

## Suportes intermitentes em oralidades contínuas

Victor Carvalho Marques

**Resumo:** O presente artigo toma como ponto de partida as proposições dos primeiros autômatos e suportes midiáticos para a fonografia, que desde Athanasius Kircher, no século XVII, alteram radicalmente o contexto de escuta e consumo de música. Com o passar do tempo, sua proliferação culmina em experiências que reverberam na própria produção musical, que vê novos campos de experimentação a partir dos suportes e não em sua função unicamente reprodutiva. Tais processos tornam-se parte, através disso, de diferentes textos culturais que observam os impactos nas diferentes formas de ouvir, é o caso da literatura do último século tratando sobre música, por exemplo. Além disso, essa multiplicidade de dispositivos e mídias não trabalham, necessariamente, com uma sucessão que vise a substituição de um por outro de maneira a criar um processo de obsolescência, mas sim da acumulação em um arquivo de possibilidades midiáticas que fazem com que os textos criem suas relações semânticas não apenas através de suas semioses, mas que considerem os suportes como parte de seu processo semiótico.

**Palavras-chave:** fonografia, autômatos, arquivos, música.

**Abstract:** The present article take as a departing point the proposition of the first automata and media supports for phonography, since Athanasius Kircher, in 17<sup>th</sup> century, change radically the context of listening and consuming music. Over time, you proliferation culminate in experiences that reverbate on the production of music itself, that see new fields of experimentation from the supports and not exclusively in its reproductive function. Those processes become part of different cultural texts that observe the impacts in the different forms of listening, as litterature of the last century talking about music, as an example. Besides that, this multiplicity of devices and medias do not necessarily a succession that aims a substitution from one to another, creating a process of obsoletion, but an accumulation in an archive of media possibilities that enable the texts create semantics relationships not only by their semiosis, but also taking the support as a part of the semiotic process.

**Keywords:** phonografy, automata, archives, music.

Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral* (2010), afirma que a performance depende muito mais de uma habilidade musical do que de gramáticas, nela, a voz se preenche, atingindo sua potência. A reflexão ganha materialidade ao ser constatado que a maior parte das performances poéticas é cantada e se faz presente em todas as civilizações humanas. Octavio Paz (1996) afirma que o gênero poético é inerente à nossa condição. Mesmo a prosa, um gênero tardio, está imbricada de ritmos que, em

maior ou menor grau, recuperam aspectos essenciais da oralidade. Podemos, aqui, delinear um primeiro axioma: a atividade poética, “laço físico entre som e linguagem” (ZUMTHOR, 2010), é um dos responsáveis por nos dar o estatuto de humanidade. Zaratustra, após dez anos de exílio, fala ao sol, o Fausto goethianos não comete suicídio ao *ouvir* os sinos que precedem os cantos litúrgicos da páscoa.

Tais fatos nos mostram que, por um lado, a voz nos coloca diante de uma ancestralidade ao mesmo tempo em que cria relações de pertencimento entre diferentes grupos. Os centros institucionalizados de difusão vocal, como a igreja, ora afastam, ora aproximam-na de suas práticas, sem nunca conseguir bani-la. Essa pregnância irrefutável da voz nos coloca, hoje, diante de inúmeras situações de escuta mediadas. A proliferação de dispositivos detém um *arquivo de possibilidades* de mediação, cada uma delas implicando diferentes relações dos órgãos sensoriais e, conseqüentemente, da cultura. A escrita pode ser vista como um primeiro estágio de mediação estabelecida entre voz e mensagem, no entanto, sua coexistência, dependência e, em partes, complementariedade não dão conta das necessidades de contato da voz. A criação de autômatos de reprodução sonora são pistas que demonstram, em primeiro lugar, que a voz é uma urgência e algo que a escrita jamais conseguiu suprimir.

## Caixa musical

Athanasius Kircher, jesuíta, inventor, físico, matemático e alquimista alemão nascido em 1602 foi responsável pela publicação de um volume de textos exorbitante. Zielinski (2006) argumenta que parte de sua produção bibliográfica é fruto do comentário de outras obras, mas que Kircher era detentor de um vasto conhecimento em diversas áreas, chegando a ensinar línguas orientais no Colégio Romano sem jamais ter saído da Europa.

Dentre seus interesses, Kircher nutria uma especial curiosidade com efeitos especiais cênicos; projetores, máquinas de fumaça, amplificadores sonoros. Dois de seus projetos, em especial, chamam nossa atenção. A primeira é um órgão autômato, com ilustração datada de 1650, composto por um rolo semelhante a uma pianola (patenteada somente em fins do século XIX). A outra é uma caixa de combinatórias musicais, a *arca musarithmica*, do mesmo ano. A caixa, de dimensões modestas, continha fichas com notas musicais que, quando ordenadas de acordo com os princípios propostos por seu

inventor, possibilitavam uma combinação harmônica. Digno de nota é que o público ao qual se destinava tal invento não era o músico profissional, mas o amador, que poderia reproduzir notas musicais em harmonia em seu ambiente doméstico sem, necessariamente, dominar pressupostos técnicos.

Kircher confeccionou apenas uma dessas arcas musicais, antecipando em quase 150 anos a caixa de música<sup>1</sup>. O ambicioso projeto, bem como seu uso ideal, evidencia a urgência da realização de músicas apartadas de ambientes públicos, demonstrada pelos inúmeros autômatos criados um século após a criação de Kircher e, posteriormente, o rádio.

Sob o ponto de vista informacional, devemos compreender que, para o padre jesuíta, a música era uma vertente da matemática, excetuando significados culturais e complexificações comunicacionais imbricadas em suas relações de semiose aqui consideradas, mas que, no entanto, nos fazem valiosas indicações de processos que atingiriam dimensões inimagináveis durante todo o século XX.

## Janela dos ouvidos

A popularização do rádio, nas primeiras décadas do século XX, é um indicador importante para que a configuração da canção, conforme postulou Zumthor (2010), atinja a potência de uma verdadeira poesia de massas. O rádio, no entanto, dista da gravação qual conhecemos de algumas décadas e só passou a usar registros ao invés de músicas ao vivo muito tempo após sua difusão (*cf.* IAZZETA, 2007). Processos de registro magnéticos, por exemplo, só se tornaram populares na década de 1930, com a invenção do magnetofone, um processo custoso e que reduzia seu grau de exatidão; muitas das gravações anteriores à década de 1950 eram frutos de uma só tomada e os músicos eram agrupados em posições estabelecidas a partir da posição de um microfone e o metro imposto pela duração do disco fez com que apenas excertos e fragmentos fossem gravados.

O projeto de Kircher de que pessoas comuns pudessem reproduzir música em casa demoraria quase quatrocentos anos para se tornar factual, mesmo que houvesse implicações limitadoras proveniente dos próprios mediadores tecnológico. Por sua vez, essas mudanças implicam a criação de gêneros (como o jazz ou o rock) que veem a

---

<sup>1</sup> O museu de autômatos musicais, localizado na Suíça, contém peças produzidas entre 1750 e 1940, um século distante das proposições kircherianas.

gravação em estúdio como parte essencial de seu processo criativo. Digno de nota é que esses gêneros são responsáveis pela retomada de elementos tácitos a tradições orais. Zumthor (2007) postula que o rock, por exemplo, recupera a dimensão tribal do grito e da percussão.

A mediação não deve ser vista apenas como um suporte, mas nos termos de dispositivos que alteram as formas de audição e produção musical. O que a escola de Frankfurt assistiu com espanto (em especial em Adorno, 2006, 2011, 2012) nada mais é do que um princípio de eletrificação sonora cuja música não poderia ignorar: cantar seu próprio tempo.

Mas não se trata, apenas, de um avanço em função da eletrificação e do ambiente de estúdio como terreno fértil para a criação, mas também altera as relações de presença e dá ao ouvinte uma liberdade até então inexistente. Repetições, material fonográfico, aparelhos de alta fidelidade, fitas cassete, rádios automotivos, todos esses dispositivos passam a figurar o universo do ouvinte que antes estava arraigado em práticas públicas ou na figura do intérprete. A paisagem sonora (Schafer, 2011) passa a ser uma construção que, em partes, é individual, controlada e apartada de sua função pública.

Há, é claro, implicações no ato performático mediatizado que se dão de diversas maneiras. Zumthor (2005) define cinco estágios para a realização de um poema oral: 1) produção; 2) transmissão; 3) recepção; 4) conservação; 5) (em geral) repetição. Todos eles se alteram quando em situação mediatizada, uma vez que a conservação, assim como a repetição, é uma regra, implicando quase automaticamente sua inserção em um arquivo. Ocorre que, perpassando todas as etapas, os dispositivos tecnológicos trabalham numa lógica de acúmulo e não de substituição.

Jerusa Pires Ferreira (“Escuta, poesia, mania”, no prelo, 2016) afirma que a repetição nos faz desejar conhecer aquilo que já vimos antes, é uma das maneiras de se apaixonar, é ela a responsável pelo conhecimento maníaco que nos faz ignorar as demais manifestações para nos concentrarmos na repetição. Essas relações são óbvias quando tratamos do binômio oral-escrito, mas também se fazem presente quando vemos o oral transmitido *via* mediações. Zumthor e Schafer possuem um ponto comum ao observar que, hoje, não mais estamos imersos nos poucos sons da aldeia (o sino da igreja, o cantos de pássaros); a vida urbana multiplicou, dentre outras coisas, os ruídos. A tese de John Cage de inexistência do silêncio só é possível a partir do momento em que nós, imersos em uma realidade urbana, lidamos com o ruído a todo instante.

O rádio doméstico, portanto, é um ato de resistência a esses ruídos. As desarmônicas construções sonoras dos tempos industriais são obliteradas quando o ouvinte coloca uma gravação em um rádio, compondo para si próprio um ambiente de sons propiciados pela mesma era que coloca caminhões nas ruas.

## Movências

As relações estabelecidas em ambiente doméstico passam, em um determinado momento, a serem coextensivas a diferentes contextos de produção e consumo de oralidades. O exemplo do rádio automotivo, da fita cassete e, posteriormente, do CD e do arquivo atestam tais relações. Esses dispositivos emissores passam a dimensões pensadas na portabilidade e em suas movências, o mais elucidativo deles é o fone de ouvido. As diferenciações entre som e ambiente se atenuam e, para o receptor, funcionam como um isolamento, tornando portáteis as condições da sala de concerto. Representa uma recusa dos sons que povoam o espaço público, uma sabotagem.

Não se trata de uma recusa do silêncio em detrimento de uma ordenação sonora, mas de uma substituição do ruído externo por uma experiência que se dá no plano individual. Se, como colocamos anteriormente, o rádio funciona como uma espécie de janela para a audição, os fones de ouvido são suas cortinas.

## Demandas

Diversos autores comentam a produção musical a partir de novas tecnologias, no entanto, todas as relações que a cercam são alteradas a partir de mediações estabelecidas numa espécie de *produção sob demanda* (JAKOBSON, BOGATIRIEV, 1973). Devemos entender que, no seio dessa multiplicação de mediadores, os signos comerciais são tidos como ponto de partida, contudo, isso não o exime de operar mudanças no encadeamento de signos culturais. Observemos alguns exemplos práticos em que as mediações tecnológicas estabelecidas entre músico e ouvinte ligadas à produção e que serão abordados a partir dos arquivos de possibilidades.

A partir do momento em que a gravação se firma, na década de 1950, as próprias produções musicais se adaptam a ela. Uma espécie de metro se imprime nessas produções uma vez que o tempo de gravação é limitado pelo tamanho de sua superfície

(no caso de mídias analógicas como o disco de vinil ou a fita cassete) ou pela capacidade de armazenamento (no caso de mídias digitais como o CD e o arquivo). Nesse interim surge a ideia de álbum, algo que só poderia surgir no estúdio quando visto como ambiente de produção e criação que repercutem na cultura. Julio Cortázar estabelece em *O jogo da amarelinha* (2013), uma série de capítulos que exploram os pormenores de uma reunião do grupo de personagens do romance, onde não apenas o jazz, mas também a fonografia cumpre uma função essencial. Ronald, o músico do grupo, dá início à reflexão:

- A influência da técnica da arte [...]. Estes caras de antes do elepês tinham menos de três minutos para tocar. Agora aparece um pássaro como Stan Getz e fica vinte e cinco minutos diante do microfone, soltando-se à vontade, dando o melhor que tem. O pobre Bix tinha que trabalhar duro e, quando começava a esquentar, o disco acabava. Como deviam ficar furiosos quando gravavam discos (2003:58).

A influência das mediações passa a ser percebida *per se*, construindo essencialidades que repercutem em diversos textos da cultura. O texto de Cortázar não é apenas preenchido por estrofes de canções, mas de interferências do toca-discos: “[...] a profunda respiração que era a sua única certeza irrefutável [...] ou, ainda, por vezes, a um adágio de Mozart, que já não se podia escutar em virtude de o disco estar quase completamente estragado”. No capítulo seguinte: “[...] o prato da vitrola ainda crepitava enquanto o disco continuava girando, e o silêncio que havia em toda verdadeira música se deslocava lentamente das paredes, saindo de debaixo do sofá [...]” (2013:69). E ainda: “[...] suspirou, aliviado, ao reconhecer o tema de *Blue Interlude*, um disco que outrora tivera em Buenos Aires” (75). Por fim “*Swing, ergo, sou*” (81).

A criação de arquivos domésticos é, para além de uma mediação, uma alteração no funcionamento interno da cultura. Os exemplos colhidos do romance de Cortázar ilustram a maneira como tais signos criam relações diversas com signos da cultura para além da mediação em sua função maquínica ou comercial. Estas mudanças podem ser vistas à maneira de Kirsher, através de máquinas produtoras de melodias, que recai sobre a música eletroacústica, ou ainda como uma trama que se estende para diferentes possibilidades criativas que se dão através de avanços técnicos e da composição dos próprios músicos que é extremamente modificada por usos e práticas que envolvem criação e mediação tecnológica.

### ***Pocket calculator***

Ao percorrermos uma discografia como a dos alemães do Kraftwerk, fica claro que não há espaço para temas humanos em suas letras; estradas, robôs, cidades, objetos sexuais. Suas questões residem muito mais em motivos objetais, buscando neles uma espécie de subjetividade proveniente da máquina. A música, portanto, não é produzida por máquinas, mas são espécies de retratos de um mundo automatizado que requerem sua materialidade para além da composição cotidiana. Uma de suas canções ilustra o que dissemos anteriormente; a segunda música do álbum *Computer world*, lançado em 1981, intitulada “Pocket calculator”, vejamos alguns versos: “I’m the operator with my pocket calculator/ I am adding and subtracting/ I’m controlling and composing/ By pressing down a special key, it plays a little melody”.

Os quatro versos correspondem bem à interface homem/máquina aqui abordadas. Em primeiro lugar, o sujeito na função de controlador da máquina, sendo esta vista como instrumento de composição e, em segundo lugar, os sons inerentes à própria máquina. Sujeito e objeto se confundem no mundo computadorizado, cada um ocupando uma posição simbiótica em relação à sua produção final. Essas máquinas compositoras, que valem tanto para a calculadora portátil quanto para a caixa musical de Kirsher, operam como extensões de possibilidades criativas. Ao mesmo tempo, ao apartar sua letra em algo mecânico, mas que faz parte de nosso cotidiano, vemos que o arquivo de sons abre seus possíveis para uma produção sob demanda que extrapola o valor mercadológico, mas que se apoia na cotidianidade dos sons para a sua reprodução.

## Estéreo

A mediação sonora busca, dentre outros aspectos, uma maior definição do que se é ouvido. Estima-se que a escuta mediada comporte 70% do que foi reproduzido em estúdio quando executada em aparelhos de alta fidelidade. Com essa finalidade, os sistemas estéreos dividem os sons em canais e em partes da caixa de som. Essa divisão permite, em primeiro lugar, que os instrumentos sejam gravados em separados para serem colocados em conjunto em estúdio. Essa separação, hoje, figura um lugar comum, mesmo que apresentem diversas possibilidades composicionais.

Um trabalho que ilustra muito bem essa prática é o Split (lançamento conjunto entre duas bandas) *Otomanos* (, das bandas Test e D.E.R.. As duas bandas dividem o

mesmo baterista, Thiago Barata, que compôs uma única linha de bateria para cada par de canções, uma de cada grupo. O álbum é dividido em cinco faixas nas quais é possível ouvir as duas bandas tocando ao mesmo tempo, ou seja, o álbum contém dez faixas condensadas em cinco. Há, portanto, três maneiras de ouvi-lo: as duas bandas juntas ou os sons separados no sistema estéreo, os lados esquerdo e direito, quando ouvidos separados, em fones de ouvido ou caixas isoladas, tocam apenas uma das bandas.

## Considerações finais

O arquivo de possibilidades é ofertado por uma produção sob a demanda de signos de consumo. A manifestação da voz, contudo, é algo comum a todas as sociedades; da gênese bíblica à sala de maternidade, o princípio é sempre o verbo, é a voz que dá o ritmo ao trabalho, estabelece funções sociais, nela está contida a maior potência de todas, que nos remete à tarefa adâmica: enunciar, ou ser enunciado, é existir. Os signos culturais que se dão pela voz pululam ao redor de todo o globo. Com a proliferação de dispositivos que operam como próteses - o fone de ouvido é, hoje, o melhor exemplo disso -, produção e recepção de canções, colagens, remixes, samples etc. se tornam cada vez mais parte integrante de nossa vida cotidiana.

As implicações culturais causadas por esse acúmulo de mudanças nos permitem preencher as dobras que são experimentadas na medida em que se sobrepõem em múltiplos processos culturais. Pière Lévy, entusiasmado com os primeiros passos dados pela internet no final da década de 1990, afirma que as músicas de uma cultura ciber não teriam pátria e que, em determinado momento, seriam produzidas visando nichos nacionais e internacionais diferentes. No entanto, conforme Zumthor coloca em “Permanência da voz” (1985), apenas na França, no ano de 1980, cerca de dez mil canções foram gravadas, ou seja, uma produção demasiadamente extensa. Hoje, com a proliferação de mediadores, esse número é praticamente incalculável.

Para o ouvinte do século XXI, essas multiplicidades, tanto de canções quanto de possibilidades, cumprem uma demanda de produção, por um lado, e possibilita com que novos textos culturais se edifiquem a partir e através dessa produção, alterando seu funcionamento em função de signos culturais, pois os suportes são parte ativa de um processo criativo. Desde o projeto de Kirsher, somos impelidos à composição de uma paisagem sonora própria, da reprodução de sons particulares em ambientes privados



independentemente de domínios técnicos. A sala de concerto e o texto escrito, em certa medida, sintetizam um primeiro passo em direção às particularidades auditivas de um público. O tempo nos mostra que tais instituições são insuficientes para suprir uma demanda de sons que se multiplicam exponencialmente e estão intimamente ligadas a uma multiplicidade aparentes em diversos textos da cultura, utilizando-se de todas as possibilidades, ainda lacunares, de nossa produção fonográfica, que, felizmente, não consegue esgotar sequer os seus primeiros passos.

## Referências

- ADORNO, Theodore; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia da música**. Trad. Fernando R. de Barros Moraes. São Paulo, UNESP, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- D.E.R.; TEST. Otomanos. Direção: Nerve Altar. Cospe fogo gravações. São Paulo, Cospe Fogo Gravações, 2015. 1 disco sonoro (9:03 mins), 33 1/3 rotações, 7 polegadas.
- IAZZETA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- JAKOBSON, Roman. **Questions de poétique**. Paris: Seuil, 1973. Trad. Jean-Paul Colin et al.
- KRAFTWERK. **Computer World**. Direção: Kling Klang Studio. Londres; Dusseldorf, EMI; Kling Klang Studio, 1981. 1 disco sonoro (35:14 mins), 33 1/3 rotações, 12 polegadas.
- LÉVI, Piére. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Celso Lafer. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. **Escuta, poesia, mania**. No prelo, 2016.
- SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo, UNESP, 2011.
- ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia das mídias: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir**. Trad. de Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. Permanencia de la voz. In: **El Correo**. Paris, Unesco, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo, Ateliê editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte, UFMG, 2010.