



TRANSDUÇÕES SÔNICO-VOCAIS EM REDE: As intensidades do virtual na experiência da escuta

por Rodrigo Fonseca e Rodrigues

Resumo:

Este texto tem como propósito a compreensão de certos aspectos da experiência da vocalidade em ambientes digitais. A sua estratégia analítica ampara-se sob modos de pensamento assinalados por Gilles Deleuze, em "Diferença e Repetição" e "Francis Bacon: Lógica da Sensação", respectivamente, na busca de uma compreensão sensível do tema. O texto pergunta como se pode pensar a experiência constelacional das vozes digitalizadas em rede a partir dos dispositivos conceituais desenvolvidos ou retomados pelo autor, tais como: duração, força, sínteses temporais, transdução, intensidade, sensação, virtual etc. Para isso, a presente abordagem busca apontar ângulos de encontro para a reflexão sobre o processo poético das vocalidades pensado em termos de um processo de transdução, por meio do qual a natureza de uma força transforma-se em outra, para perscrutar como isso pode ocorrer em algumas das múltiplas modalidades sônico-vocais surgidas, nesses últimos anos, na experiência do data space.

Palavras-chave: poética, escuta, vocalidades, ciberespaço, virtual, tempo, duração, intensidade, força, conexões, transdução, sensação

Neste mesmo instante em que o leitor acompanha o presente artigo, pulsos e dados velozes irrigam a malha digital, sendo contínua e instantaneamente transformados, segundo o nosso caso, em informação sonora. E, a partir das atividades de recepção e de escuta em rede, entram em jogo forças de diversas naturezas, sensações, significados culturais, comportamentos comunicativos etc. Sobre as transcodificações sonoras geradas no ambiente da internet, constroem-se modalidades de escuta que podem ser designadas como "sensíveis" e que sempre irão instigar, por sua vez, outras tantas aventuras na criação da música, da canção, do som e da voz eletrônico-digitais. Razões como estas tornam a experiência da canção na rede um problema instigante, tais como outras inquietações sobre o poder das conexões heterogêneas de temporalidades intensas e de sensações sobre a nossa escuta habitual, seja a da canção, seja a da voz em domínios expressivos experimentais, gerando comportamentos sensíveis à outras forças da música vocal.





Portanto, é o principal intento deste texto examinar o domínio das práticas sônico-vocais forjadas no crescente processo de digitalização das atividades comunicativas, poéticas e receptivas. Para tal fim, a reflexão se remete a duas frentes de partida: 1) estudar os modos de criação e de escuta destas vocalidades expressivas; e 2) se pautar numa "teoria do sensível" desenhada por Gilles Deleuze para se pensar algum aspecto da experiência da música vocal em rede. Mas, como delinear, definir ou conceituar um objeto que, a despeito de sua herança lírica, literária e musical, busca jogar não com os códigos, mas sim por meio do cut'n'paste? Como abarcar conceitualmente esses campos expressivos que se instauram nas redes, das diversas formas líricas convencionais às colagens e metamorfoses vocais, ao mesmo tempo cindidos e extremamente conectados? De que maneira questões como estas poderiam ser pensadas segundo os pontos de partida de uma "semiótica concreta".

O pensamento contemporâneo, especialmente a partir de Michel Foucault e Gilles Deleuze, tem perseguido três principais frentes de atenção: a do conceito (modos de pensar), a do percepto (modos de ver e ouvir) e a do afeto (modos de sentir). E o conceito, um dispositivo que pode ser pensado como uma pequena "máquina de apreender" ou como "modos de individuação" procura, mais do que tentar definir a essência das coisas e das pessoas, designar forças, movimentos, motivações, lugares e momentos, dizer as circunstâncias de uma coisa, falar das energias, das inumeráveis forças em jogo nos acontecimentos. (DELEUZE, 1986, p. 4-)

O caminho seguido por Deleuze parte, inicialmente, do esforço de pensar nos termos de uma ontologia do Tempo: tudo está no tempo, mas o próprio tempo não muda, permanecendo através da sucessão dos estados mutantes, como forma inalterável daquilo que cambia. Isto significa que o movimento da matéria no espaço, em última instância, "fala" do tempo. O tempo se apresenta como a condição de possibilidade do próprio aparecimento e da nossa própria apreensão sensível. A existência, dimensão do indeterminado, só pode ser determinada no tempo e um sujeito somente pode existir aparecendo no tempo.

Para conduzir os seus modos de pensamento, Deleuze engendrou um método que tem como regra colocar os problemas e resolvê-los em função do tempo, mais do que em termos de espaço. Ao contrário da dimensão espacial, em que captamos apenas diferenças de grau, na dimensão do tempo há uma diferença de natureza ou de intensidade. Este é o paradoxo da repetição psíquica: o todo do passado coexiste com o presente, em graus diversos de contração e distensão, operando a sensação por mudança de níveis de intensidade e não por graduações, frutos dos códigos e das representações.





O autor construiu, como fundamentos para uma lógica do sensível, modos de pensar a duração. Tal pensamento se apóia no movimento primário, ontológico, da duração, visto que ela compõe-se de diferenças de natureza, ou seja, é capaz de diferir qualitativamente de si mesma. A duração é, para Deleuze, a essência variável das coisas. Ela não é apenas experiência vivida, mas a própria condição da experiência. A duração apresenta uma multiplicidade interna, uma heterogeneidade de diferenciação qualitativa, mas ela só existe quando é determinada por um acento tônico, por sua vez, comandado por intensidades. Os valores intensivos agem criando desigualdades não mensuráveis, pontos relevantes ou instantes privilegiados que marcam sempre uma trans-vibração.

Neste ponto é preciso mencionar outra idéia-matriz no pensamento deleuziano: a da coexistência virtual. O virtual, do ponto de vista do filósofo, define-se como uma combinatória de elementos que por si sós não têm forma, nem significação, não possuem conteúdo nem realidade empírica. Segundo as premissas do autor, o tempo se desenha no campo do sensível por meio de séries (atuais) e de conjuntos (virtuais). Dito de outro modo, a sucessão temporal é do domínio do atual e a coexistência sincrônica pertence ao virtual. É o próprio tempo que se desenrola, em vez de alguma coisa desenrolar-se nele. A passagem da virtualidade ao ato acontece nas diferenças de duração: são estas que definem essencialmente aquilo que somente difere em natureza, em intensidade na coexistência temporal. Os virtuais nos põem em presença de uma multiplicidade de durações heterocrônicas, qualitativas, não-coincidentes, não comunicantes, constroem um mundo de linhas de tempo sincrônicas, o mundo de nossos simultaneísmos interiores.

Mas o tempo é insonoro. Então, como se fazer ouvir o tempo? De que maneiras as durações podem se articular no processo da experiência sonora? Segundo a leitura deleuziana, é por meio de um jogo que tenta agenciar o material sonoro elaborado e as forças não sonoras. Isso porque o material é encarregado de fazer sentir as forças insensíveis, de tornar apreciáveis as forças de uma outra natureza, que não são sonoras elas mesmas.

A arte sonora é, portanto, o prazer de conectar forças. Justamente por isso a idéia de "forma" passa a ser pensada por Deleuze como "força de conexão. Através de cortes nas séries do sentido, quem cria faz o jogo da transdução: transpõe as forças insensíveis, não-sonoras, em forças sônicas e que disparam ressonâncias entre as sensações, no ato da escuta. Essas potências se agenciam, no caso da música vocal, por meio de cisões e de colagens, do cut'n'paste, colocando a sonoridade da voz em conexões com inúmeras forças de outras naturezas.





Parece que, também no campo dos sons, tudo está em relação de forças, porque força é o que dá movimento às partículas que temos. E a força está em relação estreita com a sensação, sendo mesmo a sua própria condição: é preciso que uma força se exerça diretamente sobre um corpo, na forma de ondas de amplitudes variáveis e que lhe percorram, traçando níveis de intensidades. Quando ela atinge o corpo, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pelas ondas sobre o sistema nervoso. É quando todo o organismo muda de textura e de vibração, o corpóreo se ondula e se decide à medida que se move.

A canção atravessa os nossos corpos: ela também se conhece em onda e em nervosidade. Porém, a expressão sonora se endereça a algo distinto da realidade material do corpo e nos conduz por domínios sensíveis distintos. A escuta pode ser pensada como um ato em que a sensação passa por diversos níveis, ordens ou domínios.

O problema da intensidade na sensação começa por um processo no qual os valores tônicos e intensivos agem criando desigualdades de durações (heterocronia). Eles suscitam pontos relevantes, instantes privilegiados que marcam uma polirritmia. As mudanças de intensidades, reguladas pelo artista, introduzem variáveis e modificam relações, fazendo com que surja uma paisagem de intensidades heterogêneas, interiorizada no som, pensado este como um núcleo de intensidade contraída.

É necessário, para se encaminhar esta discussão, transpô-la para o campo da expressão vocal. Relacionemos os comportamentos criativos a partir da emissão da voz. A ação da voz (phonè) desempenha um papel decisivo na produção da presença. No entanto, de que modos a voz pode operar a articulação entre o corpo, as sensações e o sentido? E como o corpo pode se fundir, integrar-se, na voz e na escuta? De acordo com José Gil, enquanto se ouve, alguém que vocaliza também reorganiza para si certos sons, gerando uma espécie de auto-significado. Cantar e se ouvir, tomados como um exemplo, explicam que, enquanto cantamos, vivemos o nosso corpo numa presença imediata do seu sentido ou da unidade de um sentido que se vive e não se pensa.

Paul Zumthor, por sua vez, posiciona-se sobre uma outra "camada" analítica da produção das vocalidades, ao supor que a voz constitui uma forma arquetípica de energia e de configuração de traços sensíveis e sógnicos predispondo, em cada um, experiências, sensações e pensamentos determinados. Segundo Zumthor, no tocante às especificidades da expressão vocal, das infinitas formas do canto, essas são despertadas na ação fisiológica e concreta da voz, por meio de artifícios poéticos que tornam sensoriais o ritmo, a altura e a intensidade do som. Isso se dá através de seleções que os autores de





canções operam "no estudo das palavras apropriadas aos humores contidos nas linhas melódicas". (ZUMTHOR, 1995, p. 144)

Ao longo desses vinte e cinco séculos de cultura ocidental, do nascimento do sujeito lírico à emergência dos vocalistas digitais, as formas da música vocal tornaram-se inumeráveis, desdobrando-se, exponencialmente, numa constelação de sintaxes, gêneros e de atribuições sociais. Porém, foi o século XX que assistiu a transformações extremas no plano da expressão lírica. Os poetas sonoros, como Luigi Russolo, Hugo Ball, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Henri Chopin entre tantos experimentalistas da voz e da palavra, mais atentos aos seus movimentos concretamente sensíveis, desvincularam-se dos liames da linguagem abstrata e das convenções formais do canto. Passaram assim a considerar sobretudo a presença da voz em si e por si, fora do fraseado, do cantado, renunciando todos à tendência lírica, às sobrecodificações, ao pathos e aos clichês da canção habitual.

A partir da década de cinquenta, quando os artistas do som e da voz, em diálogo mais estreito com cientistas e filósofos, entraram definitivamente em contato com as inovações tecnológicas eletrônicas, tornando extraordinárias as possibilidades de combinação e de jogo na prolífica invenção dos "seres sonoros" nascidos da imaginação criadora diante das máquinas e dos aparelhos técnicos que oferecem ao compositor uma paleta universal e multidimensionalmente desdobrável de sons e de idéias musicais. Como o pioneiro da *concrète musique*, Pierre Schaeffer, assinala, está sempre em jogo, na criação, uma relação subjetiva com as máquinas, uma vez que elas favorecem ou desfavorecem tal som, tal voz, tal obra ou tal presença. (SCHAEFFER, 1969, p. 87)

O compositor passa a ser estimulado, pelos próprios dispositivos e meios eletroacústicos que usa, a criar novos campos sonoros e, em contrapartida, o ouvinte, em seu comportamento reflexivo, passa a desenvolver estratégias de escuta que não faziam parte de seu repertório. Para Schaeffer os termos usuais de análise sobre as questões da canção tradicional designaram circuitos sensivelmente diferentes destes observados na experiência contemporânea de uma música vocal "elaborada sem modelo exterior e alheia à toda anterioridade estética". (SCHAEFFER, 1969, p. 59)

Ao se especificarem tais dimensões - expressiva e sensível - da oralidade, é de se notar que, nestas últimas décadas, saímos abruptamente da ecologia tradicional e exclusiva do canto para entrar numa idade da voz máquinica. Com efeito, deu-se uma passagem oblíqua do reino dos cantares para o das vozes metamórficas. E essa imensa tecnosfera que jorra as matérias vocálicas pelo globo pode apresentar ou devolver à nossa escuta uma espécie de oralidade secundária, pós-escritural, digitalizada. De fato, há poucas décadas, com o aparecimento da informática e da telemática, em larga e rápida





penetração, nossos ritmos do corpo, a cronologia diária e a periodização vão sendo inexoravelmente regulados pela chamada "ecologia cibernética". O computador penetra no comportamento cotidiano como instrumento cultural extremamente lúdico, o que por si só representa um grande apelo ao seu uso. É a generalidade do computador, o seu caráter geral, que é a característica mais persuasiva e o que leva, inevitavelmente, a um influxo de novos modos de se pensar sobre música" (LOY apud IAZZETTA, 1981: 40)

Desde então e, especialmente a partir de meados dos anos noventa, as hiper- máquinas digitais vêm sendo paulatinamente usadas como máquinas culturais de transformação, como meios que geram diferentes discursos, expressões e provocações culturais. O ambiente digital, mais aberto e permissivo, pode então estimular inumeráveis procedimentos poéticos, tais como aqueles que se apropriam de quaisquer canções, fragmentos de vozes ou sons e de recompô-los como novos materiais, sem constrangimentos mas atentos ao controle das forças e desses materiais sonoros, extraindo assim um novo elan artístico das máquinas informáticas multilíneas.

Os chamados ciber-dj's partem para incursões através da fonética, da prosódia, da eufonia das palavras e dos aspectos textuais, bem como as linhas intensas da dimensão lírica, o universo incomensurável das forças do canto, as sonoridades e sua potência artística, seus significados e suas conotações culturais, tudo se enredando e se expandindo nessas experiências cotidianas com os meios digitais.

Compor com as vozes como estes ciber-dj's não significa apenas conceber um texto "vestido" pela música, tampouco interpretar ou escutar pensando de modo estritamente lírico ou musical. O que mais conta então é a reconexão de forças através de materiais vocálicos em sua pluralidade expressiva e até mesmo, paradoxalmente, a partir da experiência do excesso e dos clichês que formam uma espécie de paisagem semiótica saturada a priori, sobre o artista, uma vez em rede.

Estes artistas revelam que os modos de comunicação não-lineares podem instaurar experiências renovadas de compor e de escutar. Os bricoladores da voz digital, cada vez menos inibidos pelos constrangimentos da técnica e da ideologia musicais, impulsionados pelas novas situações comunicativas da esfera mediática das redes, podem tornar-se cada vez mais capazes de escutar as suas vozes, suas sonoridades e ruídos, de se apropriarem deles, de os reunir e compartilhá-los sem constrangimentos, promovendo diversas experiências com a vocalidade.

Sabe-se que a digitalização e o ciberespaço estabeleceram, igualmente para a música, uma espécie de imenso plano pragmático aberto, acessível em todo lugar e cujas





produções sonoras podem sofrer inimagináveis apropriações. Os artistas empenhados nessas poéticas apropriativas e transdutoras da voz, do som, da canção e das matérias de expressão da indústria cultural e dos ambientes digitais são inumeráveis, atuando por princípios diversificados ou mesmo inclassificáveis. Cito aqui três artistas contemporâneos que ilustram variações nesse comportamento criativo: o canadense John Oswald, o norteamericano Aphex Twin (Richard D. James) e o inglês Osymyso (Mark Nicholson). À maneira de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters na prática de conectar com os ready-made, os ciber-dj's também operam segundo princípios de decalcomania e de multilinearidade, fazendo de qualquer coisa uma matéria de expressão, a partir de pedaços de sons reunidos ou de fragmentos a priori não- comunicantes entre si. Isso significa que o material sonoro não é mais redutível a um único ponto de partida, a um único denominador comum.

Os ciber-vocalistas procuram, através de um cut'n'paste de durações, excitar as relações virtuais entre obras pré-existentes e buscar modos distintos de fazê-las ecoar uma dentro da outra. Estes ciber-dj's operam geralmente sobre materiais sônicos previamente organizados, sobrecodificados e saturado de clichês pela indústria cultural (canções, trilhas, diálogos, narrativas, mensagens e ruídos da mídia etc.), a partir de um agenciamento das cesuras, no recorte de pedaços de tempos (durações), de forças e de regimes de signos sonoros.

Reside aí a potência temporal da prática de colagem: ela pode correlacionar várias durações sobre um mesmo plano expressivo e provocar assim uma unidade do não-unido, uma ligação intensa do disparatado. Entre cada operação, exigem- se escolhas muito cuidadosas no controle do cut'n'paste para fazerem com que as novas conexões geradas funcionem juntas. Quando esses pedaços são montados e modulados, outras cisões infinitas atuam sobre o percepto e podem afetar no ouvinte, em suas contrações e sínteses temporais. As poéticas de Osymyso e de John Oswald aproximam-se neste pormenor: buscam ambas instaurar quebras nas séries do sentido original das obras re-apropriadas, criam rupturas que excitam virtuais inusitados, seja pelo cut'n'paste, seja pelas alterações de quaisquer parâmetros sonoros, resultando em novas reconexões sensíveis e sígnicas. Se tal ato criativo é o de encontrar modos para se quebrar a série do tempo, isso se dá através do gesto da cisão ou da cesura, que geram o jogo intenso das durações: o sentido nasce onde se corta, como um modo de traçar um crivo no regime normal do sentido, gerando inesperadas conexões de linhas de força. Estas práticas colagísticas têm também o mérito de revelar o que é familiar numa iluminação diferente, estranha, ao tomarem uma canção ou música cotidiana e nos permitir escutá-las diferentemente.





Contudo, uma experiência muito importante acontece para estes ciber-dj's, nas circunstâncias de interface em rede: há toda uma categoria de coisas, percepções já prontas, lembranças, enfim, o que podemos chamar de clichês, que já ocupam a tela luminosa e a placa de som, mesmo antes do começo do trabalho. Portanto, é como se "tudo" já estivesse no suporte técnico, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes da ação de criar. O fato é que nenhum compositor está diante de um pressuposto de silêncio: tem muita coisa em mente ou a sua volta. Esse procedimento preparatório é silencioso, mas muito intenso. A luta contra o clichê torna-se uma tarefa perpetuamente recomeçada a cada momento.

Por meio das deformações dos clichês na canção, o artista da voz digital provoca um jogo de deslocamentos psíquicos a partir de um repertório cultural, da memória e da lembrança, mesmo que, partindo de junções e cesuras exploratórias desses clichês, de sensacionalismos e de emoções já catalogadas, tratados todos como um profícuo ponto de partida composicional, que introduz, na escuta, um desequilíbrio perceptual, uma instabilidade e uma espécie de abertura multi-sensível.

Outro aspecto que Schaeffer retoma como um ponto indispensável para todo aquele que compõe, é o fato de que a reflexão sobre o seu próprio fazer perpassa principalmente pela atenção à "arte de escutar" e pela análise daquilo que se escuta. A criação, sob este aspecto, não visa mais apenas o objeto artístico em si, mas sim um objeto permeável, no calor próprio da comunicação coletiva. E é notável o quanto nos habituamos e aprendemos a ouvir de acordo com o material sonoro a que estamos expostos. Os meios técnicos da reprodução digital impuseram diversos padrões de recepção e vêm transformando os modos de escuta: a gravação organiza a experiência da recepção pelo estabelecimento de normas qualitativas, tanto para músicos quanto para ouvintes. Como aponta Fernando Iazzetta, as condições prioritárias da recepção precedem então o momento da produção musical. Dito de outro modo, canções diferentes participam na configuração de escutas diferentes e escutas diferentes incidem na configuração de novas vocalidades. (IAZZETTA, 1997, p. 30)

Portanto, diante da "deformação" das vozes via manipulação eletrônica, o ouvinte é convidado a uma experiência genuína: a uma outra aproximação do canto, dos textos, da palavra, da música, da sonoridade, das transduções em ocorrência na escuta e de sutis movimentos que o "ouvido nu" perceberia mal. E sempre quando nos deparamos com essas criações vocais que ultrapassam os contornos semânticos da canção habitual e, portanto, nos voltamos para uma escuta das vozes metamórficas, a experiência da canção pode mudar radicalmente de natureza.





Para finalizar: é no processo da escuta intensa e heterogênea que se experimenta a densificação de impressões, de sensações, a simultaneidade das linhas de forças e de múltiplas realidades conexas. Trata-se de uma escuta do Tempo, como seqüência de atualizações e como simultaneidade virtual, como coexistência de intensidades. Na experiência da canção concreto-eletrônica nos encontramos em presença de durações heterogêneas que comportam deslocamentos, precipitações, reduções, variantes, diferenças. Esses jogos de durações aos quais não estamos acostumados, redefinem a nossa própria escuta, em nosso simultaneísmo interior. A experiência da música vocal dos dj's nas redes vem se disseminando exponencialmente no planeta e, a cada sensação ativada, quase sempre ainda fica algo por ser (des)velado pelo compositor e a ser redescoberto - ou prolongado - pelo ouvinte.

Rodrigo Fonseca e Rodrigues é graduado em História e Mestre em Comunicação Social pela UFMG. Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Professor de Metodologia Científica e orientador de projetos experimentais no curso de Jornalismo da FUMEC / BH. Professor de Estética e de Teorias da Comunicação na Faculdade Estácio de Sá / BH. Compositor de música vocal eletrônica.

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles Diferença e Repetição. Trad, Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. Francis Bacon: Logique de la sensation. Paris: ed. de la Différence, 1981.
- FERRAZ, Sílvia Música e Repetição. São Paulo: Educ, 1998.
- GIL, José Metamorfoses do Corpo. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997.
- IAZZETTA, Fernando A Música, o Corpo e as Máquinas. Opus, RJ, v. 4, n. 4, ago. 1997.
- KEENAN, David Undoing Time: John Oswald. In: The Wire: adventures in modern music. n. 219, Maio de 2002.
- MENEZES, Philadelpho Poesia Sonora - poéticas experimentais da voz no século XX, São Paulo, Educ, 1992.
- PELBART, Peter Pál O Tempo Não-Reconciliado. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SCHAEFFER, Pierre. Traite des objets musicaux. Paris: Editions du Seuil, 1968.
- ZUMTHOR, Paul Introdução à Poesia Oral. São Paulo, Educ, 1997.

Referências fonográficas:

Pierre Schaeffer e Pierre Henry: Symphonie pour un Homme Seul - Philips (1949); Steve Reich: Come Out e It's Gonna Rain - Nonesuch Records (1966); Silver Apples: "Silver Apples" - MCA (1967); Kraftwerk: Radioactivity - Capitol (1975); Brian Eno e David Byrne:





My Life in the Bush of Ghosts - EG Records (1980); Paul Lansky: Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion; Charles Dodge: He Destroyed her Image; Bomb the Bass - Tim Simenon: Into the Dragon - Stiletto (1989); The Orb: The Orb's Adventures Beyond the Ultraworld - Island Records (1991) Aphex Twin: Come To Daddy - Warp Records (1997); Osymyso: Welcome to Palindrome (1999)

