experiência real (por isso o aparentemente paradoxal ‘empirismo transcendental’ de Deleuze)” (THOMPSON, 2014, p. 48).

Assim, nos perguntamos: de que forma poderiam ser observadas e analisadas as condições materiais silenciosas que geram e afetam o som, como também perpassam e excedem a sua significação? Como pode se dar a relação entre o aspecto conceitual do som e tais condições de maneira que essa relação não seja concebida de forma dicotômica, ou seja, que não deixam de lado uma ampla gama de gradações que escapam desse tipo de concepção? Apesar dessa relação ter a possibilidade de ser vislumbrada em qualquer experiência de escuta, existem expressões musicais que lidam poético-esteticamente de forma mais direta com essa relação?

A gênese dessas questões vem da noção de silêncio que queremos tratar aqui, a qual - antes que o aspecto audível do que é silenciado pelo aspecto conceitual e ideológico da obra musical tradicional, mas que está sempre presente na performance musical tal como o silêncio de 4’33” - diz respeito à força inaudível que gera e transforma constantemente o som, sendo somente reconhecida pelos seus efeitos, isto é, o som percebido e, como veremos na ideia de paralelismo de Spinoza no quarto Capítulo, pelos seus significados. Por afetar a materialidade dos corpos sem ser notada em si mesma, tal força não se refere a um objeto que supostamente poderia ser apreendido pela consciência e, dessa forma, evidentemente não é levada em conta pelas teorias da escuta, visto qu, geralmente, o ato de escutar é considerado como uma atividade consciente, o que discutiremos no Capítulo seguinte.

3 Por uma Escuta além da Correlação

Neste Capítulo realizamos uma leitura, apoiada por alguns autores, sobre dois modelos de interpretação correlacionista do som, respectivamente, a escuta-não-coclear de Seth Kim-Cohen e a escuta reduzida de Pierre Schaeffer, buscando nessa leitura apontar as limitações desses modelos. O primeiro baseia-se em um modelo de interpretação linguística que busca atribuir redes de significados extra-sonoros ao som nas artes sonoras, o qual alega que o som não pode ser uma coisa-em-si. O segundo baseia-se na representação do objeto sonoro na consciência, alegando a possibilidade de conhecer a sua essência, assim como propõe a *epoché* na fenomenologia. Apesar do primeiro (escuta não-coclear) se opor ao segundo (escuta reduzida), ambos partem de um ponto de vista em que a interpretação do som é o resultado de uma atividade consciente (assim como 'evidentemente' é a grande maioria dos modelos existentes). Ou seja, partem de um modelo de escuta do som percebido, cujo significado pode se multiplicar em redes de relações no primeiro, ou pode ser a representação de uma essência no segundo. Nossa leitura desses modelos trata de apontar alguns dos seus limites, de tal forma a propor a possibilidade de um modelo sobre o som que vá além do seu significado. No entanto, isso não quer dizer que o significado deva ser deixado de lado, pois estaríamos contrariando a teoria que vamos expor após este Capítulo. Ao passo que para introduzir o quarto Capítulo, apresentamos antes a filosofia de Quentim Meilassoux, denominada de Materialismo Especulativo, como pressuposto teórico para especularmos sobre uma escuta para além do correlacionismo. Ou seja, para pensarmos sobre um modelo de escuta não-antropocêntrica, no qual a parte inaudível do som é levada em conta como uma reverberação que afeta tanto o corpo do ouvinte quanto o significado que ele atribui à parte audível do som.

3.1 A convergência entre o 'som-em-si' e o 'som-em-questão'

Em *In the Blink of an Ear* (No Piscar de uma Orelha), um dos trabalhos teóricos mais conhecidos a respeito de arte sonora, Seth Kim-Cohen (2009, p. 111) comenta que "[...] existem experiências que poderiam ser caracterizadas como pré-linguísticas, e no minuto seguinte em que nós pensamos ou falamos delas, nós as arrancamos deste estado puro, corrompendo-as com a

linguagem". Mais adiante, o autor conclui que "se há tal estrato da experiência, nós devemos aceitá-lo silenciosamente. Ele não encontra voz no pensamento e no discurso. Desde que não há nada que nós possamos fazer com ele, parece sábio colocá-lo de lado e preocupar-nos com aquilo que nós podemos falar" (KIM-COHEN, 2009, p. 112). Para Kim-Cohen, a arte sonora como um fenômeno artístico pós-moderno deve ser vista antes através do seu discurso simbólico do que através das especulações que se poderia ter sobre a sua materialidade pré-significativa, isto é, 'a-coisa-em-si'[1]. Nota-se, assim no discurso de Kim-Cohen uma relação dicotômica entre o que é pré-significativo e o seu efeito, ou seja, entre o substrato que antecede, impregna e excede toda percepção e a sua consciência[2]. Para o autor, considerar tal substrato como um objeto de estudo seria um equívoco, de tal forma que isso somente seria possível por meio de uma abordagem essencialista – da qual ele critica veementemente[3]. Segundo Kim-Cohen, não haveria nenhuma lógica em falar de algo como uma coisa-em-si-mesma, visto que tal fala seria nada mais que 'uma' interpretação - dentre várias outras que podem haver - do que pode ser o objeto. É desta maneira que o autor critica a abordagem teórica e, por vezes, artística de compositores e artistas sonoros, tais como, John Cage, Pierre Schaeffer, La Monte Young, Christina Kubisch e Francisco López, os quais ele acusa de desenvolverem uma poética na qual o som é pensado como revelação do fenômeno sonoro em 'si-mesmo', isto é, fechado para qualquer relação extra-sonora ou extra-musical.

O título do livro de Kim-Cohen remete à ideia de 'arte não-retiniana' dos *ready-mades* de Duchamp. Conforme vimos em Bürger, tais objetos criticavam a estética orgânica da arte tradicional do mundo burguês e, consequentemente, o seu status de objeto autônomo em relação ao campo social. Assim, no passo seguido por Kim-Cohen, a estética expandida para além do objeto físico contemplado pelos órgãos dos sentidos (tal como o olho e sua retina) fomentaria a ideia de uma arte conceitual. A expressão 'arte-sonora não-coclear' do autor nos traz a ideia de

---

[1] "Thus the thing-in-question retains, constitutionally, the mark of otherness, alterity, difference. It is what it is by dint of what it is not. No thing-in-question is ever simply or obviously a thing-in-itself." (Assim, a coisa-em-questão retém, constitutivamente, a marca do outro, da alteridade, da diferença. É aquilo que é por força do que não é. Nenhuma coisa-em-questão é simplesmente ou obviamente uma coisa-em-si.) (KIM-COHEN, 2009, p. 14).

[2] Ver o ultimo modelo de relação entre percepção-consciência-memória adotado por Freud (CAROPRESO, 2006) na seção 1.3 do Capítulo 1.

[3] "O que tenho defendido aqui é uma nova audição e um repensar da história recente das artes sonoras, em que certos episódios, certas obras, certas ideias, podem ser reconsiderados como evidência de um movimento para fora em vez de para dentro. Tal argumento rejeita o essencialismo. O valor não é inerente, mas sim um processo que ultrapassa os limites da coisa-em-si. O significado é sempre contingente e temporário, dependente da sobreposição constante das grades simbólicas. Isto nunca é simplesmente isto" (KIM-COHEN, 2009, p. 261).

uma arte do som na qual a sua importância estética não deriva da percepção de sua materialidade, isto é, das suas características físicas (sonoras, visuais, táteis, etc.) apreendidas pelos sentidos, mas sim dos seus significados sociais e culturais. Christoph Cox (2011, p. 147) comenta que "empenhado em elevar o discurso da arte sonora ao nível de análises teóricas das artes visuais e literatura, Kim-Cohen não vê outro caminho senão o de adotar o paradigma textualista desses campos". De fato, como o próprio Kim-Cohen reconhece, o seu trabalho é norteado pelo famoso ensaio de Rosalind Krauss de 1979 - *Sculpture in Expanded Field* (Escultura no Campo Expandido) - sobre obras visuais pós-Modernas, tais como, as instalações e esculturas minimalistas abordadas no trabalho da autora. No entanto, Brian Kane (2013) destaca uma falta de exatidão da leitura do trabalho teórico de Krauss realizada por Kim-Cohen, ao apontar que a interpretação de Krauss sobre a rejeição do retiniano no trabalho de Duchamp não se tratava de tornar a recepção da arte como algo estritamente conceitual como vê Kim-Cohen, mas sim como a negação de um ponto único de perspectiva estética nas obras visuais tradicionais que, por isso, eram chamada por Duchamp de 'retinianas'.

Da mesma maneira como apontamos anteriormente em relação às obras de Rothko, Krauss vê nas obras de Duchamp uma intenção de afirmar o ponto de vista do corpo do espectador por considerar as condições fisiológicas particulares dos seus olhos e, assim, negar a visão como 'tábula rasa' e como um 'modelo geométrico' unívoco na composição estética (KANE, 2013)[4]. Como comentado anteriormente, é desta forma que vemos, por exemplo, as composições de Cage e Feldman como criações que buscam destituir o aspecto direcional da escuta linear da música tradicional da ordem burguesa, o qual é análogo à técnica de perspectiva das pinturas na qual cria-se um efeito ilusório de tridimensionalidade situando o expectador em um ponto único ideal.

A expansão do material da arte realizado no século XX trouxe, por consequência, a expansão de seus significados, ou seja, eles se expandiram para relações simbólicas para além daquelas já estabelecidas com o seu material tradicional. É dessa forma que o aspecto retiniano das obras de Duchamp, que diverge do da representação tridimensional que situa idealmente o expectador em apenas um único ponto, é também visto como produtor de conceitos a partir do – ou unido ao – sensível. Podemos dizer que à medida em que a diversificação da concretude do

[4] Sobre este assunto, Kane (2013) cita o ensaio *In the Blink of an Eye* (No Piscar de um Olho) de Rosalind Krauss (1990).

material na arte tradicional é mais restrita, suas relações com o campo simbólico extra-artístico expandiam-se com menor velocidade. Ou seja, à medida em que se expande o material para fora do campo da arte tradicional como, por exemplo, destituir a noção de tridimensionalidade como única forma de representação visual ao recorrer a outras formas, ou ir além do uso exclusivo de notas musicais como único material sonoro para a composição musical, fazem com que o campo conceitual da arte também se expanda. Por outro lado, isso não quer dizer que tal campo não se manifesta na arte tradicional. Inversamente, também não se pode dizer que, a diversificação do material da arte a partir do século XX tenha revelado uma ausência do efeito de sua fisicalidade na recepção estética ao promover a expansão do seu campo simbólico de relações, as quais são consideradas – em desacordo com o nosso modo de pensar – de forma reiterada como essencialmente extra-artísticas ou puramente conceituais.

Apesar de Kim-Cohen reconhecer e não negar a necessidade de se estabelecer relações entre a materialidade da arte e os seus significados simbólicos, tais relações não são compreendidas por ele como um resultado do contato físico do ouvinte com o som que é reverberado literalmente (e não metaforicamente) no seu pensamento[5]. Assim, vemos que para o autor essas relações se dariam de forma 'artificial', ou seja, se a fisicalidade do objeto artístico é considerada por ele como algo inerte[6], há uma autonomia do ouvinte em relação à sua percepção do som para atribuir-lhe significados. Em outras palavras, queremos dizer que, as relações de significado que o ouvinte estabelece com o som são concebidas por Kim-Cohen como baseadas apenas no que se percebe conscientemente, de tal forma que o aspecto inaudível do som é desprezado por sua teoria. Não se trata, no entanto, de querer perceber o imperceptível para se ter uma interpretação mais 'fiel' do som. Não estamos aqui tentando defender o impossível. O que estamos a especular é: como poderíamos conceber a criação artística com o som ao considerarmos que, além da parte audível do som, há uma parte inaudível que reverbera paralelamente no corpo e no pensamento do ouvinte de tal maneira que a interpretação que ele tem da parte audível é também produto dessa reverberação física inaudível? Ou seja, o que o ouvinte julga do som é resultado de algo que ele não percebe em sua completude. Assim, como poderíamos abordar o discurso sobre as relações de significado que a escuta estabelece levando em conta que ela também é resultado de elementos imperceptíveis da recepção? Que teorias

[5] Esta questão da reverberação entre som, corpo e pensamento será abordada no próximo Capítulo.
[6] "Tocar uma partitura, por outro lado, não é visto como um ato de interpretar um original, mas de reanimar uma matéria inerte" (KIM-COHEN, 2009, p. 50).

poderiam surgir à partir de criações com o som que considerem o seu aspecto inaudível em sua estética?

Ao criticar o ponto de vista de Kim-Cohen, Christoph Cox (2011) aponta a influência da filosofia de Kant na teoria cultural contemporânea, a qual divide o mundo em dois territórios: o fenomenal e o numenal. O primeiro refere-se ao domínio do que é possível de ser conhecido, ou seja, aquilo que pode ser significado pelo discurso linguístico dos símbolos. O segundo, por outro lado, exclui a possibilidade do discurso e, portanto, do conhecimento, remetendo-se à ideia de uma natureza e uma materialidade inerte e imutável (a 'coisa-em-si-mesma'). Notamos aqui também a influência desse programa dualístico de Kant na visão que Bürger e Sontag têm da concepção de natureza dos vanguardistas, conforme descrita anteriormente. O problema dessa divisão não reside no entanto em um problema epistemológico, mas sim no tipo de cisão entre tais territórios como domínios desconectados e hierarquizados. Ou seja, para a filosofia Kantiana, ambos os movimentos inconscientes do funcionamento do nosso corpo (a natureza no ser humano) e de todos os outros corpos, não reverberam nas ideias que temos no pensamento (e vice-versa), visto que uma ideia é uma forma de percepção, ou seja, uma atividade da consciência (e não do corpo), a qual pertence ao ser humano e está protegida de qualquer conteúdo que esteja fora da natureza imaterial dessa consciência[7].

Assim, na teoria de Kim-Cohen o corpo não serviria para nada mais além do que 'reconhecer' - através dos sentidos - a situação em que se encontra e transmiti-la ao pensamento desconectado das atividades inconscientes do corpo, 'encaixa' tal situação dentro do seu ambiente cultural através de sua identidade social. Assim, com essa ausência de reverberação entre as atividades do pensamento e aquelas atividades do mundo físico que não percebemos conscientemente, os pressupostos filosóficos pós-kantianos de Kim-Cohen reafirmam, paradoxalmente, o essencialismo de uma materialidade inerte e pura (o numenal), o qual buscam criticar. Apesar dos caminhos opostos tomados pelas teorias de Cage e Schaeffer, ou seja, o primeiro pela 'não-intenção' - ao 'deixar os sons serem eles mesmos' - e o segundo pela 'intenção' - ao propor uma 'concentração para reduzir a escuta' -, ambos chegam a um mesmo fim: o 'som-em-si'. "Nas considerações de Kim-Cohen, afirmações realistas sobre a materialidade do som só podem ser essencialistas, uma vez que se colocam em um domínio fora do discurso, uma substância cuja existência e natureza não é determinada pelo campo da

[7] Ver nota 2.

significação" (COX, 2011, p. 147). No entanto, ao admitir a realidade de 'experiências pré-linguísticas' mas que se 'colocam fora do domínio do discurso', Kim-Cohen age da mesma maneira pela qual ele acusa Cage e Schaeffer de agirem, ou seja, considerando a existência de uma 'coisa-em-si'. A diferença é que, para Cage e Schaeffer, o som percebido pode ser considerado como uma 'coisa-em-si', mas para Kim-Cohen a 'coisa-em-si' não pode se apresentar para o nosso pensamento, pois, caso contrário, tal coisa não seria uma 'coisa-em-si', mas uma 'coisa-em-questão' destinada a receber múltiplos significados por aqueles que a percebem. Neste ponto, estamos mais de acordo com Kim-Cohen do que com Cage e Schaeffer, no entanto, o que discordamos de Kim-Cohen é a sua subestimação do incognoscível, ou seja, como se o fato de uma 'coisa-em-si' estar fora do domínio do discurso fosse motivo para pensá-la como 'inerte' ou 'inafetiva' sobre tal domínio. Sendo afetivo, tal estrato pré-representativo da experiência causa efeitos que são perceptíveis e, dessa forma, entram no domínio do discurso. Assim, diferentemente de Kim-Cohen, especulamos sobre a possibilidade de trazer a 'coisa-em-si' para o domínio do discurso, ainda que somente através da observação de seus 'efeitos' e não propriamente da observação da 'coisa-em-si', visto que esta não é observável.

Mais uma vez lembramos aqui a alegoria do impasse que Alice (personagem de Carrol) tem na loja de brinquedos (Figura 4), ou seja, a experiência como uma 'novidade', difícil ainda de ser representada pela personagem. Apesar de mais tarde o seu conteúdo possa ser melhor compreendido, o momento do impacto com o 'estranho' subsiste a uma representação, cuja situação está mais próxima daquela descrita por Buck-Morss a respeito de Bell em Waterloo. Por outro lado, para uma perspectiva kantiana, os objetos em 'Alice' não podem ser ou fazer nada além daquilo que se possa reconhecer, ainda que esse reconhecimento exija um esforço do intelecto, podendo atribuir-lhe significados 'únicos' (como Cage e Schaeffer) ou 'múltiplos' (como Kim-Cohen). Qualquer espécie de choque vindo do encontro com o objeto artístico torna-se então culturalmente amenizado ao ser significado, desconsiderando os possíveis efeitos psico-fisiológicos do objeto artístico no receptor, assim como também - no entanto de outra forma - são reprimidos os choques da vida moderna, ambos retendo a capacidade micropolítica do corpo de tal forma que ele permaneça funcionando de acordo com o seu ambiente histórico-cultural. Contudo, como já comentado anteriormente, há uma diferença quantitativa de ocorrências entre tais choques e os choques decorridos da recepção de obras de arte. No primeiro, a sua incessante ocorrência reprime a memória para evitar o trauma cotidiano em lidar com uma situação danosa

por ela ser praticamente ininterrupta no mundo burguês capitalista[8], causando assim um enfraquecimento da intensidade da experiência; no segundo, a ocorrência dá-se em situações especiais, isto é, elas compreendem por exemplo uma certa duração, de tal forma que há tempo para o corpo adaptar-se ao choque da obra de arte, o qual pode estender-se para além da experiência da fruição estética, visto que o momento de seu impacto não é incessantemente seguido por outros choques deste tipo. No entanto, uma perspectiva estético-somática pode levar a criação e a pesquisa na arte a investigar seus possíveis efeitos com relação ao restabelecimento da capacidade micropolítica do corpo de responder ao seu ambiente.

Neste ponto, convém destacarmos aqui que não queremos colocar a arte como o domínio exclusivo no qual poderia ocorrer o restabelecimento ou a potencialização do sistema sinestético humano[9], da mesma forma que não vemos o ambiente tecnologizado do mundo moderno e contemporâneo unicamente como um redutor da intensidade da experiência. Fernando Iazzetta (2009) comenta que, a mais de um século vem ocorrendo uma densificação da paisagem sonora que provocou - e continua provocando - alterações em nosso modo de escutar devido à proliferação de tecnologias que atuam na mediação da escuta e no aumento de nossa exposição ao som. No final do século XIX, os *tone tests* - que consistiam em apresentações musicais publicitárias para a venda dos fonógrafos Edison - são um bom exemplo de como podemos reconhecer essa alteração nos dias de hoje. Tais testes tinham o intuito de fazer o público crer que não havia diferenças expressivas entre a voz real da cantora e a sua reprodução pelo fonógrafo, usando de uma estratégia acusmática em que ambos, a cantora e o fonógrafo, permaneciam atrás de uma cortina no momento da audição de cada um em separado.

> As pessoas da época certamente exercitavam uma escuta diferente da imposta pela crescente mediação dos aparelhos de reprodução que se disseminaram posteriormente (o rádio, os aparelhos fonográficos, os alto-falantes) e não teriam aprendido ainda a interpretar aquele novo tipo de projeção sonora (IAZZETTA, 2009).

---

[8] Buck-Morss (1992), via Benjamin, comenta que tomar consciência da constância dos choques da vida moderna poderia ser fatal para o organismo, por isso, ele reprime a consciência desses efeitos.

[9] Ver nota 3 da seção 1.3 (Capítulo 1) para a definição de sistema sinestético de Buck-Morss (1992). O autora faz uma leitura da última versão do ensaio 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica' de W. Benjamin que compõe as nossas premissas e especulações sobre essa potencialização do sistema sinestético. Sobre este tema, a autora comenta que: "Benjamin deve certamente querer dizer algo mais do que simplesmente fazer-se da cultura um veículo da propaganda comunista. Está pedindo à arte uma tarefa muito mais difícil – qual seja, *desfazer* a alienação do aparato sensorial do corpo, *restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade*, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela *passagem por* elas" (BUCK-MORSS, 1992, p. 4-5).

Hoje em dia, muito provavelmente nossa escuta seria incapaz de não reconhecer a característica tecnológica do fonógrafo ao percebemos a quantidade de ruídos em seu processo de reprodução sonora, segundo uma ideologia de esterilização do ruído no processo de gravação a qual somos submetidos desde o seu advento. Da mesma forma que podemos reconhecer um aprendizado do sentido da escuta à medida em que se desenvolveram – e ainda se desenvolvem - as tecnologias de gravação, produção, reprodução e difusão sonora e, que tal aprendizado não necessariamente teve a ver com o desenvolvimento de novas linguagens musicais, por outro lado, também podem ser reconhecidas formas estéticas na arte as quais não teriam relevância na potencialização do sistema sinestético. Assim, notamos que com o desenvolvimento de tecnologias de mediação da escuta, o qual ocorre de forma independentemente do desenvolvimento das linguagens artísticas, é possível reconhecer que a arte não é um domínio exclusivo no qual é possível atuar na capacidade micropolítica do corpo, tal como no exemplo do aprendizado que a escuta obteve com o desenvolvimento dessas tecnologias. O que é comum no desenvolvimento dessas capacidades necessárias para a auto-proteção do sistema sinestético humano, tanto nesses dois exemplos aqui tratados (arte e tecnologias) quanto em outros que por ventura possam ser identificados, é a necessidade de uma consciência corporal.

Assim, partindo de uma concepção de corpo não como um conceito de 'organismo' no qual suas possíveis atividades já são conhecidas e determinadas, mas antes pelo conceito de 'corpo-sem-órgãos' (ambos definidos por Deleuze no segundo Capítulo), é possível pensar tanto na reestabelecimento de capacidades do corpo reprimidas quanto na descoberta de novas capacidades, tal como vimos no aprendizado da escuta pelo desenvolvimento histórico de tecnologias e na obra *South nº 2* de Kosugi (descritas na seção 1.6 e no segundo Capítulo deste trabalho). Nesse sentido, não concebemos a natureza, representada aqui pelo corpo humano, como algo inerte à maneira de Kant, ou seja, de forma que não reverbera e não é reverberada pelos processos simbólicos, pois na perspectiva do filósofo, pensamento e natureza são constituídos por essências diversas.

Da mesma forma, também não partirmos do modelo teórico de Schaeffer, quem transpôs a fenomenologia husserliana para a *musique concrète*. Ao abordar a noção de 'escuta reduzida' partindo do modelo de redução fenomenológica (*epoché*), o compositor considerou o objeto sonoro como um fenômeno somente acessado pela consciência caso o mundo real fosse 'suspenso'. Para isso, Schaeffer utilizava da repetição do objeto sonoro através da técnica do

‘sulco fechado’ (*sillon fermé*) no disco que, segundo o compositor, faria com que a escuta suspendesse a relação entre o som e a fonte que o produziu. Ao propor a suspensão das relações do som com as contingências do mundo real, Schaeffer criou categorias universais e objetivas de classificação do som, as quais se prestavam para sustentar a sua teoria de uma música concreta. Dessa forma,

> não ter dado o passo que rompesse com o imperativo do fenômeno permitiu que a tipomorfologia de Schaeffer logo fosse compreendida como uma ‘nova teoria das notas’, novos nomes dados aos sons, passo fácil à forja de ferramenta de trabalho para catalogação e sistematização sonora. Com sua tipomorfologia, o objeto sonoro de Schaeffer deixa seu caráter acontecimental para tornar-se mais uma ferramenta de representação de fenômenos sonoros (FERRAZ, 2005, p. 61).

Assim como na fenomenologia, a teoria da música concreta repetia o equívoco de considerar o fenômeno como ‘coisa-em-si-mesma’, ou seja, algo que existe de forma independente da existência humana, ao mesmo tempo que o considerava acessível à consciência por meio de sua representação. Em seguida, veremos outros modelos filosóficos que prescindem dos dualismos e essencialismos das teorias representativas do som, mas, por outro lado, auxiliam a construção de modelos teóricos para a música que consideram formas de ressonância afetiva entre o som e o seu significado, visto que são tratados como diferentes dimensões de um mesmo plano material de vibração.

3.2 Materialismo Especulativo

Quentin Meillassoux (1967-), filósofo francês e ex-aluno de Alain Badiou (1937-) adota uma corrente contemporânea na filosofia denominada de ‘Realismo Especulativo’ ou ‘Materialismo Especulativo’, a qual visa contestar as correntes pós-Kantianas em seu antropocentrismo no que foi denominado de ‘correlacionismo’ no livro *Après la finitude - Essai sur la nécessité de la contingence* (Após a Finitude: ensaio sobre a necessidade da contingência) de 2006. “Correlacionismo consiste em desqualificar a afirmação de que é possível considerar a realidade da subjetividade e da objetividade independentes uma da outra” (MEILLASSOUX, 2008). Assim, esse conceito estaria relacionado com o antropocentrismo, o qual considera a possibilidade da existência de algo apenas se correlacionado com o pensamento humano. O autor comenta que tal postura é adotada a partir de Kant, quando a filosofia substituiu o

questionamento da ‘substância’ pelo da ‘correlação’. Assim, considerar a relação entre sujeito e objeto como um *a posteriori*, ou seja, que ambos são dados como independentes antes da possibilidade de se estabelecer relações entre eles, seria para o correlacionismo uma forma de materialismo ingênuo. Para o correlacionismo, as coisas somente existem se forem dadas a se relacionarem com o pensamento. Meillassoux (2008) comenta que “durante o século vinte, os dois principais meios de correlação foram a consciência e a linguagem, a primeira carregando a fenomenologia, e a última várias correntes da filosofia analítica”. Na primeira, é possível conhecer os fenômenos por meio de sua essência de caráter transcendental em que, para isso, é necessário que haja uma atividade de concentração da mente em que o mundo real e suas contingências materiais são ‘colocados à parte’, isto é, são retirados da consciência para que o objeto se manifeste em sua forma ideal. Na segunda, o mundo não é retirado, de tal forma que não mais se considera uma essência para ser conhecida no objeto, mas antes vê-los como signos ‘vazios’ que não existem por eles mesmos e, portanto, são destinados a serem significados e ressignificados pelo pensamento humano.

Em seu livro, Meillassoux (2008) ainda chega a comparar os correlacionistas aos criacionistas na negação de ambos sobre a objetividade de declarações científicas expressas matematicamente sobre realidades físicas anteriores ao surgimento dos seres humanos como, por exemplo, a descoberta da idade das estrelas por meio de experimentos realizados com a luz que elas emitem. No caso da fenomenologia, essa negação ocorreria na impossibilidade do fenômeno estar presente para ser acessado por sua representação objetiva e ideal na consciência. E, no caso do correlacionismo linguístico, ocorreria no fato de que qualquer dado será sempre uma interpretação humana que nunca poderá revelar a realidade a respeito desse tipo de declaração. No caso do criacionista a negação acontece por sua doutrina teológica que, muitas vezes, oferece ‘dados’ sobre um tema os quais são completamente incompatíveis com as declarações científicas sobre o mesmo tema. Assim, declarações científicas são aceitas relativamente pelos correlacionistas linguísticos quando existe a possibilidade de uma ‘intersubjetividade’, ou seja, quando a ‘adequação’ do referente (objeto) do experimento científico ao seus significados, vivenciados e descobertos individualmente por um cientista, pode ser repetida por outros indivíduos da comunidade científica que validariam o experimento. Contudo, o resultado do experimento científico sempre será acrescentado de algo mais pelo filósofo correlacionista, a saber: a correlação entre o objeto e o sujeito que interpreta esse objeto.

No caso da existência de uma realidade antes do surgimento dos seres humanos, denominada por Meillassoux (2008) de ‘afirmação ancestral’, o autor aponta no correlacionismo a contradição entre a aceitação desse dado científico (a existência de uma realidade anterior à humanidade) através da intersubjetividade e a alegação de que o mundo somente pode existir à medida que ele é dado para ser significado. Nessa alegação reside a ideia, portanto, de que não se pode considerar a existência de uma realidade pré-humana a não ser por meio de sua vinculação ao presente, ou seja, de sua vinculação à realidade e, portanto ao pensamento, contudo, sem perder de vista a possibilidade de ser incognoscível. É dessa forma que Meillassoux tece uma relação dos correlacionistas com os criacionistas, quando ambos duvidam das afirmações científicas sobre o mundo material anteriores ao surgimento do ser humano na Terra.

> *A afirmação ancestral é uma declaração verdadeira*, no que ela é objetiva, mas *da qual seu referente possivelmente não pode ter realmente existido do modo como essa verdade o descreve*. Ela é uma declaração verdadeira, mas o que ela descreve como real é um evento impossível; ela é uma declaração ‘objetiva’, mas ela não tem um objeto concebível. Ou para colocar isso mais simplesmente: *um contra-senso* (MEILLASSOUX, 2008).

Seguindo as contradições do correlacionismo apontadas por Meillassoux, o filósofo ainda comenta que não haveria sentido para um cientista realizar um experimento com o principal objetivo dele ser verificado por uma comunidade de cientistas. A repetição dos experimentos científicos não é voltada somente para o reconhecimento de tal comunidade, mas antes voltada prioritariamente para a extração de significados e informações contidos no próprio objeto de pesquisa, visto que, o cientista já é capaz de saber a veracidade das suas descobertas por meio de seus instrumentos de trabalho antes que elas sejam validadas socialmente por sua comunidade. Se as informações sobre a idade das estrelas, que são anteriores ao surgimento do ser humano, não servem para afirmar a existência de uma realidade pré-humana, mas apenas para verificar socialmente a idade de um fóssil no presente, não haveria nenhum sentido em realizar esse tipo de pesquisa para o cientista.

Sem querermos aprofundar na validade das reflexões colocadas por Meillassoux, as quais vão além do tema aqui tratado, podemos antes observar como elas se encontrariam relacionadas com as teorias culturais, que são mais pertinentes ao nosso tema de estudo.

> A teoria cultural contemporânea muitas vezes fica presa a um chauvinista e provinciano antropocentrismo, bem como, por ela tratar a interação simbólica humana como um dom

> único e privilegiado a partir do qual se exclui o resto da natureza. Isso, portanto, está de acordo com a metafísica e a teologia profundamente arraigadas no que ela pretende desafiar, juntando Platonismo, Cristianismo e Kantismo ao sustentar que, em virtude de algum dom especial (alma, espírito, mente, razão, língua, etc.), os seres humanos habitam uma privilegiada posição ontológica elevada acima do mundo natural (COX, 2011, p. 147).

Diversas pesquisas na área da arte contemporânea de tendência mais experimental e na recente área dos *Sound Studies* (Estudos do Som) têm mostrado um maior desenvolvimento na investigação teórica dessas áreas - do que aquelas realizadas por Kim-Cohen - por atribuírem uma maior importância à fisicalidade dos corpos na sua relação com os significados culturais das práticas artísticas. Antes de passarmos a apontar essas pesquisas, seguimos com uma breve descrição do que é a área dos *Sound Studies* para uma melhor compreensão do que iremos tratar em seguida:

> *Estudos do som* é um nome para um terreno interdisciplinar nas ciências humanas que toma o som como seu analítico ponto de partida ou chegada. Por analisar ambos, práticas sonoras e os discursos e instituições que as descrevem, ela [(a área dos *Estudos do Som*)] re-descreve o que o som faz no mundo humano, e o que os humanos fazem no mundo sonoro. (Eu digo que ela re-descreve antes que descreve porque o bom conhecimento sempre vai além das categorias do senso-comum usada na linguagem descritiva do cotidiano – ela nos diz o que nós ainda não conhecemos) (STERNE, 2012).

Convém destacar que o que chamamos de antropocentrismo é a noção que o ser humano tem de julgar seu pensamento livre, ou seja, de acreditar que a qualidade do seu pensamento é livre daquilo que a sua consciência não pode apreender. E, apesar do contrário por vezes parecer evidente, apontamos o quanto esta perspectiva antropocêntrica impregna os discursos sobre a arte. Tanto um modelo ideal de objeto musical, como o praticado pelas teorias fenomenológicas, quanto o modelo de signo vazio que resulta no seu oposto, a saber, a multiplicação de significados, julgam sua atividade de interpretação sem interferência de um ruído, acreditando, portanto na capacidade crítica de sua análise. Por outro lado, se o objeto é um processo-em-si-mesmo, sua captura torna-se inacessível, impossibilitando sua análise crítica, tal como acontece com os objetos que escapam ao olhar de Alice que tenta ‘adequá-los’ à sua própria subjetividade (Figura 4). Ou seja, concordamos com Kim-Cohen que algo que é dado por si e para si não pode ser conhecido, mas discordamos que deve ser deixado em silêncio, conforme a abordagem de uma metodologia especulativa.

Como veremos adiante, o argumento de que há uma reverberação entre o mundo material

e os significados que lhe são atribuídos, não se refere, no entanto, à influência do mundo material no universo do pensamento de maneira que possa modificar a sua qualidade ou vice-versa. Antes que a influência de um sobre o outro, tal reverberação se dá por uma relação de paralelismo, ou seja, como na representação geométrica de duas retas paralelas que 'não se tocam' mas que 'estão conectadas até o infinito'. É nesse sentido que entendemos a importância do 'ir além do senso-comum' na relação do ser humano com o som (como nos coloca Sterne) e, além disso, recuperar o que é deixado em silêncio nas teorias estéticas de caráter correlacionista (vistas acima), mas que, por outro lado, é inerente à existência humana - e consequentemente à escuta –, a saber: as relações entre as atividades imperceptíveis dos corpos materiais e entre eles e os significados culturais, assim como também das especulações derivadas dessas relações. No contexto do presente trabalho, consideramos como corpos aqueles envolvidos no ato de escuta – os sons, as fontes sonoras, os ouvintes, o ambiente de escuta, e as relações que os colocaram no evento específico de tal ato de escuta, as quais estendem-se fisicamente ultrapassando os limites da nossa percepção consciente. No próximo Capítulo, abordaremos um possível modelo teórico de 'escuta' que leve em conta essas relações entre os corpos.

4 Escuta Afetiva

Neste Capítulo faremos inicialmente um breve panorama de pesquisas sobre a capacidade afetiva do som em que a maioria delas apontam limitações dos modelos correlacionistas, ou seja, apontam o que o som e a música podem 'fazer', além do que podem 'significar'. Sem voltar para um dogmatismo metafísico do 'som-em-si', essas pesquisas buscam também abranger o aspecto do som que é inaudível para a percepção humana. A fricção de conceitos vindos de diferentes áreas permite que tais pesquisas não reduzam a sua investigação de objetos-eventos culturais a modelos analíticos que frequentemente deixam escapar elementos estéticos que não se adequem às suas análises.

Na segunda seção, ilustramos a definição de afeto no som através da experiência auto-etnográfica de Georgina Born relatada em sua palestra *On Non-Human Sound: sound as relation* (Sobre o Som Não-Humano: som como relação) no '*Sonologia 2016 Out of Phase: International Conference on Sound Studies*' (Fora de Fase: Conferência Internacional em Estudos do Som) realizado na cidade de São Paulo. Vamos recorrer ao conceito de 'corpo-sem-órgãos' de Deleuze (apresentado no Capítulo anterior) para compreendermos a experiência descrita por Born.

Na seção seguinte, aprofundamos no conceitualismo que fundamenta o nosso trabalho através da Ética, a obra mais conhecida do filósofo Baruch Spinoza, mais especificamente no que se refere ao conceito de paralelismo entre mente e corpo, o qual relacionaremos com o conceito de escuta afetiva. Em seguida comentamos sobre 'a volta para o afeto' a partir da década de 1990 que, especialmente nas Ciências Humanas, faz uma recuperação da filosofia de Spinoza. Essa 'volta' pode ser caracterizada, a grosso modo, por levar em consideração que há algo mais - com igual ou maior importância - do que a informação no processo de comunicação que deva ser investigado. Como veremos, essa teoria destaca a importância do corpo no processo de conhecimento ao pensá-lo como um instrumento micropolítico.

Na quinta seção deste Capítulo, apresentamos e discutimos a respeito de obras artísticas nas quais seus criadores exploram esteticamente as suas capacidades afetivas. São discutidos alguns modos do fazer artístico que priorizam o corpo, tais como, performances que relacionam o masoquismo com o som, instalações sonoras que estimulam os corpos dos espectadores, além de

propostas artísticas que demonstram a capacidade da arte para subverter noções tradicionais de recepção em propostas que incluem pessoas com algum tipo de deficiência sensorial.

Na penúltima seção é discutido o conceito de 'ruído afetivo' de Marie Thompson, que nos auxilia a compreender tanto a capacidade afetiva de 'armas sonoras' - a partir da investigação realizada por Steve Goodman -, quanto a música física de Alvin Lucier e os processos de descobertas sonoras a partir do *turntablism* de artistas como Christian Marclay, Maria Chavez e Yasunao Tone. A interseção entre essas duas maneiras de exploração afetiva do som também pode contribuir para a compreensão de uma escuta corporal do silêncio. Por fim, esse percurso nos leva a compreender a noção de 'escuta afetiva' proposta por Jin Wang na sua pesquisa sobre arte sonora chinesa de artistas como, por exemplo, Li Jianhong, Vavabond e Yan Jun, os quais pensam suas criações a partir de relações não-antropocêntricas entre seus corpos, os sons, os ouvintes, os equipamentos/instrumentos e o ambiente.

4.1 Panorama Atual de Pesquisas sobre a Capacidade Afetiva do Som na Arte

A seguir, traçamos um breve panorama de recentes pesquisas sobre a capacidade afetiva do som e suas implicações estéticas na arte sonora e na música experimental, cujo caminho teórico pretende ir além dos limites das teorias correlacionistas do som.

Em seu livro *Sonic Warfare* (Guerra Sonora), o filósofo Steve Goodman (2010) utiliza de um método interdisciplinar na criação de conceitos para promover 'especulações' sobre os efeitos e potencialidades do uso de sistemas, dispositivos, armas e expressões culturais os quais atuam silenciosamente por meio das vibrações frequenciais que vão além do campo perceptivo na modulação afetiva dos seres humanos e de seus ambientes. Jing Wang (2012a, 2012b), pesquisadora e artista sonora chinesa, desenvolve um conceito de 'escuta afetiva' na estética da arte sonora chinesa que se relaciona com o que ela denomina de 'práticas do *self*', conceito que se refere a uma escuta que é sentida com o corpo, antes que possa ser significada pela mente – uma 'escuta corporal'. Com relação a tais práticas do *self*, convém ainda destacar as pesquisas do compositor, artista e escritor Thomas Phillips (2007) - realizadas ainda na década passada – sobre o que ele denomina de 'soma-estética', que são corporificações estéticas que ocorrem nas experiências vividas pelo corpo do espectador, ou seja, na sua atividade somática através da recepção de 'textos' (obras) escritos, visuais ou sonoros que imediatizam e modelam a

experiência subjetiva, além de se revelarem como desafios às formas de narrativas discursivas. Dessa maneira, ao examinar os textos sonoros, Phillips (2006, 2007) aborda um gênero de música experimental silenciosa e eletrônica denominado *microsound* (que será tratado mais adiante) com o intuito de identificar - assim como Wang na arte sonora chinesa – uma forma de 'escuta corporal'. Marie Thompson, pesquisadora da Universidade de Lincoln e interessada na afetividade, no material e nas dimensões de gênero relacionados com o som, o ruído e a música, investiga e especula sobre as potencialidades artísticas e afetivas do ruído nas suas relações com os corpos diversos para além de um conceito de ruído que pode ser percebido (THOMPSON, 2012, 2014). A tese de William Hutson utiliza a Teoria do Afeto (*Affect* Theory) para abordar exemplos específicos da música experimental eletrônica, partindo de um ponto de vista no qual não pode haver o distanciamento crítico e objetivo por parte do sujeito em uma experiência de escuta ou em qualquer outro tipo de percepção, visto que "[...] a única maneira de conhecer ou experienciar qualquer fenômeno é ser movido por ele, é ser capturado em sua vibração, ser afetado por ele. Um ouvinte não pode escutar um som sem que seu corpo ressoe junto com esse som" (HUTSON, 2015, p. 12-13). O artista sonoro Andrew Goodman (2013, 2014) também utiliza de uma metodologia especulativa em seu trabalho de tese para abordar um conceito de interatividade que vai além do fetiche sobre a invenção tecnológica das obras de arte interativas, isto é, concebe essas obras através de uma ecologia do evento artístico, considerando as relações entre os corpos (animados e inanimados) e as capacidades do som, como também das micro-percepções do ruído, para afetarem e serem afetados por esses corpos. Airek Beauchamp (2015), pesquisador na área de *Sound Studies* e Teoria *Queer*, faz uma análise da afetividade ruidosa das performances silenciosas dos corpos *queers* do grupo ativista ACT UP nas décadas de 1980 e 1990 em sua luta contra a epidemia da AIDS e o governo nos Estados Unidos. O pesquisador T. Brandon Evans (2013) - no mesmo passo de Christoph Cox (2011), professor de filosofia e co-editor do livro *Audio Culture: Readings in Modern Music* (Cultura do Áudio: Leituras em Música Moderna) - realiza uma crítica às limitações do modelo correlacionista de Kim-Cohen - quem vê a relação estética dos sujeitos com as obras de arte por meio da intersubjetividade sempre submetida às forças sociais – de tal forma que, contradizendo esse autor, concebe o ouvinte como um ouvinte afetivo, ou seja, o seu corpo é concebido como uma orelha – assim como em Phillips (2006, 2007) e Wang (2012a, 2012b) - visto que, o seu corpo ressoa com o objeto sonoro e, portanto, não distancia-se criticamente desse objeto dinâmico que, dessa forma, ultrapassa os

limites da rede de significados – como também aponta Hutson (2015). Michael Heller, musicólogo e professor da Universidade de Pittsburgh, faz uma análise do poder afetivo do *loudness*[1] no corpo do ouvinte, evidenciando o quanto seu potencial estético é frequentemente deixado de lado na literatura sobre música e nos estudos do som. "Apreciar o impacto do *loudness* requer atenção a estas transmissões dentro, através, e entre corpos – para a fisicalidade tênue do *loudness* entre silêncio e dor" (HELLER, 2015, p. 43). De acordo com o autor, ultrapassar os limites extremos do *loudness* do som audível – o silêncio além do limite inferior e, principalmente, a dor além do limite superior - nos fazem lembrar que a escuta é sempre física. Assim como as pesquisas de Phillips, *Sound Ideas* (Ideias de Som) de Aden Evens (2005) - pesquisador e professor da Universidade de Dartmouth - é um livro que foi lançado na década passada, e seus primeiros dois capítulos tratam de um ruído silencioso 'insinuado' na 'inflexão' do som, ou seja, um ruído que não é percebido pela escuta mas que existe afetando fisicamente o ouvinte por meio de vibrações que ressoam em seu corpo. "Cada som mascara uma história completa do som, uma cacofonia de silêncio" (EVENS, 2005, p. 13). Afastando-se da noção das teorias críticas modernistas sobre a autonomia da arte, tais como a de Clement Greenberg (como também a teoria de Peter Bürger discutida anteriormente no presente texto), Will Schrimshaw (2013) – músico, artista sonoro e pesquisador na Universidade de Edge Hill - não pensa a autonomia da arte pela noção de uma instituição que torna-se independente do seu contexto social, mas antes por meio do poder afetivo de sua materialidade o qual vai além da apreensão da percepção consciente, permitindo assim conceber uma prática experimental de exploração das relações entre o conceitual e o material. No entanto, essa autonomia é considerada pelo autor como capaz de reverberar nos significados sociais que atribuímos à arte, diferentemente de Kim-Cohen ao defender que, ao contrário da materialidade perceptível da arte, a materialidade 'imperceptível' é um 'dado inexplicável' do qual não é possível tecer relações[2]. Schrimshaw - assim como Cox (2011), Evans (2013) e Kane (2013) - denuncia a limitação do modelo conceitualista da arte sonora realizado por Kim-Cohen, ao apontar que "quando ela é tratada como suficiente, uma volta em direção ao conceitual é igualmente parecida com o isolamento de

---

[1] *Loudness* é uma medida subjetiva de escuta do nível de pressão sonora de um som que difere de Volume que é uma medida objetiva (HELLER, 2015).

[2] Recorremos aqui novamente à citação de Kim-Cohen (2009, p. 112) já vista na seção 3.1 (Capítulo 3) do presente trabalho: "se há tal estrato da experiência, nós devemos aceitá-lo silenciosamente. Ele não encontra voz no pensamento e no discurso. Desde que não há nada que nós possamos fazer com ele, parece sábio colocá-lo de lado e preocupar-nos com aquilo que nós podemos falar".

um gesto tal como aquele associado à suficiência fenomenológica ou à objetividade intencional" (SCHRIMSHAW, 2013, p. 41). Em sua recente e interessante palestra na qual eu estive presente, "*On Non-Human Sound: sound as relation*" (2016) - realizada no final do mês de novembro de 2016 na cidade de São Paulo no evento 'Sonologia 2016 *Out of Phase: International Conference on Sound Studies*' –, a musicóloga Georgina Born apresenta exemplos práticos baseados em experiências auto-etnográficas conectando-os com uma ampla discussão teórica a respeito do poder afetivo dos sons não-humanos como modulador da subjetividade humana[3]. Born propõe a utilização de um novo conceito de subjetividade o qual não é antropocêntrico, ou seja, afasta-se das noções de uma consciência individual, demonstrando em um mesmo exemplo como reações simultaneamente inconscientes, físicas e emocionais ao som podem estar paradoxalmente conectadas de forma que o sujeito possa ser concebido antes como um resultado do que como uma fonte da experiência. Mais adiante, vamos retomar e aprofundar alguns pontos dessas pesquisas que citamos.

O que pode ser notado em todas essas recentes pesquisas é uma concepção do som ligada à noção de vibração materialmente afetiva, a qual não pode ser percebida 'conscientemente' em sua totalidade. Dessa forma, tais pesquisas tendem a considerar o som como uma relação, antes que, de acordo com Evens (2005, p. 57), como um objeto cuja representação na consciência supostamente "[...] eliminaria a problemática do movimento em favor da identidade de uma solução estática". Por sua vez, Schrimshaw (2013) considera pertinente, tal como nós, a crítica do correlacionismo linguístico ao correlacionismo fenomenológico no que tange ao isolamento solipsístico que resulta na negação da alteridade através da concentração intencional que pretende uma essencialização da experiência (*epoché* de Edmmund Husserl). "Assim como a epoché de Husserl confirma a singularidade do objeto, a redução acusmática de Schaeffer dirige a atividade de escuta de uma maneira que exclui tudo aquilo que pode minar sua unidade, sua identidade" (KIM-COHEN, 2009, p. 15). Segundo a crítica de Kim-Cohen vinda das teorias linguístico-culturais, a teoria da *musique concrète* e da *écoute réduit* de Schaeffer - que vai no mesmo passo da objetificação do mundo pelos fenomenólogos - busca abstrair o som de maneira que a sua representação se baseie na ideia de essência, assim como podemos observar como ocorre com a ideia de nota musical[4]. Vemos que essa conceitualização do som baseia-se na noção de nota -

[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BgzZk-6ML2A.

[4] Recorremos aqui novamente à citação de Ferraz (2005, p. 61) já vista na seção 3.1 (Capítulo 3) do presente trabalho: "não ter dado o passo que rompesse com o imperativo do fenômeno permitiu que a tipomorfologia de

calcada na tradição da obra musical -, que traz em si a ideia da retirada das contingências materiais encontradas na performance, mantendo dessa forma a sua identidade de obra idealmente intangível e incorruptível na experiência do ouvinte. A suposta concretude da nota musical, ou seja, a sua objetificação é concebida paradoxalmente por meio da inversão da noção de concretude, visto que, a materialidade é contingente e, assim, não pode ser concebida a partir de uma essência, a não ser que tal noção ocorra por um exercício de imaginação ou abstração mental, de tal forma que "[...] o objeto sonoro não tem obrigação particular com a realidade" (KIM-COHEN, 2009, p. 15). Por outro lado, vemos no modelo de interpretação da arte sonora proposto por Kim-Cohen uma outra forma de abordar as obras artísticas que se diferenciam do modelo schaefferiano de obra 'musical' fixada em suporte. Essas obras sonoras em que a fruição estética não se dá somente pela escuta de sons, tal como as instalações sonoras, podem ser classificadas com relação à sua abertura estética explícita da mesma forma que Eco (1991) classifica as instalações visuais com seus elementos móveis, ou seja, como obras possuidoras de uma abertura de segundo grau. "[...] Essa espécie de abertura de segundo grau visada pela arte contemporânea, poderia ser definida como acrescimento e multiplicação das significações possíveis de uma mensagem [...]" (ECO, 1991, p. 92). Como discutido no primeiro Capítulo através de Bürger, as obras explicitamente abertas das vanguardas e neovanguardas reivindicam o protesto de uma anti-autonomia da arte – ou de forma análoga: uma anti-essencialidade da arte -, o qual irá cobri-la de significados 'extra-artísticos'.

Assim, apesar do correlacionismo linguístico de Kim-Cohen opor-se ao correlacionismo fenomenológico de Schaeffer, pelo primeiro considerar que o som não pode ser uma 'coisa-em-si', mas antes uma 'coisa-em-questão', ambos ainda têm um ponto de interseção na abstração. O segundo busca a abstração do concreto, e o primeiro nada mais é que a pura abstração como atividade mental capaz de 'sujar a suposta pureza do concreto' como forma de escape do 'beco-sem-saída' da redução fenomenológica a uma essência. Ou seja, não há um som-em-si para Kim-Cohen, quem, por outro lado, influenciado pelo pensamento pós-Kantiano, defende que o som é antes destinado para relacionar-se com uma rede de significados atribuídos pela 'livre' atividade do pensamento. Kim-Cohen vê assim o objeto sonoro de Schaeffer como o som-em-'uma única'-

---

Schaeffer logo fosse compreendida como uma 'nova teoria das notas', novos nomes dados aos sons, passo fácil à forja de ferramenta de trabalho para catalogação e sistematização sonora. Com sua tipomorfologia, o objeto sonoro de Schaeffer deixa seu caráter acontecimental para tornar-se mais uma ferramenta de representação de fenômenos sonoros".

questão, o que para ele seria um equívoco. Apesar da fenomenologia se propor como um modelo universal de percepção dos objetos, não sabemos em que medida Schaeffer leva isso em consideração. Afinal, é sintomático que uma primeira teoria que considere o som como objeto se aproxime de um essencialismo tal como o da nota musical como uma forma teórica de se legitimar o som como elemento musical. Incorporar o que era a princípio extra-musical nas teorias musicais, ou seja, criar uma teoria dos sons em detrimento das teorias (analíticas/composicionais) elaboradas a partir do conceito de material musical fundamentado na ideia de nota musical, necessitou 'sacrificar' ou 'cozer' aquilo que a princípio estava fora dessas últimas – o som. Cozendo ou sacrificando o som, através de sua representação objetiva, tal como nos objetos sonoros de Schaeffer, 'o som pôde tornar-se musical'.

Tanto Schaeffer quanto Kim-Cohen partem assim de uma mesma perspectiva filosófica, o correlacionismo, embora eles apresentem em seus modelos diferenças significativas entre si. O primeiro limita-se a um modelo essencialista, ou seja, define *a priori* tipos e morfologias do som, como sendo uma espécie de poética particular sobre o som que é concebido como um objeto. O segundo, por sua vez, adota um modelo pluralista aberto a atribuir múltiplos significados ao som, o qual, por esse motivo, necessita de prescindir o som-em-si, de tal forma que expande a sua teoria para o campo do extra-sonoro. Como formas de abstração, ambas desconsideram a capacidade afetiva das contingências materiais que não se mostram à consciência, ainda que, como afirma a *Affect Theory*, essa capacidade reverbere na atividade da mente. Ambos (Schaeffer e Kim-Cohen) partem de uma concepção em que o aspecto incognoscível da materialidade não tem nenhum efeito sobre o que se diz de seu aspecto cognoscível, assim como no senso-comum ou nas formas mais eruditas do pensamento nas quais julgamos pensar sobre as coisas a partir do que elas se mostram para a consciência (aspecto cognoscível), ou ainda a partir de julgarmos a consciência livre, ou seja, por ignoramos as causas que a movem. Notamos assim que os dois tipos de correlacionismo – o essencialista e o linguístico - são exclusivamente e fundamentalmente antropocêntricos. Sobre a ignorância das causas que movem a mente, Spinoza (2009) comenta no Escólio da Proposição 2 da Ética:

> Assim, a própria experiência ensina, não menos claramente que a razão, que os homens se julgam livres apenas porque estão conscientes de suas ações, mas desconhecem as causas pelas quais são determinados. Ensina também que as decisões da mente nada mais são do que os próprios apetites: elas variam, portanto, de acordo com a variável disposição do corpo. [...] Tudo isso mostra claramente que tanto a decisão da mente, quanto o apetite e a determinação do corpo são, por natureza, coisas simultâneas, ou

> melhor, são uma só e mesma coisa, que chamamos decisão quando considerada sob o atributo do pensamento e explicada por si mesma, e determinação, quando considerada sob o atributo da extensão e deduzida das leis do movimento e do repouso.

Ultrapassando os limites do correlacionismo e do antropocentrismo, é possível considerar a afetividade de forças imperceptíveis na materialidade daquilo que é percebido pela consciência. O ser humano é assim somente mais um corpo afetado por essas forças, as quais também reverberam no seu pensamento sem que tal ser se dê conta disso, ou seja, sem se dar conta de que o pensamento não é 'livre' de contingências físicas e incognoscíveis. "Em pensar a autonomia afetiva como 'anterior' e no 'excesso' de ambos, experiência e representação, o problema do em-si-mesmo atinge uma exterioridade capaz de pensar a alteridade além dos termos antrópicos do correlacionismo conceitual e linguístico" (SCHRIMSHAW, 2013, p. 42).

4.2 O Afeto no Som

O som como possuidor de uma afetividade física impede o sujeito de avaliá-lo criticamente ou experienciar a sua essência como querem as teorias correlacionistas da arte sonora e da música. Isso decorre de tal maneira, pois o corpo do sujeito é 'contaminado' pelas vibrações físicas tanto do som audível quanto do inaudível, incapacitando qualquer separação entre sujeito e objeto sonoro. A noção de 'contaminação' aqui entre sujeito e objeto parece assemelhar-se com as premissas do correlacionismo, contudo, para este, a dependência entre os dois (sujeito e o objeto) somente ocorre em um plano abstrato, isto é, no nível da consciência. Por outro lado, ao partirmos de um ponto de vista no qual o som é dotado de uma capacidade afetiva, tal capacidade se refere a uma contaminação tanto no nível abstrato quanto no concreto, visto que ambos são diferentes dimensões de um mesmo e sujeito – mente e corpo – e, dessa forma, não estão separadas.

Hutson (2015), por exemplo, ao considerar a capacidade afetiva da materialidade de obras interativas, 'amplia' essa visão de que obras artísticas com um explícito grau de abertura devam ser abordadas apenas de forma estritamente conceitual ou através da fetichização tecnológica. Heller (2015, p. 42) propõe um exercício de imaginação o qual evoca a nossa memória proprioceptiva ao ilustrar este potencial afetivo do som: "[i]magine, por exemplo, tentar adormecer com uma canção de ninar cantada no nível [da amplitude] de um motor a jato, ou

assistir um evento esportivo onde o estádio está tão silencioso quanto uma biblioteca". De acordo com o autor, certas expectativas de *loudness* são construídas em nossas experiências cotidianas com o som e, embora o som seja frequentemente interpretado a partir de estruturas extra-sonoras (tal como no exemplo do próprio autor que comenta sobre a possibilidade do silêncio no estádio ser resultado de um público nervoso com a partida), é através do impacto sentido e causado pelo *loudness* que tais expectativas são registradas. Ou seja, a cada vez que essas experiências são vividas sonoramente o corpo do ouvinte adquire de forma gradativa um aprendizado que, por ocorrer no nível fisiológico, não se dá de forma consciente, embora tal aprendizado reverbere nas atividades da consciência. Assim, tal como veremos mais a frente sobre a Teoria do Afeto, consideramos que a camada pré-linguística da experiência não deve ser deixada em silêncio como o correlacionismo de Kim-Cohen aconselha a deixar, visto que essa camada também afeta o pensamento e o discurso.

O tema da palestra de Born em On Non-Human Sound (2016) aborda o poder afetivo do som, especialmente os sons não-humanos, apresentando um surpreendente exemplo desse poder sobre um corpo humano que se encontra inconsciente, o qual, paradoxalmente, apresentou respostas emocionais à música. Born ilustra esse exemplo através do relato de um experimento realizado por ela (registrado por meio audiovisual), o qual baseou-se em uma relação de três vias, a saber: a sua mãe em coma no leito de morte, o ruído de uma cama-inteligente em que sua mãe estava deitada e que não podia ser desligada, e ela mesma – Born - tocando músicas preferidas de sua mãe (Schubert e Mozart). Irritada com o ruído da cama-inteligente em uma situação tão delicada como é o processo de morte de um ente querido, a palestrante conta que tentou quebrar o domínio desse ruído no espaço sonoro sintonizando-se a ele, de tal forma que o transforma em uma espécie de base para a sua execução musical. Born relatou então duas situações surpreendentes que ocorreram com sua mãe - embora ela estivesse inconsciente - durante a execução musical, a saber: a abertura dos seus olhos em um momento expressivo da música e a sincronização da sua respiração com a respiração e os suspiros que Born intencionalmente realizava de forma mais exagerada sobre e entre os fraseados musicais, evidenciando assim uma espécie de 'mimese afetiva' entre essas duas respirações. Apesar de toda essa descrição extra-sonora (à maneira de Kim-Cohen) sobre uma situação musical, do ponto de vista da mãe de Born, é o aspecto vibratório (físico) do som que lhe foi afetivo, visto que, para quem está inconsciente, a situação social ou os significados que a música evoca tornam-se completamente

irrelevantes. Por sua vez, uma escuta coclear (à maneira de Schaeffer) dessa performance musical de Born seria da mesma forma irrelevante para a sua mãe.

O experimento de Born, assim como a discussão do tema de sua palestra, mostram o quanto é possível especular a respeito do poder do som para afetar a nossa fisiologia e até as nossas emoções independente de estarmos ou não conscientes dessas afecções. Quando conscientes, no entanto, o estado emocional dado pela escuta do som é frequentemente atribuído à sua interpretação, ou seja, à 'correlação' entre som e pensamento. Vincent Meelberg (2009) aponta como a musicologia tradicional atribui o poder afetivo da música à significação dos elementos de seu discurso, negligenciando frequentemente os aspectos do corpo do ouvinte. O experimento de Born, portanto, desafia essa correlação da musicologia tradicional, visto que, através da música provoca algo que parece ser um estado emocional em uma suposta 'ouvinte' que definitivamente não se encontrava consciente e, portanto, seria incapaz de estabelecer qualquer 'correlação'. Assim, tal experimento nos leva a especular o quanto a correlação seria apenas uma camada que é incapaz de separar-se do objeto sonoro que 'contamina' o corpo do ouvinte, quem percebe e atribui, ou reconhece, significados no som. Em outras palavras, a mente vibra com o som porque o corpo vibra com o som[5].

Tal experimento é ainda ilustrativo no que diz respeito à diferença entre os conceitos deleuzianos de 'corpo' e 'organismo' comentados anteriormente. Essa diferença consiste em que o primeiro não compreende uma organização onde as funções orgânicas são previsíveis como define o segundo. Para Deleuze (2007), o conceito de corpo é uma realidade intensiva que vai além das atividades orgânicas, estas últimas consideradas pelo filósofo como qualitativas. Por outro lado, o corpo inerte da mãe de Born é visto aparentemente como um 'organismo' insensível emocionalmente, pois encontra-se em estado de coma. Pela lógica do organismo – de acordo com a definição de Deleuze (2007) -, uma reação emocional somente poderia ser resultado da atividade de um 'órgão' o qual, neste caso, seria a mente que expressa o funcionamento do cérebro que, quando inativa impossibilitaria tais reações. No entanto, o corpo da mãe de Born deixou de se comportar como 'organismo' para se tornar 'corpo', ou ainda, um 'corpo-sem-órgãos', à medida em que a sensação do som excedeu a prisão do 'organismo'. Ou seja, a vibração do som rompeu aquele (des)funcionamento do organismo que - enquadrado pelos

[5] É importante fazermos referência aqui ao trabalho do neurocientista português Antônio Damásio (2012) a respeito da relação entre os instintos emocionais e a razão, o qual sustenta um ponto de vista no qual as partes do cérebro que controlam essas duas categorias – o sistema límbico e o neocórtex – trabalham em conjunto.

hábitos e memórias culturais do corpo tanto subjetivos quanto coletivos - é considerado insensível quando em coma, e, surpreendentemente, causou-lhe espasmos emocionais, os quais, momentaneamente, potencializaram a vida de um 'corpo-sem-órgãos'. Em outras palavras, trata-se de uma individuação da vida antes que a individuação de um sujeito, abrindo-se para a experiência da vitalidade imanente ao invés de conceber a vida como dirigida por um plano pré-determinado que está além da experiência.

Na lógica do organismo, um plano liso - como a superfície de um lago tranquilo - seria completamente insensível - um estado de coma -, pois só concebe a vida a partir de funções pré-determinadas, as quais se configurariam apenas como um plano estriado. No entanto, vemos que é através da lisura do lago que uma forma pode emergir por meio da vibração das moléculas de água, compondo ali uma individuação. Em um plano liso – desestratificado - há uma abertura ética para 'o que pode acontecer' - um plano de 'composição' -, antes que para o moralismo idealista que diz 'o que deve acontecer' - uma 'organização' pré-determinada. Neste ponto, é conveniente tratarmos do conceito de 'virtual' de Deleuze (2006, p. 199-200) para não confundirmos tal conceito com a noção de 'possível':

> o possível e o virtual se distinguem ainda porque um remete à forma de identidade no conceito, ao passo que o outro designa uma multiplicidade pura na Idéia, que exclui radicalmente o idêntico como condição prévia. [...] A atualização, a diferenciação, neste sentido, é sempre uma verdadeira criação. Ela não se faz por limitação de uma possibilidade preexistente.

Para Deleuze, o 'possível' é oposto ao 'real', visto que quando se realiza deixa de ser possível e, por outro lado, o 'virtual' não é oposto ao 'real', visto que é ele quem produz a existência. Como veremos adiante, tais conceitos de 'atual' e 'virtual' em Deleuze estão relacionados respectivamente com as noções de 'afecção' e 'afeto' em Spinoza, ao passo que cada elemento desses pares nunca serão correspondidos um ao outro em termos de semelhança, mas antes de atualização. Assim, o efeito do que afetou a mãe de Born, quem estava inconsciente, não podia ser previsto, ou seja, não houve uma relação de identidade entre a causa (virtual) e o seu efeito (real), visto que a atualização do afeto por seus seus efeitos ocorre por uma diferenciação criativa. É nesse sentido que Deleuze e Guattari (1980) vão unir duas dimensões de qualquer fenômeno real como a atualização do virtual, a saber: uma dimensão im- ou microperceptível e uma perceptível, respectivamente, a dimensão molecular e a dimensão molar,

as ‘latitudes’ e as ‘longitudes’.

> [...] As duas formas não se distinguem simplesmente pelas dimensões, como uma forma pequena e uma grande; e se é verdade que o molecular opera no detalhe e passa por pequenos grupos, nem por isso ele é menos coextensivo a todo campo social, tanto quanto a organização molar. [...] [N]enhum fluxo, nenhum devir-molecular escapam de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 262-373).

Diferentes variações alotrópicas de um mesmo substrato molecular imperceptível (plano liso), por exemplo, emergem diferentes formas molares (plano estriado), tal como o diamante e o grafite, que apresentam-se diferentemente para a percepção humana, embora sejam constituídos igualmente por moléculas de carbono. É importante também mencionar que Deleuze e Guattari (1980) não consideram uma última camada o que se constitui a natureza atômica dos arranjos moleculares, visto que, tudo é sempre atravessado por um movimento imanente que é infinito por sua própria natureza – o virtual. “A imanência não se reporta a um Algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanência a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma que se pode falar de um plano de imanência” (DELEUZE, 1995). É dessa forma que podemos compreender a expressão ‘empirismo transcendental’, que se refere à abordagem filosófica de Deleuze, como ausente de dualismo entre pensamento e matéria. Segundo a citação de Deleuze e Guattari a seguir, podemos compreender agora um exemplo de outra instância molar, a saber, a instância social, sem no entanto concebê-la como uma metáfora da instância material, mas sim percebendo ambas instâncias como sendo diferentes arranjos resultantes de fluxos de intensidades no plano de imanência:

> Segundo a fórmula de Gorz, o capitalismo mundial não tem mais como elemento de trabalho senão um indivíduo molecular, ou molecularizado, isto é, de "massa". A administração de uma grande segurança molar organizada tem por correlato toda uma microgestão de pequenos medos, toda uma insegurança molecular permanente, a tal ponto que a fórmula dos ministérios do interior poderia ser: uma macropolítica da sociedade para e por uma micropolítica da insegurança (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 263).

É neste sentido que as pesquisas sobre a afetividade do som citadas anteriormente compreendem a relação entre o campo material e o social, ou seja, por meio de ‘diferentes

dimensões' (molecular e molar) de uma mesma entidade real movidas por forças e fluxos. Christoph Cox (2011, p. 148) propõe uma teoria materialista para as artes sonoras de tal forma que vê "[...] a vida humana simbólica como um exemplo específico de processos transformativos para serem encontrados inteiramente no mundo natural – desde reações químicas de matéria inorgânica até o domínio rarefeito da interpretação textual [...]". A noção de materialismo (*new materialism*) é então, segundo essa perspectiva do autor, renovada e ampliada. "O molecular é entendido aqui como da vida e da arte, como uma coisa que está por detrás, além e mesmo paralela à significação" (O'SULLIVAN, 2001, p. 126).

A abordagem sobre o poder afetivo do som nessas pesquisas também vai demonstrar seu ponto de interseção na base filosófica que as sustenta, a qual se dá a partir de uma compreensão da relação entre mente e corpo (molar e molecular), um tema que buscamos adotar sob um determinado ponto de vista dentre o amplo escopo filosófico que o aborda. Essa base é composta por um grupo de filósofos que, quando não citados em sua maioria por essas pesquisas, elas acabam por mencionar um ou outro, dos quais alguns já foram mencionados no presente texto, a saber: Baruch de Spinoza, Gustav Theodor Fechner, William James, Alfred North Whitehead, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Stuart Hampshire, Brian Massumi, Michel Serres, Alain Badiou, Quentin Meillassoux, dentre outros. Embora possam ser observadas muitas diferenças entre as concepções teóricas desses filósofos, tais concepções demonstram possuir mais pontos de conexão (que é o que nos interessa para o presente trabalho) do que de desconexão e são frequentemente referenciadas pelas seguintes expressões: filosofia do processo, filosofia da imanência, empirismo transcendental, empirismo radical, materialismo especulativo, realismo especulativo, paralelismo ontológico, paralelismo psicofísico, etc. Alguns destes filósofos mais recentes são por vezes reconhecidos como neo-spinozistas, os quais "enfatizam a importância de técnicas, 'artes do *self*', e 'micropolíticas' aplicadas aos corpos para alterar julgamentos, sentimentos e padrões de pensamento estabelecidos. Spinoza portanto prepara o terreno para modernos encontros entre experimento e experiência" (CONNOLLY, 2006, p. 68). Não intencionamos, no entanto, adotar tal posição filosófica como negação de outras posições, mas antes demonstrar o seu valor de uso para o tema aqui abordado da mesma forma que as pesquisas mencionadas sobre o poder afetivo do som fizeram no campo dos *Sound Studies*. Na 'Ética' de Baruch Spinoza encontram-se os principais conceitos utilizados em alguma medida como um quadro teórico da maioria dessas pesquisas. A seguir, apresentaremos o conceito de

paralelismo em Spinoza para ampliar a fundamentação da nossa discussão.

4.3 A Noção de Paralelismo em Spinoza

A noção de paralelismo entre corpo e pensamento, objeto e ideia, matéria e mente de Spinoza é o que fundamenta teoricamente a nossa noção de conectividade entre escuta e som. Para Spinoza, há uma relação de 'paralelismo' entre mente e corpo que corresponde a uma mesma relação entre objeto e ideia. Por meio de uma imagem geométrica que demonstra uma situação de paralelismo (tal como no caso de retas paralelas por exemplo) podemos compreender melhor tal relação, assim como Spinoza quer demonstrar à maneira dos geômetras. É preferível portanto falarmos de uma 'conectividade' para tal relação de paralelismo do que falarmos da possibilidade de influência da mente sobre o corpo ou vice-versa. Para o filósofo, não há tal possibilidade, assim como duas retas paralelas que não se tocam, mente e corpo não agem um sobre o outro, pois, cada um corresponde a um determinado atributo diferente de todos os outros que pertencem a uma única substância existente. O conceito de Substância é definido na Ética da seguinte forma: "[a]quilo que é em si e por si concebido, isto é, aquilo cujo conceito não carece do conceito de outra coisa para se formar" (SPINOZA, 1677 apud DELEUZE, 2002, p. 113)[6]. Para Spinoza, o cosmos seria então constituído de uma única substância, da mesma forma como Deleuze e Guattari (1980) concebe a definição do que é o 'plano de imanência'[7]. Assim, a noção de paralelismo entre mente e corpo implica em que um é reverberação do outro por fazerem parte de uma única e mesma substância, embora um não possa agir sobre o outro, visto que diferentes atributos não se misturam a não ser de forma paralela quando se referem à Substância. Caso contrário haveria a necessidade de quebrar a relação de simultaneidade conectada advinda da relação de paralelismo, pois, para que um atributo pudesse agir sobre o outro deveria haver um atraso ou um avanço temporal de um sobre o outro, constituindo-se uma relação de autonomia entre ambos que não tem qualquer coisa a ver com um paralelismo. Em uma relação de

[6] Preferimos aqui adotar a tradução em português encontrada em Deleuze (2002) do que em Spinoza (2009).

[7] "Aqui não há mais absolutamente formas e desenvolvimentos de formas; nem sujeitos e formações de sujeitos. Não há nem estrutura nem gênese. Há apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, ao menos relativamente não formados, moléculas e partículas de toda espécie. Há somente hecceidades, afectos, individuações sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos" (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 326).

paralelismo, os elementos não atrasam ou se adiantam um em relação ao outro, estão sempre juntos como se um fosse o reflexo do outro em um espelho.

> Disso resulta que a ordem ou a concatenação das coisas é uma só, quer se conceba a natureza sob um daqueles atributos, quer sob o outro e, consequentemente, que a ordem das ações e das paixões de nosso corpo é simultânea, em natureza, à ordem das ações e das paixões da mente (SPINOZA, 2009).

A Substância é então imanente e constituída de infinitos atributos que se modificam paralelamente, ou seja, uma modificação em um atributo implica em uma modificação em todos os infinitos atributos da Substância simultaneamente. Contrariando a visão moral em detrimento de uma ética, Spinoza (2009) comenta: "nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente determinar o corpo ao movimento ou ao repouso, ou a qualquer outro estado (se é que isso [o repouso] existe)". Em sua obra, não há portanto qualquer possibilidade de uma mente 'correta' fazer o corpo agir de modo 'correto', não se conhece a causa que faz o corpo agir e a mente a pensar e, assim, aquilo que se 'deve fazer' como uma opção pré-existente perde o seu sentido, pois ainda não se sabe o que podem os corpos e, dessa forma, o que podem as mentes. É possível perceber no conceito de paralelismo de Spinoza uma analogia com o molecular e o molar definidos por Deleuze e Guattari no que diz respeito, respectivamente, ao corpo e à mente, visto que são diferentes dimensões de um mesmo acontecimento e, portanto, uma não pode agir sobre a outra.

Dentre os infinitos atributos da Substância spinoziana, o ser humano é capaz de conhecer apenas dois: pensamento e extensão, ou seja, ideia e corpo – 'modos' respectivos desses dois atributos. Para Spinoza, toda ideia corresponde a alguma coisa, e toda coisa é um objeto, isto é, um corpo. Assim, o pensamento corresponde a ideia do corpo humano que é o objeto da ideia desse corpo. É dessa forma, portanto, que a mente é capaz de conhecer o corpo do qual ela é ideia, da mesma forma que pode conhecer os corpos exteriores e seus espíritos através das 'afecções' que eles produzem no seu corpo e vice-versa.

Segundo Deleuze (2002, p. 56), "a *affectio* [afecção] remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* [afeto] remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes". Portanto, a afecção como um efeito do afeto, ou seja, como um suposto 'ponto de parada' do afeto, é o que pode ser percebido – o seu aspecto ôntico (empírico) - diferentemente deste (o afeto) que não pode ser

representado, nem mesmo reconhecido – o seu aspecto ontológico. Na terceira parte da Ética, Spinoza (2009) define o afeto pelos seus efeitos como "[...] as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções". Ele ainda classifica os afetos em dois tipos, a saber, "ações" e "paixões", sendo as primeiras encontradas quando podemos definir "clara" e "distintamente" a "causa adequada" do seu efeito (afecção), e as segundas quando a causa de seu efeito não pode ser precisamente conhecida e são denominadas como "ideias inadequadas" ou "imaginações". Na segunda parte da Ética podemos notar o que Spinoza compreende como causa adequada: "Um corpo, em movimento ou em repouso, deve ter sido determinado ao movimento ou ao repouso por um outro, o qual, por sua vez, foi também determinado ao movimento ou ao repouso por um outro, e este último, novamente, por um outro e, assim, sucessivamente, até o infinito" (SPINOZA, 2009). Assim, pelo amplo alcance deste tema que é de costume na filosofia, nos reportamos ao que nos interessa da obra de Spinoza no presente trabalho, a saber, as 'causas inadequadas'. Mas porque nos interessaríamos por um termo que em si mesmo apresenta-se de forma depreciativa?

Ao comentar sobre a propriedade de reflexão da 'consciência' na filosofia de Spinoza, Deleuze (2002) destaca o antimoralismo e o antiantropocentrismo contido nesse conceito: "a consciência não é a propriedade moral de um sujeito, mas a propriedade física da ideia; ela não é a reflexão do espírito sobre a ideia, mas a reflexão da ideia no espírito (*Tratado da Correção*)". Vemos nas teorias de Spinoza uma ampliação da relação entre matéria e pensamento com relação às limitações subjetivas e intersubjetivas do correlacionismo. Embora este último termo faça referência à filosofia de Kant que é posterior a de Spinoza, veremos na próxima seção o quanto a releitura da filosofia de Spinoza por acadêmicos a partir da década de 1990 se configura como uma forma de crítica à tradição do pensamento pós-Kantiano.

Deleuze (2002, p. 67), ao citar um exemplo da Ética de Spinoza para ilustrar o aspecto positivo das 'ideias inadequadas', comenta:

> Precisamente porque a consciência é reflexão da ideia e só vale o que vale a primeira ideia, a tomada de consciência não tem nenhum poder por si mesma. E, contudo, do mesmo modo que o falso como tal não tem *forma*, a ideia inadequada não se reflete sem libertar o que nela há de positivo: é falso que o sol esteja a duzentos pés, mas é verdadeiro que eu o vejo a duzentos pés (II, 35, esc.). É esse núcleo positivo da ideia inadequada na consciência que pode servir de princípio regulador para um conhecimento do inconsciente, isto é, para uma busca do que podem os corpos [...].

Ou seja, é falso o que pensamos e concluímos sobre as coisas quando não conhecemos as suas verdadeiras causas, mas é verdadeiro o sentimento que temos em relação a esses pensamentos. Os sujeitos sociais 'acreditam' que o Sol esteja a milhões de quilômetros da Terra por meio do fenômeno cultural da intersubjetividade, ou seja, após vários cientistas confirmarem essa declaração (que já tinha sido descoberta como verdadeira antes disso), é possível estabelecer socialmente o que é um conhecimento correto sobre um fenômeno natural, embora os filósofos correlacionistas afirmem paradoxalmente que tal conhecimento sobre realidades materiais somente tem significação no âmbito humano. Apesar de podemos considerar – assim como fazem os correlacionistas - que medidas quantitativas são interpretações humanas, não podemos deixar de considerar - diferentemente dos correlacionistas - que existe 'alguma coisa' que, para nós, se define como a distância entre Sol e Terra, cuja realidade objetiva independe da existência humana. Ao realizar uma leitura de acordo com a filosofia de Spinoza, poderíamos dizer que a ideia da distância correta entre Terra e Sol, associada com a 'imaginação' de que essa distância seja de duzentos pés durante a experiência de um banho de Sol, evidencia as potencialidades do corpo para expandi-las tanto quanto as potencialidades de nossa consciência (a capacidade de refletir cada vez mais as ideias), as do nosso corpo e as dos outros corpos os quais entramos em contato, tal como por exemplo com o corpo do Sol. De acordo com Spinoza (2009),

> [...] se diz que erram ou enganam as mentes, mas não se diz o mesmo a respeito dos corpos [...], pois ignorar e errar são coisas diferentes. [...] Imaginamos o Sol tão próximo não por ignorarmos a verdadeira distância, mas porque a afecção do nosso corpo envolve a essência do Sol, enquanto o próprio corpo é por ele afetado.

É dessa forma, portanto que podemos perceber a noção de paralelismo entre mente e corpo na obra de Spinoza. A reverberação simultânea nesses atributos destitui qualquer relação de hierarquia entre eles, mas, ao invés disso, busca explorar as potencialidades do corpo paralelamente à descoberta de potencialidades da mente, as quais são ainda desconhecidas. Assim, a noção de 'ideia inadequada' em Spinoza – que é correspondente às noções de 'imaginação', 'afecção' ou 'paixão' – somente é considerada 'inadequada' na medida em que ainda não é conhecida a causa real que a provocou, ou seja, o 'afeto-ação' que move simultaneamente todos os infinitos atributos da única Substância existente. A palavra 'inadequada' é, portanto compreendida na expressão 'ideia inadequada' se dá pela ignorância de não se perceber que a sua causa imperceptível (o afeto) provoca diferentes afecções

simultaneamente em todos os outros infinitos atributos da Substância, ou seja, a ideia inadequada é uma forma de reducionismo.

Mas como então formar ideias adequadas, visto que nós não percebemos a causa que nos determina a partir de uma relação de paralelismo entre as decisões da mente e os apetites do corpo? Spinoza (2009) nos responde através do conceito de 'noções comuns' que representa o que há de comum entre dois ou mais corpos, podendo ser aplicada a todos os corpos, ou seja, o filósofo considera que todos os corpos possuem noções comuns entre si. Deleuze (2002) comenta que essa relação é mais biológica do que matemática e, por isso, é somente em segundo plano relacionada com o que há de comum entre 'espíritos' envolvidos em tal relação, citando o exemplo de Spinoza que se refere ao 'quilo' e à 'linfa' como compondo o sangue que, como um todo constituído está presente nas partes, ou seja, é a sua 'noção comum'. Assim, as noções comuns nascem dos bons encontros, nesse caso, o quilo e a linfa realizaram um bom encontro pois formaram o sangue. Para Spinoza (2009), os bons encontros derivam de afetos ativos que levam à 'Razão' e não mais a paixões que causam ideias inadequadas ou imaginações. O filósofo diz que o ser humano não nasce razoável e, portanto deve procurar por esses bons encontros, ou seja, procurar encontros que nos inspirem afetos ativos que convenham com a Razão. No entanto, as primeiras noções comuns, ou seja, aquela entre dois corpos "[...] e os afetos ativos que dela dependem dão-nos força para formar noções comuns mais gerais, exprimindo o que há de comum, 'mesmo' entre nosso corpo e corpos que não lhe convém, que lhe são contrários ou o afetam de tristeza (DELEUZE, 2002, p. 100). Vale lembrar que as palavras 'bons encontros' e 'tristeza' não se referem diretamente aos sentimentos humanos, mas antes ao possível aumento ou diminuição da capacidade do corpo de afetar e ser afetado. Spinoza (2009) comenta que 'perceber adequadamente' não quer dizer perceber aquilo que o corpo humano tem de comum com os corpos exteriores, mas sim a ideia da afecção desses elementos em comum, ou seja, a ideia adequada apenas envolve as propriedades das noções comuns antes que alguma relação de semelhança exterior, de tal forma que as relações de conveniência dos 'bons encontros' somente são percebidas na consciência de forma indireta, pois "é apenas em segundo lugar que elas são comuns aos espíritos" (DELEUZE, 2002, p. 99). Assim, o exemplo da afecção pela luz do Sol no corpo mostra o potencial que esse tipo de conhecimento errático (a ideia inadequada de que o Sol está a duzentos pés de distância) tem para se tornar adequado. É através do encontro entre as propriedades comuns do corpo e do Sol que o conhecimento pode se tornar adequado. Spinoza

(2009) ainda comenta na Proposição 38 da Segunda Parte da Ética que os elementos adequados são comuns entre todos as coisas, igualmente na parte e no todo. Vemos aqui então a noção de molecular (propriedades comuns dos corpos) e molar (os corpos) de Deleuze e Guattari. Se todos os corpos contém propriedades em comum e, segundo Spinoza, devemos procurar bons encontros com corpos os quais têm conosco propriedades em comum, ou seja, todos os corpos, isso significaria tornar-se um 'corpo-sem-órgãos' (conforme descrito no Capítulo 2 e na seção 4.2 do presente Capítulo). Ou seja, um estado alotrópico pré-representacional apenas constituído de uma realidade intensiva de forças e fluxos comuns a todos os corpos, cujas variações serão determinadas pelos seus afetos.

De acordo com Brian Massumi (2002), o afeto é pré-pessoal e imperceptível (ideia adequada), correspondendo à transição do estado de um corpo para outro estado que, por sua vez, corresponde à afecção perceptível (ideia inadequada) como resultado do encontro com outro corpo, provocando o aumento ou a diminuição das capacidades desses corpos de afetarem e serem afetados. É essa capacidade que define as diferenças entre cada corpo afetado, ou seja, o estado de cada corpo sempre vai influenciar nas suas futuras afecções, definindo suas intensidades. Assim, é importante esclarecer que, apesar dos atributos da Substância não agirem um sobre o outro devido à sua relação de paralelismo, o que é definido por afeto, por outro lado, é simultaneamente autônomo e inerente a esses atributos e suas afecções, visto que são movidos, transformados, afetados por essa instância pré-significativa que os precede, atravessa e excede.

4.4 A Teoria do Afeto

Os conceitos definidos por Spinoza a mais de trezentos anos foram recuperados a pouco mais de duas décadas pelo que ficou conhecido por *Affect Theory* ou Teoria do Afeto, os quais adotaremos aqui alguns dentre eles para o desenvolvimento do que vai seguir-se mais a frente.

> A Teoria do Afeto surgiu nos anos 90 em resposta àquilo que alguns críticos pensavam ser uma preocupação excessivamente longa com o pós-estruturalismo dominado pela semiótica. Chamando por uma volta em direção a perspectivas fenomenológicas, os teóricos do afeto tentaram explicar a experiência e o significado da corporificação [*embodiment*] (humana e não-humana) e concentram as atenções acadêmicas nas emoções bem como nos encontros físicos que ligam afecção, cognição e ação (HUTSON, 2015, p. 2).

No entanto, como vimos e como continuaremos vendo em seguida, uma volta ao fenômeno na perspectiva da Teoria do Afeto compreende uma outra noção de subjetividade, a qual diverge da fenomenologia de Husserl, visto que para esse filósofo a noção de sujeito está relacionada com a noção da representação de um objeto perceptível na consciência. “O processo cognitivo e o agenciamento subjetivo fenomenológicos são um verniz que portanto somente escondem os pontos de pressão reais de poder” (GOODMAN, 2010, p. 71). Não pretendemos aprofundar na literatura dos teóricos do afeto das últimas décadas, cujos principais nomes compreendem Brian Massumi, Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth e outros, embora esta referência seja necessária como uma forma de contextualizar historicamente nosso ponto de vista. A crítica ao pós-estruturalismo (e ao desconstrucionismo) em que são apontadas as suas limitações pode ser ilustrada, por exemplo, nas observações de Brian Massumi (2002) a respeito da habilidade do ator Ronald Reagan em produzir efeitos ideológicos por meios não-ideológicos, isto é, por meios ‘afetivos’ durante os seus mandatos e campanhas eleitorais como presidente dos Estados Unidos na década de 1980. Ou seja, apesar de Massumi e - como ele aponta -, boa parte do eleitorado de Reagan, considerá-lo como um homem completamente insensato, ainda assim ele conseguia se reeleger por transmitir um ‘sentimento’ de confiança. Da mesma forma, neste ano também vimos no cenário político do Brasil o uso de meios afetivos que objetivavam a consumação de um golpe parlamentar, ainda que pela via afetiva inversa a de Reagan – a via do ódio. Boa parte da população brasileira foi constantemente afetada nesse período por conteúdos transmitidos pelos meios de comunicação que visavam atacar e gerar ódio ao Partido dos Trabalhadores, o qual foi eleito democraticamente por quatro mandatos seguidos na presidência do país. Esta estratégia midiática tinha como objetivo a efetivação de um golpe parlamentar patrocinado por grupos de elites financeiras que visavam retirar os direitos dos trabalhadores conquistados pelos mandatos do partido. Embora, tais conquistas apresentassem resultados notáveis e dados verificáveis em comparação com os governos elitistas do partido do candidato derrotado (durante os mandatos em que tal partido esteve na presidência da república), ainda assim boa parte da população que teve sua vida social melhorada foi para as ruas manifestar-se a favor do *impeachment* da presidente do país. Ao passo que a impugnação da presidente nada mais foi que um golpe parlamentar travestido de um mecanismo legal, visto a ausência de crime por parte dela conforme sua defesa judicial atestada por inúmeros e renomados juristas. Citando

Spinks (2001, p. 23), Nigel Thrift (2004, p. 64) observa a esse respeito, ou seja, a respeito da transmissão de uma ideologia por meios não-ideológicos, que

> [...] o que nós chamamos de política deve expandir cada vez mais ao observar 'a forma que declarações e atitudes políticas são parcialmente condicionadas por intensas reações corporais autônomas que simplesmente não reproduzem o traço de uma intenção política e não pode ser totalmente reestabelecida dentro de um regime ideológico de verdade'[8].

Nota-se, portanto, uma camada micropolítica, imperceptível e conectada às relações molares da política, ou seja, às relações que podem ser perceptíveis. É desse mesmo ponto de vista que Deleuze e Guattari (1980, p. 264) comentaram as condições imperceptíveis da guerra civil na França em Maio de 1968: "[a]contece então de pessoas muito limitadas ou muito idosas captarem o acontecimento melhor do que os mais avançados homens políticos, ou que assim se acreditam do ponto de vista da organização". É provável que esse seja um dos principais pontos que causam uma certa resistência sofrida pela Teoria do Afeto no universo acadêmico, visto que ela revela muitos dos limites das estruturas dualísticas advindas das relações molares, os quais focam sua atenção apenas naquilo que, mesmo não sendo evidente em um primeiro momento, pode ser revelado posteriormente - os múltiplos aspectos das relações exclusivamente sociais. Por sua vez, "a importância do afeto reside em que em muitos casos a mensagem conscientemente recebida pode ser de menos importância para o receptor da mensagem do que as suas ressonâncias afetivas não-conscientes com a fonte da mensagem" (SHOUSE, 2005). Não é inútil apontar que o dicionário *Oxford*, provavelmente, levado por notar um certo movimento mundial em torno de temas relacionados com atitudes fascistas – tal como, por exemplo, a campanha eleitoral do novo presidente dos Estados Unidos - elegeu a palavra 'pós-verdade' (*post-truth*) como a 'palavra do ano' em 2016, a qual se refere a um adjetivo definido como "relacionado a ou denotando circunstâncias nas quais fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos para a emoção ou crença pessoal" (POST-TRUTH, 2016). A Teoria do Afeto, portanto, visa levar em consideração os aspectos inconscientes das experiências nas relações entre humanos e entre humanos e não-humanos para a construção do conhecimento. Tais aspectos se constituem como ressonâncias entre os corpos afetados entre si, causando-lhes afecções através de diferenças de intensidades na memória inconsciente do corpo. No entanto, a

---

[8] SPINKS, T. Thinking the posthuman: literature, affect and the politics of style'. **Textual Practice**, vol. 15. p. 23–46, 2001.

perspectiva crítica das relações sociais negligencia estes aspectos, partindo muitas vezes de uma erudição sobre a História e da investigação sobre as identidades políticas dos indivíduos que, segundo a Teoria do Afeto, o corpo tem um papel relevante na construção deste conhecimento, embora ele seja geralmente desconsiderado. Phillips (2007), por exemplo, considera que a articulação de modos alternativos de conhecimento é um problema no discurso acadêmico. Por isso, chamamos a atenção para os aspectos político-sociais da Teoria do Afeto a qual, muitas vezes, é acusada de um certo otimismo com relação à crítica estética na arte. Dessa forma, é necessário termos uma visão do amplo alcance que esta abordagem teórica tem a partir da noção de 'afeto' que permite abordar diversificados objetos de estudo:

> Ele [o afeto] pode ser opressivo, na medida em que ele pode ser uma ferramenta de dominação servindo para limitar e regular corpos (assim como, por exemplo, as dimensões afetivas do racismo). De outro modo, ele pode ser visto como potencialmente emancipatório, na medida em que ele está envolvido no espontâneo, no inesperado e no não-ainda-conhecido. Esta volta [para o afeto] tem sido acompanhada por um notável afastamento de questões como identidade, discurso e epistemologia, e na direção da consideração de atos, agenciamento, materialidade e ontologia. Contudo, este afastamento não se refere a uma clara divisão, visto que o sentimento é frequentemente implicado no conhecimento e a materialidade interage com o discursivo (THOMPSON, 2014, p. 93-94).

Considerar a perspectiva do Afeto é, além de tudo, levar em conta que aquilo que foi alcançado pela consciência supostamente crítica, mesmo que depois de um árduo trabalho intelectual, tal como, por exemplo, uma investigação sobre diferentes aspectos de uma determinada ordem social revelados por uma pesquisa em teoria crítica, pode, por outro lado, levar ainda a especular sobre a realidade de camadas continuamente imperceptíveis naquilo que é perceptível. Assim, ao admitir as limitações de um suposto conhecimento crítico que parte das premissas do distanciamento entre sujeito e objeto (perceptível), a Teoria do Afeto propõe uma constante ampliação do conhecimento ao reconhecer o potencial de uma metodologia especulativa.

4.5 'Nós Não Sabemos O Que A Arte Ainda Pode Fazer'

Spinoza (2009) comenta que até o seu momento ninguém ainda tinha sido capaz de determinar pela experiência 'o que é que o corpo pode fazer'. Ao estender a sua noção de corpo

como um modo pelo qual o ser humano conhece o atributo da extensão, que é a expressão material da Substância, podemos compreender que a sua noção de corpo vêm de uma perspectiva não-antropocêntrica, pois considera qualquer expressão material como um corpo. A infinitude da Substância expressa nos seus atributos tornam tais atributos infinitos em si mesmos, de tal maneira que podemos compreender o motivo pelo qual nós ainda não sabemos o que um corpo pode fazer. Assim, o evento ou objeto artístico é um corpo como qualquer outro e, da mesma forma, 'nós ainda não sabemos o que a arte ainda pode fazer'. Simon O'Sullivan (2001, p. 129) comenta que a "arte precisamente atualiza esses universos invisíveis; ou ao menos ela abre um portal para estes outros, mundos virtuais (nós podemos dizer que a arte está situada na fronteira entre o atual e o virtual)". A perspectiva do Afeto pode, assim, nos auxiliar a compreender fenômenos na arte, tais como, o vivenciado pela musicóloga Georgina Born – descrito acima -, e trabalhos artísticos, tais como, por exemplo: performances sado-masoquistas da *body-art*; a *noise music;* o trabalho fotográfico de Evgen Bavcar[9] (Figura 17), um fotógrafo com cegueira; e as instalações de Christine Sun Kim[10], uma artista sonora com surdez.

Figure 17 - *Ludwigsburg* de Bavcar (o fotógrafo com cegueira)

Fonte: Bavcar (2014)

[9] Informações sobre o trabalho de Bavcar podem ser encontradas nas homepages: http://evgenbavcar.com/ e https://www.youtube.com/watch?v=3z3cwcNKZIQ.

[10] Informações sobre o trabalho de Sun Kim podem ser encontradas nas homepages: http://christinesunkim.com e https://www.youtube.com/watch?v=6FI5Z_aw3Fc.

4.5.1 Som e Masoquismo

As obras de artistas como Bob Flanagan, Franko B (Figura 18), Vito Acconci, Marina Abramovic, Rebecca Horn, Chris Burden, que são alguns dos importantes nomes que buscam extrapolar os limites do corpo em suas performances, fornecem alguns caminhos para a compreensão de uma recepção estética corporal na arte. John Duncan, Justice Yeldham, Bryan Lewis Saunders são outros artistas que além de explorarem os limites do corpo dão luz aos aspectos sonoros e conceituais de suas performances.

Figure 18 - Performance *I'm not Your Babe* de Franko B (1995-1996)

Fonte: Franko B (1995-1996)

Blind Date de Duncan, realizada em 1980, é uma performance documentada apenas em uma amostra de áudio de dezesseis minutos e uma fotografia tirada semanas depois da gravação de áudio, a qual foi apresentada em rádios e festivais meses depois de ser realizada[11]. A gravação de áudio, segundo o artista, refere-se à documentação sonora de Duncan tendo sexo com uma mulher morta em um necrotério. No entanto, os sons escutados não evidenciam o fato narrado por Duncan, mas apenas sons de carro passando, ruídos do equipamento e, possivelmente sons fracos de sua respiração e de metais se esbarrando. A foto, tirada semanas depois da gravação de áudio,

[11] Gravação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QdK3g1mXjmQ.

é uma imagem de Duncan deitado em uma maca passando por uma cirurgia de vasectomia (Figura 19). O artista relata que, provocado por uma desilusão amorosa, iria fazer uma vasectomia, mas antes precisava depositar o seu sêmen em um corpo morto. Além disso, ele conta que o homem quem ele pagou para entrar no necrotério o proibiu de registrar qualquer foto. Este último fato associado com a gravação, que não representava com fidelidade os fatos narrados por Duncan, geraram muita especulação sobre a veracidade dessa performance além de suas diversas questões sociais e psicológicas colocadas em questão. Sterne (2003), citado por Hutson (2015), chama a atenção para uma maior intensidade da repulsa à performance de Duncan pela exclusividade do registro sonoro do ato de necrofilia em *Blind Date*. Isso ocorre de tal maneira, pois para Sterne, o sentido da visão é distante, objetivo e analítico, contrastando com o sentido da audição que é imersivo, subjetivo e afetivo. Salomé Voegelin (2010, p. xi) comenta que "[a] invisibilidade efêmera do som obstrui o engajamento crítico, enquanto que a aparente estabilidade da imagem convida à crítica". Duncan parece realizar uma espécie de jogo entre repulsa, dúvida e crítica com o julgamento do expectador sobre *Blind Date*, o qual se dá por meio da relação entre a gravação sonora e a sua própria imagem na sala de cirurgia.

Figure 19 - Cirurgia de Vasectomia em John Duncan (*Blind Date*)

Fonte: Duncan (1980)

Yeldham, por sua vez, pode ter sido influenciado pelo que Hutson (2015) denomina de primeira geração da *noise music* em que o ruído era apenas um subproduto de performances que visavam afrontar as normas sociais, tal como ocorria nas apresentações de grupos como *The New*

Blockaders, *The Haters*, *Tokyo collective the Gerogerigegege*, *Nurse with Wound*. Nas performances de Yeldham, o artista utiliza de pedaços de vidros em que ele conecta microfones de contato com osciladores e pedais de distorção para obter efeitos sonoros ruidosos ao comprimir o vidro em seus lábios, que frequentemente se machucam sem, no entanto, causar-lhe incômodos apesar da provável dor que ele deve sentir (Figura 20). “Muitas vezes, Yeldham chega pela excitação durante a improvisação, a misturar a geração dos sons amplificados ao ato de morder e mastigar pedaços do vidro” (SILVA, 2012, p. 123). É essa excitação que revela a relação de proximidade entre prazer e dor feita por esses performers masoquistas, visto que suas dores são gratificantes na medida em que eles conseguem derrotá-las, rompendo com os limites dos seus egos e, dessa forma, renovando-os.

Figure 20 - Justice Yeldham em performance

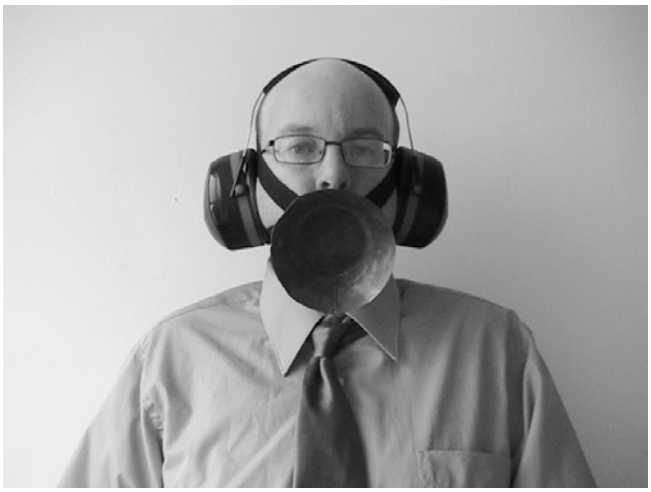
Fonte: Silva (2012)

The Third Ear Experiment (O Experimento da Terceira Orelha) foi uma performance realizada por Bryan Saunders em 2011, na qual ele bloqueou as suas orelhas e passou a ‘ouvir os sons pela boca’ por onde ele deixou um funil de cobre anexado por 28 dias diretos (Figura 21). Em sua *homepage*, o artista fornece indícios do que poderia significar a expressão ‘terceira orelha’, os quais descrevem-na como um verbete léxico com três possibilidades, a saber: na

psiquiatria – como a atividade interpretativa de escuta do conteúdo relatado pelo paciente; na fisiologia – uma escuta com ossos e nervos como oposta à escuta do som com as orelhas externas; no misticismo – como similar à noção de terceiro olho[12]. No entanto, a partitura verbal da performance e os desenhos e pinturas que ele fez durante e depois deste experimento como processo de documentação parecem indicar uma maior propensão para o seu sentido fisiológico, embora não exclua os seus outros sentidos (Figuras 22 e 23). Hutson (2015, p. 1) observa que os textos e desenhos registrados por Saunders durante *The Third Ear* assemelham-se a uma linguagem afetiva, visto que constantemente referem-se a sensações físicas, conforme podemos observar em seu comentário a seguir:

> *The Third Ear Experiment* coloca a audição como uma experiência física e propõe um entendimento do som como um campo vibratório sempre presente, insistindo que o sônico consiste de um constante fluxos de ressonâncias e oscilações que são sentidos no corpo tanto quanto escutados pela orelha.

Figure 21 - Bryan Saunders em *The Third Ear Experiment*



Fonte: Saunders (2011)

Phillips (2007, p. 141) chama estes “métodos de tolerância à dor” (ilustrados acima pela descrição das performances de Duncan, Yeldham e Saunders) de “masoquismo produtivo”, pois quando a carne é, por exemplo, atravessada por algum instrumento pontiagudo, a fisicalidade rompe na consciência, a qual é levada para além da linguagem do pensamento, obscurecendo a atividade inconsciente gerando ao menos um mínimo de auto-consciência. É nesse sentido que o

[12] Disponível em: http://bryanlewissaunders.org/weblog/2012/sep/19/third-ear-experiment/.

autor se remete ao ‘Teatro da Crueldade’ de Artaud, quem diz que ‘não há crueldade sem consciência’, já que a dor atua na destruição das máscaras sociais. Ao citar Sigmmund Freud, Phillips (2007) ainda comenta que as artes tradicionais não têm a capacidade de abalar nosso físico quando comparadas com os impulsos do instinto, lembrando-nos, dessa forma, o conceito benjaminiano de fantasmagoria da arte representativa discutido no primeiro Capítulo, o qual provoca a ilusão de uma realidade totalizante ao ocultar o aspecto fragmentário de suas técnicas. Assim, poderíamos fazer uma analogia da recepção da *body-art* e da arte representativa com, respectivamente, o estado psicológico do cirurgião antes e depois da invenção da anestesia, conforme a seguir.

Figure 22 - Partitura verbal de *The Third Ear Experiment*

The Third Ear

Instructions:

1- Insert wax earplugs into both ears.
2- Smear petroleum jelly around the inside of the ear.
3- Gently press a cotton ball into the ear.
4- Wrap ears with tape, sealing the contents within.
5- Put sound isolation headphones on.
6- Attach a copper funnel to your mouth.

As you deny the ability to hear with your external ears, sound is redirected and heard through the inside of your mouth. Immediately, the noises of your own body moving around in the world grow overwhelmingly loud. Shortly thereafter, you begin to hear with your third ear.

(Note: For health and safety purposes, change the manner in which you block out your ears and replace the objects in them every few days. For example, omit the earplugs from time to time so as to avoid an ear infection.)

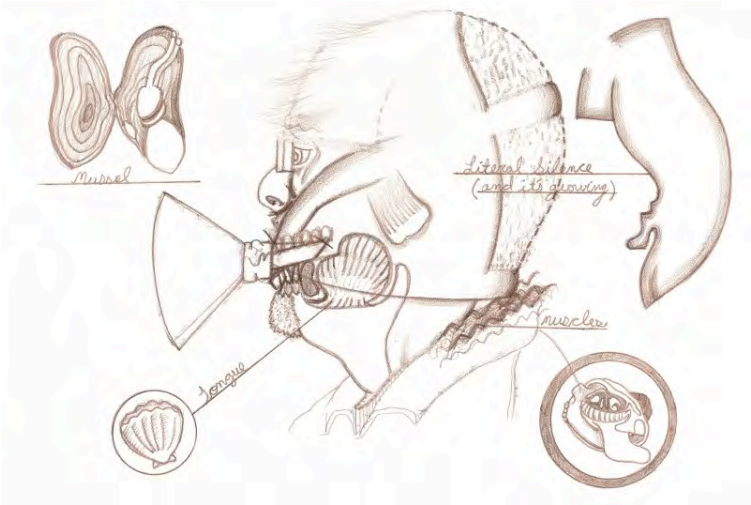
Fonte: Saunders (2011)

> [...] [N]ão era apenas o paciente quem se aliviava das suas dores pela anestesia. O efeito sobre o cirurgião era similarmente profundo. O esforço deliberado de uma pessoa para se des-sensibilizar da experiência da dor de outra já não era necessário. Enquanto dantes os cirurgiões tinham que se treinar na repressão à identificação empática com o paciente

> agonizante, agora tinham apenas que se confrontar com uma massa inerte e insensível na qual podiam mexer sem envolvimento emocional (BUCK-MORSS, 1992, p. 27-28).

Buck-Morss comenta que tais observações não se referem a qualquer tipo de crítica aos avanços da medicina, mas antes tratam de registrar as modificações da percepção humana ao longo da História. Esses avanços fizeram perder também o impacto emocional do público o qual, naquela época, assistia as cirurgias como uma espécie de apresentação teatral que, com o surgimento da anestesia, demandou 'maior teatralidade' nas cirurgias (Figura 24).

Figure 23 - Registro gráfico do 2º estágio (silêncio literal) de *The Third Ear Experiment* (9 dias)



Fonte: Saunders (2011)

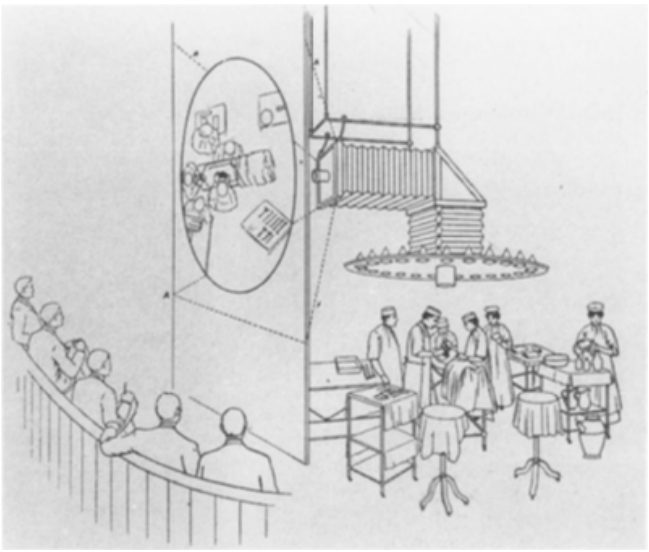
Com uma maior teatralidade, a cirurgia - que antes era assistida pelo público como uma experiência crua calcada no imediatismo das traumáticas amputações de membros - passou a ser cada vez mais representativa (embora cada vez mais restrita apenas a estudantes de medicina), conforme podemos notar na descrição de Wangensteen e Wangensteen (1978) em *The Rise of Surgery* (A Ascenção da Cirurgia) citada por Buck-Morss (1992, p. 31-32):

> O bisturi de amputação, fulgurando por um momento sobre a cabeça do operador, mergulhou no membro, e com um golpe artístico de lado a lado completou a amputação circular. Após vários giros aéreos, a lâmina cortou o osso como se movida a eletricidade. A queda da parte amputada foi recebida com aplausos tumultuosos pelos excitados estudantes. O operador agradeceu ao cumprimento com uma reverência formal.

Assim, conforme as observações de Buck-Morss, a queda da intensidade afetiva do

público que assiste uma cirurgia cujo paciente está sob o efeito da anestesia teve de ser contrabalanceada com recursos completamente dispensáveis para o seu objetivo final, que é a recuperação da saúde do paciente. Ao compararmos a reação do público que assiste uma cirurgia sem anestesia (como relatado por Buck-Morss) com a recepção de uma performance masoquista, é pertinente o comentário de Phillips (2007, p. 148) sobre a simplicidade dessas performances, a saber: "[...] quanto mais longe nós estivermos da linguagem, mais próximos podemos tornar do imediato [...]". O que o autor chama de 'minimalismo' nessas performances, ou seja, uma quantidade reduzida dos elementos que as compõem, teriam, segundo ele, uma maior capacidade de afetar o expectador de maneira que o coloca com maior intensidade no interior destes eventos.

Figure 24 - Diagrama de um 'Teatro' de Cirurgias (c. 1890)



Fonte: Buck-Morss (1992)

No entanto, embora Phillips tenha comentado que a arte representativa tenha um potencial menor para isso em relação às performances masoquistas, ele reconhece evidentemente que qualquer tipo de arte pode afetar o expectador de forma intensiva. Embora toda arte tenha seu grau de representatividade, o que estamos chamando de arte representativa é a arte cuja poética esteja baseada na representação. A afecção na arte representativa ocorre sobretudo quando esta incita o expectador a um impulso físico-emocional, ao invés de se preocupar somente com o seu significado ou com os porquês das ações do artista. A necessidade de uma maior teatralidade nas cirurgias após o advento da anestesia nada mais é que uma afirmação da capacidade afetiva da

representação, embora, segundo Phillips, sua intensidade possa ocorrer em menor grau do que em uma performance masoquista. Apesar disso, já mencionamos no segundo Capítulo que manifestações extremas que afetam o corpo do receptor, tais como as que ocorrem nas vanguardas e na *Noise Music*, por exemplo, impedem a exploração de uma ampla gama de sutilezas.

Cage, por exemplo, mantém-se restrito a uma exploração dos sons do cotidiano como uma ofensa à noção de música tradicional. A *noise music*, cujo principal expoente é Merzbow (Masami Akita) – mais especificamente do *harsh noise* - é vista como transgressora das normas musicais ao fazer o uso de sons ruidosos em volumes extremamente altos provocando uma escuta corporal por vibrar completamente os corpos dos ouvintes. No entanto, "[...] ninguém é provavelmente chocado ou sente angústia por quebrar um tabu que está dentro do alcance da orelha: 'não há real ruptura ou desafio nestas cenas porque elas estão gritando para serem convertidas'" (REYNOLDS, 2007 apud THOMPSON, 2014, p. 196). Para Hutson (2015), a palavra *noise* no nome do gênero *noise music* nada mais é que um elemento de distração, ou ainda uma metáfora, ironizando as conferências dedicadas a *noise music* que estejam 'restritas' a um conceito de ruído definido pela Acústica, ao sugerir que, nesse caso, conferências sobre *Rock'n* Roll deveriam restringir-se à Geologia. Dessa forma, essas manifestações extremas de ofensa às normas musicais que visam transgredir provocam, inversamente, a sua manutenção dentro das normas que querem ultrapassar. O aspecto violento do ato de transgressão parece antes ocultar uma certa fragilidade contida no desejo que tem de estar, na verdade, dentro da norma, ao invés de simplesmente ignorá-la.

Observamos assim que, apesar da quantidade reduzida de elementos (ruído em alto volume em sua maior parte) na *noise music* - considerada aqui de forma mais geral como sua característica – que têm uma maior capacidade de afetar fisicamente o ouvinte, é provável que seu aspecto transgressor seja um obstáculo para que o masoquismo seja produtivo, conforme a expectativa de Phillips sobre essa expressão. "Masoquismo não é sobre sofrimento mas sobre des-organização e re-organização do mundo através da atividade física [...]" (HEGARTY, 2013, p. 138).

A compreensão do masoquismo pode, portanto, auxiliar a estender as suas explorações para outros tipos de arte na medida em que estas poderiam promover um agenciamento no sistema sinestésico, antes que apenas se prestar como uma 'válvula-de-escape' dos traumas

perceptuais causados pelo mundo capitalista que automatizam nosso sistema sensorial. Ou seja, tal agenciamento não seria apenas uma distração dos ataques cometidos à nossa forma de perceber e lidar com o mundo. Deleuze e Guattari (1980, p. 192) comparam o masoquista a um cavalo sendo domado contra seus automatismos do instinto: "se a impaciência ou a revolta do animal se manifestasse, a rédea seria puxada mais fortemente, o senhor pegaria as rédeas e aplicaria um severo corretivo ao animal". Os autores comentam que a psicanálise interpretaria erroneamente o masoquismo em sua busca de prazer como uma 'pulsão de morte' ou ainda – como ela faz com todos – destinado para exorcizar uma culpa penosa. Mas antes trata-se de que

> o sofrimento do masoquista é o preço que ele deve pagar, não para atingir o prazer, mas para desligar o pseudoliame do desejo com o prazer como medida extrínseca. O prazer não é de forma alguma o que só poderia ser atingido pelo desvio do sofrimento, mas o que deve ser postergado ao máximo, porque seu advento interrompe o processo contínuo do desejo positivo. [...] Em suma, o masoquista serve-se do sofrimento como um meio para constituir um corpo sem órgãos e depreender um plano de consistência do desejo. Que existam outros meios, outros procedimentos diferentes do masoquismo e certamente melhores é outra questão; o fato é que este procedimento convém a alguns. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 192).

Assim, de acordo com a opinião dos autores sobre a noção de masoquismo, tal noção estaria relacionada com o processo contínuo de um desejo positivo que seria capaz de restabelecer a capacidade micropolítica do corpo responder ao seu ambiente. Esse desejo, no entanto, não é o que entendemos por instinto que denota um sistema pré-programado, fechado e sem espaço para a mudança, mas antes trata-se de restabelecer os "apetites" do corpo (GOODMAN, 2010). Tais apetites são os 'devires' do corpo contra as forças dominantes que reprimem e automatizam o funcionamento de seu sistema sinestético.

> Daí o meu uso de um masoquismo sexual/auto-mutilante como metáfora para uma prática 'estético-somática' na qual o prazer deve ser tomado pela dificuldade tremendamente empreendida de cultivar um agenciamento sobre e contra aquelas forças exteriores e interiores que funcionam para impedir novos devires, ou antes, ditar devir particulares que servem à cultura dominante (PHILLIPS, 2007, p. 146).

Como vimos anteriormente no primeiro Capítulo, Bürger comenta da acusação simbólica que as vanguardas fizeram de que a estética orgânica e representativa da arte 'burguesa' contribuía para a manutenção da ordem constituída por essa classe, na medida em que tal estética promovia um amortecimento dos choques causados pelo mundo subjugado por tal ordem. De outra forma e de acordo com Phillips (2007), uma prática 'estético-somática' (*somaesthetics*) na

arte lida com a promoção de um ‘encontro’ com o real, visto que traz para a consciência a percepção da fragmentação do ego bombardeado pelo cotidiano, possibilitando a sua renovação por meio de uma maior integração de suas partes à medida em que atualiza os devires imperceptíveis do virtual. De acordo com Deleuze e Guattari (1980, p. 422), “trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis. *Tornar visível*, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível”.

4.5.2 Arte Sonora

Space-Shifter (2009) de Sonia Leber e David Chesworth é uma instalação sonora que consiste de placas de metais e amostras sonoras de sons vocais, as quais são disparadas em uma sala fazendo-lhe vibrar suas paredes, chão, teto, além das próprias placas de metais e os corpos dos expectadores[13]. No entanto, muitas das vibrações que compõem estes sons não são audíveis, mas ainda sentidas na pele ou percebidas pela trepidação dessas superfícies. Referindo-se a esta ‘escuta corporal’ da experiência estética de *Space-Shifter*, Goodman (2013, p. 6-7) comenta:

> O excesso vibracional da sensação experienciada pela ‘pele-como-tímpano’ daquele som que é percebido pela própria orelha envolve o corpo - cria loops de retroalimentação entre a pele e o mundo -, o qual cria uma zona vibratória compartilhada, uma ecologia intra-ativa de difrações. Superfícies são envolvidas uma(s) no(s) devir(es) das outras: superfícies dos auto-falantes afetam e são afetadas pelas capacidades vibratórias das placas de metal, as oscilações do assoalho encontram e conversam com as vibrações dos sapatos, peles e paredes que bifurcam-se nas vibrações uns dos outros projetadas nos entremeios do espaço compartilhado, corpos se refazem como auto-falantes, receptores e refletores: ressonando superfícies.

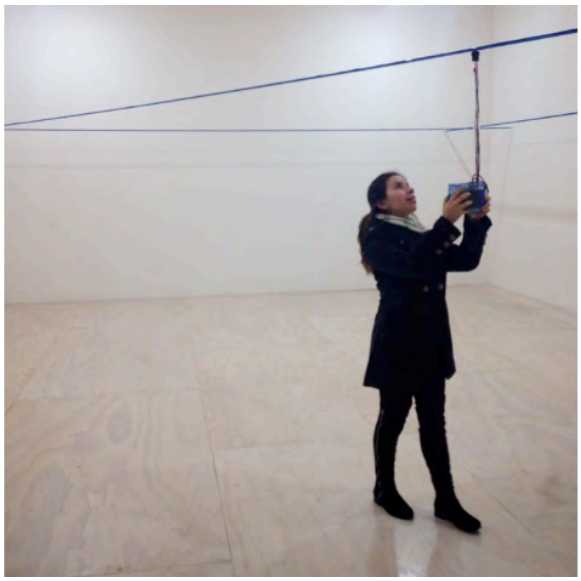
A sensação da ‘pele-como-tímpano’ indica uma escuta não-antropocêntrica assim como a experiência de escuta da mãe de Born em coma. Goodman (2013) usa um interessante exemplo para ilustrar esta escuta corporal (antes que apenas auditiva) que é pré-semântica e excede o individual, a saber: a planta carnívora que, apesar de não ter cérebro, captura a mosca ao identificar a sua frequência específica (880 Hz). Esta conexão através da ressonância também pode ser comparada com o ‘toque’ da agulha perfurando a pele do artista masoquista, cuja dor é

[13] Informações e registro audiovisual da instalação sonora *Space-Shifter* podem ser encontradas na homepage: http://leberandchesworth.com/installations/space-shifter/.

antes causada pelas terminações nervosas da carne do que pela agulha (DELEUZE, 1993 apud GOODMAN, 2013).

Outro exemplo de uma escuta corporal em instalações sonoras ocorre em *Game of Skill 2.0* (Figura 25) de Sun Kim – uma artista sonora com surdez -, a qual convida o expectador a caminhar enquanto segura um dispositivo com as mãos por debaixo de cabos conectados a esse dispositivo para possibilitar a reprodução de uma gravação da voz da artista à medida em que se caminha pelo percurso desses cabos (PEMBERTON, 2016). Se o expectador deixa de caminhar ou caminha para trás ou acelera e ralenta o seu passo, o áudio é reproduzido simultaneamente ou alternadamente de acordo com essas respectivas ações: deixa de ser tocado; é tocado de forma inversa; ou é acelerado ou desacelerado.

Figure 25 - Instalação Sonora *Game of Skill 2.0* de Christine Sun Kim



Fonte: Pemberton (2016)

Sun Kim conecta a caminhada do ouvinte à maneira em que o som é reproduzido, fazendo com que o processo de escuta seja ampliado por sua conexão com os movimentos físicos do corpo. Assim, podemos especular que as afecções especialmente derivadas da surdez de Sun Kim, ou seja, os encontros do seu corpo - após ela ter adquirido a surdez - com outros corpos durante a sua vida podem ter tido um papel relevante em seu trabalho artístico.

4.5.3 A Galeria no Escuro e A Dança do Inaudível

Outras iniciativas semelhantes a de Sun Kim, contudo no domínio da dança de entretenimento - podem ser encontradas no trabalho de Troi DJ Chinaman Lee, um DJ que é uma pessoa nascida com surdez, organizador de festas *rave* para pessoas também com surdez[14] [15]. Uma iniciativa similar a esses trabalhos artísticos é o Projeto e Exposição 'Ver e Sentir através do Toque' realizado no Museu Nacional de Belas Artes (2015) da cidade do Rio de Janeiro desde o ano de 2007, destinado ao público com cegueira ou deficiência visual, o qual experimenta as obras visuais da exposição através do toque. Nesse projeto, foi realizada em 2015 a atividade 'Quando a Arte toca o Cérebro', também destinada ao público vidente o qual tocava as obras com uma venda nos olhos (Figura 26).

Figure 26 - Exposição 'Ver e Sentir Através do Toque'

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (2015)

[14] Informações sobre o trabalho de Troi DJ Chinaman Lee podem ser encontradas na homepage: https://www.youtube.com/watch?v=UJDMsXIy_o4.

[15] Informações sobre pesquisas científicas a respeito da escuta musical de pessoas com surdez podem ser encontradas na homepage: http://www.washington.edu/news/2001/11/27/brains-of-deaf-people-rewire-to-hear-music/.

4.6 O Ruído Afetivo

Sugerimos pelo presente texto que toda escuta ocorre de forma corporal, visto que toda escuta é mediada pelo ouvido e cérebro, os quais são partes do corpo humano. No entanto, temos apontado o quanto o processo de interpretação dos sons na escuta frequentemente baseia-se na ideia de um essencialismo, incapaz de sustentar qualquer forma de alteridade ao pensar o som como uma 'coisa-em-si' ou, por outro lado, no subjetivismo e no intersubjetivismo, que consideram o objeto como um signo vazio dependente da existência humana para atribuir-lhe significados como forma de sustentar uma alteridade hierarquizada e exclusivamente antropocêntrica. Por sua vez, a ideia de escuta afetiva é baseada aqui na noção de paralelismo de Spinoza. O corpo de cada ouvinte sempre encontra-se em um estado maior ou menor para afetar e ser afetado pelas forças que movem os outros corpos, ou poderíamos dizer, as forças que movem os corpos sonoros ao seu encontro. O que sugerimos aqui sem, no entanto, querer propor qualquer tipo de resolução para uma problemática da escuta 'musical', é que o processo de interpretação do objeto sonoro pelo ouvinte acontece 'paralelamente conectado' ao que as vibrações deste objeto causam em seu corpo. Em outras palavras, a interpretação do som como a dimensão molar deste encontro se dá paralelamente aos processos físicos que ocorrem no encontro do som com o corpo do ouvinte, isto é, no nível molecular, embora a causa deste paralelismo seja imperceptível. No entanto, como dissemos antes, há um paralelismo ontológico além do paralelismo epistemológico do ser humano. A noção de escuta afetiva considera a escuta como trans-individual, não-antropocêntrica e imanente. Como imanente, tal escuta não se dá além das contingências do mundo físico, ou seja, exclusivamente em um suposto campo abstrato no qual o som seria um signo vazio capaz de ser analisado socialmente (intersubjetivamente) ou como somente tendo uma essência acessível por meio da experiência individual (subjetivamente). Assim, a escuta afetiva está para além de uma definição de escuta orientada ao objeto sonoro ou ao sujeito-ouvinte, mas antes orientada para uma relação parasítica entre eles, a qual se dá por suas meras existências que pressupõem um plano para se manifestarem - um plano de imanência. Tal relação parasítica vem da definição de ruído de Thompson - herdadas de Evens (2005) e da Teoria da Informação, como também do conceito de 'parasita produtivo' do filósofo Michel Serres (1930-) -, a saber:

> [...] ruído pertence a um incessante e ininterrupto substrato vibracional que preenche todo silêncio. É o terreno contra o qual todos os sinais-sonoros aparecem, assim como também o meio pelo qual todos os sinais-sonoros atravessam. Ruído, vindo desta perspectiva, já não é apenas inevitável mas é fundacional, na medida em que ele fornece as condições genéticas para o sinal (THOMPSON, 2014, p. 48).

Notamos assim que, segundo esses autores, é o aspecto fundacional do ruído que lhe dá essa característica de parasita de todo sinal, residindo desde a fonte do sinal, passando pelo meio até o seu receptor. Para Evens (2005, p. 15), "ele dá o sentido do som por ser em si mesmo inaudível, o imperceptível do som". Ou seja, o ruído inaudível é sentido inconscientemente, ele não é percebido, embora exista fisicamente afetando o corpo e a mente do ouvinte paralelamente, de tal forma que a atribuição de um significado do som audível seria um efeito desse ruído imperceptível. Para Evens (2005), o ruído inaudível é o que está 'insinuado' no som audível que, por sua vez, é o que foi 'inflexionado' no plano de inaudibilidade e, assim, revelando-se para a percepção. Em outras palavras, podemos dizer que o molecular está implicado no molar, ou seja, por ser inaudível, o afeto do ruído no corpo é inconsciente, embora este processo seja uma outra dimensão do processo consciente de interpretação da parte audível do som. Assim, esses dois processos são, na verdade, um e mesmo acontecimento que se dá paralelamente em diferentes dimensões.

Esta definição de ruído inaudível e 'insinuado' no som que encontramos em Evens é similar à definição de ruído afetivo em Thompson que, por sua vez, tal definição se coloca em contraste com a noção de ruído como um objeto sonoro, ou seja, como um ruído branco ou como sons de frequência aperiódica por exemplo, ambos audíveis. "Uma definição orientada ao objeto é bastante limitada, na medida em que o ruído é tomado para ser uma propriedade inerente a certos sons, independente de como, onde e por quem eles são experienciados" (THOMPSON, 2014, p. 5). Da mesma forma, a definição de ruído da autora também encontra-se em contraste com uma noção de ruído como som 'indesejável' para um ouvinte.

> [...] A descentralização do ouvinte auxilia a combater o antropocentrismo de uma definição orientada ao sujeito e aos conteúdos fenomenológicos do ruído, nos quais permitem que o ruído continue escondido fora do alcance auditivo - seja através de hábitos de escuta, limites perceptivos, ou através de mecanismos de correção de erro que reprimem o ruído antes que eles cheguem ao nível de audibilidade (THOMPSON, 2014, p. 8).

Tal definição de ruído como imanente e inaudível nos faz questionar sobre a ideia paradoxal de uma escuta inaudível, ainda mais pelo fato de que estamos sempre a escutar algo.

Este algo é sempre o efeito, uma afecção de um ruído e não o ruído propriamente dito, visto que é inaudível. Esse ruído pensado como afeto não é o ruído perceptível de um ambiente de uma sala de concerto em silêncio ou dos sons de nosso corpo quieto dentro de uma câmera anecoica, mas, como comenta Evens (2005), está antes insinuado em qualquer tipo de som audível.

> Tocar música expressivamente é demonstrar a sensibilidade a este plano de fundo, não somente ler [a partitura] para o público, a escutar o espaço em volta do instrumento, mas também contrair o silêncio entre, ao lado e atrás das notas e extrair deste silêncio a apropriada contração, apenas os sons corretos. Um instrumento é uma ferramenta para modelar o ruído, contraindo partes dele em percepção, e o performer é sempre um escultor quem trabalha ao mesmo tempo com material contraído e também com o espaço difuso em volta dele. O ruído é também percebido mas somente como implicado (EVENS, 2005, p. 16).

Podemos notar na citação do autor o quanto a sua definição de ruído - como aquilo que está 'implicado' no som - é por vezes referida como 'silêncio', visto que por estar apenas implicado, não é percebido, ou no melhor dos casos é percebido apenas como implicado. Antes que designar a palavra 'silêncio' em Evens referindo-se àqueles sons de fundo no ambiente de escuta, os quais se encontram no limiar de percepção - embora quando um maior foco da atenção lhes é direcionado tais sons passam a ser percebidos - tal silêncio é antes o ruído imperceptível que está sempre implicado em qualquer som, isto é, implicado na sua manifestação física, na sua escuta e na sua significação.

O uso do silêncio musical para dirigir a atenção aos sons do ambiente da sala de concerto na performance de *4'33"* continha em si a ideia de estetizar os sons 'extra-musicais' que aconteciam ao acaso, trazendo a ideia de que a vida em si é arte, dando um aspecto de despropósito a essa obra, isto é, uma obra ausente de intenções musicais por parte do compositor ou do intérprete. Por outro lado, partimos de um ponto de vista no qual 'tudo está na vida' e, assim, a arte também está, ou seja, preferimos dizer - diferentemente de Cage - que 'a vida pode ser arte em determinados momentos nos quais a arte é apresentada', tal como quando o músico, durante a sua performance, modela o silêncio que impregna a vida a todo momento, como foi comentado por Evens acima.

Um dos problemas trazidos à tona por *4'33"*, no entanto, referia-se sobre a possibilidade do 'som-em-si-mesmo', à medida em que a experiência de escuta dessa obra sempre pode revelar que existem sons que escapavam da nossa consciência, ou ainda, sons que podem escapar de um 'correlacionismo' e, portanto, existiriam independentemente da existência humana. Esse

problema é então aparentemente resolvido por inúmeras análises críticas dessa obra ao negligenciarem a presença de 'sons' inaudíveis para a escuta humana, considerando assim que os sons de *4'33"* são apenas aqueles que 'escutamos' durante a sua performance e, se os escutamos, eles são capturados pela nossa consciência. Em suma, para essas análises, o silêncio de *4'33"* é aquilo que percebemos do plano-de-fundo sonoro do ambiente silencioso da sala de concerto, é tudo aquilo que escutamos e, consequentemente, significamos. Assim, qualquer possibilidade do som ser considerado como uma 'coisa-em-si-mesma' em *4'33"* é perdida, da mesma forma como ocorre com qualquer som que percebemos, ainda que - como o performer em *4'33"* -, não temos algum controle sobre eles. Porém, sons que ocorrem no tempo-real do cotidiano mas ao mesmo tempo se encontram 'dentro' de uma performance musical podem tomar um outro impacto na significação realizada pela escuta. É dessa forma, portanto que podemos pensar que Cage - assim como diz Evens sobre qualquer performer musical - também trabalha com a modelação de um silêncio que é inaudível mas que, no entanto, é físico e está presente no som escutado – o ruído imperceptível que o gera. Tal modelação, nesse caso, ocorreria pela escuta de cada ouvinte individualmente, demonstrando a capacidade afetiva dessa obra para impactar o ouvinte ao perceber que, supostamente, ele mesmo é quem realiza a obra ao atribuir significação musical para os sons casuais do ambiente. Por outro lado, uma diferença entre a música experimental de Cage e as músicas tradicionais (cujas diferentes performances são facilmente reconhecíveis como sendo a mesma obra) reside em que a primeira explicita a ininterrupta mutabilidade desse silêncio inaudível através de seus efeitos sonoros audíveis e indeterminados. Nas músicas tradicionais, tal silêncio é ocultado pela 'noção de obra', ou seja, a força que gera a mutabilidade ininterrupta não é percebida de forma mais evidente da maneira que *4'33"* busca alcançar. Assim, apesar do interesse de Cage na afetividade silenciosa que escapa da percepção - conforme Schrimshaw (2013) reconheceu em "*Experimental Music: Doctrine*" quando Cage (1961, p. 14) comenta que "[...] não-sons [...] recebidos por outros aparatos que a orelha, operam da mesma forma" -, tal afetividade foi e ainda é frequentemente acusada pelos correlacionistas da linguagem como o 'som-em-si-mesmo'.

> Para abordar criticamente o problema do em-si-mesmo – o qual é aqui considerado equivalente à intensidade afetiva – não se requer o abandono das relações em favor de um essencialismo objetivo. Ao invés disso argumenta-se que deixar no silêncio aquilo que persiste no excesso da representação ou da captura subjetiva é ignorar as 'condições' do conceitual, colocando sua existência como um dado inexplicável (SCHRIMSHAW, 2013, p. 41).

Apesar do conceito de ‘coisa-em-si-mesma’ fazer referência àquilo que existe independentemente da percepção humana, o conceito de som não pode ser concebido como tal, visto que é definido como algo perceptível através da escuta (SCHRIMSHAW, 2013). Assim, diferentemente do que atestam os correlacionistas da música, a noção de ‘som-em-si-mesmo’ é nada mais que um ‘não-som’, um afeto silencioso não-coclear, somente perceptível por suas afecções, isto é, seus efeitos (também cocleares) que, por sua vez, são suscetíveis à correlação. É nesse sentido que Schrimshaw, influenciado pela ontologia de Spinoza e Deleuze, não vê dualismo entre natureza e pensamento, mas antes um *continuum* que atravessa por estas diferentes dimensões - entre o molecular e o molar, o afeto imperceptível e a sua afecção perceptível, o silêncio não-coclear ‘insinuado’ e o som coclear ‘inflexionado’. Assim, considerar a noção de não-coclear como um substrato físico imperceptível, ao invés de considerá-la como uma atividade estritamente correlacionista da maneira que Kim-Cohen faz, torna possível enriquecer as considerações conceituais a respeito da arte sonora e da música experimental. Ou seja, ao invés de nos preocuparmos com ‘o que é’ ou com ‘o que significa’ o objeto/evento artístico e assim afirmar uma impermeabilidade entre o incognoscível e o cognoscível, uma teoria materialista para a arte - a qual leve em consideração o aspecto imperceptível e afetivo dos acontecimentos -, por outro lado, está antes interessada no que a arte ‘pode paralelamente fazer’ tanto nos corpos quanto nas mentes.

> É devido a este interesse por abrir uma prática criativa para a qual é pensada além do horizonte da humanidade, uma tentativa de perceber um continuum entre pensamento e natureza, que eu acredito que nós encontramos considerações mais ricas e mais fortes do som não-coclear na história da prática experimental do que nós encontramos naquelas da prática estritamente conceitual, visto que a primeira não exclui a última de seus interesses (SCHRIMSHAW, 2013, p. 42-43).

A obra do compositor Alvin Lucier, por exemplo, é ilustrativa no que diz respeito a esse *continuum* entre a materialidade imperceptível e a materialidade perceptível e, por consequência, as suas conceitualizações. *I am sitting in a Room* (1969) é uma obra que demonstra a permeabilidade desse continuum ao realizar uma passagem gradativa por entre suas diferentes dimensões – partindo do conceitual e perceptível até tornar perceptível aquilo que era, no início da performance, imperceptível. Deleuze e Guattari nos dão um exemplo desse processo de criação por meio da análise que Barraqué realizou sobre a obra *Dialogue du Vent et de la Mer*

(Diálogo entre o Vento e o Mar) de Claude Debussy, a qual tratou a peça ‘não mais em termos de temas mas em termos de forças’. “A música molecularíza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. *Tornar a Duração sonora*” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 423).

A performance de *I am sitting in a Room* consiste no processo de gravação e reprodução de um curto texto narrado pelo performer, o qual é regravado e reproduzido sucessivas vezes pelo equipamento até que o texto não seja mais reconhecido. A cada repetição, o equipamento e, principalmente, o espaço físico da sala onde a performance é realizada atuam como um filtro acústico, ou seja, acentuam ou atenuam certas regiões de frequências da fala do performer de forma que ela se transforma progressivamente em um acorde de tons ressonantes com o espaço. O uso que Lucier faz desta técnica, conhecida por *reverb*, nos lembra o quanto o som que chega aos nossos ouvidos não vem diretamente da fonte, pois sofre interferências em seu meio de propagação. No entanto, apesar destas características acústicas estarem sempre presentes, elas não se destacam como uma particularidade do espaço específico no momento inicial da performance dessa obra, visto que ao ouvirmos uma fala estamos mais voltados para a informação contida nas palavras devido aos nossos hábitos culturais de escuta, ainda que essas características estejam contribuindo para o entendimento do texto de Lucier. “Sua peça explode a transição da inflexão para a insinuação, a dissolução na qual o som se funde em ruído, convidando para uma observação mais atenta” (EVENS, 2005, p. 54). Embora as forças imperceptíveis que atuam no som sejam acessadas, isto é, percebidas neste processo, isso não quer dizer que alguma essência foi capturada pela escuta, pois há sempre algo de imperceptível no som, há sempre algo de ‘insinuado’ no som, ainda que este som seja a inflexão de forças antes insinuadas nele, tal como ocorre em *I am sitting in a room.* “Este resíduo apresenta um tipo peculiar de sonoridade não-fenomenológica que persiste na inaudibilidade, no silêncio” (SCHRIMSHAW, 2013, p. 32). O que ouvimos, portanto seria apenas a ‘ponta do *iceberg*’, a vibração da vibração.

Em outras obras, tais como, *Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums* (1980) e *Still and Moving Lines of Silence* (1973-1974) Lucier também evidencia o *continuum* entre os aspectos imperceptíveis e perceptíveis do som. Na primeira, o compositor utiliza quatro bumbos iguais com uma bola de ping-pong amarrada em cada um deles por um fio de maneira que elas fiquem posicionadas nos centros de suas peles. Além disso, é colocado um alto-falante

atrás de cada bumbo emitindo uma mesma onda senoidal grave, de tal forma que entrassem em ressonância simpática com a pele dos bumbos fazendo-as vibrar e empurrar as bolas. Na segunda, para músicos, cantores, dançarinos e percussão autônoma, é criado um ambiente sonoro de ondas estacionárias, de tal forma que literalmente se constrói uma 'geografia' para os dançarinos que interagem fisicamente com o som, deslocando seu corpo no espaço de modo que em determinados pontos pode-se escutar o som e em outros não.

Schrimshaw (2013) comenta que o processo de composição de Lucier se dá através do que Deleuze e Guattari (1980) chamam de 'simplificação prodigiosa' que o autor denomina como a exploração de um 'funcionalismo infraestético' ocorrido, por exemplo, nas capacidades ressonantes que harmônicos podem ter para afetarem objetos/instrumentos específicos de uma instalação sonora. No entanto, tal simplificação não se trata da percepção qualitativa de sons idealmente puros, tais como, na escuta de ondas senoidais projetadas, mas antes dos movimentos imperceptíveis que são as condições para o som, as suas intensidades afetivas. "Distinto da aparência formal ou qualidades empíricas de um objeto sonoro uniforme, a quantidade intensiva refere-se às magnitudes que constituem os próprios afetos da composição interna: graus de fase, larguras de banda e magnitudes de frequência" (SCHRIMSHAW, 2013, p. 35-36).

É esta manipulação de intensidades imperceptíveis do som na obra de Lucier que podemos relacionar com o que Thompson (2014) denomina de 'macro-interrupções' afetivas causadas por armas sonoras, conforme sua análise feita do livro de Goodman (2010). Os autores comentam sobre as bombas sonoras lançadas no ano de 2005 pela Força Aérea Israelista sobre a Faixa de Gaza, as quais provocavam distúrbios físicos e psicológicos na população. Apesar de sua não-letalidade, tais bombas eram tão aterrorizantes quanto as outras na medida em que induziam o terror coletivo inclusive apenas pelo fato de sua ameaça. Outra arma sonora comentada por Goodman é o 'Mosquito' que trata-se de um dispositivo que emite frequências acima de 16 Khz a uma amplitude de 108 dB a cerca de 30 metros de distância de seu alvo. Seu alvo restringia-se a jovens abaixo da idade de 25 anos, visto que pessoas maiores que essa idade não eram capazes de ouvir tal frequência. O objetivo era o de dissipar esses grupos (por volta do ano de 2006 na Grã-Bretanha) que, frequentemente, ficavam pelas ruas bebendo e ouvindo música, diferentemente das pessoas acima dessa faixa etária que não eram afetadas pelo dispositivo e, geralmente, já estariam ocupadas com o mundo do trabalho sem tempo para 'perturbar' e ocupar a paisagem urbana. Outras similaridades da música de Lucier com essas

armas sonoras é a descentralização do ouvinte, na medida em que a primeira prioriza o ambiente sonoro e o espaço, sem destacar qualquer ponto ideal de escuta do som ou do silêncio, ou seja, como nas segundas, pensam a trajetória do som como um território físico ocupado de forma mais ampla. Goodman (2010, p. 183) comenta sobre essa capacidade das armas sonoras dizendo que "[...] tais táticas emergentes na modulação de populações sugerem que o futuro das armas sonoras é não-sonoro" (*unsound*). Ou seja, tais armas sonoras agem não necessariamente por meio do som audível e visam atacar grupos sociais independentemente da escuta subjetiva dos indivíduos desses grupos.

As manipulações das intensidades imperceptíveis do som tanto na música de Lucier quanto nas armas sonoras almejam resultados mais ou menos determinados, embora na primeira eles sejam em menor grau de determinação. Ou seja, nas performances de Lucier criam-se ambientes sonoros literalmente geográficos cujas performances possuem variados graus de liberdade dependendo da obra a ser realizada. Na segunda, não há muita variação, pois dependendo da capacidade de afetar destas armas, as variações das capacidades de ser afetado dos indivíduos-alvos dessas armas não vão influenciar no resultado de seus ataques, visto que seu alvo é concebido como uma entidade coletiva – um povo. Por outro lado, outras manipulações das capacidades afetivas do som, agora no domínio estrito da arte, intencionam resultados desconhecidos. Thompson (2014) denomina alguns exemplos dessas manipulações como 'micro-interrupções' afetivas na obra de três artistas, a saber, Christian Marclay, Maria Chavez e Yasunao Tone, os quais são conhecidos como *turntablists*, ou seja, de forma mais genérica, podemos dizer que, diferentemente dos DJs (que apenas selecionam músicas para tocar), são artistas que utilizam tocadores de discos de vinil ou CD como instrumento em performances com o som.

Recorded Without a Cover (1985) de Marclay é um disco com músicas selecionadas pelo artista que era vendido sem uma capa. A ideia de Marclay era que cada cópia do disco fosse única, de tal forma que os arranhões acumulados durante o tempo, visto que o disco não tem uma capa que o protege, produziriam ruídos que fariam parte da música tocada. O artista comenta que não há como ignorar que o que estamos ouvindo é uma gravação - e não a música ao vivo conforme constantemente nos esquecemos -, pois o que está gravado e os ruídos produzidos pelas ranhuras no disco acabam por se confundir. Diferentemente de *Recorded Whithou a Cover* de Marclay, Chavez atualmente utiliza discos riscados para realizar suas performances ao vivo. Nos

anos 1980, por sua vez, Tone pregava pedaços de fita adesiva furadas com alfinete na superfície de CDs por meio de um processo cuidadoso com o objetivo de vencer o sistema de correção de erro do CD player, o qual é altamente eficaz (Figura 27). Assim, o aparelho tinha seu funcionamento alterado e o resultado sonoro da leitura do CD preparado por Tone era inesperado.

Figure 27 - CD danificado com fita adesiva (Yasunao Tone)

Fonte: Foto de Gary McCraw (THOMPSON, 2014)

Thompson (2014) comenta que esses três artistas não pensam o seu material como algo inerte da maneira como é manipulado pelo compositor de música tradicional. Antes que algo essencial, tais artistas veem a capacidade dos sistemas de reprodução de áudio a partir de suas relações afetivo-materiais, pensando de que maneira seu funcionamento pode afetar e ser afetado pela mídia gravada. Ao explorarem a capacidade afetiva do que é que o ruído pode fazer, exploram concomitantemente em seus trabalhos, o que é que seus meios – mídias e sistemas de reprodução – podem fazer.

Vimos com esses exemplos acima, por meio do que Thompson classifica como macro-interrupções e micro-interrupções afetivas, diferentes abordagens das capacidades afetivas do ruído, o qual é imperceptível. Nas macro-interrupções afetivas vimos - através de algumas obras artísticas de Lucier (de acordo com nosso ponto de vista) e das armas sonoras investigadas por

Goodman (2010) (de acordo com Thompson (2014)) - como ocorre a manipulação das intensidades afetivas e imperceptíveis do som no espaço. Por outro lado, nas micro-interrupções afetivas vimos - através dos trabalhos artísticos de Marclay, Chavez e Tone - como a subversão dos meios de reprodução de áudio e suas mídias podem provocar resultados sonoros inesperados antes que idealizados, ou seja, partem de uma estética ética antes que moralista.

Ao partirmos desta abordagem ético-estética da arte com o som, propomos pensar o que poderia fazer uma interseção entre essas duas abordagens, conforme discutiremos no próximo capítulo. Ou seja, diferentemente de como faz Lucier, de que maneira o extrato imperceptível do som atuaria no som sem a necessidade do artista manipular tal extrato, mas antes manipulá-lo apenas de forma intuitiva como Evens nos chama a atenção a respeito de qualquer performance musical? Por outro lado, se em toda performance musical o performer modela intuitivamente o silêncio para extrair maior capacidade afetiva do som, poderia haver uma 'poética' musical interessada em lidar especificamente com esta noção de som e silêncio? De que maneira tal poética poderia expressar esteticamente essas noções antes que apenas lidar com elas de forma intuitiva como acontece em qualquer performance musical? Que estratégias musicais podem 'expressar' em tempo real - diferentemente de *I am sitting in a room* - que aquilo que ouvimos do som é apenas a 'ponta do *iceberg*' que está submergido na imperceptibilidade de um silêncio ruidoso (afetivo) - sem a necessidade de recorrer às geografias sonoras de Lucier em *Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums* e *Still and Moving Lines of Silence*? É esta noção de silêncio de um plano vibracional de forças intensivas que constituem o som que vem nos lembrar de que a percepção do ser humano é limitada, de tal forma que alguma coisa sempre escapa do seu alcance. Assim, seria possível expressar estes movimentos e forças imperceptíveis desse plano que afeta o som através dos seus efeitos na performance musical, sem recorrer exclusivamente a uma poética do 'fenômeno-em-si-mesmo' ou de representações simbólicas e, ao invés, disso pensá-las conectadas como diferentes dimensões de um *continuum*?

4.7 A Escuta Afetiva ou Corporal

Antes de tentarmos responder essas últimas questões da seção anterior, propomos discutir um pouco mais sobre a experiência da escuta musical considerando uma possível interação entre ambos os aspectos aqui apontados – o afetivo, que é imperceptível,, e o representativo. De acordo

com Meelberg (2009), as emoções provocadas pela música são frequentemente atribuídas pela musicologia tradicional aos significados das estruturas musicais reconhecidos pela escuta, antes que pelas sensações provocadas por suas vibrações físicas - “golpes sônicos” (*sonic strokes*) - no corpo do ouvinte. Apesar da perspectiva empírica de um tipo de pesquisa voltada para o estudo das sensações na música, Wang (2012b) nota que elas são frequentemente vistas como sendo poéticas, míticas ou mesmo românticas por tal musicologia.

> A música fornece talvez o exemplo mais claro de como a intensidade do impacto das sensações no corpo pode ‘significar’ mais para as pessoas do que o próprio significado. Como disse Jeremy Gilbert, "a música tem efeitos que podem ser identificados, descritos e discutidos, mas que não são a mesma coisa que seus significados, e qualquer tentativa de entender como a música funciona na cultura deve ... ser capaz de dizer algo sobre esses efeitos sem tentar cair em significados”. Em muitos casos, o prazer que os indivíduos recebem da música tem menos a ver com a comunicação do significado e muito mais a ver com a maneira como uma determinada peça de música os ‘move’. Embora seja errado dizer que os significados não importam, seria igualmente tolo ignorar o papel da biologia enquanto tentamos compreender os efeitos culturais da música (SHOUSE, 2005)[16].

Segundo Meelberg (2009), os golpes sônicos da música são sensações de arrepio que sobem e descem pela espinha dorsal, os quais dependendo de suas características físicas podem ser tanto violentos quanto suaves. O autor cita David Huron (2006) para explicar que tais arrepios evocados pela música vêm de uma reação inconsciente de medo que é pré-pessoal, autônoma e sem significação, criando portanto uma expectativa pela falta de referência de tal sensação instantânea. Tal expectativa é antes definida pelo estado da capacidade que o corpo do ouvinte se encontra no momento para ser afetado por essas características antes que pela memória musical de sua mente. É somente ‘após’ o ouvinte ter sentido o golpe sônico em seu corpo que ele vai tomar consciência de que trata-se de um som musical e, assim, ter a sensação de prazer. Aqui podemos notar a diferença entre o que é afeto e o seu efeito (afecção), respectivamente neste caso, o golpe sonoro (arrepio) e a emoção pessoal (significação).

Meelberg (2009) cita ainda Rolf Pfeifer e Josh Bongard (2007) a respeito de neurônios denominados de ‘neurônios-espelhos’ que são ativados em quem observa uma ação de outra pessoa, os quais são os mesmos neurônios ativados no cérebro de quem realiza a ação, fazendo com que o primeiro sinta cinesteticamente as mesmas sensações físicas que o segundo sente ao

---

[16] GILBERT, Jeremy. **Signifying Nothing**: ‘Culture’, ‘Discourse’ and the Sociality of Affect. [S. l.]: Culture Machine, 2004.

realizar a ação. No caso da escuta,

> [...] o corpo é literalmente tocado pelos sons musicais, desde que as ondas sonoras tocam o tímpano e fazem ele se mover. A este respeito, a audição está mais proximamente relacionada ao sentido do toque do que quaisquer outros sentidos. Contudo, o corpo é também incluído porque ele cinesteticamente sente os gestos produzidos pela música. Ele sente a música por sentir sua dinâmica e seu fluxo temporal. O corpo espelha o movimento da música (MEELBERG, 2009, p. 326).

Assim, segundo o autor, a experiência da escuta é sempre enquadrada pelo corpo como um ato subtrativo antes de ser significada pela mente. Ou seja, nem tudo dessa experiência física é levado para a consciência. Tal enquadramento, no entanto, não se refere a uma subjetividade consciente, visto que é inconsciente. Em outras palavras, é a capacidade do corpo do ouvinte em ser afetado por aqueles sons naquele momento, que é definida pelas marcas físicas (vibratórias) das suas experiências de vida em seu ambiente natural e social das quais ele não se dá conta é que vão estruturar essa experiência de escuta. William Connolly (2006) comenta sobre os experimentos do neurocientista português Antonio Damasio, quem descobriu - através de testes de condutibilidade da pele - a capacidade de algumas pessoas para diferenciar entre situações negativas e positivas antes de um julgamento consciente ser registrado. Ou seja, conforme comentamos anteriormente, as ressonâncias afetivas inconscientes entre a fonte da mensagem e o seu receptor são mais relevantes do que o significado contido na mensagem transmitida.

Ao buscar dar uma resposta para Kim-Cohen sobre a questão “o que é que nós teríamos a ver com uma experiência extra-linguística ou não-comunicativa?”, Wang (2012b, p. 199) inverte tal questão: “o que a experiência extra-linguística ou extra-comunicativa faz conosco”? Do nosso ponto de vista não seria um exagero considerar a transmissão do afeto como algo ‘comunicativo’, visto que embora seu processo ocorra de maneira inconsciente ele pode ser reconhecido através de seus efeitos que são perceptíveis para a consciência. No entanto, o que nos interessa para o presente trabalho é que, de acordo com Wang (2012b, p. 199), “a música experimental e a arte sonora produzem massas de som – dissociadas de harmonias, melodias e pré-estruturação – lançando um ataque direto sobre o corpo, e gerando uma experiência sentida, um afeto, a qual somente mais tarde é significada e reconhecida pela mente”; e é dessa forma que o autor vai definir o seu conceito de “escuta afetiva” como uma “escuta ‘com’ e ‘para’ o corpo”, que não é necessariamente humano, mas pode ser animal, vegetal ou de quaisquer outras coisas inanimadas.

Ao citar Born (1991)[17], Wang (2012b) concorda com a musicóloga no que diz respeito à fragilidade do som musical por se mostrar como um signo transparente e imaterial e que, por isso mesmo, não oferece resistência à significação que, dessa forma, nunca se pode chegar a uma conclusão final ao seu respeito, similarmente ao modelo teórico proposto por Kim-Cohen para a arte sonora, o qual concebe o som como aberto para múltiplas significações. Assim, Wang chama a atenção para a necessidade de novas estruturas teóricas e vocabulários que se afastem deste frágil modelo que, relacionamos aqui, com o que Spinoza define como 'ideias inadequadas' ou 'imaginação' (definida na seção 4.3). No entanto, como comentamos anteriormente, propomos neste trabalho uma espécie de 'reverberação' entre a parte autônoma do som - o não-som, o silêncio ruidoso do som, o afeto no som - e a sua parte relacional - o próprio som percebido, o efeito do afeto, que é perceptível e passível de significação. Isso decorre, como já explicamos, da potencialidade das 'ideias inadequadas' que, quando levam em conta o paralelismo entre mente e corpo e as noções comuns entre os corpos (som e ouvinte por exemplo), pode-se ampliar o conhecimento sobre a parte inconsciente, ou seja, amplia o conhecimento do que pode o corpo paralelamente ao conhecimento do que pode a mente.

Wang (2012, p. 14) concentrou o objeto de estudo de sua pesquisa na arte sonora chinesa, que inclui "música experimental, *noise improvisation*, instalação sonora e *sound performance*", dos quais a pesquisadora cita exemplos que criaram situações em que ocorreu uma escuta afetiva. Wang cita a obra de Li Jianhong, um músico que realiza improvisações livres ao violão tratando o ambiente ao seu redor como um outro performer sonoro, o que constituiu um gênero denominado 'improvisação ambiental' (*enviroment improvisation*). Em seu álbum *Twelve Moods*, Li gravou 12 faixas que consistem de improvisações no violão com diferentes intensidades, velocidades e durações da chuva em que o músico capta a vitalidade destas situações, as quais também foram expressadas graficamente e verbalmente pelo artista em seus títulos (Figura 28).

Apesar da teoria de Bürger ser assertiva sobre vários aspectos, a generalização por parte dessa teoria é inevitável por não se deter - como ele mesmo reconhece - em uma análise mais minuciosa de obras e artistas específicos. Ao passo que considera as neovanguardas[18] de meados

---

[17] BORN, Georgina. Music, Modernism and Signification in **Thinking Art**: Beyond Traditional Aesthetics. Eds. Andrew Benjamin and Peter Osborne. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts, 1991.

[18] As citações de Bürger (1993) e Foster (1994) utilizarão no presente trabalho o termo 'neovanguarda' para se referir a determinados movimentos artísticos iniciados em meados do século XX, contudo, optamos por usar o termo 'experimental' para se referir à música de tal período, a qual esteja mais diretamente relacionada com esses

do século XX como uma mera repetição dos movimentos vanguardistas do início do século.

Figure 28 - Faixas do Álbum *Twelve Moods* de Li Jianhong (2010)

1. * * * Rain
2. * Rain * * *
3. Curtains of Rain
4. * * * * Rain * *
5. When you sign about the loneliness of rain
6. Rain Cleaner
7. * * Rain *
8. Rain * * *
9. * Rain *
10. * * Rain
11. Sit by the night window, waiting for the wind and the rain
12. Hum, I'm watching the rain

Fonte: Wang (2012b)

Diferentemente da música tradicional chinesa *Zither* ou *Gu Kin* que são estilos em que os músicos tocam com o ambiente, Li não busca uma imitação dos sons da chuva em suas improvisações, mas antes considera que há uma relação de igualdade entre ele e a chuva – um diálogo entre entidades sonoras autônomas que coexistem sem qualquer correspondência 'musical' (WANG, 2012a)[19].

> Nem ele está escutando como um fenomenologista ou um psicanalista; ele não escuta a chuva como um sinal de um alerta, como trazendo mensagens de seres superiores, ou como um campo inconsciente onde seu próprio desejo seria explorado. A escuta não funciona como um filtro que capta sinais reconhecíveis. Ao invés disso, a escuta é um canal através do qual passam as intensidades dos sons. Seu corpo-escutante, inclui ambos suas orelhas e todos os outros órgãos, é como uma esponja, absorvendo a intensidade sônica e ao mesmo tempo gerando novos sons com suas mãos pressionando, friccionando, palhetando cordas no seu violão (WANG, 2012b, p. 214).

A coexistência entre humano e ambiente sem qualquer hierarquização, a qual também pode ser vista na relação entre corpo e escuta que o músico tem durante a sua performance - visto que o corpo é tratado como um ouvido - é uma espécie de escuta não-antropocêntrica, ou seja, ela

---

movimentos. Assim, exceções vão ocorrer na medida em que o termo 'neovanguarda' aparecer nas citações que fizermos desses dois autores para nos referir também à música, de tal forma que estará subentendido tratar-se do que Nyman (1999) define pelo termo 'música experimental' como oposição ao que ele define por música vanguardista. Por vezes, usaremos a expressão neovanguarda experimentalista, para diferenciar o experimentalismo da década de 1950 da definição de música vanguardista de Nyman. Essas definições serão melhores esclarecidas na seção 'Vanguarda e Neovanguardas'.

[19] A faixa 12 de *Twelve Moods* de Li Jianhong pode ser escutada na homepage disponível em: http://journal.sonicstudies.org/vol02/nr01/a11#FIG1.

é afetiva antes que interpretativa. Além disso, tal escuta ocorre de forma sinestética, pois o cheiro, a temperatura e as imagens que Li sente e percebe também estão incluídas nesta experiência, de tal forma que, de acordo com Buck-Morss (1992), podem contribuir para o restabelecimento do sistema sinestético frequentemente anestesiado pelo entorpecimento de apenas um dos sentidos causados pela ordem do mundo burguês, ou, segundo Phillips (2007), configura-se como uma prática estético-somática que agencia contra forças interiores e exteriores as quais, como Deleuze (2006) diria, impedem a atualização de novos devires do plano virtual promulgadas pelo capitalismo.

Wang (2012a) ainda comenta que Li não restringia suas improvisações ambientais apenas a performances com sons de ambientes ou fenômenos 'naturais', tais como, com os sons de chuvas em *Twelve Moods*, mas também com qualquer outra coisa, ampliando a concepção de natureza como similar à noção de Substância na ontologia de Spinoza. Em seu álbum *Here is it* de 2010, Li incorpora diversos tipos de ambientes, inclusive sociais, tocando desde com porcos em um chiqueiro até com aparelhos de TV, ou em reuniões de pessoas como um chá entre amigos ou uma narração de histórias[20].

Li também faz parte de um duo chamado *Mind Fiber* (Figura 29) com *Vavabond* (WeiWei) (WANG, 2012a)[21] – uma artista que faz improvisações livres ambientais com laptop utilizando desde ruídos, síntese sonora e processamento de sinais na interação entre zumbidos de insetos e chiados eletromagnéticos (*hiss*) –, quem também pensa o seu trabalho artístico, segundo o nosso ponto de vista, a partir da noção de escuta afetiva. *Vavabond* tem um outro projeto denominado *No-Brain Improvisation* ou 'Improvisação Sem-Cérebro', o qual apontamos a criação de situações de escuta afetiva em seus concertos[22]. Ao invés de especularmos sobre a validade da regra proposta pelo projeto que diz: "'não' use o cérebro durante a criação e performance – tente abandonar todos os conceitos, estéticas, lógicas, julgamentos e decisões que são feitos pelo cérebro", podemos antes observar como os 'apetites' do corpo são despertados e têm um papel preponderante na produção do som, de acordo com o seguinte trecho da proposta: "deixe o corpo e o instinto fazer o trabalho. É como em um transe ou prestes a adormecer"

[20] A faixa *Talks At The Pigsty* na qual Li improvisa dentro de um chiqueiro com porcos pode ser ouvida no seguinte link: https://soundcloud.com/journal-of-sonic-studies/wang-audioobject-2-talks-at.
[21] Um registro audiovisual de uma improvisação ambiental do duo *Mind Fiber* (Li Jianhong e *Vavabond*) pode ser visto na homepage: https://www.youtube.com/watch?v=pderx20R0hk.
[22] Dois registros em áudio de performances do projeto *No-Brain-Improvisation* podem ser escutados nos seguintes links: https://soundcloud.com/vavabond/nobrain-1 e https://soundcloud.com/vavabond/w-liu-xinyu-nobrain-improv-session.

(VAVABOND, 2014). Esse trabalho, no entanto, assim como nas performances solos de Li em que ele busca deixar o seu corpo sentir as intensidades do ambiente, requer uma preparação para o agenciamento de novos devires. No caso do projeto *No-Brain-Improvisation*, podemos notar na citação abaixo como ocorreu essa preparação: "[a] primeira série de performances deste projeto foi colocada por último em cada [noite] do *Zooming Night of September*, *2014*, quando todo mundo já estava exausto e distraído, ambos performers e público" (VAVABOND, 2014). A estratégia utilizada pelos músicos do *No-Brain Improvisation* parece então demonstrar uma tentativa de resolver algumas possíveis controvérsias sobre o significado da palavra 'livre' na expressão 'improvisação livre' frequentemente questionado por músicos e teóricos ao se referirem às experiências musicais pessoais que os improvisadores livres sempre trazem para suas performances.

Figure 29 - *Mind Fiber* (improvisação ambiental)

Fonte: Vavabond (2014)

Embora a ideia de uma 'improvisação sem-cérebro' na proposta de *No-Brain-Improvisation* de *Vavabond* mostrar-se como uma estratégia para alcançar uma 'improvisação instintiva' em que o corpo é colocado em evidência, tal estratégia parece distanciar-se do que propomos com a noção de paralelismo entre mente e corpo de Spinoza. Contudo, tal proposta refere-se a 'tentar abandonar' antes que apenas 'abandonar' as experiências musicais anteriores, demonstrando um sinal do reconhecimento da dificuldade ou até da impossibilidade desta tarefa. O que queremos colocar com esses exemplos é que a proposta de uma escuta afetiva realizada por músicos ou apenas ouvintes não implica em um 'desligamento' da mente, ou em um não-pensar, mas ao invés disso, que ela possa expandir-se para além da atividade intelectual. Em

outras palavras, consideramos que uma escuta afetiva inclui, mas, está além de uma escuta-pensante. Enquanto a primeira inclui os aspecto imperceptíveis da situação de escuta, a segunda é audível. Ou seja, escutar de forma afetiva é reconhecer que aquilo que escutamos é a 'ponta-do-*iceberg*' e, dessa forma, intensificar e libertar o ato perceptivo abrindo-lhe para o devir-imperceptível, ou ainda, para 'o que essa escuta pode nos fazer', visto que, conectado com ela, há um plano imanente e material, imperceptível e afetivo.

Durante a performance musical, uma escuta afetiva do performer permitiria que a sua consciência não esteja exclusivamente direcionada para uma 'escuta pensante' na qual, muitas vezes, parece direcionar o corpo apenas para executar ordens dos pensamentos, ou seja, a execução de sons que acabam por engendrar outros pensamentos que confirmam os anteriores que ordenaram a ação física da execução de um som. Por exemplo, o performer usa o seu corpo para executar uma partitura tradicional, de tal forma que a sua atividade física não é concebida como – utilizando as palavras de Hergarty - uma 'desorganização e reorganização do mundo'; ou mesmo quando ele realiza uma improvisação 'livre', geralmente dirigida pela interação entre os pensamentos da sua própria experiência musical com a sua escuta da situação de performance que, assim, acaba por tornar a improvisação livre uma atividade intelectual ainda que movida por ações instantâneas ou reativas. Apesar de concordarmos que a liberdade da improvisação livre exija um esforço intelectual como forma de uma suposta libertação dos estilos e linguagens musicais - que acaba por criar outros estilos - e que, deixar o fluxo musical surgir 'naturalmente' possa provocar o afastamento de um ideal de liberdade ao trazer à tona inevitavelmente a experiência musical do performer, propomos um outro olhar para este tipo de questão por meio da perspectiva da teoria do afeto, ou seja, um olhar para a música a partir da capacidade afetiva do(s) corpo(s).

Embora o discurso da mente que subjuga o corpo possa aparentemente fazer algum sentido, ao partirmos da noção de paralelismo entre eles nos afastamos dessa perspectiva Descartiana - a qual os concebe como entidades hierarquicamente separadas -, pois o que almejamos apontar com esta prática estético-somática da escuta afetiva é a ampliação da consciência sobre o papel do corpo na escuta musical, o qual é conectado ao papel da mente. O que queremos dizer é que, independente da escuta que ocorre a partir do conjunto das nossas experiências e conhecimentos musicais, são as ressonâncias afetivas não-conscientes da situação de escuta de uma peça musical que vão ter mais importância na sua significação. No entanto, a

importância da escuta afetiva se mostrará na medida em que a capacidade afetiva do ouvinte em ser afetado pelo som demande a constante atualização da filtragem dos ‘golpes sônicos’ que o corpo do ouvinte realiza, transformando esse filtro cada vez mais em um canal de intensidades na contínua renovação de seu encontro com o real. Assim, o estudo dessas interações entre som e corpo, concebidas de forma paralela às interações entre som e sua significação (emocional, intelectual, simbólica) pode intensificar esse encontro do ouvinte com o real através de criações musicais que propõem uma escuta afetiva.

Para concluir este Capítulo, ainda queremos mencionar o trabalho artístico de Yan Jun, quem tem um estilo similar ao trabalho de Li Jianhong, visto que ambos estão preocupados com o que sua música pode fazer com a escuta que, de acordo com Wang (2012a), trata-se de uma escuta afetiva. Ambos artistas chineses promovem uma escuta não-antropocêntrica, isto é, estão interessados nas intensidades vibratórias da situação de performance: dos sons dos seus dispositivos, do ambiente e dos corpos localizados nesse ambiente sem qualquer hierarquia entre eles, sejam objetos, mamíferos, insetos, etc. Yan Jun abandona a improvisação com laptops em 2006 quando, influenciado pela cena musical japonesa do *Onkyô* (o qual discutiremos no próximo Capítulo), começa a explorar a improvisação eletrônica por meio de sistemas de *feedback* (Figura 30) que, segundo ele, faz sua performance mover-se para o desconhecido (WANG, 2012A)[23].

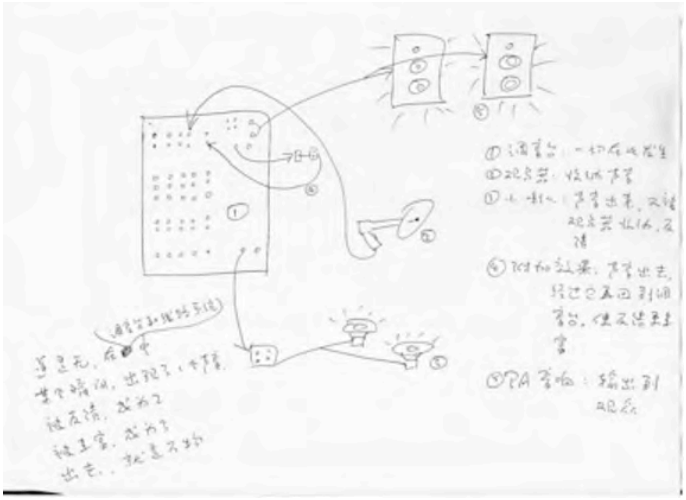
Figure 30 - Yan Jun improvisando com seu sistema de feedback

Fonte: Wang (2012a)

[23] Um registro audiovisual de uma improvisação de Yan Jun realizada com seu sistema de feedback pode ser vista na homepage: https://www.youtube.com/watch?v=PWv8bKdAxkA.

Segundo Wang (2012a), o sistema de dispositivos (microfone parabólico de brinquedo, dois alto-falantes, processador de delays, equalizador e um par de PAs) configurados por Yan foi feito com o objetivo de mostrar como os sons que o sistema produz formam um cosmos através do *feedback* (Figura 31).

Figure 31 -Ilustração do Sistema Sonoro de Feedback Desenhado por Yan Jun



Fonte: Wang (2012a)

Notamos nas performances de Yan uma similaridade com as ‘micro-interrupções’ afetivas do ruído exploradas em sistemas de (re)produção sonora nas obras de Marclay, Chavez e Tone, como apontadas por Thompson (2014). Uma diferença que pode ser notada entre Yan e esses artistas é a inclusão do ambiente como agente afetivo do sistema através da inclusão do microfone parabólico que, segundo Wang (2012a) pode captar sons de até 300 pés (90 metros) de distância. Este pode ser um exemplo da incorporação do silêncio ruidoso e afetivo do ambiente apenas com o uso de um dispositivo, ou seja, sem muita interferência do performer na manipulação deste silêncio - como faz Lucier ao manipulá-lo em suas geografias sonoras - que deixa a sua ruidosidade afetar o *feedback* do sistema. No entanto, tal ruidosidade silenciosa é transformada em som quando o microfone parabólico capta as distantes vibrações em volta do ambiente de performance e as incorpora no sistema de *feedback.*

No próximo Capítulo, veremos como a ruidosidade deste plano silencioso e intensivo que habita nos sons é utilizado como recurso artístico sem, no entanto, necessariamente transformá-lo

em som, como observado em algumas recentes cenas da música experimental as quais, especulamos, têm o intuito de promover uma escuta afetiva. Além disso, veremos por meio da noção de ‘silêncio como exposição’ - nessas recentes cenas musicais - ao invés de um ‘silêncio transgressor’ - como na música de Cage -, se a tese de Foster (1994) – apontada no Capítulo 1 – está correta, a saber, os anseios reprimidos de uma determinada estética apenas se efetivam futuramente.

5 Poéticas de uma Escuta Afetiva ou A Recente Música Experimental Silenciosa

Neste Capítulo apresentamos diferentes práticas da música experimental que se voltaram para uma abordagem redutiva ou silenciosa do seu material musical a partir da década de 1990, a saber, a *lowercase music* ou *quiet microsound*, o *onkyô*, o *Berlin Reductionism* (*Echtzeitmusik*) e o *Wandelweiser*. Apontaremos que o silêncio nessa recente tendência da música experimental tem uma influência da música de Cage, mas, no entanto, apresenta diferenças com a abordagem do compositor. No percurso que realizamos até agora, buscamos os fundamentos teóricos para compreendermos a capacidade afetiva dessa música. Mostraremos, no entanto, que não se trata de atribuir um poder de autonomia a essa música, ou seja, de considerar que ela possui uma qualidade perceptiva e afetiva especial, tal como a imersão produzida pela arte orgânica apontada por Bürger que, como vimos, é um produto historicamente construído, da mesma forma que é também a arte vanguardista. Ao invés disso, o que pretendemos apontar é que se há uma autonomia nessa música, ela também é relativa, mas não porque ela é da mesma forma historicamente construída que essas outras, mas sim porque essa autonomia não está propriamente na música. De acordo com o nosso escopo teórico da Teoria do Afeto, tal autonomia é antes imanente, ou seja, está mas ao mesmo tempo não está na música, visto que está em tudo e, por isso mesmo, não está em nenhum lugar específico – um silêncio. Mas pelo fato de também estar nessa música e em quaisquer outras músicas, o que é diferencial na recente música experimental silenciosa é o fato de sua concepção poética e o seu resultado estético demonstrarem um trato com o seu material a partir dessa noção de imanência. Como viemos apresentando através da Teoria do Afeto, tal imanência se caracteriza por sua própria imperceptibilidade, embora ela seja fisicamente presente e afetiva, ou seja, trata-se de um 'ruído silencioso' que é ao mesmo tempo autônomo e imperceptível – o afeto -, relacional e perceptível – a afecção. A concepção poética e a aparência estética dessa música será discutida neste Capítulo através de alguns discursos dos músicos envolvidos e de pesquisadores que se dedicaram à investigação dessa recente música. Pelo tamanho do escopo do objeto de estudo, isto é, diferentes movimentos com muitos compositores e performers e um conjunto enorme de obras, nossa abordagem, por vezes, terá um aspecto generalista sem ater-se a detalhes que demonstram profundas variações do nosso objeto de estudo. Além disso, faremos algumas descrições auto-etnográficas de alguns simples experimentos artísticos envolvidos com este tema. Com o conceito

de Corpo-sem-Órgãos e o de masoquismo produtivo demonstrados anteriormente, além da discussão sobre a recente música experimental silenciosa, poderemos expor agora as causas de nosso argumento especulativo de que essa música pode afetar a escuta restabelecendo a sua capacidade de atuar micropoliticamente no seu ambiente.

5.1 Transição do Milênio: uma volta para o silêncio na música experimental

Paralelamente a uma 'volta para o afeto' em alguns nichos do discurso acadêmico desde a década de 1990, coincidentemente vemos surgir no mesmo período uma 'volta para o silêncio' na música experimental, a qual se estende em certa medida até a atualidade, embora tenha sido mais notável nos anos de transição para o atual milênio. Citando Cox e Warner (2004)[1], Lorraine Plourde comenta que "[...] este momento é visto por alguns acadêmicos como um indicativo de uma volta para o auditivo na cultura contemporânea", a qual foi caracterizada "[...] por uma variedade de novas abordagens para as performances sonoras, muitas das quais foram influenciadas por técnicas do minimalismo, da livre improvisação e do aumento da popularidade da arte sonora" (PLOURDE, 2008, p. 270). Citando o compositor Richard Chartier, Thomas Bailey (2012, p. 326) observa que a partir da década de 1990, artistas sonoros vêm utilizando a "quietude" como "ferramenta composicional" em suas músicas eletrônicas. Bailey denomina este momento como "*digital-age-silence*" (era digital do silêncio) ao referir-se à ausência de chiados da fita magnética ou dos estalos do vinil característicos da escuta mediada por essas mídias em um momento logo anterior a esta época. Tal ausência faria com que o ouvinte dessa música silenciosa quando reproduzida no CD player, por vezes, chegasse o seu ouvido próximo do aparelho para checar o seu funcionamento, de forma que pudesse escutar o som do laser sobre a superfície do CD (*Compact Disc*), visto que este não interfere no som que sai dos alto-falantes. Localizadas em alguns países, muitas vezes, distantes um do outro, diversas cenas da música experimental surgiram, apresentando em suas performances, diferentes estratégias de redução de parâmetros sonoros, especialmente da amplitude como formas de abordagens estéticas silenciosas, utilizando sons acústicos e/ou eletrônicos na composição ou na improvisação.

---

[1] COX, Christoph; WARNER, Daniel (Ed.). **Audio Culture:** Readings in Modern Music. New York: Continuum, 2004.

> Nomes como *new London Silence*, *new Berlin Reductionism*, *onkyo* ou variantes mais gerais, tais como, *lowercase-improv*, *micro-improv*, *sound-improv* e similares são usadas para designar a estética reducionista caracterizada por músicos improvisadores não-acadêmicos do final dos anos 90 e início dos 2000 [...] Baseados em uma estética focada no som, sua abordagem mistura conceitos de composição e improvisação e foi em vários níveis instruída pelas ideias de John Cage, quem influenciou muitos dos músicos (BLAZANOVIC, 2010, p. 1-3).

Vários dos trabalhos dessas recentes cenas da música experimental silenciosa que surgiram na década do advento do CD (*Compact Disc*) foram registrados neste tipo de plataforma específica, cuja tecnologia de erradicação do ruído, segundo David Toop (2004), deixa um remanescente subjetivo do chiado da fita magnética que pode ter influenciado a poética desses músicos.

> Gravações do quarteto austríaco Polwechsel, *Ereignislose Musik – Loose Music* de Burkhard Stangl, *Myshkin Musicu* de Taku Sugimoto[2], *Temporary Contemporary* de Toshimaru Nakamura e Jason Kahn, *Sine Wave Solo* de Sachiko M, *Dach* de Phil Durrant, Thomas Lehn e Radu Malfatti[3], *Particles and Smears* de Kevin Drumm e Martin Tétrault, *Filament I* de Otomo Yoshihide e Sachiko M[4], *Lidingö* de Andrea Neumann e Bukhard Beans e *Trem* de Rhodri Davies, todos parecem ser assertivos, em seus diferentes modos e através da perda de asserção, uma estética de ação presa, gestos microscópicos, mudanças mínimas, alturas extremas, pausas longas, e volumes frequentemente baixos e imperceptíveis (TOOP, 2004, p. 247).

Outro importante nome, precursor dessa 'volta ao silêncio', é o coletivo internacional de compositores-performers *Wandelweiser* surgido no ano de 1991 com sede na Alemanha. Embora o *Wandelweiser* tenha iniciado suas atividades antes do surgimento dessas outras cenas, diferentemente de algumas delas - que encontraram o seu fim quando seus músicos deixaram a estética silenciosa para trás na década passada -, o coletivo atualmente ainda mantém suas atividades. Outra diferença que pode ser notada entre o *Wandelweiser* e essas outras cenas que exploraram a música experimental de forma reducionista é que esse coletivo "[...] não está geograficamente delimitado; em vez disso, eles se unem sob um específico território estético" de constantes integrações e avaliações do silêncio em suas obras (BARRETT, 2011, p. 454). Da mesma forma que o *Wandelweiser*, o *microsound* ou a *lowercasemusic* não tem um território

---

[2] *Myshkin Musicu* de Taku Sugimoto pode ser ouvido no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=7aI4H7FKMeM&list=PLjn-lLMV8PwL5RG2R1YteQkfDCImPBhhD.

[3] Uma faixa de Dach de Durrant, Lehn e Malfatti pode ser ouvida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=t7XJUsnEsNM.

[4] Para ouvir duas faixas de *Filament I* de Otomo Yoshihide e Sachiko M acesse os seguintes links: https://www.youtube.com/watch?v=5mRozaUEHK8 e https://www.youtube.com/watch?v=2rpHGibCQzw.

geográfico bem definido, visto que antes que uma cena musical localizada, configura-se como uma estética composicional. Além disso, apesar de todas essas cenas e coletivos explorarem formas diversificadas de apagar a linha que divide o que é composição e improvisação, podemos ainda dizer que o *Wandelweiser* se situa mais no campo da composição com um material sonoro mais acústico enquanto essas outras cenas exploram mais o campo da improvisação e oscilam entre um material sonoro eletrônico e acústico. Da mesma forma, podemos dizer que o *quiet microsound* está mais no território da composição do que o da improvisação, embora, diferentemente do *Wandelweiser*, utiliza exclusivamente de sons eletrônicos.

Marta Blazanovic (2012), Richard Glover (2013) e David Grundy (2014) relacionam algumas dessas cenas musicais de improvisação silenciosa com o coletivo internacional de compositores do *Wandelweiser*. Blazanovic (2012) cita o trombonista Radu Malfati quem faz parte do *Wandelweiser* como uma figura central no início desta 'volta para o silêncio'. Além do *Wandelweiser*, Malfati também foi antes integrante do *Powelchesel* - uma das primeiras formações que abordaram a música experimental de uma forma 'reducionista' nesta recente tendência -, criado em 1993 na cidade de Viena. O trombonista também participou do grupo de improvisação *rar*, que pertenceu ao estilo do *Berlin Reductionism* ligado à cena *Echtzeitmusik* (Música em Tempo Real) em Berlim (BLAZANOVIC, 2012). Também fez parte de seu percurso a cena japonesa do *Onkyô*, através das composições do seu duo *Raku Sugifatti* com o músico Taku Sugimoto. Em *Hitotsu* com duração de pouco mais de 1 hora, os dois músicos tocam pouquíssimos sons rodeados por extensos silêncios[5]. Em *Appel*, também do duo *Raku Sugiffati*, é possível escutar em meio ao ruído branco produzido com técnicas de respiração circular pelo trombone com pouquíssimas notas e ruídos tocados pelo violão, alguns sons realizados acidentalmente pelo público, tais como, sons de tosse, respiração além de sons externos de automóveis vindos da rua[6]. No álbum *Futatsu*, por sua vez, sons do ambiente com pessoas conversando possivelmente em um bar onde o duo se apresentou, é o tecido que permanece soando durante mais de 40 minutos em meio a pouquíssimas notas que são tocadas por Malfatti no trombone ou por Sugimoto no violão[7].

Comentando sobre essa volta para o silêncio na transição do milênio, Glover (2013, p. 23)

---

[5] *Hitotsu* do duo *Raku Sugifatti* pode ser ouvida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=o7wB9MGFVYM.

[6] *Appel* do duo *Raku Sugifatti* pode ser ouvida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=YinhYC9L6W0.

[7] *Futatsu* do duo *Raku Sugifatti* pode ser ouvida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=Yppq2Nm9ln4.

diz que “localidades, como por exemplo, na cena do free jazz de Chicago, na cena da improvisação de Tóquio e o grupo de compositores *Wandelweiser* a maioria residindo na Europa, todos viram um renovado interesse em abordagens mínimas e reduzidas no fazer musical”. Grundy (2014), por sua vez, faz uma comparação das performances do *Onkyô* e do *Wandelweiser* com a performance de *Starry Night* do trompetista Mazen Kerbaj, a qual trata-se de uma improvisação livre realizada em 2006 na sacada de seu apartamento no Líbano em um dueto com as bombas das forças militares de Israel[8]. O autor comenta sobre o forte potencial político da música silenciosa que faz com que os sons do ambiente não sejam mais pensados como dentro ou fora da música. Em *Starry* Night, o som das bombas ainda que soando ao longe é incorporado esteticamente pela escuta em meio as intervenções do trompete, ao mesmo tempo que seu significado aterrorizador lembra o ouvinte instantaneamente que tais sons não deixam de estar fora da música. Por sua vez, Tina Hanssen (2012, p. 59) comenta que “a prática do onkyo (palavra japonesa que se refere à reverberação do som) é frequentemente mencionada em relação aos compositores do microsound para dizer algo sobre o que dirige os interesses deles em sons pequenos e calmos, silêncios e intermitências [*gaps*]”.

Apesar dessa volta para o silêncio encontrada nessas cenas, coletivos ou movimentos estéticos, apresentar similaridades notáveis com o silêncio da música experimental da Escola de Nova Iorque, que pode ser representada aqui de modo sumário por *4’33”* de Cage, tal volta apresenta características diversas desta última. A principal diferença que notamos diz respeito a certas restrições dessas abordagens mais recentes com relação à incorporação dos sons ambientais no silêncio, as quais não ocorriam em *4’33”*. Joana Demers (2010, p. 76-77) comenta que

> comparações com Cage obscurecem um traço fundamental e característico do microsound: seu uso daquilo que ouvintes e praticantes consideram ser sons pré-culturais, não-referenciais. Uma óbvia divergência da música de Cage é que no microsound, há uma diferença entre ruídos interiores à música, tais como, sons de falha [glitch sounds], e ruídos exteriores à música os quais podem interferir na audição da performance ou gravação. [...] Quiet Microsound não aceita seus ambientes ruidosos como Cage faz incondicionalmente. Chartier, por exemplo, descreve sua obra como uma reação aos ambientes nos quais sons suaves são abafados pelo ruído (BOON, 2002)[9]. Nas linhas de Chartier nota-se uma chamada do público para escutar *através* do ruído antes que *o* ruído [em si].

[8] *Starry Night* de Mazen Kerbaj pode ser ouvida no seguinte link: http://www.muniak.com/mazen_kerbaj-starry_night.mp3.

[9] BOON, Marcus. 12k/Line: Zen and the art of the drum machine. **Wire:** 218, 2002.

Chartier, portanto, vai em outra direção, diferente daquela tomada pela obra de Cage, quem pensa o silêncio como a não-intenção, isto é, a incorporação de sons 'não-musicais' que estejam no ambiente sejam eles quais forem. A música de Chartier demanda assim a necessidade de um ambiente sonoro 'controlado' para que seus sons possam ser percebidos. Tais sons, ruídos de falhas do funcionamento de equipamentos também não tem a ver com a consumação de forças libidinais com o uso do ruído na *noise music*. Embora essa música promova uma escuta corporal pelo seu impacto físico com altas amplitudes, seu choque do contato com o extraordinário logo perde o seu efeito. Após a transgressão ser consumada na *noise music*, ou seja, após o ruído ter se transformado em uma experiência musical, a continuidade de um desejo do corpo e da mente pela 'experimentação' é interrompida – a experiência passa a ter um significado. Por sua vez, esse significado fundamenta-se na representação de uma segurança após a experiência do 'proibido', isto é, a confirmação de que o ruído pode ser experienciado como sendo som musical. Por outro lado, a música de Chartier não parece demonstrar que a sua intenção se dê neste sentido, mas antes, que ela renuncia divisões tais como 'o dentro' e 'o fora' da música, revelando como a fisicalidade do real pode ser musical ao 'expor' a 'fisicalidade' da música, chamando a atenção do ouvinte para o seu ato de ouvir - a música continua afetando, embora ela não provoque ou tenha a intenção de provocar um choque no receptor.

Na fase mais intimista da cena *Echtzeitmusik*, cujo estilo foi denominado de *Berlin Reductionism*, Margareth Kammerer, compositora e performer ligada à cena, comenta que "os ruídos (que na vida da música 'normal' ainda tinham apenas um papel muito pequeno) eram frequentemente tão silenciosos (tão silenciosos que, para estar seguro, o refrigerador era desligado antes do concerto iniciar), mas aqui eles exerciam o papel principal" (BEINS et al., 2011, p. 94). Embora houvesse o controle de alguns desses ruídos ambientais, ele era relativo, visto a dificuldade de se controlar aqueles ruídos mais silenciosos que não se revelam facilmente e, assim, acabavam por se confundir com sons realizados pelos músicos, inclusive por frequentemente haver uma certa similaridade tímbrica. No entanto, esta configuração musical intensivamente silenciosa acabava por destacar os sons que o público fazia acidentalmente durante as performances do *Berlin Reductionism*. Para os músicos, era mais fácil exercer o controle dos sons produzidos por aparelhos no ambiente, tal como, um refrigerador, do que os sons acidentais do público, ainda mais por que suas apresentações ocorriam em ambientes

descontraídos de bares ao invés de salas de concerto. Apesar disso, tal descontração era também relativa, pois o público adequava seu comportamento ao caráter estético desta música reducionista. Sobre isso, Kammerer relata: “eu tinha um sentimento que esta ‘música de ruídos silenciosos’ criava uma cumplicidade entre os músicos e o público, porque a música era criada naquele momento e o público era parte do processo, ambos como ouvintes e ‘criadores de ruídos’ (tosses, ruídos de cadeiras, etc.)” (BEINS et al., 2011, p. 94).

Similarmente às declarações de Demers sobre o *microsound* e aos relatos de Kammerer sobre as suas experiências de escuta e de performance em concertos do *Berlin Reductionism*, as quais enfatizam as restrições dos músicos com relação aos sons do ambiente, Plourde aprofunda nas relações advindas das limitações impostas aos sons do ambiente feita pelos músicos do *onkyô*. “Para eles a noção de sons externos era mais restrita – embora em último caso subjetiva – categoria que não se estendia a incluir sons originários dos corpos das pessoas do público, tais como aqueles quem dirigiam a atenção para eles mesmos por respirar profundamente ou derrubar acidentalmente uma garrafa de cerveja” (PLOURDE, 2008, p. 282). Dessa forma, o próprio público do *onkyô* adquiria essa percepção estética dos músicos, ou seja, esta noção de quais sons externos seriam aceitáveis. Em sua pesquisa etnomusicológica sobre a cena, Plourde (2008) comenta de um ouvinte que relatou uma diferença entre o local onde aconteciam as performances do *onkyô* em Tóquio, chamado *Off Site*, com outro espaço de performances de música experimental que aceitavam sons externos sem restrições, o qual se localizava no andar de cima de um sobrado em que o andar de baixo era um karaokê. A diferença consistia em que, na opinião deste ouvinte - frequentador assíduo das apresentações do *onkyô* -, os sons da música do karaokê que entravam na música experimental tocada no bar acima deste simplesmente arruinavam a sua escuta. “O problema de acordo com esse ouvinte não é que os sons em si são inerentemente desinteressantes, mas o fato de que eles limpam e obscurecem completamente os sons da performance [silenciosa]” (PLOURDE, 2008, p. 282).

Em relação ao *Wandelweiser*, cito aqui o relato do pesquisador Jean Pierre Caron, quem comentou sobre as suas impressões de um concerto do coletivo em um galpão em Paris no qual ele esteve presente (informação verbal)[10]. Caron descreve o início do concerto como bastante silencioso apenas com sutis sons externos, assim como é de costume nas performances do

[10] Palestra “Modelos de Notação e Ação em Cardew” organizada pelo grupo de pesquisa *NuSom* no Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo no dia 09/06/2014, com registro disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=xZHdob5C6bs.

Wandelweiser. No entanto, nos conta Caron que, repentinamente, o alarme de um carro foi disparado e soou fortemente bem próximo ao local do concerto, de tal forma que o som deste alarme invadiu todo o silêncio da performance. O pesquisador relatou que, alguns minutos após o alarme ter começado a soar, os músicos do *Wandelweiser* simplesmente pararam a performance e anunciaram para o público que a retomariam em seguida, provavelmente, o que se deu após o alarme ser desligado. Diante desse relato, Caron fez em sua palestra uma breve comparação da música do *Wandelweiser* com a música de Cage - isto provavelmente se deu pelos músicos do coletivo frequentemente remeterem a sua estética silenciosa à influência do compositor estadunidense –, colocando em causa a atitude dos músicos do *Wandelweiser* no concerto em questão, visto que no silêncio cageano qualquer som externo seria válido.

A volta ao silêncio iniciada a partir da década de 1990, no entanto, abarca um grande conjunto de práticas, grupos, cenas, e obras os quais não serão totalmente mencionados no presente trabalho, visto que não é nosso objetivo realizar um panorama ou análise de tal conjunto. Ao invés disso, propusemos nos concentrar nos dados obtidos por diversos estudos ao longo deste trabalho, os quais fossem mais relevantes para o desenvolvimento de nosso modelo teórico que especula sobre a possibilidade de uma escuta corporal ou afetiva nesta recente tendência musical. Adiante situaremos brevemente algumas das práticas musicais envolvidas com essa tendência.

5.1.1 Quiet Microsound ou Lowercase Music

A palavra '*microsound*', ao mesmo tempo que associada com uma tendência estética, refere-se a uma técnica de síntese sonora de granulação do som, conhecida por 'síntese granular', a qual manipula os parâmetros do som em suas microdimensões. Segundo Eduardo Miranda (2009, p. 101),

> A síntese granular gera uma rápida sucessão de excertos sonoros muito curtos chamados grãos (por exemplo, 35 milésimos de segundo) que juntos formam eventos sonoros de maior duração. Os resultados geralmente apresentam um grande senso de movimento e fluxo sonoro. Esta técnica de síntese pode ser metaforicamente comparada com o funcionamento das imagens cinematográficas, em que a impressão de movimento contínuo é produzida pela exibição de uma sequência de imagens ligeiramente diferentes com uma velocidade superior à capacidade de rastreamento dos olhos.

Com o barateamento de computadores pessoais na década de 1990, este tipo de técnica foi amplamente explorada por diversos compositores. Demers (2010, p. 71) comenta que "a palavra [*microsound*] define tanto um conjunto de procedimentos composicionais quanto uma estética musical", encontrados tanto no ambiente acadêmico quanto no popular e na música eletrônica independente. Assim, essa estética - auxiliada pelo uso de recursos digitais – serve a uma gama de estilos derivados de sua exploração musical por certos artistas, dos quais o que nos interessa para a nossa discussão é o estilo *quiet microsound*. Demers (2010) pontua os álbuns *Torli* (2000) de Miki Yui; *Series* (2000)[11] e *Decisive Forms* (2001)[12] de Richard Chartier; e as peças '*glitches'* de Kim Cascone como obras representativas deste cenário independente. Esses artistas utilizam as técnicas de síntese granular de modo que no resultado final, o ouvinte ainda corre o risco de não ouvir muita coisa se seu ambiente de escuta não esteja silencioso. Ele ainda pode aumentar o volume de seu sistema de reprodução sonora, embora em alguns álbuns desse estilo existam comentários nos encartes orientando seus ouvintes para que deixem o volume baixo, pois "aumentar o volume não necessariamente ajuda e de fato prejudica o processo de escuta, porque um volume alto pode produzir chiados nos alto-falantes que competem com os sons gravados" (DEMERS, 2010, p. 74). Em *Series* de Chartier – ganhador do prêmio de menção honrosa no ano de 2001 em Linz[13] - é notável como os sons do ambiente podem se confundir com os sons minúsculos da gravação.

O termo '*lowercase*', frequentemente associado ao nome '*microsound*', mostra-se como um outro estilo de abordagem silenciosa das técnicas de síntese granular. Inspirados em suas próprias discussões realizadas numa lista de *e-mails* no ano 2000 e no ano 2002, vários artistas - inclusive ligados à cena do *free jazz* nos Estados Unidos[14] - reuniram-se para lançar duas compilações de obras (com dois CDs cada uma), respectivamente, '*lowercase 1.0*' e '*lowercase-sound 2002'* pelo selo independente *Bremmstrahlung Recordings* criado para os lançamentos desse estilo (KAHNEY, 2002).

Caso não consideremos uma diferença entre o *quiet microsound* e o *lowercase*, podemos dizer que, provavelmente, *o lowercase* seja mais especificamente voltado para uma abordagem de granulação de amostras sonoras gravadas antes que a granulação de sons exclusivamente digitais

---

[11] Disponível em: https://richardchartier.bandcamp.com/album/series.
[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AiQCYii34VQ.
[13] Ver nota 6.
[14] A cena do *free jazz* com uma abordagem *'lowercase'* ocorreu nas cidades de Chicago e Boston, nesta última, principalmente por meio do *The Undr Quartet* (GLOVER, 2013; BULLOCK, 2010).

como no *quiet microsound*. Segundo Kahney (2002), os materiais da *lowercase music* estão muitas vezes ligados à ciência, a saber: formigueiros amplificados, telefones celulares funcionando com bateria descarregada, estalos suaves de bactérias rapidamente congeladas por gelo seco e metanol, etc. Esses materiais - gravados com determinados tipos de microfones - eram então manipulados em software de edição de áudio de forma que o resultado objetivasse uma estética silenciosa.

Na ocasião do relançamento de sua obra *Forms of Paper* (2001) pelo selo LINE, o artista sonoro Steve Roden comenta que criou o termo desde meados da década de 1980 com o intuito de designar sua obra como uma forma de protesto silencioso (inspirado no que o poeta Rilke chamou de 'coisas insignificantes') contra a 'estética do espetáculo' que rodeava a arte da época (RODEN, 2011)[15]. "Em outras palavras, a música '*lowercase*' não é tanto sobre sons particulares ou determinados estilos musicais, mas sobre uma questão de atitude: a criação de música que é despretensiosa, que existe para que os ouvintes a descubram e a apreciem" (HEUMMAN, 2002).

5.1.2 Onkyô

Segundo David Novak (2010), a curta história de cinco anos do *Onkyô* iniciada no ano 2000 está principalmente relacionada com os concertos que aconteciam em um espaço localizado em uma das pequenas casas de madeira de um conjunto no centro de Tóquio, o qual era ao mesmo tempo um café, uma galeria de arte e um clube de música, e ficou conhecido pelo nome de *Off Site* (Figura 32). "Toda semana o núcleo de um grupo de músicos, incluindo Taku Sugimoto, Toshimaru Nakamura, e Akiyama Tetzuji, juntavam-se para o *Meeting at Off Site*, uma série de concertos de improvisação que ajudaram a associar o novo gênero exclusivamente com este espaço" (NOVAK, 2010, p. 38)[16].

Nos álbuns que foram gravados pelos músicos da cena do Onkyô podemos encontrar o uso experimental de recursos que vão desde instrumentos musicais acústicos com o uso de

---

[15] Outros artistas importantes da *lowercase music* são: Bernhard Günter, Richard Chartier, Francisco Lopez e Ryoji Ikeda (GLOVER, 2013). Algumas das obras *lowercase* desses artistas podem ser ouvidas neste canal do youtube disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLb15rbk6I4pMnJ9O_D2ebx23O3eViy8Z6.

[16] Outros músicos relacionados à cena do *Onkyô* são Otomo Yoshihide, Utah Kawasaki, Masahiko Okura, Ami Yoshida e Sachiko M (BEINS et al., 2011; TOOP, 2004).

técnicas estendidas até instrumentos eletro-eletrônicos, tais como, guitarras, sampleadores, ‘mesas-de-som’, *turntable* (toca-discos). É digno de nota mencionar que o *Onkyô* também ficou conhecido pelo uso curioso que Toshimaru Nakamura fez da mesa de som (Figura 33) e Sachiko M fez do sampleador (Figura 34), denominando suas técnicas, respectivamente, por ‘*no-input*’ (sem sinal de entrada) e ‘*empty*’ (vazio)[17]. “Ao invés de se basear ou manipular amostras de sons armazenadas, o sampleador ficava vazio; a palheta de Sachiko extraía os tons das ondas senoidais de teste que são fabricadas com a máquina” (PLOURDE, 2008, p. 276). Por sua vez, Nakamura utilizava de processos de feedback (retroalimentação) conectando a saída de alguns canais da mesa de som na entrada de outros canais, criando osciladores que interferem uns nos outros sem, no entanto, utilizar qualquer sinal externo. As configurações de um no-input-mixing-board podem ir desde um nível mais simples até os mais complexos inclusive adicionando outros processamentos de efeitos externos ao equipamento. O fato é que desde as primeiras configurações pode não ser trivial entender o comportamento do som resultante da manipulação do equipamento que, por vezes, parece se transformar em uma ‘substância viva’ difícil de ser reproduzida novamente, de tal forma que a relação entre som e performer se dá de maneira mais intuitiva, baseando-se na interação que ocorre no momento. Esse tipo de configuração realizada por Nakamura influenciou o artista sonoro Yan Jum, quem - como vimos no Capítulo anterior - adicionou um microfone parabólico ao sistema criando ainda mais instabilidade.

Figure 32 - Onkyô em *'Meeting at Off Site'*

Fonte: Foto de Masae Tanabe (2000)

[17] Para ouvir o album *Do* de Toshimaru Nakamura e Sachiko M acesse o seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=cJl68lnc2uY.

Segundo Novak (2010), o objetivo de Sachiko e Nakamura era o de buscar uma 'técnica ausente de técnica' na qual algo de fora não iria interferir no funcionamento interno do equipamento[18]. Nakamura chegou a essa configuração do *no-input-mixing-board* por meio do seu desejo de continuar a tocar depois de abandonar sua atividade como guitarrista. Sachiko, por sua vez, não se considerava como uma musicista, mas sim como sonorizadora de apresentações teatrais. O fato é que esses dois artistas mostraram-se como expoentes dessa cena que influenciou o desenvolvimento da EAI (*ElectroAcoustic Improvisation*) (BEINS et al., 2011).

Figure 33 - Toshimaru Nakamura com *No-Input-Mixing-Board*

Fonte: Foto de Zama Yuko (NOVAK, 2010)

Na música do *Onkyô*, "[...] As regras do jogo eram relativamente simples: dinâmica sempre baixa ... sons devem ser os mais abstratos possíveis ... o grupo tocando antes em questão de simultaneidade do que de interação, etc." (WARBURTON, 2003 apud NOVAK, 2010, p. 52)[19]. A direção consciente de não interagir uns com os outros durante suas improvisações em grupo enfatizava ainda mais a intenção dos músicos em considerar o espaço como um forte elemento musical. Este tipo específico de estratégia nos revela uma abordagem não-antropocêntrica da performance musical, como pode ser visto na fala de Nakamura abaixo,

[18] Uma pequena entrevista em inglês com Sachiko M e Toshimaru Nakamura com a apresentação de seu pensamento musical pode ser vista no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=Tl8IMc-8-N8.
[19] WARBURTON, Dan. On Hibari. **Paris Transatlantic** (web magazine), October News: 2003.

entrevistado por Novak (2010) em 2003:

> Quando eu toco com outros músicos, eu não toco *com* eles, eu toco com o espaço incluindo este[s] músico[s] – não diretamente humano para humano. Se você é um músico, okay, vamos tocar juntos. Mas eu não toco com você – eu toco com todos os elementos ao seu redor, ao nosso redor. Então eu realmente não confronto você como um indivíduo – você é parte de muitos outros elementos no espaço ao seu redor.

Além disso, a ausência de interação entre os músicos associada com os pequenos sons que eles realizavam ainda revelava um outro subproduto de sua performance: a discrição nos seus gestos. Ao passo que, muitas vezes, o concerto poderia se iniciar sem que o público se desse conta, ainda mais acentuado pelo fato de que os músicos não anunciavam o seu início que, assim, era frequentemente confundido com a 'passagem do som' dos instrumentos eletrônicos e a preparação dos instrumentos (PLOURDE, 2008). Plourde (2008) comenta que tal situação gerava uma tensão no público, inclusive em momentos de maior descontração antes do concerto quando as pessoas que chegavam ao *Off Site* ainda estavam se cumprimentando, pois após o concerto se iniciar, elas deveriam se comportar dentro dos 'códigos de etiqueta' do evento, ou seja, manterem-se quietas e em silêncio.

Figure 34 - Sachiko M com *Empty Sampler*

Fonte: Foto de Zama Yuko (NOVAK, 2010)

David Novak (2010) caracteriza a música do *Onkyô* como uma "poética da intradução", fazendo uma alusão à sua indefinição como um gênero musical. "O gênero foi definido por sua profunda atenção a um específico ambiente de performance – o espaço de um minúsculo quarto

do Off-Site” (NOVAK, 2010, p. 51). Tanto Novak quanto Plourde enfatizam o quanto a crítica internacional muitas vezes associava a quietude do *Onkyô* à ‘japonesidade’ do Zen, o que era frequentemente negado pelos músicos da cena. O que esses artistas alegavam é que a quietude de sua música vinha da necessidade de se tocar baixo para não incomodar os vizinhos devido às condições de falta de isolamento acústico do pequeno imóvel onde as suas performances eram realizadas, da mesma forma que os estreitos apartamentos dos residentes de Tóquio (PLOURDE, 2008; NOVAK, 2010).

Novak tece considerações em sua pesquisa sobre a cena, as quais nos parecem se referir à capacidade que a música do *Onkyô* tem de apagar fronteiras que dividem transnacionalidade e localidade, improvisação e composição, interação e simultaneidade, performance e escuta, tranquilidade e tensão, liberdade e escolha, intencionalidade e acaso. Ao invés de provocar transgressões de uma estrutura em relação à outra ressignificando seus elementos e ainda assim mantendo e fortalecendo a linha que as dividem, o *Onkyô* antes nos sugere um continuum ao prescindir dessas divisões.

5.1.3 Berlin Reductionism (Echtzeitmusik)

Após a queda do Muro de Berlim e a reunificação da Alemanha no final da década de 1980, a cidade de Berlim tornou-se um centro de proliferação de atividades artísticas. Vários espaços e edificações tanto privados quanto públicos que se viam abandonados ou em escombros no lado Oriental da cidade estavam livres para serem ocupados, atraindo artistas da Alemanha e de diversos outros lugares devido ao baixo custo de vida que Berlim apresentava no início dos anos 1990. Com um ambiente propício para modos de vida e relações sociais que estimulavam a produção artística, surgiram nessas ocupações alguns pontos de encontro, e espaços (*venues*) de cenas musicais independentes que propuseram diferentes formas alternativas de pensar e realizar as suas práticas criativas. O *Berlin Reductionism* foi um estilo de improvisação de alguns músicos inseridos dentro de uma cena musical surgida nesse contexto, que ficou conhecida por *Echtzeitmusik* (Música em Tempo Real), a qual é ainda atuante, embora o reducionismo é visto hoje pelos músicos apenas como uma influência do passado.

A cena da *Echtzeitmusik* autodenominou-se por meio desse termo com o objetivo de distinguir-se do cenário do *free jazz* e da ‘improvisação livre’ na capital alemã, apresentando uma

proposta mais conceitual do que intuitiva como forma de direcionar a improvisação e ainda é atuante nos dias de hoje[20] (BEINS et al., 2011). O termo quer denotar o aspecto contingencial da música, referindo-se tanto ao fazer quanto às pessoas que a fazem em determinados locais. "[...] O papel da notação é bastante irrelevante nas obras da maioria dos músicos, seus focos estão nos processos, na performance em si mesma, antes que nas obras como objetos" (BLAZANOVIC, 2012, p. 27). O *Berlin Reductionism* - que foi a fase estilística com um maior destaque dentro da *Echtzeitmusik* - desenvolveu-se principalmente entre anos de 1998 e 2003, e caracterizou-se por sua abordagem reducionista do material musical em relação à intensidade e à densidade sonoras, assim como também em relação à interação em grupo na busca de uma eliminação dos automatismos da improvisação (BLAZANOVIC, 2010).

Em 1997 e 1998, respectivamente, o *Anorak* e o *2:13 Club*, que eram locais de ponto de encontro da cena, encerraram suas atividades por questões de ordem político-econômicas associadas à revitalização dos lugares onde se localizavam (BLAZANOVIC, 2012). Houve uma política social agressiva da administração da cidade de Berlim pela reintegração de posse das ocupações em determinadas regiões, que deixou a cena do *Echtzeitmusik* por dois anos (1998-2000) sem um local de encontro. Assim, nesses dois anos, as apresentações da *Echtzeitmusik* aconteceram em sua maioria nos apartamentos dos músicos da cena.

Segundo Beins e outros (2011), foi somente no ano 2000 que as apresentações da *Echtzeitmusik* voltaram a ocorrer em dois novos pontos de encontro iniciados nesse mesmo ano, os quais ocorriam em média duas vezes por mês, a saber: *Raumschiff Zitrone* (que encerrou em 2006) em *K77* e *Labor Sonor* em *Kule*. Os autores comentam que o primeiro lugar assemelhava-se mais com o *2:13 Club* e dedicava-se somente à cena da *Echtzeitmusik*, já o segundo incluía apresentações e exposições de outras artes. Em dezembro de 2002, esses dois locais juntaram-se a um outro em *Lychenerstraße*, conhecido como *ausland*, uma ocupação que foi legalizada com aluguel à baixo custo, permitindo que, desde então, fossem recebidas formas de arte fora do padrão comercial, visto que não dependiam do comparecimento de um grande público para sustentar financeiramente a estrutura do local (BEINS et al., 2011). Segundo o site da cena, outros locais com espaço aberto atualmente para a *Echtzeitmusik* são o *Quiet Cue*, o *Sowieso*, e *Altes Finanzamt*. Entre 2007 e 2008 a cena do *Echtzeitmusik* promoveu uma série de seis

[20] Conforme pode ser verificado na agenda de seus concertos encontrada no site da cena no seguinte link: www.echtzeitmusik.de.

encontros que ficou conhecida como *Labor Diskurs* e contou com a participação de aproximadamente vinte pessoas, entre compositores, performers e teóricos, realizados em um dos principais pontos de encontros da cena em Berlim (BLAZANOVIC, 2012). Dessa série de encontros foi produzido o principal documento que registrou o desenvolvimento dessa cena, o livro *"Echtzeitmusik**:** selbstbestimmung einer szene / self-defining a scene"* ('Música em Tempo-Real': auto-definição de uma cena), que nasceu do objetivo de uma auto-reflexão na busca de uma identidade da cena (BEINS et al., 2011)[21]. Em 2010, a *Echtzeitmusik* ganhou financiamento do fundo de cultura de Berlim para produzir seu próprio festival com três semanas de apresentações com uma enorme quantidade de artistas, o que aumentou ainda mais o seu reconhecimento na cidade.

Dentro da cena da *Echtzeitmusik* os grupos que se formaram na fase do *Berlin Reductionism*, entre aproximadamente os anos de 1998 e 2003 foram: 1) *2:13 Club* (Burkhard Beins, Margaret Huber, Bettina Junge, Michael Renkel, Markus Wettstein); 2) *rar* (Robin Hayward[22], Axel Dörner, Radu Malfatti); 3) *0op* (Robin Hayward, Andrea Neumman, Annette Krebs, Axel Dörner); 4) *Das Kreisen* (Burkhard Beins, Robin Hayward, Annette Krebs); 5) *Robin Hayward e Axel Dörner Duo*; 6) *Andrea Neumman e Ignaz Schick Duo*; 7) *Andrea Neumman e Annette Krebs Duo*; 8) *Activity Center* (Burkhard Beins e Michael Renkel); 9) *Phosphor* (Burkhard Beins, Alessandro Bosetti, Axel Dörner, Robin Hayward, Andrea Neumman, Annette Krebs, Michael Renkel, Ignaz Schick) (Figura 35) (BLAZANOVIC, 2012). Para esses músicos "a estase e o princípio da não-reação permitiu uma grande quantidade de silêncio tornar-se uma parte da música" (BLAZANOVIC, 2010). Tais princípios já podiam ser vistos em algumas das obras de Cage e Feldman, tais como, em *0'00"* de Cage (1961) - em que o performer não deveria prestar atenção à situação musical -, e em *Piece for Four Pianos* (1957) e *Two Pianos* (1957) de Feldman - em que a notação deixa a definição das durações das notas e acordes a cargo dos intérpretes, desde que não se escutem e toquem de forma lenta com intensidades reduzidas. O estilo *Berlin Reductionism* pode ser caracterizado por "ações radicalmente redutivas em relação ao material musical, à interação em grupo e à auto-expressão

[21] No site da *Echtzeitmusik* encontram-se informações sobre as atividades atuais dos locais em que a cena se desenvolveu, disponível no seguinte link: http://www.echtzeitmusik.de/index.php.
[22] No link a seguir pode ser vista uma performance de Robin Hayward para ilustrar o tipo de sonoridade que esse estilo buscava obter na época: https://www.youtube.com/watch?v=d009sHthKWw.

sobre o lema: reduzir um elemento na música tem o potencial de aumentar a intensidade de percepção de outro" (BLAZANOVIC, 2010, p. 1).

Figure 35 - Grupo *Phosphor* em 2008

Fonte: Foto de Miro Myska (BEINS, 2015)

O estilo reducionista de improvisação do *Echtzeitmusik* parece ter surgido em um ambiente de desgaste do advento da 'improvisação livre' nos anos 1960, no qual este termo depois de um tempo passou a não mais expressar o fazer musical de certos improvisadores. Sonoridades e técnicas que em um momento pareciam se mostrar como novidades começaram a fazer parte de um idioma gestual e sonoro particular de cada músico, tanto que termos como 'livre', 'não-idiomática' ou 'contemporânea' para esse tipo de improvisação emancipada do *free jazz* ou dos sistemas tonais e modais de quaisquer estilos de improvisação não se mostravam mais adequados. Embora essa discussão ainda seja atual, muitos improvisadores parecem não se importar com questões relacionadas aos rótulos atribuídos sobre o que fazem.

É notável como boa parte desse tipo de improvisador teve ou tem a sua carreira musical ligada a um grupo mais ou menos estável, tanto que esse tipo de grupo desenvolvia certos processos de auto-organização musical ao longo do tempo[23]. Blazanovic (2010) indaga se esse tipo de estratégia de desenvolvimento formal que buscava direcionar a improvisação – realizada por vezes de forma desapercebida ou negada pelo músico – não teria um motivo de causar maior interesse do público. Assim, ao identificar formas que se desdobram no fluxo musical, a improvisação poderia tornar-se mais interessante para o ouvinte.

[23] Um trabalho musical com um sistema sonoro-interativo programado em linguagem *Pure Data* que uniu os conceitos de improvisação instrumental livre e auto-organização pode ser visto na Dissertação de Mestrado de Carlos Pereira (2012), autor da presente Tese.

> Músicos que trabalham em conjunto durante um longo período de tempo, e ao fazê-lo, inevitavelmente procuram juntos territórios musicais semelhantes uma e outra vez, desenvolvem processos de auto-organização no curso de sua história de aprendizagem coletiva que pode, entre outras coisas, levar a um aumento notável da probabilidade de tomadas de decisões sob um alto nível de qualidade, ou seja, mantém a realização de música que é coerente em si mesma e que pode sempre produzir novas formas, mas, ao mesmo tempo, leva sempre em conta as características específicas de cada situação (BEINS, p. 171, tradução nossa).

Esse tipo de estratégia poderia ser comparada à improvisação jazzística ou idiomática em que a improvisação se desdobra por meio de variações de uma base rítmica e melódico-harmônica pré-definida. No entanto, todo o universo da improvisação idiomática já possui os elementos de suas estratégias formais pré-definidos, enquanto que fora desse universo (e do universo da chamada 'improvisação livre'), as pré-definições podem ser criadas em vez de herdadas. Dessa forma, pode-se dizer que o tipo de improvisação que discute-se aqui localiza-se na fronteira entre a 'improvisação livre' e a 'composição', ao mesmo tempo que suas estratégias formais de desenvolvimento do fluxo musical não são herdadas – tal como na improvisação idiomática - mas criadas. Alguns termos criados para designar esse tipo de improvisação são: 'improvisação auto-idiomática' (BULLOCK, 2010), 'comprovisação' (STEWART, 2013; DUDAS, 2010; HANNAN, 2006).

Uma das principais características da *Echtzeitmusik*, comentada anteriormente, se baseia no seu discurso de buscar a sua diferenciação com a 'improvisação livre' e o *free jazz*. A fase do *Berlin Reductionism* da *Echtzeimusik* ilustra claramente essa diferenciação ao nível estético. Esse estilo reducionista buscava eliminar as reações dos músicos às intervenções musicais uns dos outros típicas da improvisação livre, tais como aquelas de um jogo de 'pergunta-resposta'. Se reações de pergunta e resposta ocorressem nesse estilo, elas aconteceriam de forma mais lenta, mais distante no tempo. Robin Hayward - tubista ligado à cena *do Berlin Reductionism* -, ao falar da sua influência de Cage a respeito de como ele trabalhava a improvisação de uma maneira que um músico não deveria escutar o outro, explica que sua visão de improvisação não se baseia em uma conversa entre músicos imediatamente comentada (BLAZANOVIC, 2012). A falta de uma reação imediata na improvisação promove a repetição de elementos que formarão uma estrutura cujo desenvolvimento pode ser apreciado de forma gradativa no tempo. Conforme comenta Beins (2011), os 'esquemas' pessoais prévios de cada músico, tais como, a extensão de instrumentos convencionais ou a criação de novos instrumentos incomuns e suas respectivas técnicas de

performance são confrontados em ‘tempo-real’ com ‘eventos’ que forçam a revisão desses esquemas, provocando transgressões das áreas de controle individual, revelando aspectos antes desconhecidos de seu material sonoro. Além disso, Beins comenta que a *Echtzeitmusik* se apresenta diferente do conceito de ‘composição instantânea’, visto que esta se refere à escrita e não à performance. Na *Echtzeitmusik*, o músico toca a sua própria música em vez de, como naquela, sortear resultados que são registrados para compor uma obra.

5.1.4 Wandelweiser

Em 1991, ano anterior à morte de Cage, surge na Alemanha o coletivo internacional de compositores-performers *Wandelweiser*, formado a partir do encontro dos compositores Antoine Beuger, Jürg Frey e Chico Mello no ‘10º Seminário de Composição *Stille Musik*’ (Música Silenciosa) realizado em Boswil na Suíça também no ano de 1991 (Figura 36). O júri do concurso composto por Dieter Schnebel, Roland Moser, Alfred Schnittke, Marianne Schroeder, Jakob Ullmann, e Christian Wolff decidiram dividir o prêmio igualmente entre os oito compositores participantes - Antoine Beuger, Jürg Frey, Dieter Jordi, Ricardas Kabelis, Hiroshi Kihara, Chico Mello, Urs Peter Schneider, Ernstalbrecht Stiebler – alegando que todas as composições eram bastante originais, de forma que nenhuma delas continha somente silêncio, embora todas fossem muito calmas e esparsas (BARRETT, 2011).

Figure 36 - *Wandelweiser*

Fonte: Pisaro (2009)

No ano seguinte, em 1992 (ano da morte de John Cage), Antoine Beuger e Burkhard Schlothauer fundaram a *Edition Wandelweiser*, a editora que publica as obras e o seu selo de gravação. Segundo Barrett (2011) e o site oficial do coletivo[24], alguns artistas de diversas nacionalidades que fizeram parte ou ainda fazem parte do *Wandelweiser,* além de seus dois fundadores são: os músicos Chico Mello, Jürg Frey, Thomas Stiegler, Kunsu Shim, Michael Pisaro, Radu Malfatti, Carlo Inderhees, Makiko Nishikaze, Manfred Werder, Marcus Kaiser, Craig Shepard, Eva-Maria Houben, Anastassis Philippakopoulos, Taylan Susam, Sam Sfirri, Stefan Thut, Dante Boon, Daniel Brandes, Johnny Chang, Mark Hannesson, Viola Torros, Alfred Zimmerlin (ed. Mikro), o físico-escritor Gottfried Wanner, a oradora Sylvia Alexandra Schimag, os artistas visuais Mauser e Christoph Nicolaus e a fotógrafa Silvia Kamm-Gabathuler[25]. Beuger comenta, em comunicação pessoal com Barrett, que o coletivo agora se estende para além de compositores que têm suas obras publicadas e gravadas pela *Edition Wandelweiser,* "formando uma 'rede viva de cooperações e afinidades, e todo tipo de grau de amizade, um tipo de comunidade que agora tem uma real definição'" (BARRETT, 2011, p. 451). Apesar de fundado na Alemanha - onde se encontra a sede de seu próprio selo (*Edition Wandelweiser*) responsável pela divulgação e publicação de seus concertos, obras e artigos -, segundo o site oficial do coletivo, cerca de mais de vinte compositores-performers espalhados por diversos países são integrantes oficiais do *Wandelweiser*.

Diversas declarações de alguns dos membros do *Wandelweiser* sobre a sua própria produção musical, registradas e analisadas por diferentes musicólogos, muitas vezes, caracterizam esta produção como diferentes interpretações de *4'33"* de John Cage. Apesar disso, outras obras de Cage mostram-se importantes para o coletivo, tais como: *0'00", Roaratorio, Music for __, the Variations, Empty Words, Cheap Imitation, the String Quartet (in Four Parts)*, conforme observado pelo mentor do grupo, o compositor Antoine Beuger (1997). Barrett (2011) observa que, além da obra de Cage, a obra de Morton Feldman e uma relação mais direta dos membros do *Wandelweiser* com o compositor Christian Wolff, também apresentaram-se como referências notáveis para o coletivo.

---

[24] Disponível no seguinte link: www.wandelweiser.de.

[25] Em seu canal do vimeo, é possível assistir alguns eventos do *Wandelweiser*, disponível no seguinte link: https://vimeo.com/user17291870.

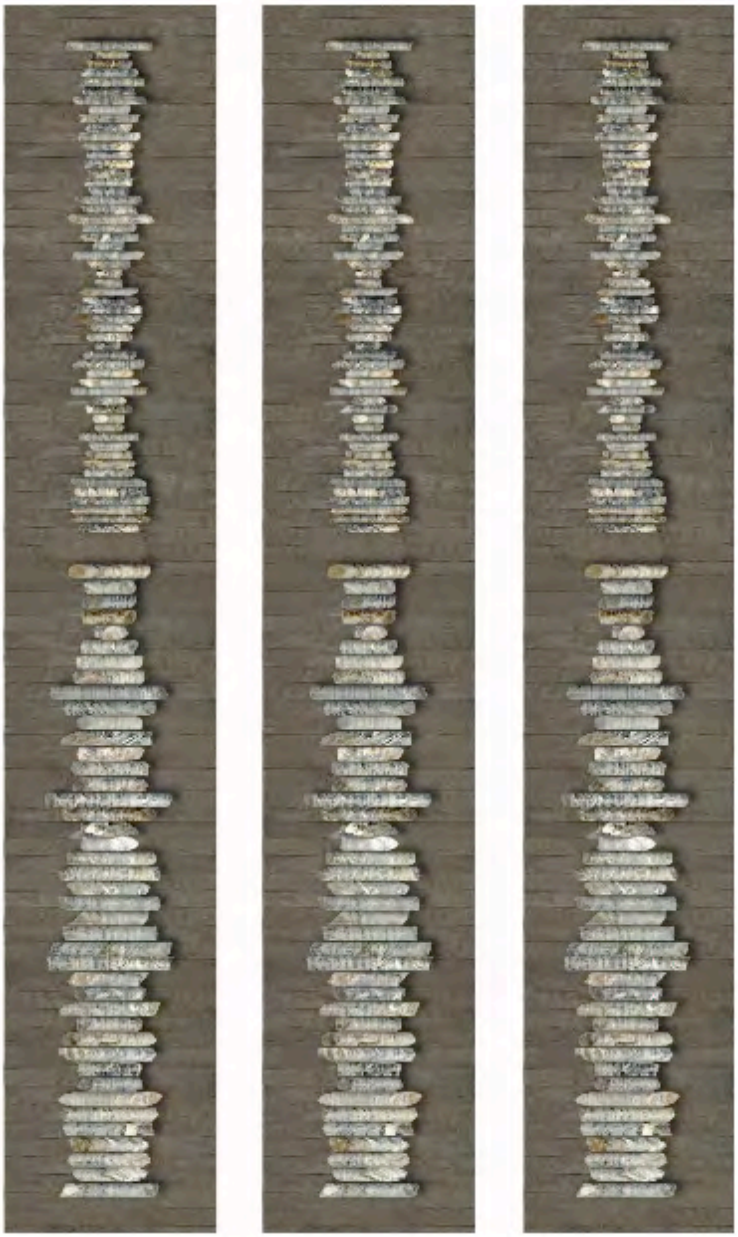
Apesar de encontrarmos obras que duram poucos segundos, tais como, *Chamber Piece nº 1* de Kunsu Shim que dura apenas 4 segundos, boa parte das obras do *Wandelweiser* usam de escalas de tempo extremamente longas em que os músicos executam pouquíssimos sons que, muitas vezes, são de baixa intensidade. "Essa quietude, contudo, é acoplada com a consciência e atenção; algo entra na sala, isto é, a peça. A performance quer dizer presença, e a presença quer dizer lugar" (GRANT, 2011, p. 540). Obras de Manfred Werder, como por exemplo, *bassflöte bassklarinette viola violoncelo* (1998) tem duração de 72 minutos, *für eine(n) oder einige ausführende(n)* (2001) dura 8 horas, *Stück* (1998) pode durar entre 12 segundos a quatrocentas horas (WARBURTON, 2006). O projeto do compositor Carlo Inderhees, *3 Jahre - 156 Musikalische Eregnisse - eine Skulptur* (3 Anos – 156 Eventos Musicais – uma Escultura), compreendia a apresentação de uma peça de diferentes compositores do *Wandelweiser* com duração de 10 minutos em todas as terças-feiras às 19:30 horas durante 3 anos ininterruptos – do início de 1997 ao final de 1999. "Para Inderhees, a duração do tempo estendida e a estrutura regular do projeto permitiram a ele *experienciar como a percepção de lugar e tempo mudou sobre o curso de três anos*" (SAUNDERS, 2011, p. 507).

Durante cada apresentação de *3 Jahre - 156 Musikalische Eregnisse - eine Skulptur*, o artista Christoph Nicolaus tinha a função de modificar os lugares das duas pedras maiores ou menores de forma equidistante dentre 96 pedras da sua escultura que fazia parte desse projeto. Grant (2011) comenta sobre o quanto a escultura de Nicolaus reflete o aspecto mais importante da obra em seus níveis "micro" e "macro" estruturais, ou seja, o fato da dificuldade em reconhecer quais foram as mudanças na escultura de uma performance para outra. Vemos na Figura 37 a imagem da escultura em 3 diferentes dias em que performances do projeto foram realizadas.

Outras obras de diversos outros compositores do *Wandelweiser* trabalham com a exploração do conceito de série como diferentes maneiras de 'estruturação do silêncio' e da extensão temporal em suas obras. No entanto, convém mencionar que o conceito de série utilizado pelo *Wandelweiser* é herdado das artes visuais – e não da música serialista - em trabalhos que contém múltiplas partes autônomas, mas que estão ligados por um princípio determinante, tal como é encontrado, por exemplo, nas obras visuais de artistas como Sol LeWitt, Dan Flavin, Marcia Hafif e Christoph Nicolaus (SAUNDERS, 2011). Assim, Beüger comenta que, antes que 'inventar' um princípio de construção, a abordagem serialista do *Wandelweiser*

tem mais a ver com ‘encontrar’ algo para ser explorado até a exaustão, sugerindo a infinitude desse algo. A Figura 38, com uma obra serialista de Marcia Hafif, oferece uma sugestão visual para esse comentário de Beüger.

Figure 37 - Escultura de Christoph Nicolaus para *3 Jahre - 156 musikalische Ereignisse - 1 Skulptur*



Fonte: Grant (2011)

Grant (2011) observa que esse tipo de obra, tal como, *3 Jahre - 156 Musikalische Eregnisse - eine Skulptur* de Inderhees, tem uma relação discreta e indireta com o lugar em que

elas ocorrem, assim como qualquer evento repetitivo se relaciona com seus determinados locais. O autor chama esse tipo de obra de '*place-specific-music*' em comparação com o conceito de '*site-specific-music*' que é um termo usado para se referir a instalações sonoras ou ainda a performances musicais que acabam por tomar uma forma de instalação e, portanto, descreve "[...] a música onde o locação na qual a música soa é integral à composição [...]" (GRANT, 2011, p. 527). Podemos encontrar essa categoria de música, por exemplo, em obras de Alvin Lucier (como comentamos no Capítulo quatro) e de La Monte Young, tais como, *Dream House*, um ambiente de luz e som criado - com a parceria de sua esposa Marian Zazeela – em 1964 ainda aberto para visitação na atualidade (KENNEDY, 2015). Tais obram implicam em que o deslocamento do ouvinte no espaço tem uma forte relevância em como ele percebe a obra. Por outro lado, as obras dentro da categoria de '*place-specific-music*' do *Wandelweiser*, somente torna o lugar onde a performance é realizada como um forte elemento da obra através de sua 'repetição' - a repetição de se apresentar no mesmo lugar tornando-o algo mais, visto que as mudanças que ocorrem podem tornar-se mais pronunciadas para os participantes. Ou seja, "a tendência em direção aos sons que estão na fronteira da audibilidade, e para períodos extensos nos quais o som é produzido, cria uma situação na qual o local da performance, por assim dizer, tem uma oportunidade de reluzir" (GRANT, 2011, p. 536). Com este tipo de estratégia composicional encontrada frequentemente na produção do *Wandelweiser*, obra e contexto tornam-se um. Ao invés de compor música para um local específico, o *Wandelweiser* compõe música para ser tocada por muito tempo em um mesmo lugar. Isso parece uma insistência em tornar a música uma substância viva e afetiva por meio de uma 'presença duradoura e silenciosa', um 'parasitismo pacífico'.

Em diversas obras e discursos dos compositores do *Wandelweiser* é possível reconhecer a relação entre a entre a noção de silêncio e conceitos desenvolvidos por diferentes filósofos e escritores, tais como, Edmond Jabès, Jacques Derrida Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas, Alain Badiou, Gilles Deleuze, Baruch de Spinoza, Gottfried Leibniz e outros (MELIA, 2011). Tal reconhecimento é especialmente notável na obra do fundador do coletivo – Antoine Beüger. Não é objetivo deste trabalho abranger como se dão essas relações na obra de Beüger e dos outros compositores do *Wandelweiser*. No entanto, queremos destacar uma de suas notáveis obras, *calme étendue (spinoza)* – 'imensidão calma' -, a qual se utiliza do texto da Ética de Spinoza e, portanto, demonstra uma relação com o nosso escopo teórico para abordar a recente

música experimental silenciosa e, possivelmente, poderá revelar alguns aspectos do que viemos especulando por este trabalho.

Figure 38 - *Blues (Pale Painting)* - obra serialista de Marcia Hafif (2009)

Fonte: Hafif (2009)

Calme étendue (spinoza) - composta entre 1996 e 1997 - para narrador dura ao todo 180 horas e foi realizada pelo compositor durante 26 dias seguidos no museu *Schloss Morsbroich* na cidade de Leverskun na Alemanha no ano de 1997, sendo que em cada dia a performance durava entre 6 e 10 horas[26]. Segundo Barrett (2011), a obra é composta de dezessete peças individuais com a mesma estrutura e o performer deve escolher uma duração entre 45 minutos e 9 horas, provavelmente se referindo ao mínimo que cada parte apresentada da obra deve durar sem interrupção. O selo do coletivo – *Edition Wandelweiser Records* – lançou um álbum que contém uma versão dessa obra com 70 minutos, a qual se inicia com 9 minutos de silêncio. O texto da obra completa é composto por todas as palavras da Ética de Spinoza, as quais contém apenas uma sílaba, totalizando 40.000 palavras de tal forma que o narrador deve lê-las calmamente sem qualquer entonação ou ênfase nas palavras que sugira algum sentido[27]. As palavras são lidas na ordem em que aparecem no livro, sempre durando três segundos seguidos por cinco segundos de silêncio, alternando entre a palavra falada e o silêncio até que esse fluxo é interrompido por um

[26] Informação obtida através das notas de um álbum de Beuger, o qual contém uma versão gravada da obra, disponível em: http://www.wandelweiser.de/_e-w-records/_ewr-catalogue/ewr0107.html.
[27] Ibid.

longo silêncio antes do narrador continuar a pronúncia das palavras (BARRETT, 2011). Quando o fluxo é interrompido, o narrador nada faz, apenas espera sentado calmamente e de forma concentrada[28]. Tendo em mente *calme étendue (spinoza)*, Barrett (2011, p. 460) tece os seguintes comentários a respeito da concepção de silêncio de Beuger: "ele tem tido interesse na exploração dessa experiência de silêncio como uma 'interrupção'. Nas palavras de Beuger, silêncio é 'um direto – não simbólico ou imaginativo – encontro com a realidade, ou seja, com a contingência, a singularidade, o vazio [...]'". No entanto, veremos que para alguns teóricos uma obra de tamanhas dimensões deve ser pensada apenas como conceitual, de tal maneira que ela seria objetificada em sua partitura, ou seja, apenas a sua ideia já seria o suficiente para que a sua realização se concretize na imaginação. Para nós, a escuta da música silenciosa que abordamos aqui não se limita apenas ao que ela quer 'significar', mas antes também leva em conta o que ela 'pode fazer', isto é, se refere ao que a manifestação física da música pode fazer, além do que o seu aspecto conceitual pode nos dizer.

5.2 O Corpo-sem-Órgãos como Ouvinte: a escuta do silêncio como afeto na recente música experimental

Tendo em mente o conceito de escuta não-coclear de Schrimshaw ao invés do de Kim-Cohen como discutido na seção 4.6, além do que apresentamos a respeito de uma volta estética para o silêncio que uma parte da recente música experimental tomou a partir da década de 1990, podemos agora expor nossas considerações sobre a possibilidade de uma escuta afetiva dessa música. Ou seja, sobre a possibilidade de sua estética promover um restabelecimento dos 'apetites' ou da capacidade micropolítica da escuta atuar em seu ambiente, mantendo nela um 'processo contínuo de desejo positivo'. Veremos que essa é uma escuta de fluxos, forças, intensidades e 'noções comuns'[29] que se estabelece por meio de um Corpo-sem-Órgãos constituído pelo silêncio dessa música. Essa música, no entanto, não pode ser concebida aqui apenas do ponto de vista da 'obra musical', mas antes da performance e, assim, tal constituição de um CsO vai depender das contingências materiais do momento da performance, ou seja, da

[28] Ver nota 26.
[29] Ver seção 4.3.

capacidade afetiva de diversos elementos envolvidos afetarem e serem afetados, tais como, por exemplo, o som, o silêncio, o ouvinte, os performers, o ambiente, etc.

Para ilustrar o que queremos dizer com 'o ponto de vista da obra musical', recorremos à noção de 'imagem estética' de Volker Straebel (2008), a qual o musicólogo utiliza para se contrapor à limitação do aspecto perceptivo de obras artísticas, tais como, as instalações constituídas por processos randômicos aplicados aos seus elementos ou ainda a obras musicais com durações extremamente longas e 'vazias', tais como, grande parte das obras do *Wandelweiser*. Para Straebel, essa limitação estaria relacionada com o fato de que a percepção é incapaz de reter a abundância de atributos dos elementos que sempre escapam e excedem à consciência. Assim, essa limitação também se estenderia, por exemplo, à percepção do silêncio em *4'33"*, visto que, embora o ouvinte possa ter percebido os sons do ambiente que habitualmente escapam da nossa consciência, eles ainda continuarão a escapar. Ao se referir à extensa duração de *calme étendue* de Beuger, o musicólogo comenta:

> quando eu deixo a sala, eu posso assumir que a qualquer momento que a performance está acontecendo, e algo que está acontecendo no espaço de performance que segue a partitura (com a qual eu sou familiar), esteja relacionado ou seja similar com o que eu percebi em um momento anterior durante a performance (STRAEBEL, 2008, p. 70-71).

Dessa forma, para Straebel, devido à imediaticidade do aspecto perceptivo que, além de não permitir trazer à consciência todos os elementos da obra de arte, falha para revelar o seu conceito o qual, por outro lado, pode ser obtido através da imaginação baseada nas reflexões sobre as hipóteses que nós formamos sobre a presença do objeto artístico. Embora notemos que para o autor essa objetificação da obra musical - observada no momento em que ele diz 'a partitura (com a qual eu sou familiar)' - não se refira à conceitualização da obra como algo determinístico, mas sim a uma múltipla rede de possíveis significados, ainda assim propomos pensar que o contato real com uma obra musical de grandes dimensões temporais e pouquíssima intervenção dos performers 'é atravessado por algo' que escapa dessa rede. Este algo, que chamamos de 'afeto' no capítulo anterior, também pode ser compreendido como aquilo que Straebel comenta que a percepção também falha para apreender. Como dissemos através de Spinoza, o afeto somente é reconhecível pelos seus efeitos, contudo, pelo fato dele não ser perceptível em si mesmo, seus efeitos são atribuídos 'inadequadamente' a outras causas. Por outro lado, o afeto é imanente, ou seja, ele não está somente na música. Mas como a música

poderia realizar afecções, ou seja, trazer o afeto para o plano das relações? E além disso, como a música poderia constituir um contínuo apetite por ouvir ou fazer da escuta um instrumento micropolítico para atuar em seu ambiente? Da mesma forma que o aspecto conceitual que se dá na atividade imaginativa sobre a realidade da performance musical, aquilo que a música pode fazer, em detrimento daquilo que ela quer dizer, também pode se estender para além de sua presença, ou seja, para a escuta cotidiana além da música.

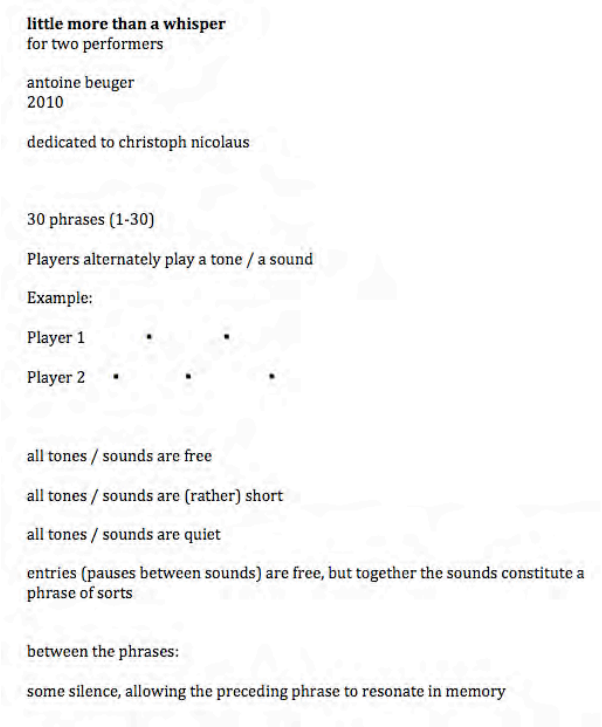
Conforme comenta Barrett (2011), as observações de Straebel sobre o aspecto conceitual de obras de grandes dimensões tal como *calme étendue* de Beuger pode conter uma provocação na medida em que o compositor diz que o silêncio de sua obra é um 'encontro direto com a realidade', ou seja, um encontro que não seria nem 'simbólico' nem 'imaginativo'. Por outro lado, o autor sugere uma 'objeção intuitiva' ao conceitualismo de Straebel quando apresenta o exemplo do 'assistir a um pôr-do-Sol' que, da mesma forma que em *calme étendue*, não é possível apreender todos os detalhes, questionando, portanto se a objetificação desse evento seria o suficiente para destacar a sua importância.

Sobre a estrutura de *calme étendue*, Barrett (2011, p. 460) comenta: "mesmo durante os primeiros cinco segundos do silêncio mais longo, sente-se que alguma coisa parou; é aberto um buraco no tecido musical. O 'tapete de sons' é tirado debaixo do ouvinte, quem é deixado momentaneamente pairando sobre um 'iminente abismo silencioso'". Apesar do autor reconhecer a importância dos questionamentos que o aspecto conceitual dessas obras de grande dimensões – como colocado por Straebel - faz em relação ao discurso de autonomia da obra musical, "em último caso, contudo, ele ainda deixa o 'tapete de sons' relativamente intacto" (BARRETT, 2011, p. 462). Ou seja, segundo o nosso modelo de escuta, podemos dizer que o 'tapete de sons' e o 'iminente abismo silencioso' de *calme étendue* fazem algo no ouvinte que somente pode ocorrer na sua recepção da obra, ainda que esse ouvinte não perceba de imediato o que é que foi feito com ele. Como discutido no Capítulo 1, embora a autonomia da arte seja relativa, ou seja, a arte não pode ser uma coisa-em-si-mesma autônoma das outras práxis sociais, ainda assim há alguma coisa que só o 'encontro com a sua presença' pode fazer ao invés de apenas nos contentarmos com a sua imagem estética. Como observado em *calme étendue*, isso pode se dar mesmo em obras que sugerem um forte apelo conceitual. A seguir comentaremos duas performances que nós realizamos, a saber: o duo *Little More than a Whisper* de Antoine Beuger; e o trio 'Muito

Menos que um Grito' que, inspirado em *Little More than a Whisper*, tem autoria compartilhada com o autor do presente trabalho:

a) descrição auto-etnográfica da performance de *Little More than a Whisper*
outra obra de Beuger que poderia sugerir um conceitualismo - em detrimento da realização da performance - para a sua compreensão devido à sua estrutura demasiadamente simples é *Little More than a Whisper* (2010) para dois performers, cuja partitura é reproduzida abaixo (Figura 39)[30]. No entanto, algumas considerações sobre a sua performance realizada pelo autor do presente trabalho e Gustavo G. Branco[31] são dignas de nota (Figura 40).

Figure 39 – Partitura de *Little More than a Whisper*


little more than a whisper
for two performers

antoine beuger
2010

dedicated to christoph nicolaus

30 phrases (1-30)

Players alternately play a tone / a sound

Example:

Player 1 ▪ ▪

Player 2 ▪ ▪ ▪

all tones / sounds are free

all tones / sounds are (rather) short

all tones / sounds are quiet

entries (pauses between sounds) are free, but together the sounds constitute a phrase of sorts

between the phrases:

some silence, allowing the preceding phrase to resonate in memory

Fonte: Beuger (2010)

[30] Há um trecho de uma performance dessa obra disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=XXQHAq9ft24.

[31] Performance realizada no concerto *# Música ? 11 – Música Silenciosa* que ocorreu no 'Estúdio Fita Crepe' na cidade de São Paulo em 29/08/2015 através da série '*# Música* ?', que é uma série de concertos de música experimental proposta pelo *NuSom* (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo) – grupo de pesquisa em que o autor é membro. O programa desse concerto pode ser visto nos Apêndices do presente texto. O concerto foi proposto pelo autor ao *NuSom* como forma de obter novas reflexões com a experimentação musical de outras reflexões já obtidas naquele momento com a sua pesquisa de Doutoramento.

A estrutura da peça se baseia em um simples jogo de pergunta e resposta em que todos os ‘tons e sons’ são ‘livres’, ‘silenciosos’ e ‘de preferência curtos’. A palavra ‘exemplo’ que precede o gráfico na partitura e a expressão ‘entradas (pausas entre sons) são livres’ sugerem que qualquer um dos performers possa iniciar uma frase após uma pausa que, por sua vez, é descrita ao final: ‘entre as frases: algum silêncio, permitindo preceder a frase para ressoar na memória’. Essa estrutura sugere que, da mesma forma que os performers são livres para iniciar uma frase, eles também são livres para terminar uma frase. O término de uma frase causa uma tensão no performer que a terminou, visto que, embora ele tenha feito o último som, quem na verdade define que ali acaba uma frase é o outro performer que não respondeu ao último som tocado. Assim, o performer que tocou o último som da frase é surpreendido, de tal forma que a sua escuta deve estar atenta ao silêncio, o qual é a resposta do outro performer de que a frase foi finalizada. O apetite da escuta é então estimulado com o silêncio, ou seja, a escuta que poderia esperar por um som se depara com o silêncio, é afetada por ele.

Figure 40 - *Little More than a Whisper* de A. Beuger em ‘# Música ? 11’

Fonte: Pereira e Branco (2015)

No caso de sons ruidosos de técnicas instrumentais estendidas ou ainda sons de instrumentos não-convencionais, corre-se o risco do performer confundir um som

tocado pelo outro performer com os sons do ambiente. Isso pode decorrer do fato de que os sons em *Little More than a Whisper* podem ser 'livres' e, além disso, curtos e silenciosos - características de sons de ambientes sonoramente mais 'calmos' tal como um ambiente de performance musical. Assim, o início de uma frase pode ser disparado ou o performer pode ainda errar ao responder um som do ambiente pensando ser um som tocado pelo outro performer. Isso pode demonstrar um exemplo da necessidade do silêncio ambiental na estética musical do *Wandelweiser*, tal como foi colocado em questão por Caron em sua palestra (ver seção 5.1). Como em *calme étendue*, no início do silêncio entre cada frase de *Little More than a Whisper*, abre-se um buraco no 'tecido de sons' (a estrutura de pergunta e resposta) e o ouvinte 'paira sobre um iminente abismo silencioso'. No caso dessa última obra, há portanto uma tensão provocada pelo estado de iminência, de atenção ao futuro que reside em que momento iniciar uma próxima frase ou estar atento ao som 'livre', 'silencioso' e 'preferencialmente curto' iniciado pelo outro performer, o qual deve ser logo respondido.

Na performance que realizamos, escolhemos tocar preferencialmente sons de violão baseados em técnicas estendidas, o que aumentava a tensão no limiar entre saber se um som que ouvíamos durante as pausas era tocado pelo outro performer ou se era um ruído do ambiente. Essa confusão na escuta, provocada pela escolha dos sons pelos performers e pela determinação da partitura para sua execução silenciosa aumentava o 'apetite' da escuta pelo desejo por diferenciar as qualidades do som.

A expressão 'algum silêncio' na partitura sugere que a duração desse silêncio é indeterminada, o que provoca mais atenção ainda no presente: 'quando tocar o som e interromper o silêncio? O que me faz tocar ou esperar que o outro toque nos inícios das frases se eu tenho liberdade para decidir entre uma coisa e outra? O que é que constitui o acaso da minha escolha, caso eu toque o primeiro som de uma frase? Essa seria mais uma demanda que a partitura coloca ao performer que, por sua vez, pode estender o silêncio, estimulando a 'fome' de som, ou ainda estimular a vontade do performer de sair do seu estado de imobilidade (tocar o primeiro som de uma frase) através da 'permanência nesse estado' - um 'masoquismo produtivo'. Tal estado, no entanto, demanda uma prática contínua, de tal forma que nós como performers

‘sentíamos na carne’ nossas limitações, ou seja, nosso desejo pelo som e pela mobilidade de tocar. Ao tentarmos postergar nossas ações ao máximo na performance durante os silêncios entre as frases, abríamos nossos corpos para as intensidades que o afetavam, até o momento em que uma afecção o conduzia à ação de tocar um som. A cada vez que ultrapassávamos nossos limites, ou seja, a cada vez que movimentávamos apenas quando éramos afetados por uma intensidade imperceptível do ambiente (leia-se silêncio inaudível), cada som tocado ou escutado, cada movimento tinha um ‘brilho’ que não seria percebido dessa forma em outra situação. Esse brilho se devia a um ‘desejo positivo’ pelo som postergado continuamente pelo silêncio durante a performance que estimulava a escuta; cada som, por mais comum que fosse, parecia vir do futuro, parecia novo, de tal forma, que a escuta é que era renovada, dando-lhe a possibilidade de restaurar ou renovar a sua ação micropolítica no ambiente. Não é inútil repetir que, tais declarações são sempre relativas, pois dependem das relações entre essas forças intensivas, dependem do estado de cada corpo para afetar e ser afetado – som, silêncio, ouvinte, performer, instrumento, ambiente, etc.

Por sua vez, o público comprimido em um espaço tão pequeno, tal como é o Estúdio Fita Crepe onde essa performance foi apresentada, também necessitava permanecer em silêncio e, portanto, em um estado de quase imobilidade durante uma performance longa (aproximadamente 50 minutos) em que pouca coisa acontecia. Esse desconforto ainda era acentuado por essa performance ter sido a última a ser realizada no evento que era voltado para o tema da música silenciosa[32]. Assim, os inevitáveis sons acidentais causados pelo público também ganhavam um ‘brilho’ para nós performers e, provavelmente, dessa forma, algumas pessoas do público sentiram que também faziam parte da performance. Garrafas de cerveja foram acidentalmente derrubadas, pessoas incomodadas por tanto silêncio começaram a sair e a entrar impacientemente da sala, de tal forma, que seus passos começaram a entrar na música. Sobre a estranheza que a música do *Wandelweiser* muitas vezes pode causar no ouvinte, Michael Pisaro faz o seguinte comentário sobre os aspectos composicionais das obras

[32] Conforme pode ser visto no programa do evento *# Música ? 11 – Música Silenciosa* nos Apêndices deste trabalho, *Little More than a Whisper* foi a performance mais longa e a última a ser apresentada.

do coletivo: “o processo descrito aqui é independente de noções convencionais do que pode ou não pode soar ‘bom’, do que é ‘fácil’ ou ‘difícil’ de compreender, ou do que é ‘fácil’ ou ‘difícil’ de escutar” (PISARO, 2009). Provavelmente, esse pode ser mais um indício de ressonância entre a estética silenciosa dessas músicas e a Teoria do Afeto que vem da Ética de Spinoza, a qual reflete as colocações de Pisaro. Noções de ‘bom’ ou ‘ruim’, ‘fácil’ ou ‘difícil’ estão relacionadas com moralismos idealistas, ou seja, aquilo que se ‘deve ser’ ao invés de ‘o que se pode fazer’. Por sua vez, uma ética, baseada no que se ‘pode fazer’ não tem a ver com mediocridade, mas antes com considerar que o passar do tempo é sempre ruidoso e afetivo. Em outras palavras, o tempo não poderia ser repetido, recuperado – embora isso não seja evidentemente notável -, de tal forma que, assim, não poderiam haver modelos consagrados para serem seguidos, pois não há como segui-los a não ser através de crenças abstratas. A ausência de um ideal a ser alcançado, no entanto, traria falsamente a ideia de uma estaticidade que poderia ser relacionada de forma ingênua com uma representação do silêncio.

> O senso-comum frequentemente toma que o indivíduo quieto é contra-produtivo, indiferente, niilista, incompetente, ou algum cocktail desagradável de tudo isso e mais. Como diz a história, porque é "simples" implantar o silêncio como uma ferramenta de composição, mas "difícil" de ouvi-lo ativamente, aqueles que o fazem devem ser acusados de charlatanismo, e lembram em termos inequívocos que "eu também posso compor isso da mesmo jeito que você” (BAILEY, 2012, p. 323-324).

Por outro lado, vimos nos conceitos de CsO e masoquismo produtivo posto em prática na escuta dessa música silenciosa, um exemplo da possibilidade do estímulo contínuo da escuta, ou seja, de provocar a sua transformação para além de seus hábitos antropocêntricos por meio do ruído afetivo do plano imanente de silêncio;

b) descrição auto-etnográfica de ‘Muito Menos que um Grito’

No segundo semestre de 2015, incentivados por nossos encontros em um grupo de estudo sobre a obra de Deleuze, eu, a professora Dr. Juliana Bom-Tempo dos cursos de Dança da Universidade Federal de Uberlândia e o performer e escritor Fernando Martins Borges, criamos uma performance baseada em *Little More than a Whisper* de

Beuger, a qual demos o nome de ‘Muito Menos que um Grito’ (Figura 41)[33]. A performance era composta de um performer-violonista e dois performers que seguravam juntos uma pedra de gelo no colo, a qual eventualmente eles martelavam. Nossa apresentação durou cerca de uma hora e foi constituída de poucas ações de ambos os performers. Nos Apêndices há um registro em vídeo de aproximadamente três minutos que destacou os momentos em que houve mais movimentos dos performers.

Figure 41 - Performance 'Muito Menos que um Grito'

Fonte: Pereira, Bom-Tempo e Borges (2015)

Como nas obras de Beuger, ‘Muito Menos que um Grito’ apresenta-se com uma clareza tão evidente, com uma estrutura resultante tão ‘fácil’ de ser compreendida, que nos faz questionar se o conceitualismo particular de muitas obras que soem tão parecidas, ou seja, com longas durações e poucas notas, teria algo tão importante a nos ‘dizer’ que já não teria dito antes, ao invés de nos ‘fazer’ alguma coisa. Ou seja, essas práticas parecem evidenciar um aspecto estético-somático cujo estudo traz importantes reflexões a respeito da estética na arte.

[33] A performance ‘Muito Menos que um Grito’ foi realizada nos Cursos de Dança da Universidade Federal de Uberlândia no evento Sala Aberta no dia 23/11/2015. Site com a programação do evento disponível em: http://salaabertaufu.blogspot.com.br/p/programacao.html.

Nossa ideia com ‘Muito Menos que um Grito’ era a mesma que relatamos logo acima sobre a performance realizada no evento ‘# Música 11 ? – Música Silenciosa’, com a diferença que excluímos a estrutura da partitura e adicionamos mais um performer. A exclusão da partitura era um risco, visto que, o silêncio que ela demandava entre as frases em momentos determinados livremente pelos performers poderia se perder caso não nos autodeterminássemos a mantermos em silêncio por longos períodos da performance. O que foi mantido, no entanto, foi a noção de uma performance estática na qual os movimentos dos performers estariam condicionados pela ideia de Corpo-sem-Órgãos por meio do estímulo de um masoquismo produtivo. Em outras palavras, promovíamos a mobilidade por meio da imobilidade, postergando ao máximo as nossas ações – marretadas sutis no bloco de gelo e pequenos sons de técnicas estendidas executadas no violão – que vinham ‘do futuro’. Esta técnica de promover o masoquismo produtivo, ou seja, de descobrir potencialidades do corpo através da ausência do seu funcionamento habitual foi uma busca pelos ‘apetites’ do corpo de modo que nossa consciência estivesse fortemente presente ‘assistindo’ este processo. O que ocorre com a mente, que imaginamos inadequadamente ter o controle do corpo, quando a consciência plenamente presente percebe o corpo agindo movido pelo apetite de alguns dos seus sentidos? Partindo do pressuposto do conceito de Substância de Spinoza, neste momento o corpo estaria aberto para ser afetado pelas noções comuns entre os corpos e as intensidades da situação – escutando corporalmente o silêncio, tal como no conceito de escuta não-coclear ‘reelaborado’ por Schrimshaw (ver Seção 4.6). Ou seja, à medida que desestratificamos nossos hábitos físicos e mentais com a técnica do masoquismo produtivo, estaríamos abertos a ‘sentir’ (antes que perceber) esse processo. Tal processo foi ainda intensificado pelos performers que seguravam a barra de gelo, cujo frio e peso nas pernas durante uma hora causavam dores que dificultavam a imobilidade que eles deviam reter de acordo com a nossa proposta. Uma situação inesperada durante a performance foi uma forte tempestade em que podemos escutar o som de trovões e da chuva, conforme um dos poucos momentos registrados da performance que se encontra no DVD em anexo no Apêndice B-1. A chuva foi o momento que mais intensificou as nossas ações durante a performance, visto que, toda aquela imobilidade contida nos momentos

> anteriores foi convertida em maior quantidade de ações de ambos os performers. Nosso processo de masoquismo produtivo tendia a paralisar nossos modos habituais (antropocêntricos) de perceber a chuva, de tal forma que como Li Jianhong em *Twelve Moods*[34], nossos corpos se comportavam como 'uma esponja que captava as intensidades da chuva' que eram convertidas em ações na nossa performance por meio de uma escuta não-antropocêntrica.

Com relação à música silenciosa da *Echtzeitmusik*, ou seja, o seu estilo conhecido como *Berlin Reductionism*, que teve uma curta duração na estética da cena (1998-2003), observamos uma simultaneidade entre o surgimento desse estilo e o período em que a cena ficou sem um local público para se reunir. O fechamento desses locais, o *Anorak* e o *2:13 Club*, acabou por deslocar o ponto de encontro da cena para os apartamentos dos músicos. Conforme comenta Kammerer (2011), os locais de ponto de encontro da *Echtzeitmusik* eram tão pequenos e apertados que, muitas vezes, davam a impressão de que o público estava sentado no colo dos músicos, e o fato da música ter uma dinâmica tão delicada fazia com que qualquer ruído - que alguém do público fizesse - fosse destacado na performance. Assim, como vimos na nossa descrição auto-etnográfica de algumas peças do concerto '# Música 11 ? – Música Silenciosa' do *NuSom* – comentadas logo acima – e nas observações de Plourde e Novak sobre as demandas que o *Off Site* como local das práticas do *Onkyô* impunha sobre a cena, podemos pensar que as técnicas de redução do material do *Berlin Reductionism* podem ter sido influenciadas pela mudança do ponto de encontro da cena *Echtzeitmusik* para os pequenos apartamentos dos músicos. Como relatam Plourde (2008) e Novak (2010), os músicos do *Onkyô* explicam que a sua música silenciosa vem da demanda de seu local de apresentação que, sem isolamento acústico, podia incomodar seus vizinhos. Provavelmente, foi dessa forma que surgiram essas técnicas específicas de desenvolvimento formal da improvisação vista nessas duas cenas, tais como, a redução de parâmetros como a intensidade e a densidade sonoras e a expansão do tempo de reação dos músicos de forma que permanecessem sobre um mesmo material sonoro por um tempo mais prolongado. Assim, com uma música silenciosa de aspecto tão delicado que evitava a interação reativa entre os músicos, inevitavelmente incorporava os sons acidentais feitos pelo público que, dessa forma, sentia sua própria presença na performance musical. No entanto, a presença sonora

[34] Ver Seção 4.7.

do público na música era somente aceita de maneira acidental, pois de outra forma era evitada e, por vezes, considerada constrangedora.

> No caso do onkyô, o silêncio forçado e as demandas da escuta são tão amplificados que se tornam reflexivos. Os membros do público tornam-se conscientes de seus corpos e as demandas colocadas sobre ele. Espera-se que os ouvintes concentrem-se e escutem a performance assim como os sons externos cuidadosamente, além disso eles não devem reagir externamente à música ao ponto de perderem seu auto-controle. A atmosfera e as sutilezas da performance tornam opressivas ao ponto que elas produzem uma consciência ampliada do espaço e da sensação de tempo (PLOURDE, 2008, p. 286).

Embora houvesse este aspecto de tensão na música do *Onkyô*, assim como no *Berlin Reductionism*, suas performances ainda se colocavam abertas para a situação dada no momento, de forma que um ideal de perfeccionismo era combatido pela responsabilidade recíproca, capaz de integrar a consciência de todos – performers e ouvintes - na estrutura musical (NAUCK, 2011). Ou seja, a performance estava mais preocupada em fornecer condições de se escutar 'o que pode acontecer' do que abrir-se para uma situação em que uma determinada noção de liberdade para o público poderia fazer com que a atenção fosse dirigida para um único ponto, ou para vários pontos 'antropocêntricos' que não permitiriam abrir-se para as contingências do ambiente que estão além das ações humanas. Este estado de imobilidade relativa, tanto das ações performáticas, quanto da escuta e dos corpos dos ouvintes, promovia uma experiência de 'iminência' do som que rompe o silêncio a qualquer instante, tendo um grande impacto na quietude do corpo, o qual se torna orelha como um todo. "Onkyô tem sido explicado por músicos e críticos de música do Japão como um estilo no qual a ênfase primária tem mudado da composição e performance para a escuta atenta e concentrada" (SASAKI, 2001 apud PLOURDE, 2008, p. 273)[35]. Essa iminência estaria novamente aqui associada com a ideia de um masoquismo produtivo, ou seja, a tensão promovida pela atenção de manter-se em silêncio faria com que os sons tanto da performance quanto os acidentais e externos ganhassem um 'brilho' que em outras ocasiões não ocorreria. Em outras palavras, o apetite da escuta era afetado, estimulado pelo silêncio, constituindo-se uma escuta corporal.

---

[35] Sasaki, Atsushi.2001. "Kêji, Minimarizumu, Onky ha" [Cage, Minimalism, *Onky ha*]. In *Tekunoizu Materiurizumu* [*Technoise Materialism*], 163–224. Tokyo: Seidosha. Schivelbusch,Wolfgang. 1977. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century.* Berkeley: University of California Press.

Com relação ao aspecto da não-interação na improvisação dos músicos do estilo *Berlin Reductionism* e dos músicos do *Onkyô*, como já comentamos na Seção 5.1.2, refere-se ao aspecto não-antropocêntrico da escuta, ao 'devir-animal' da escuta do ser humano no qual um som tocado por um músico em performance é escutado da mesma maneira que um som do ambiente. Sons da música e sons do ambiente são escutados conforme suas 'noções comuns', através de sua qualidade comum que não é uma qualidade em si, mas antes suas 'intensidades' ao invés de suas diferentes qualidades. Além disso, é conveniente lembrarmos que "os músicos no Off Site tipicamente iniciam suas performances sem se dirigirem ou mesmo reconhecer a imediata presença física do público" (PLOURDE, 2008, p. 279). A noção de um corpo-escuta, ou ainda de 'corpo como esponja' do artista sonoro chinês Li Jianhong permite 'escutar' intensidades inaudíveis de qualquer outro corpo no ambiente. Em relação aos instrumentos eletrônicos de Nakamura e Sachiko M, Novak (2010, p. 45-46) comenta que: "esses instrumentos eletrônicos, assim como seus performers, tentam estar 'vazios' de sinais externos, mas ainda admitem *no* '*input*' dentro de seus próprios sistemas fechados, dependendo ao invés disso de loops de feedbacks e ruído-armazenado". Nota-se na citação de Novak, a ideia de um CsO no 'esvaziamento' que os músicos do *Onkyô* buscam 'tanto nos instrumentos quanto neles mesmos', desorganizando seus órgãos por meio de eliminarem suas técnicas convencionais de execução musical[36]. A questão que esses músicos propõem, a saber, 'o que pode acontecer a partir de agora que me esvaziei e esvaziei meus instrumentos?', é então similar à questão sugerida por Spinoza: 'o que pode um corpo ainda fazer se nós ainda não sabemos o que ele faz?' 'Escutar as 'noções comuns' não quer dizer, no entanto, que se abre o corpo para uma percepção transcendental, mas sim trata-se apenas de reconhecer que nossas ações assim como nossa escuta estão em completa reverberação com essas intensidades inaudíveis e ruidosas, ou seja, afetivas. Da mesma forma, os instrumentos eletrônicos do Onkyô se expressam através desse ruído afetivo que não é o som, mas antes o que faz o som, ou seja, os seus processos de feedback por exemplo. No entanto, como vimos com o *Berlin Reductionism* e o *Wandelweiser*, este substrato que é silencioso, pois inaudível, e é ruidoso, pois afetivo, não se encontra somente nesse tipo de ruído processual dos equipamentos eletrônicos do *Onkyô*. A esse respeito, Nicholas Melia (2011, p. 480) comenta sobre a 'imanência' deste silêncio afetivo na música do *Wandelweiser*:

---

[36] A partir desses fundamentos técnicos e conceituais dos equipamentos do *Onkyô*, mais especificamente, a *No-Input-Mixing-Board* de Nakamura, realizamos alguns experimentos com feedbacks em mesa de som, do qual um deles registramos no DVD encontrado nos Apêndice B-2 deste trabalho.

> [...] aqui, silêncios misturam desrespeitando a distinção entre interioridade composicional e seu exterior expansivo: eventos já não são delimitados pela especificidade do design composicional ou unidos por um adesivo estruturador. Contudo, antes que meramente 'livrar-se da cola' com o objetivo de liberar os sons, este processo ao invés disso expõe a obra a um mais desconcertante silêncio.

Esta imanência do silêncio como recurso composicional do *Wandelweiser*, ainda é observada por Melia na influência que Beuger tem de alguns filósofos em sua música: "para Derrida, então, assim como para Levinas e Blanchot, o silêncio é um continuum ruidoso [...]" (MELIA, 2011, p. 483). Um continuum que afeta constantemente os corpos e, por consequência, as mentes, assim como os sons e a escuta, paralelamente. É provável, portanto, que esse continuum incorporado tanto fisicamente - por sua própria natureza - quanto poeticamente - como o silêncio da recente música experimental - seja um indício de que a tese de Foster (1994) – colocada no primeiro Capítulo - esteja correta. Ou seja, ao invés de interpretar a história por meio de tragédia (tal como o choque das vanguardas) e farsa (a sua repetição nas neovanguardas), ela poderia ser interpretada como um trauma reprimido no passado e que é melhor elaborado posteriormente. Sem querermos concretizar qualquer conclusão a este respeito, apenas queremos apontar que o trauma de *4'33"* pelo choque com o 'real' na música pode ter tido seus anseios estéticos melhor elaborado na música experimental mais recente. Isso pode ter decorrido de dois fatores, a saber, a realização de sons por parte do performer ou do compositor durante a fruição musical e o fato desses sons possuírem intensidades reduzidas. Tais fatores permitiram que o silêncio já contido na música fosse 'exposto' ao invés de ser visto como um 'invasor' na música. A imobilidade total do performer em *4'33"* demonstra uma atitude radical, provocando um trauma que não permite ser elaborado pela consciência naquele momento, a não ser através de atitudes como aquela apontada por Bailey (2012): 'eu também posso compor isso'; ou de forma mais abrangente: 'se tem a mão do artista, é nada mais que arte, e não vida', tal como na ideia de 'silêncio cozido' de Sontag, ou de 'ruído sacrificado' que mostramos em Attali. Atitudes extremas como em Cage ou na *Noise Music* parecem se dirigir para o oposto dos seus discursos, ou seja, para longe do real, para a sua sublimação estética, ainda que sejam manifestações que com seus artifícios apontem para o real. Por outro lado, na recente música experimental não parece haver uma distinção entre música e real, entre música e silêncio, de tal forma que essa distinção é ignorada ao considerar o silêncio como algo imanente, ou seja, inerente à qualquer

manifestação da linguagem. A imanência do silêncio é sentida através da música se essa música não pretende ser transgressiva, ou seja, que chame a atenção para aquilo que quer transgredir ou para ela mesma. Da mesma forma, se o som musical não se comporta como um invasor do silêncio, sua presença ou ausência não é tão notável de tal maneira que qualquer outro som do ambiente (que também não seja um 'invasor') não se distinga tão facilmente dele. Em suma, estas fronteiras começam a ser apagadas pela percepção. Assim, as 'noções comuns' entre os dois podem começar a serem sentidas no corpo e, possivelmente em um segundo momento tem efeitos refletidos na consciência, capacitando a mente para, de acordo com Spinoza, obter 'ideias adequadas' das afecções.

> Sons espalham-se, eles tornam-se menos e menos contraídos, eles se fundem, mas ainda continuam, suas energias de vibração movem o ar e as paredes na sala, produzem um ruído que ainda faz cócegas semanas mais tarde nas cordas de um violino [anteriormente] tocado. Todo som mascara sua história completa, uma cacofonia de silêncio. Mesmo nossos corpos zumbem junto com o ruído do universo. (No seu limite mais diferenciado, ruído dissipa eventualmente em pequeninos movimentos de moléculas individuais, isto é, em calor) (EVENS, 2005, p. 13).

É nesse 'zumbir junto com o universo' que pensamos a noção de afeto como silêncio, ou seja, como ruído inaudível que afeta paralelamente todos os atributos da Substância. Com isso em mente, se a performance é um ato da mente ou do corpo isso não é uma questão relevante, visto que ambos são diferentes dimensões de uma 'mesma' Substância que é aberta para e movida pelas intensidades do seu mundo externo e interno. O que é importante destacar é como o músico ou performer criam a partir de - ou se encontrando com - essas noções. O que a escuta destas criações musicais podem fazer no ouvinte? É isso que buscamos demonstrar com este trabalho. Em outras palavras, o que a música 'pode fazer' além do que ela 'pode ser'.

Umas das respostas poderia ser o que Phillips (2006, p. 244) comenta sobre a música do *microsound*:

> [...] tal imersão deve ser qualificada pela evidente apropriação do ruído pela música e a distração que ele produz. [...] A imersão não é na arte em si, mas no ato de escuta. A aura do silêncio é ensurdecedora na medida em que sua imersão revela o 'ruído' que já está sempre na periferia de nossa consciência. Para colocar de outra maneira, o ouvinte 'passa através' da música e da tecnologia que informa ela [a consciência] em um processo de restabelecimento da periferia, dos seus sentidos e de sua natureza – a auto-preservação da qual pode não necessariamente requerer a arte, embora requeira na maioria das vezes uma auto-consciência corporal. [...] Na medida em que ele provoca tal

> consciência ou ‘perceptibilidade’, microsound funciona como uma práxis de escuta corporal.

Não queremos, no entanto, abandonar a nossa metodologia especulativa e fechar essa questão, ou seja, não queremos concluir a nossa questão sobre ‘o que o silêncio da recente música experimental pode fazer com a nossa escuta’, pois dessa forma estaríamos contradizendo o nosso ponto de partida, isto é, a noção de Substância de Spinoza e a sua ‘infinitude’. Revelar o ruído que já está sempre na periferia de nossa consciência pode ser interpretado como um exercício especulativo de revelar o ruído onipresente e imperceptível, o que Evens (2005) chama de ‘o implicado’ no som, antes que ser interpretado como apenas ‘revelar aqueles sons do ambiente que passam desapercebidos’. Se para Spinoza a Substância da qual tudo é constituído, e que é infinita em si mesmo, está em constante transformação de tal forma que não sabemos o que pode a Substância, então nós também não sabemos o que pode um corpo e, portanto, não sabemos o que pode a escuta, assim como não sabemos o que podem os sons e o silêncio.

A técnica de um masoquismo produtivo na formação de um CsO pela postergação, afastamento ou redução do som por meio do silêncio que traz ‘fome’ à escuta é uma forma de especular sobre as potencialidades da escuta que aqui levou-nos a um ‘corpouvido’. Assim, esse tipo de abordagem especulativa sobre o real, tal como encontramos na recente música experimental silenciosa, nos mostra sobre a capacidade de abordar a criação musical e a escuta por meio do que o som, ou o silêncio, podem fazer ao invés do que podem dizer. Sobre este aspecto, Plourde (2008, p. 285) comenta sobre o Onkyô:

> Vários membros do público me explicaram que continuaram a vir para o Off Site porque não conseguiram compreender a música. Um ouvinte observou que o Off Site era interessante especificamente porque não poderia sondar sobre o que estava acontecendo; Porque ele não podia descobrir como ouvir e desfrutar (*tanoshimeru*) das performances, ele retornou várias vezes. Ainda outro membro do público regular explicou que ele gostou dos primeiros shows que ele assistiu, mas não conseguia articular ou compreender porque ele gostava, então ele decidiu assistir a mais shows.

A recente música experimental silenciosa abordada como objeto de estudo neste trabalho pode ter nos mostrado um exemplo de como certas práticas musicais requerem uma investigação que vá além do que a música pode significar. É necessário, portanto, que a musicologia continue desenvolvendo novos métodos para este tipo de pesquisa, os quais podem encontrar um caminho

profícuo na *Affect Theory*, como muitas pesquisas com uma metodologia especulativa aplicada ao estudo do som vêm demonstrando recentemente, as quais algumas delas foram abordadas aqui.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho propomos uma série de questões, algumas respondidas de forma diluída pelo texto, outras que ficaram para ser respondidas. No entanto, a questão principal que norteou nosso trabalho foi: como se dá a escuta das músicas experimentais cujas poéticas voltaram-se para o silêncio a partir da década de 1990? Fundamentando um escopo teórico baseado na Teoria do Afeto e no Materialismo Especulativo propomos apontar através do nosso método especulativo que a escuta de tal música se dá de forma 'corporal', visto que a sua noção de silêncio é a de um 'silêncio afetivo'. Diante de especulações e até evidências científicas da afetividade de um campo imperceptível, frequentemente repetimos que o nosso interesse estava antes 'no que a música faz' do que no seu significado, embora salientamos (através de Schrimshaw) que uma coisa não exclui a outra.

No primeiro Capítulo, abordamos o conceito de autonomia da obra de arte proposto por Peter Bürger. O intuito desta abordagem foi o de esclarecer este conceito para que não se confundisse com o silêncio afetivo da recente música experimental, tal como discutido por Barrett na música do *Wandelweiser* (embora esse autor não tenha utilizado o termo 'afetivo'). Ao pensar que a música dessas recentes práticas artísticas experimentais afeta, ou seja, ela faz alguma coisa no ouvinte, poderia ocorrer o risco de considerar que a música em si mesma é que teria esta capacidade. A lógica do afeto, no entanto, traz uma complexidade a este problema que somente pôde ser compreendida através do conceito de Substância de Spinoza. Este conceito traz a ideia de que todas as coisas são uma e mesma Substância, possibilitando pensarmos a diluição da linha que separa música e vida 'física'. O afeto é o que 'move' paralelamente os infinitos atributos da única Substância existente. Enquanto considerado como substrato é autônomo, enquanto considerado como agente provoca uma afecção em um corpo, e se torna relativo. Assim, o afeto é capaz de anteceder, atravessar e exceder os corpos, é tanto autônomo quanto relativo. O que apontamos então é que essa capacidade afetiva do objeto-evento artístico antes de estar na arte, ela é imanente, ou seja, está em todas as coisas, e dessa forma, estamos chamando a atenção para práticas artísticas que lidam com essa noção de afeto em suas poéticas, como foi visto nos Capítulos 4 e 5. Ao invés de um silêncio 'transgressor' como na música de Cage, o qual falha em questionar a autonomia da arte, com a noção de um 'silêncio exposto' na recente música

experimental silenciosa foi possível borrar a linha entre silêncio imanente e música. O que é um e o que é o outro, e não só silêncio e música, é facilmente trocado de lugar como podemos notar na fala do músico do *Onkyô*, Otomo Yoshihide, sobre a sua obra *Cathode #2*[1]:

> Eu gostaria que os ouvintes interpretassem esta música por eles mesmos. Por favor escutem no volume mais baixo possível sem concentrar nos sons que vêm dos autofalantes, talvez mesmo os que vêm da outra sala. É okay escutar cuidadosamente mas é melhor escutar os sons como sendo parte do ambiente. Essa música existe fora da estrutura criada pelo som-em-si-mesmo e é o ouvinte, não o compositor quem descobrirá a música aqui (TOOP, 2004, p. 256).

Pensando o choque das vanguardas e neovanguardas dos anos 1950, mais especificamente no experimentalismo de *4'33"*, em termos de 'trauma reprimido', tal como em Foster (1994), notamos que uma fase pós-vanguardista da arte, tal como vimos com as recentes cenas da música experimental silenciosa, elaborou esse trauma no momento em que, ao incorporar novos materiais na arte não necessitou de uma simbólica destruição de sua autonomia. Para compreendermos como isso pôde ocorrer dessa forma, recorremos a uma perspectiva não-antropocêntrica com o objetivo de irmos além de teorias correlacionistas da música experimental e da arte sonora, tais como a da 'escuta reduzida' de Pierre Schaeffer e a de 'escuta não-coclear' de Seth Kim-Cohen. Contudo, ao invés de apontarmos algum 'erro' dessas teorias, objetivamos apenas demonstrar que elas podem ser expandidas para além do que a música ou o som 'são' ou 'significam'.

Como mostramos, o silêncio afetivo - ou também podemos chamar de 'ruído silencioso' – em sua imanência está envolvido fisicamente com qualquer prática musical ou situação, mas na recente música experimental abordada neste trabalho ele é concebido como um recurso estético adotado em suas diferentes poéticas.

> O que é impressionante é a proximidade de todos esses sons, não apenas em sua textura mas na maneira que eles impactam sobre a pele e entram nas orelhas, preenchem o espaço da sala e interpenetram a ambiguidade de sinais e silêncio. Quem poderia possivelmente dizer quem está fazendo o quê? Talvez nem mesmo os músicos sabem. O mesmo é verdade se eu escuto *Tears*, um álbum de Sachiko M em dueto com a vocalista Ami Yoshida. Trabalhando com o nome de Cosmos, esse duo desafia quaisquer julgamentos fáceis do que é natural, humano ou digital (TOOP, 2004, p. 256).

---

[1] Uma interessante obra (*Modulation #*2) encontrada neste álbum, a qual também expressa o que queremos dizer com a citação de Yoshihide, está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=KO-1XGQViXQ.

Como apontamos, o papel do ouvinte é fundamental nessas músicas e sua escuta se dá de forma ‘corporal’. Ou seja, de acordo com a Teoria do Afeto, o afeto – que chamamos de ‘silêncio’ - constituído por intensidades, forças e fluxos inaudíveis é capaz em algum nível de afetar a matéria física, assim como o corpo humano e seus humores, visto que pensamento e corpo são diferentes atributos (dimensões) de uma ‘mesma’ Substância. Mas uma questão que esteve nas entrelinhas do nosso texto foi ‘como despertar o interesse do ouvinte por uma escuta da imanência silenciosa, visto que ele está imerso nela por todo o tempo?’ Recorremos à noção de ‘masoquismo produtivo’ e de Corpo-sem-Órgãos para explicar esse processo de escuta, a saber, a postergação do som afeta o ouvinte de tal maneira que ele sente ‘fome’ de escuta. Ou seja, à medida em que a organização de órgãos sonoros e da escuta são desarranjados, por exemplo, pelo uso reduzido de sons, por performers e instrumentos ‘vazios’, por silêncios extremamente estendidos, pela não-interação entre performers na improvisação, pela postergação das ações e dos sons possibilita-se restabelecer o apetite da escuta para atuar micropoliticamente em seu ambiente.

Apesar deste trabalho muitas vezes ‘soar’ de forma poética, devido ao nosso método especulativo, consideramos a importância da atividade especulativa no trabalho de pesquisa. No entanto, não podemos negar esse caráter poético, pois estaríamos negando nosso ponto de partida que pode ser expressado com a noção de Substância de Spinoza, ou seja, de que tudo se ‘move’ paralelamente. Assim, não negamos que emoção e razão caminham juntas.

Como vimos no que expomos sobre a Teoria do Afeto, a importância de sua metodologia pode ainda ser reconhecida para entendermos fenômenos tal como a contínua ascensão do fascismo que, mesmo após tanto conhecimento histórico sobre o tema, ainda é, muitas vezes, apoiado pelas massas, inclusive em regimes democráticos como vemos na atualidade. Não é em vão que esse tipo de ideologia autoritária busca frequentemente promover o ‘apagamento’ da arte para o povo, por exemplo, nas escolas, nos espaços públicos, etc. É nesse contexto que destacamos este ‘outro’ olhar sobre a arte, pois como nos diz O’Sullivan (2001, p. 126) “após a leitura desconstrutiva, o objeto artístico continua. A vida continua. A arte, se nós queremos ou não, ainda continua produzindo afetos”. Afetos que podem restabelecer a capacidade micropolítica do aparato sensorial humano em nome de sua auto-preservação, ainda que este processo de restabelecimento seja silencioso.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Teoria Estética.** Lisboa: Edições 70, 1970. Tradução de Artur Morão.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. The Cultury Industry: Enlightenment as Mass Deception. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialectic of Enlightenment:** philosophical fragments. Stanford: Gunzelin Schmid Noerr, 2002. p. 94-136. Translated by Edmund Jephcott.

ATTALI, Jacques. **Noise:** the political economy of music. Minneapolis: The University Of Minnesota Press, 1985. Translation by Brian Massumi.

B, Franko. **I'm not your babe**. 1995-1996. Fotografia da performance por Eva Novillo. [1995 ou 1996]. 1 fotografia. Disponível em: http://www.franko-b.com/Im_Not_Your_Babe.html. Acesso em: 06 set. 2016.

BAILEY, T. B. W. Silence is Sexy: The Other 'Extreme Music'. In: BAILEY, T. B. W. **Micro Bionic:** Radical Electronic Music & Sound Art in the 21st Century. 2. ed. [S.l.]: Published By Belsona Books, Ltd., 2012. p. 323-342.

BARRETT, G. D. The Silent Network—The Music of Wandelweiser. **Contemporary Music Review,** [S.l.], v. 30, n. 6, p.449-470, dez. 2011. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2011.676895.

BARTHES, Roland. **The Responsibility of Forms**: Critical Essays on Music, Art, and Representation. Berkeley: University of California Press, 1991.

BAVCAR, Evgen. **Ludwigsburg**. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <http://evgenbavcar.com/>. Acesso em: 06 set. 2016.

BEINS, Burkhard. **Phosphor**. Fotografia do grupo por Miro Myska. 2008. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.burkhardbeins.de/groups/phosphor.html>. Acesso em: 17 maio 2015.

BEINS, Burkhard et al (Ed.). **Echtzeitmusik:** selbstbestimmung einer szene / self-defining a scene (berlin 1995-2010). Hofheim: Wolke Verlag, 2011. 400 p.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility. In: BENJAMIN, Walter. **Selected Writings:** vol. 4. Harvard: Harvard University Press, 2003. p. 251-283.

BEUCHAMP, Airek. **Live Through This:** Sonic Affect, Queerness, and the Trembling Body. 2015. Disponível em: <https://soundstudiesblog.com/2015/09/14/sonic-tremblings-sound-affect-queer-body/>. Acesso em: 17 maio 2016.

BEUGER, Antoine. **Grundsätzliche Entscheidungen.** 1997. Disponível em: <http://www.wandelweiser.de/_antoine-beuger/texts.html#Antoine_Beuger__>. Acesso em: 02 abr. 2015.

_____. **Little More than a Whisper**. Haan: Editions Wandelweiser, 2010. 1 Partitura. For two performers.

BLAZANOVIC, Marta. **Berlin Reductionism**: an extreme approach to improvisation developed in the Berlin Echtzeitmusik-scene. 2010. Disponível em: <http://btc.web.auth.gr/proceedings.html>. Acesso em: 19 ago. 2014.

_____. **Echtzeitmusik**: the social and discursive context of contemporary music scene. Dissertação (Doutorado em Filosofia). Berlin, 2012. 200 f. Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophischen Fäkultat III.

BOSSEUR, Jean-yves. Monographie. In: BOSSEUR, Jean-yves; COHEN-LEVINAS, Danielle (Comp.). **Morton Feldman:** Écrits et Paroles. Paris: L'Harmattan, 1998. p. 11-163.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. **October, [**Cambridge], n. 62, p.3-41, autumn 1992.

BULLOCK, Michael T.. **"The Kind of Music We Play":** A Study of Self-Idiomatic Improvised Music and Musicians in Boston. 2010. 140 f. Tese (Doutorado) - Curso de Phd Electronic Arts, Graduate Faculty Of Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, 2010. Disponível em: <http://www.mikebullock.com/writing/phd-dissertation-the-kind-of-music-we-play/>. Acesso em: 22 fev. 2015.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Suhrkamp Verlag, 1993.

BRECHT, George. **Exit**. [S. l.: s.n.],1961. 1 Partitura. Disponível em: <http://www.blackmountainstudiesjournal.org/current-issue/julie-j-thomson-2/>. Acesso em: 29 jul. 2014.

BRETON, André. **Manifestoes of Surrealism.** Michigan: The University Of Michigan Press, 1929. (An Arbor Paperbacks). Translated from the French by Richard Seaver and Helen R. Lane.

CAGE, John. **A Composer's Confession.** 1948. Disponível em: <http://www.editions-allia.com/files/pdf_595_file.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2015.

_____. **4'33".** New York: Henmar Press Inc (peters Edition Ltd.), 1952. 1 partitura. For any instruments or combination of instruments.

_____. **Silence**. Midletown: Wesleyan University Press, 1961.

_____. **0'00"**. New York: Henmar Press Inc., 1962. 1 Partitura. Performer Solo.

_____. **A year from monday**: new lectures and writings by John Cage. ed. 5. Midletown:

Wesleyan University Press, 1967.

CAROPRESO, Fátima. A Relação entre a Percepção, a Memória e a Consciência na Metapsicologia Freudiana. **Revista Adverbum,** Limeira, v. 1, n. 1, p.12-22, 2006.

CARROLL, Lewis. **Through the Looking-Glass:** and What Alice Found There. Mayo: Evertype, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa:** uma filosofia da liberdade. São Paulo: Moderna, 1995.

CLOUGH, P. T. The Affective Turn. **Theory, Culture & Society,** [S.l.], v. 25, n. 1, p.1-22, jan. 2008. SAGE Publications. http://dx.doi.org/10.1177/0263276407085156.

CONNOLLY, W. E. Experience & experiment. **Daedalus,** [S.l.], v. 135, n. 3, p.67-75, jul. 2006. MIT Press - Journals. http://dx.doi.org/10.1162/daed.2006.135.3.67.

COX, Christoph. Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. **Journal Of Visual Culture,** [S.l.], v. 10, n. 2, p.145-161, 1 ago. 2011. SAGE Publications. http://dx.doi.org/10.1177/1470412911402880.

CREASE, Robert P. **A Medida do Mundo:** A Busca por um Sistema Universal de Pesos e Medidas. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Tradução de George Schlesinger.

DAMÁSIO, A. R.. **O Erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 1974. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes.

_____. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992. Tradução de Peter Pál Pelbart.

_____. L'immanence: une vie. **Philosophie,** [S.l.], v. 1, n. 47, p.4-7, set. 1995.

_____. **Espinoza:** Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins.

_____. **Diferença e Repetição.** 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado.

_____. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Tradução de Roberto Machado e outros.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mille Plateaux:** capitalisme et schizophrénie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DEMERS, Joanna. **Listening through the noise:** The Aesthetics of Experimental Electronic Music. New York: Oxford University Press, 2010. 201 p.

DUCHAMP, Marcel. **La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre).** 1915-1923. Fotografia da obra na página do Philadelphia Museum of Art. [19--]. 1 fotografia Disponível em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html#>. Acesso em: 12 fev. 2014.

DUDAS, Richard. **Comprovisation:** The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. 2010. Disponível em: <http://www.richarddudas.com/ documents/dudas_lmj2010.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2013.

DUNCAN, John. **Blind Date**. 1980. Fotografia da performance. 1980. 1 Fotografia. Disponível em: http://www.johnduncan.org/events/events.html#BLIND_DATE. Acesso em: 12 set. 2016.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8.ed. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1991. 284 p.

ESPECULAR. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2016. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/especular>. Acesso em: 12 fev. 2016.

EVANS, T. B. A Sympathetic Resonance: Sound, the Listener and Affect Theory. **Leonardo Music Journal.** Cambridge, nov. 2013. Sound Art Theories Symposium, p. 1-9. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/525467/file/supp03.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2016.

EVENS, Aden. **Sound Ideas:** Music, Machines and Experience. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2005. 204 p. (Theory of Out Bounds).

FELDMAN, Morton. String Quartet II. London: Universal Edition, 1983. 1 Partitura. For string quartet.

_____. **for Philip Guston**. London: Universal Edition, 1985. 1 Partitura. For flute, percussion and piano.

FERRAZ, Silvio. **Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição]:** um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

FETTERMAN, William. **John Cage's Theatre Pieces**: notations and performances. Digital printing. New York: Routledge, 2010.

FOSTER, Hal. What's Neo about the Neo-Avant-Garde? **October, [**Cambridge], n. 70, p.2-35, fall, 1994.

GLOVER, Richard. Minimalism, Technology and Electronic Music. In: POTTER, Keith; GAN, Kylle; SIÔN, Pwyll Ap (Ed.). **Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-Minimalist Music.** Huddersfield: Ashgate, 2013. p. 161-180.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works:** An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GOODMAN, A. B. **The Noise in the Noise:** micro-perception as affective disruption to listening and the body. 2013. Disponível em: <http://www.andrewgoodman.com.au/admin/wp-content/uploads/2012/02/The-noises-of-art_TALK_printversion.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2016.

_____. **Parasitic Relations**: thinking beyond interactivity. 2014. 295 f. Thesis (PhD) – Department of Fine Art, Faculty of Art Design & Archtecture, Monash University, 2014.

GOODMAN, Steve. **Sonic warfare:** sound, affect, and the ecology of fear. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2010. 270 p. (Technologies of Lived Abstraction: Brian Massumi and Erin Manning, editors).

GRANT, M. J. Experimental Music Semiotics. **International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music: IRASM,** Zagreb, v. 34, n. 2, p.173-191, dez. 2003.

_____. Series and Places. **Contemporary Music Review: Wandelweiser**, [s. L.], v. 30, n. 6, p. 525-542, 2011. Bimestral. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07494467.2011.676899>. Acesso em: 11 jan. 2014.

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After.** 3. ed. New York: Oxford University Press, 2010. 456 p.

GRUNDY, David. **Listening at the limits:** Environmental Sound in Onkyô and Wandelweiser. 2014. Surround, issue 2, april 2014. Disponível em: <http://surround.noquam.com/listening-at-the-limits/>. Acesso em: 06 jun. 2014.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: 34, 1992. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

HAFIF, Marcia. **Pale Paintings**: Blues. 2009. Fotografia das pinturas. 2009. Disponível em: <http://www.marciahafif.com/inventory/pap.html>. Acesso em: 9 abr. 2014.

HANNAN, M. F. **Interrogating Comprovisation as Practice-led Research.** 2006. Disponível em: <http://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=sass_ pubs>. Acesso em: 25 maio 2013.

HANSSEN, T. R. 'Please, do not turn up the volume': quiet microsound and the displacement of auditory perspective in works by Miki Yui. **Sound Effects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience,** [S. l.], v. 2, n. 2, p.52-64, 2012.

HEGARTY, Paul. Brace and embrace: masochism in noise performance. In: THOMPSON, Marie; BIDDLE, Ian. **Sound, Music, Affect:** Theorizing Sonic Experience. London: Bloomsbury, 2013. Cap. 8. p. 133-146.

HELLER, A. A. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis, 2008. 173 f. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

HELLER, M. C. Between silence and pain: loudness and the affective encounter. **Sound Studies,** [S.l.], v. 1, n. 1, p. 40-58, jan. 2015. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/20551940.2015.1079071.

HEUMMAN, Michael. **Various Artists, lowercase-sound 2002.** [2002]. Disponível em: <http://thelibrary.hauntedink.com/reviews/lowercasesound.html>. Acesso em: 12 jan. 2015.

HYDE, Joseph. Musique Concrète Thinking in Visual Music Practice: Audiovisual silence and noise, reduced listening and visual suspension. **Organised Sound,** [S.l.], v. 17, n. 02, p.170-178, 19 jul. 2012. Cambridge University Press (CUP). http://dx.doi.org/10.1017/s1355771812000106.

HUTSON, W. M. **Sonic Affects:** Experimental Electronic Music and Sound Art, Cinema and Performance. 2015. 227 f. Thesis (PhD) - Theater And Performance Studies, University Of California, Los Angeles, 2015.

IAZZETTA, F. H. de O. **Música e Mediação Tecnológica.** São Paulo: Perspectiva, 2009. 228 p.

JOHNSON, Steven (Ed.). **The New York Schools of Music and Visual Arts:** John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg. New York: Routledge, 2011.

JOSEPH, B. W. John Cage and the architecture of silence. **October**, [Cambridge], n. 81. p. 81-104, summer, 1997.

KAHNEY, Leander. **Whisper the Songs of Silence.** 2002. Wired. Disponível em: <http://archive.wired.com/gadgets/mac/commentary/cultofmac/2002/05/52397?currentPage=all#>. Acesso em: 02 out. 2014.

KANE, Brian. **Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art**. 2013. Disponível em: <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory>. Acesso em: 03 abr. 2016.

KENNEDY, Randy. **Young and Zazeela's 'Dream House' Is Getting a New Lease at Dia.** 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/04/03/arts/design/young-and-zazeelas-dream-house-is-getting-a-new-lease-at-dia.html?_r=1>. Acesso em: 12 maio 2016.

KIM-COHEN, S. **In the blink of an ear**: toward a non-cochlear sonic art. New York: Continuum, 2009.

KISNER, M. J. **Spinoza on Human Freedom:** Reason, autonomy and the good life. New York: Cambridge University Press, 2011.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. 2 ed. New York – London: Routledge, 2003.

KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score. **October,** [Cambridge], n. 95, p. 55-89, winter 2001.

LABELLE, Brandon. **Background Noise:** perspectives on sound art. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2006.

_____. **Acoustic Territories:** Sound Culture and Every Day Life. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Mitológicas, v. 1).

LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida:** pulsações. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MAGRITTE, René. **Le Ready-Made Bouquet**. 1956. Fotografia da pintura. [19--]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.magritte-gallery.com/index.php/le-bouquet-tout-fait-the-ready-made-bouquet.html>. Acesso em: 15 jan. 2016.

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual:** movement, affect, sensation. Durham: Duke University Press, 2002.

MEELBERG, Vincent. Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion. In: CONFERENCE OF EUROPEAN SOCIETY FOR THE COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC, 7., 2009, Jyväskylä. **Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009).** Jyväskylä: [s. n.], 2009. p. 324-327.

MEILLASSOUX, Quentin. **After Finitude:** An Essay on Necessity of Contingency. London: Bloomsbury Continuum, 2008. Translated by Ray Brassier.

MELIA, Nicholas. Stille MusiK: Wandelweiser and the Voices of Ontological Silence. **Contemporary Music Review: Wandelweiser**, [S.l.], v. 30, n. 6, p. 471-495, 2011. Bimestral. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494467.2011.676897#.VH45rNa2vcE>. Acesso em: 11 jan. 2014.

MIRANDA, E. R. *Computer sound design*: synthesis, techniques and programming. 2. ed. Woburn: Focal Press, 2002. 263 p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Projeto ver e sentir**. 2015. Disponível em: < http://mnba.gov.br/portal/educacao/projeto-ver-e-sentir.html>. Acesso em: 18 jul. 2016.

NAUCK, Gisela. Exterior View: Some Reflections on the Freedom of (Not Only) Musical Action, or 'Improvisation and/or Composition'. In: BEINS, Burkhard et al (Ed.). **Echzeitmusik Berlin:** self-defining a scene. Holfheim: Wolke, 2011. p. 215-221.

NOVAK, David. **Playing Off Site**: the untranslation of Onkyô. Project Muse Todays Research: Tomorrow’s Inspiration. Austin: University of Texas Press, 2010.

NYMAN, Michael. **Experimental Music:** Cage and Beyond. ed. 2. New York: Cambridge

University Press, 1999.

ON NON-HUMAN Sound: sound as relation. São Paulo: NuSom, 2016. Son., color. Georgina Born's lecture in Sonologia 2016 Out of Phase: International Conference on Sound Studies. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BgzZk-6ML2A>. Acesso em: 24 nov. 2016.

O'SULLIVAN, Simon. THE AESTHETICS OF AFFECT: Thinking art beyond representation. **Angelaki,** [S.l.], v. 6, n. 3, p.125-135, dez. 2001. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/09697250120087987.

PEMBERTON, David. **Meet Christine Sun Kim:** The Sound Artist Who's Changing The Way We Listen. 2016. Disponível em: <http://uproxx.com/life/meet-christine-sun-kim-the-sound-artist-whos-changing-the-way-we-listen/>. Acesso em: 19 jul. 2016.

PEREIRA, C. A. A. **SSInPIC:** UM SISTEMA SONORO-INTERATIVO AUTO-ORGANIZADO. 2012. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/3031.>. Acesso em: 19 out. 2012.

_____. O silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. **Anais do III SIMPOM 2014.** Rio de Janeiro: PPGM/Unirio, 2014. p. 897 - 907. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4682/4180>. Acesso em: 19 maio 2015.

PEREIRA, C. A. A.; BRANCO, G. G. **Performance de Little More than a Whisper de Antoine Beuger**. 2015. Fotografia da performance por NuSom. 2015. 1 fotografia.

PEREIRA, C. A. A.; BOM-TEMPO, Juliana; BORGES, M. F. **Muito Menos que um Grito**. 2015. Fotografia da performance por Carla Fernanda. 2015. 1 fotografia.

PERSSON, Mats. **To be in the silence:** Morton Feldman and painting. 2002. Disponível em: <http://www.cnvill.net/mfperssn.htm>. Acesso em: 09 nov. 2014.

PHILLIPS, Thomas. Composed Silence: Microsound and the quiet shock of listening. **Perspectives Of New Music,** Seattle, v. 44, n. 2, p.232-248, summer 2006.

_____. **Quiet Amplification:** The Disenfranchisement of Subjectivity and the Reformation of Lived Experience. 2007. 226 f. Thesis (Phd) - Humanities Program, Concordia University, Montreal, 2007.

PICASSO, Pablo. **Nature Morte à la Chaise Cannée**. 1912. Fotografia da escultura. [19--]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.museepicassoparis.fr/>. Acesso em: 09 jan. 2016.
Disponível em: <http://www.museepicassoparis.fr/>. Acesso em: 09 jan. 2016.

PISARO, Michael. **Wandelweiser.** 2009. Disponível em: <http://erstwords.blogspot.com.br/2009/09/wandelweiser.html>. Acesso em: 14 fev. 2014.

PLOURDE, Lorraine. Disciplined Listening in Tokyo: Onkyô and non-intentional sounds. **Ethnomusicology,** Bloomington, v. 52, n. 2, p.270-295, spring/summer, 2008. Disponível em: <http://openscholar.purchase.edu/sites/default/files/lorraine_plourde/files/etm_52.2_lorraine_plourde_article.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2014.

POST-TRUTH. In: OXFORD Dictionaries. 2016. Disponível em: https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth. Acesso em: 27 dez. 2016.

RAUSHENBERG, Robert. **White Paintings**. 1951. Fotografia da pintura por Allan Grant. 1953. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.allposters.com/-sp/Painting-and-Sculpture-Exhibited-by-Emerging-Young-American-Artist-Robert-Rauschenberg-Posters_i5308326_.htm>. Acesso em: 23 abr. 2014.

RODEN, Steve. **On lowercase affinities and forms of paper.** 2011. Disponível em: <http://www.lineimprint.com/pressreleases/line_053_essay.pdf>. Acesso em: 13 set. 2014.

ROTHKO, Mark. **Orange, Red, Yellow**. 1961. Fotografia da pintura. [19--]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.markrothko.org/paintings/>. Acesso em: 09 nov. 2014.

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noises**. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 1986.

SAUNDERS, B. L. **The third ear experiment**. 2011. Fotografia da performance. 2011. 1 fotografia. Disponível em: http://bryanlewissaunders.org/weblog/2012/sep/19/third-ear-experiment/. Acesso em: 14 ago. 2016.

SAUNDERS, James. Testing the Consequences—Multipart Series in the Work of the Wandelweiser Composers. **Contemporary Music Review: Wandelweiser,** [S.l.], v. 30, n. 6, p. 497-524, 2011. Bimestral. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07494467.2011.676898>. Acesso em: 11 jan. 2014.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo.** 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011. Tradução de Marisa Trench Fonterrada.

SCHRIMSHAW, Will. Non-cochlear sound: on affect and exteriority. In: THOMPSON, Marie; BIDDLE, Ian (Ed.). **Sound, Music, Affect:** theorizing sonic experience. London: Bloomsbury, 2013. Cap. 1. p. 27-43.

SHOUSE, Eric. **Feeling, Emotion, Affect.** 2005. Disponível em: <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>. Acesso em: 19 set. 2016.

SILVA, L. C. C. da. **Vidro e martelo**: contradições na estetização do ruído na música. Tese (Doutorado em Música). São Paulo, 2012. 151 f. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes.

SONTAG, Susan. Aesthetics of Silence. In: SONTAG, Susan. **A Susan Sontag Reader.** New York: Farrar, Straus, Giroux Inc., 1982. Cap. 4. p. 181-204.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STERNE, Jonathan (Ed.). **The Sound Studies Reader.** London: Routledge, 2012.

STEWART, Jesse. **"Comprovisation or Imposition?":** An Improvised Composition on a Life of Improvisation. 2013. Disponível em: <http://www.criticalimprov.com/article/view/2904>. Acesso em: 27 fev. 2015.

STRAEBEL, Volker. Aspects of Conceptual Composition. **The Open Space Magazine,** [S.l.], 10, p.69-78, fall 2008.

TANABE, Masae. **Onkyô**. 2000. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.japanimprov.com/baraoyama/ index.html> . Acesso em: 14 mar. 2014.

THOMPSON, M. S. Productive Parasites: Thinking of noise as affect. **Cultural Studies Review,** Newcastle, v. 18, n. 3, p.13-35, dez. 2012. Disponível em: <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/index>. Acesso em: 4 nov. 2014.

_____. **Beyond Unwanted Sound:** Noise, Affect and Aesthetic Moralism. 2014. 256 f. Thesis (PhD) - International Centre For Music Studies, Newcastle University, Newcastle, 2014. Disponível em: <https://theses.ncl.ac.uk/ dspace/ bitstream/10443/2440/1/Thompson,% 20M.%2014.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2014.

THOMPSON, Marie; BIDDLE, Ian. Introduction: Somewhere between the signifying and the sublime. In: THOMPSON, Marie; BIDDLE, Ian (Ed.). **Sound, Music, Affect:** Theorizing Sonic Experience. London: Bloomsbury, 2013. p. 1-24.

THRIFT, Nigel. Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect. **Geografiska Annaler, Series B: Human Geography,** [S.l.], v. 86, n. 1, p. 57-78, mar. 2004. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x.

TOOP, David. Silent Music, Secret Noise. In: TOOP, David. **Haunted Weather:** Music, Silence and Memory. London: Serpent's Tail, 2004. Cap. 8. p. 245-257.

VAVABOND. 2014. Disponível em: <http://vavabond.com/>. Acesso em: 22 fev. 2015.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence:** towards a philosophy of sound art. New York: Continuum, 2010.

WANG, A. J. **Affective Listening:** China's Experimental Music and Sound Art Practice. 2012a. Disponível em: <http://journal.sonicstudies.org/vol02/nr01/a11>. Acesso em: 14 out. 2015.

_____. **Making and Unmaking Freedom**: Sound, Affect and Beijing. 2012b. 243 f. Thesis (PhD) – Interdisciplinary Arts, College of Fine Arts of Ohio University, Athens, 2012.

WARBURTON, Dan. **The sound of silence**: the music and aesthetics of the Wandelweiser group. 2006. Disponível em: <http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2006/07jul_text.html>. Acesso em: 23 maio 2014.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música.** São Paulo: Edusp, 1995. de Leopoldo Waizbort.

YOUNG, La Monte; LOW, Jackson Mac. **An Anthology of Chance Operations.** New York: [s. N.], 1963.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Programa do concerto “# Música ? 11 – Música Silenciosa

A Série “ ¿Música?”, uma série de concertos de música experimental surgida em 2006 e organizada pelo NuSom, chega em sua 11ª edição com mais um concerto temático: música silenciosa. Esse tema traz à tona a figura de John Cage (1912-1992) que em 1952 inicia uma crise na arte com sua famosa “peça silenciosa”, 4’33”. Uma das consequências dessa crise foi a de questionar o próprio fazer musical: “porque fazer música se todos os sons do mundo são válidos como musicais e tudo que eu tenho a fazer é escutar?” A partir dessa crise surgiram e ainda surgem diferentes formas de abordar o silêncio na música, as quais, dentre outras coisas, investigam as “possibilidades de se continuar a ‘criar’ música após 4’33”.” Desde um passeio sonoro, uma improvisação silenciosa, uma performance que explora a vida própria de um equipamento eletrônico silenciando os músicos humanos que apenas buscam “acalmá-lo”, uma peça que aprisiona um alto-falante, e peças que exploram escultura ao diálogo com a visualidade de uma poucos sons de baixas intensidades e o uso de silêncios estendidos são apresentados no “¿Música? 11: música silenciosa”. Todas essas performances compartilham uma sutileza na produção do som que traça um jogo entre o estímulo dos nossos sentidos (especialmente o da escuta) e a permissão da entrada de outros sons que habitam, mesmo que de forma tugaz, o ambiente de escuta. “Existem diferentes tipos de silêncio ou diferentes contextos que podem estruturar o silêncio como sendo o mesmo fenômeno?” Uma forte sensação de presença física do corpo no tempo e o estímulo da imaginação convivem intimamente numa espécie de harmonia dinâmica nesta décima primeira edição da série “ ¿Música?”.

11 ¿MÚSICA?

música silenciosa

estúdio fita crepe – 29.08.15

1. Escuta/Anda/Escreve (2015)
(sound walk)
Rui Chaves
Duração: 30 minutos

Este trabalho é um passeio sonoro guiado por mim, que começa no estúdio fitacrepe e percorre a área urbana circundante a esta sala. Num determinado momento da performance, os participantes poderão literalmente inscrever num espaço: palavras que descrevam sensações, memórias, emoções, desejos ou pensamentos que tenham surgido do processo de escutar e andar.

2. Meditação Silenciosa
(improvisação livre)
Orquestra Errante
Duração: aproximadamente 15 minutos

Trata-se de uma Performance de Improvisação livre coletiva instrumental em que se valorizam os silêncios e se abrem espaços para os pequenos sons e ruídos escondidos. Os tempos estendidos tornam possível a concentração, a inteireza e a presença intensificada dos músicos.

Mariana Carvalho: piano; Fabio Martinelli: trombone; Felipe Fraga: clarinete; Max Schenkman: voz e efeitos; Jonathan Andrade: flautas andinas; Migue Diaz: contrabaixo; Rogério Costa: saxofone.

3. Bandas Críticas (2015)
(para 3 computadores)
Ariane Stolfi
Duração: 10 minutos

A peça explora as frequências centrais e limítrofes das bandas críticas da audição, sobrepondo harmônicos e criando dissonâncias a partir de sons fora das escalas musicais tradicionais.

Ariane Stolfi
Davi Donato
Sérgio Abdalla

4. Mínimo (2015)
(voz, percussão e sons eletrônicos)
Duração: 8 minutos
Fernando Iazzetta/Lílian Campesato

Mínimo é um duo que mistura sons vocais e percussivos que interagem com sons eletrônicos extremamente simples, demarcando a economia de meios e materiais que caracterizam a peça. Movimentos frenéticos, mas quase imperceptíveis, sons rápidos de pouca intensidade e gestos silenciosos são o material desta peça que explora a tensão entre silêncio e ruído. este duo mistura sons vocais e percussivos.

5. Elogio à Angerona (2015)
(para no-input mixing board e 3 performers)
Carlos Avezum
Duração: 12 minutos

A Deusa Angerona, retratada com o dedo indicador sobre a boca, era considerada a Deusa do Silêncio em Roma Antiga. A performance trata de um 'teste-de-força' em que o equipamento, preparado para supostamente produzir ruídos com altas intensidades através de feedbacks, é manipulado por meio de instruções designadas aleatoriamente aos performers que tentam reduzir essas intensidades para agradar Angerona no intuito de fazê-la desvelar os seus segredos no silêncio percebido através dos sons.

Carlos Avezum
Gustavo Branco
Luis Fernando Cirne

6. Restrita (2015)
(para computador e alto-falante preparado)
Vitor Kisil
Duração: aproximadamente 7 minutos

Primeiras reflexões sobre um alto-falante com fala restrita.

7. Little More Than a Whisper (2010)
(for two performers)
Antoine Beuger
Duração: aproximadamente 35 minutos

A. Beuger diz que pensar em uma nota para se tocar com uma determinada duração, um determinado volume e uma determinada cor tonal é como escrever um número pi: algo sempre aproximado de algo que é sempre aproximado de algo ... Assim, uma estrutura musical transparente com poucos sons entre silêncios abre um recorte no infinito de diferenças e micropercepções. Os duos de Beuger propõem uma reflexão sobre o estado de "ser dois", de estar ao mesmo tempo juntos sendo diferentes. Nessa união do diferente, o que escutamos é mais interessante quando os músicos tocam ou quando permanecem em silêncio? O que dos sons que já foram tocados ressoa na memória durante os silêncios? O início e o final de cada silêncio são diferentes? Os silêncios antes, durante e após a performance são diferentes para a sua percepção?

Carlos Avezum (violão)
Gustavo Branco (violão)

APÊNDICE B – Registro em DVD com Trechos de Experimentações

1 Trechos da Performance 'Muito Menos que um Grito' (vídeo)

2 Registro de uma experimentação com No-Input-Mixing-Board (áudio)