

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAIO AUGUSTO BARBOSA DE LIMA

MUROS RUIDOSOS: O RUÍDO COMO AÇÃO POLÍTICA

Recife

2019

CAIO AUGUSTO BARBOSA DE LIMA

MUROS RUIDOSOS: O RUÍDO COMO AÇÃO POLÍTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador: Dr. Jeder Silveira Janotti Junior

Recife
2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

L732m Lima, Caio Augusto Barbosa de
Muros ruidosos: o ruído como ação política / Caio Augusto Barbosa de
Lima. – Recife, 2019.
131f.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Junior.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2019.

Inclui referências.

1. Ruído. 2. Dissenso. 3. Máquina. 4. Entropia. 5. Estudos do Som.
I. Janotti Junior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-128)

CAIO AUGUSTO BARBOSA DE LIMA

MUROS RUIDOSOS: O RUÍDO COMO AÇÃO POLÍTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 30/08/2019

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Jeder Silveira Janotti Junior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Vinícius Andrade Pereira (Examinador externo)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Professor Doutor Felipe da Costa Trotta (Examinador externo)
Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Estaríamos perdidos se não tivéssemos a quem agradecer. Pois, agradecer é lembrar. No entanto, lembrar, não como o reconhecimento de uma dívida que se apaziguaria imprimindo aqui os nomes das pessoas que deveriam ser lembradas, mas como a ressonância dos intercessores sem os quais muito pouco poderia ter sido escrito aqui. Ainda que provavelmente alguém deva ser esquecido pela necessidade implícita à memória, eu desejo que os meus agradecimentos desdobrem-se através de uma série de breves afetações:

À mainha, painho e Cinho por, sobretudo, sustentarem os seus sonhos e, então, sonharmos juntos sobre essa imensidão que ainda não sabemos nomear: o que seria para mim definir o que é estar vivo sem a existência de vocês? E, assim, à Tia Mira, às Marias e à Fuji por inventarmos uma casa e os dias.

À Jeder. Quando, ainda no curso de música, escutei que o orientador era uma personagem que, simplesmente, apareceria, eu não saberia imaginar que o meu orientador seria um velhinho metaleiro com quem esbarraria na Mamede Simões. Se agora eu posso afirmar que um orientador interessante é aquele capaz de desestabilizar a mania de um orientando, foi porque ele me enviou ao Rio de Janeiro, num dos períodos mais paranóicos da vida, em missão estudantil pelo PROCAD. Foi lá que eu pude inventar uma solidão um pouco mais digna do seu nome e, então, encontrar a potência para a realização deste trabalho. No final, foram as considerações do velhinho que me impulsionaram à conclusão da pesquisa.

À UFPE e, em especial, ao PPGCOM. Em tempos difíceis como estes, a Universidade Pública gratuita nutre, através do conhecimento e por sua diversidade, os nossos sonhos de emancipação. À FACEPE pela concessão da bolsa de estudante que foi fundamental para que eu me dedicasse integralmente à pesquisa.

À Thiago Soares, Simone Pereira e Labcult, Felipe Trotta, Michael Herschmann e Tato Taborda, pelas aulas e considerações sobre o meu trabalho. Aos funcionários da secretária do PPGCOM; Zé e Cláudia.

Aos amigos e amigas, sobretudo, pela escuta. E então, as discussões, celebrações, por zombarem da minha ignorância travestida de niilismo e da minha arrogância afetada, por me

apresentarem novos conceitos e ficções, pela admiração, pela embriaguez, pelos livros, canções, abraços e pequenas esperanças. No que há de mais potente nas amizades: a desestabilização dos preconceitos e os afetos intensificados. Em especial a Rodrigo, João Marcelo, Malta, Breda, Mateus Alves, Maricota, Pat, Amaro, Tôp, Dioguinho, Yanna, Lucas Kaeté, Lorena e Chicote, Valéria Vicente, Faltay, GG Albuquerque, à galera do casarão da Visconde de Paranaguá, em especial, a Cian Barbosa; e à biblioteca ídiche em que morei por um tempo em Humaitá.

Ao Coletivo Lugar Comum e a Cia. Etc. por apresentarem a dança ao meu pensamento e assim inaugurarem um fluxo estranho ao silêncio do mundo. Se hoje eu digo que sei dançar, mesmo que parado, é porque cada integrante dança em mim. Sobretudo à Liu, com quem descobri que era isto o que eu tinha que fazer quando afirmei que era ela quem tinha que fazer isto: pesquisar. Com quem descobri a amizade do amor e, então, a compreensão de que eu poderia ter sido mais justo; o que levo comigo.

À Belle, a que abriu o portal para a aliança em que o amor opera através da escuta, da admiração, da paixão, do respeito, na curiosidade por uma vida mais gostosa e na tentativa de diminuir as violências que nos instituem enquanto sujeitos. Por me apresentar a Gael, que inspira o meu olhar e fratura os meus espelhos; por me lançar na minha infância e nas grandes considerações que só as crianças podem manifestar.

À Rua do Absurdo; Hugo, Yuri, Nelson e Bruno, com quem aprendi a viver com a música; meus grandes aliados à invenção de sensações ao mundo.

À Yuri Bruscky, o meu aliado dos ruídos, que no fim da linha me enviou a Malaspina com quem pude ressoar para a consideração final deste trabalho. Aos barulhentos, em especial a Cássio Sales, Thelmo Cristovam, Henrique Correia, Henrique Vaz, Marcelo Campelo e Túlio Falcão.

“Nada nasce do nada” (CARUS, 2016, p.17)

“Nada falta ao desejo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.43)

RESUMO

Se a política pode ser entendida como o processo de organização dos poderes e coletividades, como o ruído participa desse processo? A partir do “Dissenso” (RANCIÈRE, 1996), pressupomos que determinadas distinções, entendidas como comuns, revelam conflitos, entre comunidades e suas imagens do mundo, numa “Partilha do sensível”. Seguindo a afirmação de Rancière, de que na base da política há uma estética, nos interessamos por abordar a distinção entre música e ruído como um modo de conflito político que desdobra-se, sobretudo, em práticas artísticas. Se as distinções refletem não apenas as maneiras de organizar os sons, mas a política como forma de distribuição e legitimação da experiência: quem tem autoridade para fazer ruído? Neste sentido, percebemos a ressonância dos preconceitos contra o ruído através da distinção humano e máquina. Por considerar que esta distinção funda-se no conflito entre um antropocentrismo dualista e uma concepção materialista do mundo, buscou-se montar, sustentado pela ontologia orientada para as máquinas, de Levi Bryant, agenciada ao pensamento de autores como Malaspina, Goodman, Bennett e Bensusan, uma imagem maquínica do som como forma de investigar a dimensão política do ruído como uma miríade vibratória que produz entropia nos sistemas. Assim, a partir do gênero “Noise”, propomos um experimento de escuta em que o ruído foi o elemento que culminou em cenas de dissenso enquanto reações neguentrópicas; desde manifestações físicas perturbadoras ao sentimento de orgulho e vergonha.

Palavras-chave: Ruído. Dissenso. Máquina. Entropia. Estudos do Som.

ABSTRACT

If politics can be understood as the process of organizing powers and collectivities, how does noise participate in this process? From the “Dissensus” (RANCIÈRE, 1996), we assume that certain distinctions understood as common, reveal conflicts between communities and their images of the world, in a “The distribution of the sensible”. Following Rancière's statement that at the base of politics there is an aesthetic, we are interested in approaching the distinction between music and noise as a mode of political conflict that unfolds mainly in artistic practices. If the distinctions reflect not only the ways of organizing sounds but politics as a form of distribution and legitimation of experience: who has the authority to make noise? In this sense, we perceive the resonance of prejudice against noise through human and machine distinction. Considering that this distinction is based on the conflict between a dualist anthropocentrism and a materialistic conception of the world, we sought to mount, supported by Levi Bryant's machine-oriented ontology, agency to the thinking of authors such as Malaspina, Goodman, Bennett and Bensusan, a machinic image of sound as a way of investigating the political dimension of noise as a vibrating myriad that produces entropy in systems. Thus, from the genre “Noise”, we propose a listening experiment in which noise was the element that culminated in scenes of dissent as negentropic reactions; from disturbing physical manifestations to the feeling of pride and shame.

Keywords: Noise. Dissensus. Machine. Entropy. Sound Studies.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	VER E OUVIR.....	14
2	O SOM COMO MÁQUINA.....	22
2.1	A MÁQUINA	22
2.2	A VIRADA ONTOLÓGICA E O MATERIALISMO DE LEVI BRYANT	30
2.2.1	A máquina de Bryant	32
2.2.2	Máquina corpórea e incorpórea	37
2.3	O SOM COMO MÁQUINA.....	39
2.3.1	As máquinas vibram	40
2.3.2	Mundo fechado e aberto	44
2.3.3	Ressonância: os ritmos arrastam	47
2.3.4	Ruído: uma miríade vibratória.....	53
2.4	UM ARRASTAMENTO	59
3	O RUÍDO DA POLÍTICA.....	61
3.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	61
3.2	NEGATIVO E POSITIVO.....	63
3.2.1	Desordem, redundância e necessidade	65
3.3	O RUÍDO NA IMAGEM ORIGINAL DO MUNDO	68
3.3.1	A partilha do sensível.....	69
3.3.2	A polícia.....	71
3.3.3	A gravidade.....	72
3.3.4	O dissenso.....	74
3.4	UMA POLÍCIA DA MÚSICA, OUTRA POLÍTICA DO RUÍDO	75
3.4.1	O ruído dionisíaco	78
3.5	OS AFINADORES DO MUNDO.....	81
3.5.1	Os adoradores do ruído	87
4	MUROS RUIDOSOS.....	98
4.1	MUNDO-TREMOR.....	98
4.2	NOISE.....	99
4.3	GÊNERO E NÃO	105
4.4	A ESCUTA MAQUÍNICA: UMA ONTOCARTOGRAFIA	108
4.4.1	Os rastros.....	109

4.4.2	Atividade Reflexiva e o gosto	109
4.4.3	O carro como campo	112
4.5	VOMIR	114
4.5.1	O ruído como escuta	115
4.5.2	A máquina neguentrópica: orgulho e vergonha	118
4.5.3	Ruído e Música	121
5	CONCLUSÃO	125
	REFERÊNCIAS.....	126

1 INTRODUÇÃO

Vivemos imersos no ruído. Provavelmente, poucas vozes discordariam dessa afirmação. Pois, uma breve caminhada nas ruas de uma cidade grande e a manifestação acústica do ruído justificaria tal sentença. Mesmo escrevendo este texto dentro de um quarto, eu consigo evocar o som das inúmeras máquinas mecânicas que produzem o cotidiano citadino: os aviões decolando do aeroporto, o helicóptero da polícia sobrevoando o bairro, os motores dos carros, motocicletas, caminhões e ônibus trafegando sobre as avenidas, os aparelhos de TV e de som, os ventiladores, os condicionadores de ar e os telefones celulares. Se a existência dessas máquinas está popularmente agenciada aos sons que elas produzem, há bastante tempo vivemos entre afetos ruidosos. Desde o século XIX, diante das mudanças engendradas pela Revolução Industrial, o ruído irrompe como uma voz da cidade transformando radicalmente a paisagem sonora (SCHAFER, 2001). A proliferação das indústrias com a sua maquinaria e a disseminação das máquinas mecânicas introduziram uma multidão de sons que impactaram o meio ambiente e as atividades humanas e não-humanas. Desde então o nível de intensidade do ruído cresce progressivamente ao ponto de manifestar tanto imagens perturbadoras de uma “surdez universal” quanto imagens inspiradoras para acalantar ideias revolucionárias. Se num caso, parece não haver lugar em que possamos nos guardar da intensidade destruidora do ruído acústico, noutro o ruído é autoevidente à política.

Portanto, este trabalho surge do interesse sobre o ruído como um conceito para pensar a política através do som, sobretudo, onde política for “um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem.” (RANCIÈRE, 2018, 43) Esta afirmação remete-nos à minha graduação em Música. Durante o curso, que deriva da tradição das escolas de belas artes, eu pude perceber um conflito que encenava-se por todo o departamento. Ainda que para ingressar no curso houvesse apenas duas opções (bacharelado em instrumento ou licenciatura em música), só após um tempo eu reconheci a distinção entre “músicos eruditos” e “músicos populares” que organizava os lugares e distribuía as funções dos indivíduos dentro do ambiente acadêmico. Neste sentido, as salas de estudo em que ficavam os pianos, por exemplo, eram priorizadas para os alunos do bacharelado (aqueles que estudavam para tornarem-se instrumentistas de orquestras sinfônicas) dificultando a utilização das salas por um aluno da licenciatura que desejasse passar um tempo improvisando sobre o piano. Outra situação curiosa encontrava-se no entusiasmo de quando se descobria o ouvido absoluto de algum estudante da instituição

(aquele capaz de escutar uma nota musical sem precisar de um tom de referência). No entanto, o episódio determinante para detectar o nosso problema aconteceu numa aula de estética e composição musical.

Na época, eu estava interessado tanto pela música concreta de Pierre Schaeffer quanto pelo minimalismo de Steve Reich enquanto práticas artísticas que poderiam contribuir para o meu processo de composição das canções dos discos da Rua do Absurdo e para as trilhas sonoras de alguns grupos de dança contemporânea da cidade do Recife. Porém, no dia em que finalmente discutiríamos essas maneiras de fazer música, por manifesto desinteresse do professor, a aula durou aproximadamente quinze minutos. A minha frustração primeiro girou em torno da lembrança de que passamos um ano e meio estudando de Bach a Beethoven. Logo em seguida, me dei conta que ali jamais estudaríamos sobre Radiohead ou Paulinho da Viola. De alguns anos para cá, a situação do departamento pode ter mudado. No entanto, a impressão de que as distinções privilegiavam determinados modos de conceber a música em detrimento de outros, e que tal situação materializava-se na disposição do espaço e no que poderia acontecer através dele, me levou a considerar a antiga oposição entre música e ruído como um tópico para investigar o fundamento do qual desdobra-se essa distinção.

Logo, o ruído (para lá da sua noção acústica de um som caracterizado pela aleatoriedade da qual torna-se impossível distinguir a sua frequência fundamental) passou a me interessar por perceber que, nas antigas discussões acerca da música, quase sempre manifesta-se como o oposto a essa. A imagem do ruído guarda uma porção de outros conceitos “problemas” como caos, desordem, irracionalidade, irregularidade, dissonância, indesejável, intolerável, poluente, parasita, barulho, morte, ruína, entropia, etc. De forma que para haver música é preciso domar, filtrar, sacrificar e silenciar o ruído (WISNIK, 1999; ATTALI, 1995). Não foi difícil inferir que a dificuldade dos “músicos populares” em ocupar as salas de piano estivesse agenciada à imagem do ruído como uma desordem fundamental que necessita ser controlada para que a música possa realizar-se enquanto harmonia do mundo. Tal dificuldade não impedia os “populares” de fazer música pelos cantos do departamento, tampouco os impedia de considerar que os “eruditos” também faziam música, porém o cerceamento das salas onde encontrava-se o piano sugere que o inverso não se dava sob a mesma visão: a distinção recolocava cada qual em seu devido lugar. Assim, o ruído, desde a sua aparição física em nosso cotidiano de cidade ao silenciamento nas salas de música, revelou-se como um conceito capaz de manifestar as convenções que determinam, sobretudo, o que é preciso para haver música. Pois, através do

ruído pode-se perceber o que é necessário para uma ordem. Portanto, se a distinção entre música e ruído atravessa toda a história da música ocidental, e se tais conceitos montam-se através do conflito entre comunidades e suas imagens do mundo, o som apresenta-se como uma potência para escutar o processo dinâmico instável (PRIGOGINE, 2011) da política.

Assim, se o problema inicial encontrava-se na ressonância histórica da oposição entre ruído e música, foi o encontro com o “Dissenso” de Jacques Rancière (1996) que justificou o fundamento do meu incômodo. Pois, se

Há na base da política, uma estética como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer (...). (RANCIÈRE, 2005, 16-17)

Desta maneira, a distinção passou a ocupar o centro das questões da pesquisa como elemento para rastrear os conflitos entre recortes dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, imagens do mundo da qual ocupa-se a política. Pois, deste modo, a oposição entre ruído e música não delimita-se aos sistemas da música, mas torna-se parte de um processo mais abrangente em que diversas outras oposições são operacionalizadas para produzir determinados modos de experiência. Se para Rancière (1996, 368), “a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão”, reconhecemos as distinções em todo lugar: dualismo ou materialismo; humanos, animais ou máquinas; cultura ou natureza; música ou ruído; som puro ou impuro; sagrado ou profano; bom ou mau; ver ou ouvir. No entanto, o que garante essas operações?

Logo, uma das distinções fundamentais que atravessa este trabalho encontra-se nos conceitos de polícia e política interpretados por Rancière. Deste modo, a política acontece quando um evento revela a igualdade fundamental entre seres que habitam as partes: “ninguém tem título para governar.” (RANCIÈRE, 1995, 370) Por outras palavras, a desigualdade evidencia um dano que determinada comunidade impôs a outra. A política acontece então quando esse dano é revelado expondo a arbitrariedade da distinção. Portanto, a política se dá, não com o consenso (como costumamos pressupor), mas no dissenso como desestabilização da polícia. Esta, Rancière redefine como o “conjunto dos processos através dos quais se operam a

agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e o sistema de legitimação dessa distribuição.” (RANCIÈRE, 1996, 368) Excedendo a sua noção comum orientada para as atividades de vigilância e repressão, a polícia torna-se o mecanismo através do qual se regula uma partilha do sensível.

Portanto, conceber a política como um processo dinâmico instável que se constitui a partir das “desorganizações recuperadas” (MALASPINA, 2018) entre a polícia e a política, me pareceu um ponto de partida interessante para escutar como através da organização dos sons configuram-se modos de habitar o mundo. Neste sentido, estava aberto o caminho para refletir sobre o ruído como política, especificamente nas situações em que o som torna-se, por sua materialidade, um intensificador da experiência. Logo, a intenção fundamental desta pesquisa parte da curiosidade de escutar o que determinadas definições nos bloqueiam da percepção; como se houvesse uma miríade de mundos silenciados sob a noção do ruído.

1.1 VER E OUVIR

Neste sentido, uma das distinções que eu gostaria de comentar antes de apresentar o que propus nos três capítulos deste trabalho encontra-se entre a visão e a audição. Esta distinção é um dos mais antigos dilemas filosóficos do ocidente e não poderia esgotar-se nesta introdução. No entanto, uma breve crítica da distinção entre estes sentidos, pressuposta como um eco de uma concepção dualista da mente, é necessária para justificar a nossa opção por um “materialismo sônico” (COX, 2011), o que durante a pesquisa revelou-se imprescindível para propor uma imagem do ruído que o liberasse do humanismo essencialista. Por isto, pressuponho que o fundamento lógico por trás da distinção entre a visão e a audição encontra-se no conflito entre a imagem dualista e a imagem materialista do mundo. Portanto, refutar a preeminência da visão sobre a audição nos levará a considerar a importância dos Estudos do Som para a elaboração de uma imagem “estéreo” do mundo em que o ruído apresenta-se como uma miríade vibratória capaz de refletir a multissensorialidade da contemporaneidade.

Embora pesquisas recentes (1) apontem a sua capacidade de transportar a matéria, o som é popularmente entendido como um episódio interno de um sujeito. Neste sentido, o som é uma manifestação produzida a partir de uma onda mecânica que, num envolvimento misterioso e invisível, atravessa do exterior físico para o interior de um sujeito: o fantasma na máquina

(CHURCHLAND, 2004). De fato, quando eu ouço um som qualquer não o vejo movendo-se como ondas através do espaço. Tampouco o vejo mover as coisas de um lugar a outro. Antes, um som se parece com o movimento das coisas “lá fora” e o que eu ouço se parece com a irrupção mágica dessas coisas dentro de mim: um cachorro late, uma motocicleta atravessa a rua, o vento chacoalha as folhas de um jambeiro, etc. No entanto, um problema que decorre deste entendimento está no risco do “lá fora” aparecer apenas como um pano de fundo mecânico para as aventuras de um sujeito cognoscente. Este como lugar de consciência limitado pela pele e definido em oposição ao mundo (INGOLD, 2008); aquele como matéria passiva regida por forças físicas. Tal condição, sustentada pela concepção dualista da mente, nos parece insuficiente para refletir sobre os problemas suscitados ao considerar o potencial político do som. Neste sentido, sentimos a necessidade de procurar uma imagem do som que produzisse brechas através das quais se pudesse escapar do antropocentrismo.

Como há uma longa tradição de uma metafísica visualista e dualista no ocidente, há também uma tradição crítica a essa metafísica. Nesta tradição crítica, a visão aparecerá como a responsável por colocar as coisas à distância e fixá-las em seu lugar. O visual é então como um meio de organizar o mundo em objetos que ocupam um volume finito de espaço (KENNEDY, 2018). A visão seria mais confiável por não se contaminar pela experiência subjetiva da luz. Enquanto a audição, arrastando o mundo para dentro daquele que percebe, contamina subjetivamente a experiência do mundo. Por isto, afirma-se que a visão foi privilegiada pelo método científico por engajar o distanciamento crítico como uma forma de conhecimento. Diz-se que esta operação intelectual sustentada pela visão fundamenta as distinções entre natureza e cultura, corpo e mente, sujeito e objeto (idem). No entanto, quando eu fecho os olhos, sinto como se os sons estivessem soando através de mim: enquanto eu ouço o mar, sinto-me como se estivesse imerso nele. Por esta via, através da audição tem-se uma abertura para o exterior que parece afrouxar as distinções me recosturando com o mundo. A audição inflama o caráter efêmero da realidade enquanto a visão desacelera, esfria e congela os fluxos numa imagem do mundo. E é nisto que a crítica à tradição visualista também se pautará:

Tendemos a perceber a audição como calorosa, comunicativa e solidária; e a visão como fria, distanciada e insensível. Não por acaso, então, inúmeros comentadores procuraram culpar a obsessão pela visão dos males da civilização ocidental moderna. (Jay 1993, Levin 1988, 1993). Mais do que qualquer outra modalidade de percepção, dizem eles, a visão nos leva a objetificar nosso ambiente, a considerá-lo como um repositório de coisas, alheias ao nosso eu subjetivo, que

estão lá para serem apreendidas pelos olhos, analisadas pela ciência, exploradas pela tecnologia e dominadas pelo poder. (INGOLD, 2008, 4-5)

Portanto, é através de um privilégio da visão que o som pode ser concebido como uma força puramente mecânica que está do outro lado do sujeito que percebe. Através da visão, a cisão entre sujeito e objeto persiste como efeito da concepção dualista da mente. Porém, como aponta Ingold (2008; 12), “a primazia da visão sobre a audição não pode ser usada para responder pela objetificação do mundo. Antes, o contrário; é através de sua cooptação a serviço de um projeto (...) moderno de objetificação que a visão tem sido reduzida (...) ao papel (...) de entregar ‘coisas’ a uma consciência transcendente”. Assim, tais distinções revelam-se novamente como um processo político na forma de um conflito epistemológico. Sterne (2012) aponta para o clichê dessa discussão apresentando uma crítica sobre o que ele chama de *ladainha audiovisual*. Esta seria um conjunto de preconceitos sobre os sentidos que atribui os efeitos da percepção como a causa da teoria: a audição é esférica, a visão direcional; a audição imerge o sujeito enquanto a visão oferece uma perspectiva; os sons chegam até nós, mas a visão viaja até o seu objeto; a audição envolve contato físico com o mundo externo e a visão produz uma distância ao mundo, etc. Sterne, apontando para um conflito político, afirma que a identificação da visão com uma supremacia da modernidade foi mantida em detrimento da audição como o primitivo, o “africano”. Contribuindo para esta afirmação, Ingold aponta que em nenhum lugar a distinção entre a visão e a audição foi tão evidente quanto nas ideias ocidentais sobre a linguagem. Logo, as distinções entre os sentidos, principalmente em relação às suas características, são os produtos das relações que estruturam uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005).

No entanto, para nós, a insuficiência dessa distinção se revela mesmo a partir do desenvolvimento dos aparelhos de produzir, registrar e reproduzir os sons e a sua proliferação massiva através do qual transforma-se substancialmente as relações sonoras nas atividades humanas. Basta aludir à importância do gramofone tanto para a produção da música ocidental quanto para o entretenimento das massas. Para Sterne é preciso considerar que do mesmo modo que houve um Iluminismo houve um “Ensonismo”. O que Sterne postula, e isto o aproxima tanto de Attali como de Schafer, é que o som é fundamental para o entendimento do movimento da história. Neste sentido, o “ensonismo” da modernidade desdobrou novos modos de escuta contribuindo materialmente à produção da subjetividade contemporânea. Logo, se o comum é afirmar que a visão foi eleita como sentido privilegiado pela modernidade por causa da sua

objetificação (como método para o consumo num mundo hiperpovoado por objetos industriais) é possível afirmar o mesmo sobre os sons. O som é tão significativo historicamente que é necessário criticar a noção de que o pensamento ocidental é inteiramente voltado para o visual (KENNEDY, 2018): “é falacioso pensar que a visão sozinha ou em sua suposta diferença do ouvir explica a modernidade.” (STERNE, 2012) O som está por todos os cantos e é parte imprescindível da vida contemporânea. Ver e ouvir implicam-se enquanto imagens do mundo: “uma investigação sobre o auditivo é também uma investigação sobre o invisível. Ouvir torna o presente invisível de maneira semelhante à presença do mundo na visão” (IDHE, 2007, 25).

A insistência na discussão sobre a preeminência de um sentido sobre o outro revela um conflito entre recortes sensíveis que parece insuficiente para refletir os problemas de uma contemporaneidade hiperpovoada por estímulos diversos. É por este viés que os Estudos do Som é proposto enquanto interdisciplinaridade nas ciências humanas que, tomando o som como seu ponto de partida ou chegada analítica, cruzam objetos, disciplinas e métodos como maneira de analisar os problemas a partir de perspectivas inesperadas (STERNE, 2012). Enquanto campo de estudos emergente nas ciências humanas, os estudos do som nos permitem acoplar imagens transversais do mundo na busca por conceitos que nos permitam abrir novas perspectivas para o problema investigado:

um ponto de encontro onde as imaginações sonoras são desafiadas, nutridas, revigoradas e transformadas (...) campo que pode reivindicar antecedentes em filosofia, ecologia acústica, estudos radiofônicos, estudos de cinema, ciência e tecnologia, teoria da mídia, história da arte e prática artística, música, etnomusicologia e estudos da música popular, história e literatura, antropologia e muitos outros campos. (STERNE, 2012, 10)

O desafio dos estudos do som é pensar através dos sons, o que ressoa intimamente com este trabalho. Se, para Sterne, um estudante do som precisa considerar a fisicalidade dos sons, de modo semelhante, considero que a perspectiva materialista que apresento no primeiro capítulo pretende adequar-se a esta exigência. É neste sentido que o ruído justifica-se como um conceito importante para a reflexão da contemporaneidade. Por exemplo, Pereira, Castanheira e Sarpa, (2011) propõem a “simbiotecnoise” como o modelo contemporâneo de bombardeio dos sentidos através das novas formas de comunicação, deslocando a experiência da interpretação simbólica para a intensificação dos estados corporais, exigindo a elaboração de reflexões entre sentidos para a análise dos sons.

O excesso de participação dos sentidos parece tornar-se norma em uma cultura marcada pela ideia de entretenimento, de velocidade, de mobilidade, de interatividade e de conexão. O mundo se une a nossos corpos e essa união parece demandar, cada vez mais, novas expressões culturais que relacionem de modo mais imediato e direto os elementos materiais da comunicação, prescindindo, em parte, dos conjuntos de representações abstratas e conceituais. (PEREIRA; CASTANHEIRA; SARPA, 2011; 9)

Neste ponto, adotamos o ruído como a fisicalidade que excede e problematiza os limites e definições das imagens do mundo: há ruído tanto para a visão quanto para a audição (NECHVATAL, 2008): o ruído está em tudo. Como discutiremos, enquanto miríade vibratória, o ruído é uma máquina pluripotente que agencia-se de maneiras incomensuráveis; o nos parece interessante à perspectiva interdisciplinar dos estudos do som. Portanto, o ruído aproxima-se de uma ontologia vibracional (GOODMAN, 2010) que permite vislumbrar uma análise sonora que ultrapasse as análises focadas na subjetividade da audição: o ruído extrapola os limites da escuta. Pelo menos foi a intenção que guiou este trabalho.

Assim, na busca por um arranjo conceitual que se aproxime da exigência que o ruído propõe, se faz necessário refutar a ideia dualista que distingue a materialidade do som do conhecimento racional e produz análises focadas no conteúdo simbólico da experiência sonora (PEREIRA; CASTANHEIRA; SARPA, 2011) Através do materialismo, o que se propõe é uma imagem estereofônica do mundo que sustente uma perspectiva multissensorial em que os sons não estão apenas relacionados à audição, mas a um complexo de relações sensíveis enquanto condição de um universo permeado por máquinas vibrantes. Ao procurar definir o som através da ontologia orientada para as máquinas (BRYANT, 2014) procuramos responder a algumas questões centrais sugeridas por Sterne como ponto de partida para uma reflexão sobre o som.

O som se refere a um fenômeno no mundo que os ouvidos captam então? Refere-se a um fenômeno humano que só existe em relação ao mundo físico? Ou é outra coisa? A resposta para a pergunta tem implicações tremendas para os objetos e métodos dos estudos sonoros. Podemos estudar sons "em si mesmos" ou como parte de um campo de vibração que existe em si e para si? Devemos sempre começar o estudo cultural do som a partir da posição das pessoas? O som pode ser descrito separadamente da posição da pessoa que o descreve? No passado, minha

própria posição sobre essa questão tem sido um pouco centrada no ser humano.
(STERNE, 2012; 7)

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, “O som como máquina”, apresento inicialmente a discussão sobre outra distinção que considero fundamental para refletir sobre o ruído. Se as máquinas mecânicas estão diretamente associadas ao ruído, tanto na sua potência criativa como destrutiva, pressuponho também haver um dissenso na relação entre humanos e máquinas. Pois, percebi nos preconceitos contra o ruído algumas ressonâncias dos preconceitos contra as máquinas. Assim, procurei apresentar o conceito de máquina através de uma breve contextualização histórica a fim de problematizar a sua distinção ao humano. Deste modo, procurei montar uma imagem conceitual que operasse uma crítica à imagem antropocêntrica do mundo na tentativa de indicar caminhos para a suspensão do antropomorfismo que persiste tanto sobre a máquina quanto sobre o ruído. Logo, encontrei na ontologia orientada para as máquinas de Levi Bryant (2014) o meio para aprofundar as considerações sobre a máquina sob a intenção de elaborar uma imagem materialista do som. Assim, abordei o som, apoiado nos trabalhos de Goodman (2010), Bennett (2010), Bensusan (2016) entre outros, partir da sua característica fundamentalmente vibracional própria a condição maquínico do universo apresentando os conceitos de vibração, frequência, timbre, intensidade, ritmo e ressonância para produzir uma imagem sônica para a máquina e, deste modo, refletir sobre a capacidade pluripotente do som. Por fim, apresentei a imagem do ruído como uma miríade vibratória enquanto condição de um universo permeado por máquinas vibrantes. É através da sua intensidade que o ruído pode ser considerado como um elemento desestabilizador das distinções que acaba por revelar os modos como a sociedade monta-se como uma máquina. No entanto, como o ruído, enquanto som, pode operar essas desestabilizações?

No segundo capítulo, “O ruído da política”, direcionei a imagem do ruído, como miríade vibratória, ao conceito de entropia. Tal conceito é fundamental para entender duas imagens científicas do mundo que são marcos epistemológicos da Era da Informação: a “Teoria da Informação”; de Claude Shannon, e a “Cibernética”; de Norbert Wiener. Esta aproximação é uma ressonância “natural” a uma abordagem maquínica do mundo, pois tanto a Teoria da Informação quanto a Cibernética voltam-se para o conhecimento dos sistemas e, portanto, das máquinas tomando-os por modelos de comunicação. Neste sentido, acompanhando Malaspina (2018), refletimos sobre o “ruído epistemológico” que permeiam ambas as imagens científicas e que desdobram-se como dissensos protagonizados dentro da partilha do sensível. No caso, a

distinção da noção de ruído, entendido por Shannon como “entropia da informação” ou como “negação da ordem” por Wiener, possibilitou a reflexão política que permeia a noção do ruído como entropia. A partir desse ruído epistemológico agenciamos a noção de dissenso de Rancière, sobretudo ao trabalhar a distinção entre polícia e política, para poder pensar a distinção entre música e ruído enquanto conflito entre formas mensuráveis do ruído. Me propus a refletir, através dos conceitos de polícia e política, sobre modelos históricos que afirmam a preeminência da música sobre o ruído. Neste caso, propus uma breve trajetória do ruído, desde a imagem original do mundo que ecoa da cosmogonia grega, através do famoso conflito entre a música dionisíaca e a música apolínea. Essa trajetória foi proposta para justificar a persistência histórica da distinção ruído e música como um problema fundamentalmente político. Por fim, inspirado por Karin Bijsterveld (2008) apresentei a imagem dos “afinadores do mundo” e dos “adoradores do ruído” a fim de evidenciar a proposição do ruído enquanto um elemento potente para pensar a política através de “desorganizações recuperadas” (MALASPINA, 2018). No entanto, como o ruído opera na política?

No terceiro e último capítulo, “Muros Ruidosos”, apresento o “Noise” como um gênero musical controverso que se manifesta através do ruído de alta intensidade e que tem por característica principal tensionar os limites tanto da audição quanto da própria noção de música ou de gênero. Surgido no contexto da desindustrialização dos anos 80, o noise pode ser inicialmente abordado como a ressonância do conflito político operado entre “os afinadores do mundo” e os “adoradores do ruído”, pois, como apontando por Novak (2013) a distinção entre o Harsh Noise (Japanoise) em torno da afirmação “Noise is Music”; e o Harsh Noise Wall (HNW) em torno da afirmação “Noise is Noise”, apresenta-se como uma imagem interessante do ruído na política. Portanto, é através do noise que desdobra-se a reflexão sobre o dissenso que neste caso se encena, curiosamente, na própria utilização do ruído (seja como conceito ou no seu regime acústico) enquanto prática artística contemporânea. Por fim, no intuito de justificar as afirmações e reflexões apresentadas durante todo o trabalho, propus uma “escuta maquina” sobre o disco “Deliverance”, do Vomir, um artista expoente do HNW, como experimento para refletir sobre o ruído como um elemento destabilizador capaz de revelar as necessidades que sustentam uma partilha do sensível. Neste sentido, apresento as manifestações surgidas durante a escuta como reações nequentrópicas (como a vergonha ou o orgulho) que oscilavam em torno da política do ruído e da polícia da música. No entanto, como o ruído opera na música?

Para concluir esta introdução, considero importante falar sobre uma última distinção que permeou toda a elaboração deste trabalho. A dificuldade em encontrar o tom mais adequado a um trabalho acadêmico produziu inúmeras reviravoltas no estilo do texto. A questão da adoção da forma ensaio ou da dissertação para compor o trabalho deve ter produzido algumas anomalias na apresentação do texto. Considero que esta dificuldade advém do conflito entre o meu interesse poético pela literatura, sobretudo como um compositor de canções populares, e a necessidade igualmente importante de testar teorias, no entanto, inicialmente, como um diletante da filosofia. Isto talvez se expresse através das confusões das vozes que apresentam-se enquanto texto, nas afirmações pretensiosas, nas contradições e ressalvas que manifestam, afinal, os limites da ignorância necessária para se embrenhar numa pesquisa, principalmente, sobre o ruído. Neste sentido, se o ensaio é um “gênero de alguma maneira indisciplinado” (PORTELLA, 2000), escrever sobre o ruído parece ressoar intimamente com este gênero. Só assim pude me aproximar do texto acadêmico, como uma forma criativa de “ruído mensurável”.

Logo, lembro a imagem da escrita como um agenciamento coletivo tal qual um ensaio de música, em que para compô-la é imprescindível inúmeros intercessores (DELEUZE, 1992). Assim, a escrita deste trabalho foi acontecendo, surpreendentemente, como se participasse de uma trama em que, por um lado, tudo parecia já escrito através das ressonâncias históricas e, por outro, só poderia escrever-se do engajamento sobre o texto. Quase todas as imagens elaboradas aqui produziram-se como ressonâncias em que quanto mais eu adentrava os problemas do ruído mais deparava-me com estados possíveis do mundo. Portanto, a proposição um tanto poética, visto que o ensaísta afeiçoa-se à estética, desenvolve-se sobre o profundo interesse em partilhar e conversar com as perspectivas tanto da área dos Estudos do Som, na Comunicação, como da Música. Este trabalho é feito por montagens, por vibrações, frequências, timbres e ritmos na procura por uma imagem do mundo que considere a intensidade vibrante do ruído. Eu me coloco então como um simples fazedor de coisas ou capturador de padrões, uma máquina complexa de juntar imagens do mundo, como resposta à ignorância que impulsiona a escrever, a descobrir intercessores e a refletir sobre as suas proposições. É por isto que este texto também pode ser apresentado, da arrogância implícita ao pensamento diante da euforia das pequenas emancipações e suas descobertas, como mais uma proposição contestável própria à condição do ruído como dissenso.

2 O SOM COMO MÁQUINA

Neste capítulo, inicialmente, apresentaremos o conceito de máquina através de uma breve contextualização histórica a fim de problematizar a distinção entre humano e máquina. Após isto, nos aproximaremos da ontologia orientada para as máquinas de Levi Bryant (2014) como meio para aprofundar as nossas considerações sobre a máquina na procura por uma imagem materialista do som. Portanto, apoiados nos trabalhos de Goodman (2010), Bennett (2010), Bensusan (2016) entre outros, trabalharemos sobre os conceitos de vibração, frequência, timbre, intensidade, ritmo e ressonância para refletir uma imagem sônica da máquina e, deste modo, apresentar a capacidade pluripotente do som. Por fim, apresentamos a imagem do ruído como uma miríade vibratória enquanto produção de um universo permeado por máquinas vibrantes.

“Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”
(ANDRADE in NODARI, 2013).

2.1 A MÁQUINA

Se estamos imersos no ruído, vivemos num universo permeado por máquinas. Atualmente, é estranho imaginar-se à parte da profusão de objetos técnicos que povoam o cotidiano da cidade grande. Uma breve caminhada pela rua principal do bairro e encontro-me no fluxo entre automóveis, bicicletas, aeronaves, placas de sinalização, semáforos, postes, sacos plásticos, etc. Ao retornar para casa, abro o portão de alumínio, salto a pequena grade de ferro que delimita o lugar de Fuji (o labrador que habita a casa onde eu moro), subo a escada de concreto, sento na poltrona reclinável, abro o laptop e escrevo visitado, de vez em quando, pela ansiedade de seguir as atualizações das redes sociais através do smartphone. A cidade contemporânea é a natureza da racionalidade técnica.

No entanto, ainda que a origem da técnica tenha se perdido na noite do tempo (KOYRÉ, 1991), é possível afirmar que as máquinas sempre gravitaram as atividades humanas. Se nos ativermos à sua etimologia, observaremos que “máquina” deriva do latim “*machina*” que, por sua vez, tem raízes no grego “*mekhane*” e significa meio, criação, dispositivo. Logo, se o meio é aquilo que possibilita a realização de algo, ao não fazer distinção entre o meio material e o imaterial, a máquina se configura como um conceito extremamente criativo. Neste sentido, a descoberta do fogo possibilitou a iluminação da caverna e, então, de certo modo, nos guardou da noite selvagem e pudemos nos dedicar aos sonhos; a domesticação do cavalo possibilitou

atravessar longas distâncias em períodos mais curtos e, então, de certo modo, intensificou as trocas culturais e pudemos aprender outras canções; o aparelho fonador possibilitou a articulação do som e, então, de certo modo, inventou-se o canto e pudemos “fazer ouvir a divindade” (SCHAFER, 2001). Portanto, as máquinas são meios que transformam, inclusive, a condição humana.

Segundo Raunig (2008), até o século XVII a máquina esteve delimitada ao seu sentido técnico e mecânico. O humanismo renascentista, retomando os estudos fundamentais para a matematização e geometrização da natureza, destinaria a máquina ao papel de destaque na cosmogonia moderna. O mecanicismo é um efeito deste cenário em que o interesse pelas operações da natureza torna a máquina um modelo explicativo no qual “os fenômenos naturais possam ser entendidos como mecanismos semelhantes aos inventados pelo humano e cujo conhecimento implique a possibilidade de sua decomposição e reconstrução.” (BATTISTI, 2005)

Do ponto de vista epistemológico, isso significa que, para conhecer a natureza, é possível (...) explicá-la a partir das engenhocas criadas pelo homem. É, portanto, possível inventar mecanismos, máquinas ou modelos mecânicos que permitam compreender a natureza. (...) essa perspectiva permite interpelar a natureza, reproduzi-la em laboratório – de onde nasce a ideia da experimentação – e usar tecnologias para conhecê-la, como é o caso do telescópio de Galileu. (BATTISTI, 2005, 30)

A disseminação de obras notáveis no campo da engenharia hidráulica, os progressos em metalurgia, as grandes navegações, a invenção da imprensa com tipos móveis por Gutenberg, as máquinas de guerra de Da Vinci e a invenção do telescópio, são frequentemente mencionadas como marcos desse período de proliferação do método científico agenciado, entre outras coisas, ao capitalismo mercantil.

Logo, ao possibilitar a máquina como modelo para conhecer a natureza, o mecanicismo estende-se também ao humano. Para Galimberti (2007), o mecanicismo cartesiano promoveu a objetivação do corpo reduzindo-o à imagem mecânica da máquina. Deste modo, o corpo é entendido, tal qual um relógio, como um mecanismo cujo as funções são determinadas pela disposição dos seus órgãos. Por isto, para reafirmar o papel central da razão, Descartes elabora a distinção, entre o mundo natural e determinístico e o mundo da razão e da liberdade, da qual

desdobra-se a separação substancial entre corpo e mente. Para Descartes, a razão não poderia ser explicada nos termos da mecânica, portanto, era necessário a proposição de uma substância cujo a função essencial era pensar (CHURCHLAND, 2004). No entanto, a mente, em interação causal com o corpo - através das sensações - faz com que esse se comporte por propósitos. Esta operação conceitual, garantindo, de certo modo, a hierarquia da razão sobre o corpo, justifica a existência do humano.

Porém, é através dessa interação causal que vislumbra-se o humano-máquina. Ainda que o dualismo cartesiano reencene uma antiga fratura entre a matéria e o imaterial, a imagem mecanicista da natureza abre o pensamento para a elaboração maquínica do humano. É cem anos após a morte de Descartes, em pleno Iluminismo, que La Mettrie publica o “Homem-Máquina” (1747), obra em que o autor reflete uma imagem materialista da mente. Para La Mettrie, o humano é uma máquina; um mecanismo complexo estruturado por reações físico-químicas em que sensações, pensamentos e toda a sorte de fenômenos podem ser explicados pelos fluxos da matéria que transformam o estado do cérebro: “todas as faculdades da alma dependem da própria organização do cérebro e de todo o corpo, não sendo senão essa própria organização” (LA METTRIE, 1982). Com efeito, subvertendo a hierarquia da razão sobre o corpo, é a máquina que produz a mente através das relações estruturais da matéria. Esta, tornando-se uma substância ativa, sensível e pensante, refuta a distinção entre o mundo natural e o mundo da razão. Assim, a imagem do humano-máquina traça um continuum entre mente e corpo, sujeito e objeto, cultura e natureza, etc.

Os ecos do humano-máquina permeiam a Revolução Industrial do século XIX. A proliferação da indústria, enquanto teleologia da racionalidade técnica, dissemina todo o tipo de máquina pelo mundo. A cidade torna-se cidade-máquina e a natureza agora é indústria (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Neste sentido, o materialismo possibilita pensar a máquina como força de produção. Com a produção em larga escala das mercadorias, a máquina libera-se da sua imagem mecânica para tornar-se também uma máquina social. Ainda que Marx proponha uma imagem finalista, delimitando a máquina à categoria de máquinas projetadas pela inteligência humana (MARX, 2011), a máquina amplia-se à produção imaterial (idem):

A máquina não apenas molda seus sujeitos, não só estrutura e atinge os trabalhadores como autômatos, como dispositivos (...) como uma máquina puramente técnica no estágio final de desenvolvimento dos meios de trabalho, mas

também é permeada por órgãos mecânicos, intelectuais e sociais que operam não apenas na máquina, mas também a desenvolvem e renovam, inclusive, a inventam. (RAUNIG, 2008; 28)

Neste rastro, a máquina torna-se uma extensão do humano (MCLUHAN, 1969). De certo modo, Descartes, ao adotar a máquina mecânica como o modelo explicativo para investigação da natureza, mesmo guardando a mente no imaterial, estendeu a racionalidade à matéria. Baseado nesta operação conceitual, estimula-se uma miríade de inovações tecnológicas e, em ressonância com o modo de produção capitalista, as mercadorias emergem e transformando radicalmente a cidade. Em outras palavras, a natureza torna-se o meio da racionalidade moderna. Portanto, quando La Mettrie reduz a mente à matéria organizada, não opõe-se à racionalidade, mas numa espécie de retorno copernicano, reconhece o humano como efeito dos meios. Neste sentido, ainda que McLuhan pareça considerar os meios enquanto extensões de nós mesmos, a máquina torna-se a imagem da materialidade como o meio que excede e também do qual emerge o humano. Só há meio sem mensagem numa imagem antropocêntrica do mundo. Pois, a mensagem de qualquer meio é a informação: a mudança de estado que uma máquina opera ao agenciar-se a outra qualquer.

No entanto, a imagem da máquina delimitada ao objeto técnico persiste. Até então, o materialismo que produziu o humano-máquina é sustentado pelo determinismo da física newtoniana. A imagem de um universo organizado, no qual todo o futuro deriva de todo o passado, acoplada ao otimismo iluminista, animavam os sonhos, através das máquinas, de libertação humana dos grilhões da natureza (KOYRE, 1991). Porém, o desenvolvimento da maquinaria e a sua automação, intensificando vertiginosamente o processo de produção, torna o humano apenas um componente da maquinaria e produz, entre outras coisas, uma esmagadora desigualdade social. Se o mundo jamais tinha visto tanta riqueza também não havia conhecido tamanha miséria.

As decorrências sociais dessas mudanças foram igualmente profundas. Os trabalhadores agrícolas foram privados de direitos e mandados para a cidade procurar trabalho nas fábricas. Operadas por máquinas a vapor, iluminadas por gás, as novas fábricas podiam trabalhar dia e noite sem parar, e os trabalhadores empobrecidos eram forçados a fazer o mesmo. O dia de trabalho aumentou para dezesseis horas ou mais, com uma única hora de folga para o jantar. Os operários

viviam em quarteirões esqualidos perto das fábricas, apartados da zona rural, com quase nenhum espaço para recreação. (SCHAFER, 2001, 109)

Associada ao capitalismo industrial, as máquinas, prescindindo do trabalho humano, produziram uma servidão jamais vista e foram culpadas por todos os males (KOYRE, 1991). É neste cenário que o Movimento Ludista surge como os “quebradores de máquinas” tornando-se o símbolo dos que se opunham ao desenvolvimento tecnológico. Enquanto invadiam as fábricas e destruíam as máquinas, os ludistas entoavam seus versos: “máquinas para o inferno, queremos a nossa dignidade!”; “monstros do industrialismo, vos queremos quebrados!”; “máquinas para o chão!”; “bater! bater! bang, bang! estes são o som da liberdade!”. Por sua prática, os ludistas foram duramente reprimidos pelo Reino Unido; leis severas, como o exílio e a pena de morte, foram criadas para punir os casos de destruição das máquinas. Porém, a cada greve bem-sucedida, a maquinaria era atualizada encurtando ainda mais o tempo de produção da mercadoria e despencando o valor do trabalho humano. Deste modo, o conflito entre humano e máquina reverbera como luta de classes. E então, numa famosa passagem do “Fragmento sobre as máquinas”, Marx (2011) deixa entrever na capacidade produtiva da máquina uma potência revolucionária: se a máquina é um meio, ela pode servir também para rebentar o modo de produção.

As forças de produção e as relações sociais – dois aspectos diferentes do desenvolvimento do indivíduo social – aparecem ao capital como meros meios, e não são para ele mais que meios para produzir apoiando-se na sua base limitada. Na verdade, contudo, elas são as condições materiais para rebentar com essas mesmas bases. (MARX; 2011)

Deste modo, o problema filosófico do maquinismo continua a reverberar (entre adoradores e destruidores de máquinas) durante o século XX. No entanto, se, para Koyré, as reflexões sobre a máquina relacionavam-se estritamente a sua influência sobre as atividades humanas, sobretudo após o advento da eletrônica, da miniaturização e das tecnologias de informação e de comunicação, a distinção humano e máquina torna-se mais incerta. Segundo Wiener (1968), a abordagem estatística, suplantando a física determinista, possibilitou uma imagem probabilista da natureza. Neste sentido, a revolução estatística faz com que “a física não mais sustente cuidar daquilo que irá sempre acontecer, mas, antes, do que irá acontecer com esmagadora probabilidade (idem, 12)”: o universo torna-se contingente. É neste cenário que Wiener propõe a cibernética como o campo de estudos que se destina a investigar a

comunicação e o controle dos sistemas, inclusive os seres vivos e as máquinas. A cibernética produz a imagem da natureza como fluxos de informações que se organizam numa pluralidade de sistemas. Neste sentido, “humano” torna-se apenas o termo para um sistema aberto que estrutura-se através das informações que envia e recebe do exterior e entre si.

Quando dou uma ordem a uma máquina, a situação não difere essencialmente da que surge quando dou uma ordem a uma pessoa. Por outras palavras, tanto quanto alcança minha consciência, estou ciente da ordem emitida e do sinal de aquiescência recebido de volta. Para mim, pessoalmente, o fato de o sinal, em seus estágios intermediários ter passado por uma máquina em vez de por uma pessoa, é irrelevante, e em nenhum caso altera significativamente minha relação com o sinal (WIENER, 1954, 16)

Este rastro produzido pela cibernética (e como veremos, no segundo capítulo, pela Teoria da Informação) interessa demasiadamente a este trabalho. A concepção do sistema aberto possibilita inferir que a diferença entre humano e máquina se manifesta pelo grau de complexidade das suas relações estruturais. Assim, para Wiener, como a tendência da matéria à desorganização exige que um sistema desenvolva-se para reduzir a incerteza contida numa informação, nos organizamos em identidades como produção das nossas relações estruturais. Logo, parodiando Wiener, se o termo “humano” refere-se ao reconhecimento da unidade de certo grupo de fenômenos, sempre que encontramos um fenômeno que partilhe da natureza do que denominamos como “fenômenos humanos”, mas que não se encaixe em todos os seus aspectos, somos confrontados com o problema de alargar o âmbito do que é “humano” para incluir o novo ou, a fim de excluí-lo, definir de modo mais restrito o que significa ser humano. Portanto, com a profusão de máquinas - sobretudo com o advento da inteligência artificial - ao nos defrontarmos com a nossa condição maquínica, temos a tendência a negá-la em função da nossa humanidade. Porém,

as máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes. (HARAWAY, 2000, 41-42)

Na esteira da quarta revolução industrial (SCHWAB, 2016) que se anuncia, as defesas do privilégio antropocentrismo são constantemente solapadas: “a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social, os eventos mentais; nada disso estabelece, realmente de forma convincente, a separação entre o humano e o animal.” (HARAWAY, 2000, 40) O ciborgue torna-se a imagem humano-máquina do século XXI. Para Haraway, o ciborgue é a nossa ontologia: um organismo cibernético; híbrido, teórico e fabricado; uma criatura que emerge como o mito da dissolução das fronteiras entre natureza e cultura, em que uma não é mais objeto da outra. Deste modo, o ciborgue, sem qualquer fascínio por uma totalidade orgânica, rompe o mito da unidade original. É a máquina desejante do Anti-Édipo, sem começo nem fim, em que o desejo torna-se a própria condição maquínica que a tudo produz. As máquinas operam por todos os cantos, por todas as partes, em todos os níveis, agenciando o plano físico, biológico e digital; tudo é máquina de máquina:

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito o isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. (DELEUZE; GUATTARI; 2011; 11)

Com efeito, esse aplainamento ontológico abre-nos à imagem de um universo permeado por máquinas em que tudo se produz por agenciamentos maquínicos: “pode-se pensar qualquer objeto ou pessoa em termos de desmontagem e remontagem; não existe nenhuma arquitetura ‘natural’ que determine como um sistema deva ser planejado” (HARAWAY, 2000, 61) Neste sentido, como diz Haraway, a mudança de uma sociedade orgânica e industrial para um sistema polimorfo da Era da Informação produz novos problemas. As novas formas de poder funcionam através dos inúmeros agenciamentos maquínicos que acoplam-se ao nosso corpo, maquinando as nossas formas de ver, ouvir e sentir, formatando nossos comportamentos e linguagem, nos produzindo em regimes mecânicos e opressores como regulação do modo de produção (PORTO, 2017). No mundo da microeletrônica e biotecnologia posso, como exemplo, acoplar em mim um dispositivo que amplie a capacidade de ouvir intensificando, assim, a imagem da realidade. Logo, ao pensar sobre a contemporaneidade, vislumbramos a sociedade e as identidades como produções: montando-se e se desmontando como máquinas. Assim, se por um lado a nossa identidade é regulada por máquinas de todos os tipos, a imagem do ciborgue nos permite visualizar uma potência na natureza dos agenciamentos. É neste sentido que a máquina

possibilita, através da imagem estéreo e ciborgue do mundo, as condições materiais para a emancipação.

A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência e reacoplamento. (HARAWAY, 2000, 46)

Portanto, ao partir da ontologia orientada para as máquinas de Levi Bryant, como imagem teórica para pensar o som e, conseqüentemente, o ruído, não desejamos simplesmente promover um anti-humanismo. Ao nosso ver, a crítica humanista ao maquinismo encontra-se com o cenário apocalíptico em que a máquina representa a catástrofe do humano. Neste sentido, ao desequilibrar o humano da sua suposta hierarquia ontológica esperamos refletir sobre as suas respostas para regular tal desorganização. Pois, acreditamos que se os preconceitos contra a máquina persistem como reações negentrópicas da nossa humanidade, diante da emergência de uma nova revolução industrial, a proposta de pensar com o maquinismo nos aproxima criativamente dos desafios contemporâneos. Se as máquinas são desejantes, somos desejados por elas e, então, a desejamos: dos fantásticos dispositivos de gravação, ipods, smartphones, games, guitarras, trompetes, sintetizadores, delays, reverbs e amplificadores de som; o encanto de Ravi pela bateria de Hugo; de Gael pelo ventilador pequenino; do velhinho pela sua vitrola; de Belle pela máquina de cortar cabelo; a lembrança da minha mãe levando-me ao aeroporto para ver os aviões decolarem; ao afeto destrutivo das novas armas hipersônicas (GOODMAN, 2010): ciborgues.

Logo, diante da crescente dificuldade para definir as relações entre a física, a biologia e o digital, pensar o som como máquina primeiro revelou-se como absurdo. Nos deparamos com o estranhamento intermitente ao nos dirigir, na procura do som como máquina, contra a tradicional imagem dualista do som. Pois, nos considerarmos imersos num universo permeado por máquinas vibrantes parece já uma dimensão política do ruído. No entanto, se uma máquina é um sistema, o som como máquina é informação. Assim, durante o processo, o som foi aparecendo enquanto uma máquina que monta-se, desmonta-se, vibra, timbra, ressoa, etc. Neste sentido, a visão de que o som não pode existir sem ouvidos humanos revelou-se insuficiente:

do seu fundamento vibracional, o som excede o humano. Assim, supomos que, na sua imagem maquínica, o som pode suspender-se por um tempo de uma condição intrinsecamente humana nos inspirando a outra escuta; como quando uma árvore desaba sobre a floresta e não há humanos para escutar, mas há o estrondo ainda.

2.2 A VIRADA ONTOLÓGICA E O MATERIALISMO DE LEVI BRYANT

“a criação ou ‘tradução’ do invisível para o visível é uma rota padrão para entender uma física do som.” (IDHE, 2012, 27)

Antes de passar para a visão maquínica de Bryant apresentamos brevemente a sua posição na filosofia contemporânea. Após o século XX ter sido caracterizado por tendências filosóficas cujo tom era “a superação da metafísica”, a virada ontológica pode ser descrita como o movimento que reacende as discussões em torno da possibilidade da construção de uma filosofia voltada para os existentes em si mesmos (SANTAELLA, 2018). Neste sentido, o realismo especulativo, como se convencionou chamar um bloco considerável das diversas propostas reunidas em torno da virada ontológica, é o mais visível dos movimentos na filosofia do século XXI. Embora muitas abordagens filosóficas contribuam para o surgimento do realismo especulativo é possível afirmar que a reunião em torno desse guarda-chuva conceitual se dá através da crítica ao “correlacionismo”. Segundo Meillassoux (2009), o correlacionismo se expressa na convicção antropocêntrica de que os meios que dispomos para perceber e conhecer o mundo não podem escapar à sua própria limitação para nos fornecer um acesso direto ao que seria o mundo “em-si”, limitando a nossa experiência ao que é o mundo “para-nós”:

O correlacionismo filosófico pode ser resumido como a ideia de que o pensamento filosófico, propriamente o pensamento metafísico, nunca tem acesso ao real, às coisas em si, mas tem acesso (...) à correlação entre o pensamento e seu objeto. É somente na correlação que podemos fundamentar uma necessidade filosófica, um conhecimento absoluto e objetivo. (WHITEHEAD, 2013, 20)

Mais uma vez, salta-nos a questão: há som quando uma árvore cai na floresta e não há ninguém para ouvir? (LEVITIN, 2010) A questão funda-se na correlação entre o som e um sujeito que escuta. Neste sentido, para haver um som é imprescindível a existência de um ouvinte. No entanto, uma das críticas que o realismo especulativo nos permite elaborar, a partir

da noção de arque-fóssil (MEILLASSOUX, 2009), é que do mesmo modo que a ciência revelou que o planeta terra existe há alguns bilhões de anos antes do surgimento da espécie humana, o som existe independentemente do humano poder ouvir. O som está no mundo e, então, ressoa com a mente. Assim, o realismo especulativo pretende refutar o dualismo correlacionista, buscando elaborar uma filosofia que especula sobre a natureza da realidade “além” da linguagem e do pensamento e, mais genericamente, do essencialismo humano (BRYANT; SRNICEK; HARMAN, 2011)

Um dos principais problemas do correlacionismo é a concepção de que não existe um mundo anterior ao humano. Quando falamos em um mundo, necessariamente estaríamos pensando em um mundo de humanos como humanos. (...) Heidegger, por sua vez, tem suas famosas definições acerca da pedra, do animal e do humano, respectivamente desprovida de mundo, pobre em mundo e produtor de mundos. Por isso, os realistas especulativos intuem por sob a forma mental do correlacionismo um mito antropocêntrico. (PETRONIO in SANTAELLA, 2018, ver posição kindle)

É então que nos aproximamos da proposta de Levi Bryant. O filósofo norte-americano, um dos expoentes do realismo especulativo, sugere um novo materialismo baseado em uma ontologia das máquinas (idem). Embora as teorias materialistas se dividam geralmente entre o materialismo reducionista, o funcionalismo e o materialismo eliminacionista, todas “afirmam que o que chamamos de processos e estados mentais são meramente processos e estados sofisticados de um complexo sistema físico: o cérebro”. (CHURCHLAND, 2004) Porém, para Bryant, o materialismo histórico, a partir de uma “virada cultural” no marxismo, levou a teoria materialista a focar as suas análises no discurso, no texto, na cultura, na consciência e no poder, esquecendo assim a materialidade:

Parece que (...) o materialismo tornou-se um termo que tem pouco a ver com qualquer coisa material. O materialismo passou a significar simplesmente que algo é histórico, socialmente construído, envolve práticas culturais e é contingente. Não tem nada a ver com processos que ocorrem no coração de estrelas, o sofrimento de câncer, ou a transformação de combustíveis fósseis em gases de efeito estufa. (BRYANT, 2014, 2)

Bryant, como os demais autores do realismo especulativo, afirma que esse caminho adotado pelo materialismo não é mais capaz de elaborar novas respostas aos problemas

contemporâneos, principalmente, diante da ameaça de uma catástrofe ecológica como emergência do “Antropoceno” (CRUTZEN; STOERMER, 2000), das profundas transformações produzidas pela quarta revolução industrial, do papel da economia na configuração das sociedades contemporâneas e na elaboração de políticas efetivas que visem novas formas de existência. Na sua visão, acompanhando Bennett (2010), a agência da matéria num mundo hiperpovoado por objetos estimula a elaboração de uma nova ecologia a fim de atualizar a teoria a uma reflexão adequada à contemporaneidade. Assim, recolocando a sua importância, na possibilidade de conceber as coisas como absolutas fora da consciência, Bryant formula uma ontologia orientada para as máquinas, abrindo o nosso caminho para a reflexão sobre o ser enquanto uma máquina que opera a realidade.

2.2.1 A máquina de Bryant

“Máquina” é (...) o nosso nome para qualquer entidade, material ou imaterial, corpórea ou incorpórea, que exista. Entidade, objeto, existência, substância, corpo e coisa são sinônimos de máquina. Isto é por duas razões. Primeiro, o conceito de máquina admiravelmente capta a essência das entidades como seres que funcionam ou operam. Ser é fazer, operar, agir. Em segundo lugar, onde "objeto" evoca conotações de um ser oposto ou postulado por um sujeito, "máquina" evita essas associações, permitindo-nos sair de uma obsessão filosófica de quatrocentos anos de idade, interrogando a relação entre sujeitos e objetos. (BRYANT; 2014; 15)

Como Bryant afirma, as máquinas são semelhantes ao que se entende por matéria, entidade, objeto, sistema, corpo, coisa, etc. A máquina é um substantivo e um verbo; é tanto energia quanto matéria; é tanto intensidade quanto extensão: as máquinas operam. Aqui, se um silêncio parece emergir com a noção de objeto, agora há o ruído das operações maquinicas. E como a explosão de uma estrela há milhões de anos-luz, há máquinas que operam sem que um sujeito as experimente (BRYANT, 2014). Neste sentido, adentramos uma ontologia plana composta por uma miríade de máquinas: da luz solar à força gravitacional, das ligações atômicas às reações químicas celulares, da formação dos ossos à circulação sanguínea dos mamíferos, do grão de areia à casa de praia, do carvalho à cadeira de balançar, etc. Portanto, ao considerar o universo como maquinico nos deparamos com a incomensurabilidade das máquinas que o compõe.

No entanto, alguns preconceitos persistem. De imediato, o preconceito mais comum está na redução da máquina à rigidez das máquinas mecânicas. Assim, a máquina é resumida às máquinas rígidas; como automóveis, ventiladores, aparelhos de som, bicicletas, etc. Como já vimos, esta posição ecoa da imagem antropocêntrica do mundo. Bryant salienta que as máquinas rígidas são apenas as máquinas compostas por materiais fixos e que se caracterizam pelo funcionamento rotinizado. As máquinas rígidas não são autopoieticas (MATURANA; VARELA, 1998), portanto, são incapazes de aprender, crescer e se desenvolver: um automóvel não se recompõe por si mesmo ao se chocar contra um muro.

O segundo preconceito é o de que as máquinas são projetadas. Neste caso, pressupõe-se que as máquinas são concebidas por um ser racional e inteligente como o humano ou uma espécie de divindade. De acordo com Bryant, assim como o termo “objeto” infere a presença de um “sujeito” que o apreende, a máquina manifesta a imagem de um fabricante. Do mesmo modo, um quadro infere a existência de um pintor e uma canção supõe a existência de um compositor. Logo, a máquina corre um risco antropomórfico. Ainda que a teoria evolucionista tenha colapsado os argumentos teleológicos para a existência de um Deus que a tudo criou, e que a física probabilista nos possibilitasse uma porção de estados possíveis do mundo, nesta forma de preconceito parece persistir a operação da consciência que se coloca como a causa de um efeito (DELEUZE, 2002). É neste sentido que é possível operar conceitualmente de modo a inferir que a terra foi criada por um ser onisciente para que a humanidade pudesse povoá-la. Para se reconhecer, o humano se coloca como a causa da terra. E, afinal, como o projetista da máquina. No entanto, há uma miríade de máquinas não projetadas: o sol, a lua, uma rocha, um buraco negro, etc. Uma rocha, por exemplo, é uma máquina rígida, mas não projetada por ninguém. Ela surge enquanto compõe-se com outras máquinas; como diversos detritos minerais arrastados pelo vento. Portanto, as máquinas projetadas compõem uma espécie de máquinas: aquelas que são projetadas por humanos, ou por outros seres inteligentes, e que envolvem outras máquinas para que possam ser projetadas; como os microfones, os amplificadores e as máquinas de lavar.

Ainda sobre as máquinas projetadas, uma imagem conhecida, e que nos interessa por nos aproximar da arte, está no hilemorfismo em que “os artefatos são concebidos como surgindo de um modelo que é primeiramente concebido na mente do artesão e então imposto à matéria passiva por meio de sua agência.” (BRYANT, 2014) Do barro ao vaso, o artesão impõe uma forma à matéria inerte. Porém, para Bryant, tal modelo não satisfaz a uma ontologia maquínica.

O problema dos modelos hilomórficos de como os artefatos são produzidos é que eles esquecem tanto o tempo de produção quanto o envolvimento com os materiais do mundo. O que a atenção ao tempo de produção e envolvimento com a matéria revela é que a produção de qualquer artefato está muito mais próxima de uma negociação do que a simples imposição de uma forma (BRYANT, 2014, 18-19)

Assim, uma obra de arte ou um objeto é o processo de negociação com a matéria. Pensemos agora numa canção. Tudo ali, para se fazer, se negocia: o jogo entre os sons, a voz e as palavras, as rasuras no papel, as modulações das emoções, as imagens evocadas, etc. A própria ideia de composição é uma negociação com os materiais envolvidos na sua fabricação: o clima, a caneta, as paredes do quarto que reverberam a voz, a memória afetiva, a linguagem. É através desses arranjo que uma canção pode realizar-se. Uma canção não se delimita ao seu canto, pois quando cantada por mim, os ouvintes continuam a negociar com o bloco de sensações que uma canção produz no mundo. Portanto, a negociação com a matéria persiste durante o processo de comunicação entre máquinas. E o que é produzido “é tanto parte das exigências da matéria quanto as intenções do artesão” (BRYANT, 2014). Neste sentido, é até comum que um compositor se surpreenda, pela evidência da falta de controle sobre o que desejava “dizer” numa canção, quando algum ouvinte compreende alguma estrofe por um viés distinto da intenção do autor.

Por fim, o terceiro preconceito apontado por Bryant é sobre a finalidade da máquina. De certa forma, as noções de máquina rígida e máquina projetada produzem a noção de utilidade como fundamento do objeto. Entende-se que uma faca é útil para cortar a carne e que o propósito do trombone é produzir os sons graves. Porém, qual a finalidade de uma rocha? Ainda que não tenha uma finalidade em si mesmo, a rocha não deixa de ser uma máquina. Pois, o que configura uma máquina não é o seu propósito, mas as suas operações. De outro modo, quando Fuji late, provavelmente, há uma intenção neste seu ato, mas não se pode afirmar que o latido de Fuji possua a função intrínseca de alertar a presença de estranhos. Logo, esta função produz-se da composição de Fuji com outras máquinas. Além de Fuji, é necessário a presença de um estranho, o espaço interno da casa, o espaço público da rua, o afeto do perigo, etc. Bryant alerta que mesmo para as máquinas rígidas e projetadas para uma finalidade (como uma escova de dentes) esses tipos de máquinas não têm um determinado uso como justificativa da sua existência.

A razão para isto é que todas as máquinas, sejam elas fabricadas por humanos ou não, são pluripotentes. Em biologia, uma célula pluripotente é uma célula, como uma célula-tronco que tem a capacidade de se tornar uma variedade de diferentes tipos de células, como células do fígado, células musculares ou células nervosas. Uma célula pluripotente é uma célula que tem múltiplos poderes (...), o que equivale a dizer que é capaz de se realizar de várias maneiras diferentes. (BRYANT, 2014, 26)

O conceito de pluripotência aciona uma questão para o som. O som tem um propósito? Diz-se que um som pode produzir um relaxamento como também pode nos estressar; assim como o ruído pode ser prazeroso ou indesejável. No curso de música da UFPE, o professor perguntou como se fazia para descobrir se uma música foi composta num tom maior ou menor. Na época, a resposta certa foi dizer que nos tons menores a música soava triste enquanto nos tons maiores manifestava-se como alegre. Mesmo que um determinado som possa provocar estados mentais, a noção de que um som é intrinsecamente triste parece encontrar-se dentro de uma posição do ouvitor (TROTТА, 2019): o propósito de um som está relacionado aos modos como são incorporados enquanto máquinas sociais. Neste sentido, “as máquinas não têm uma finalidade ou uso, mas assumem um propósito ou uso quando acopladas estruturalmente a outras máquinas.” (BRYANT, 2014) Portanto, a percepção de uma música triste não é encontrada apenas nos ritmos e arranjos entre determinados sons, mas também em como esse bloco de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 2000) - a música - agencia-se a outras máquinas, por exemplo, como a memória, a moral e a própria categoria de tristeza. Pois, o som é também uma máquina pluripotente que, a partir das suas relações com outras máquinas, pode se realizar de várias formas.

Como as máquinas são pluripotentes, para falar sobre a história dos usos das máquinas rígidas como máquinas produzidas por humanos, Bryant sugere o conceito biológico de “exaptação”. Enquanto o conceito de adaptação engendra o sentido de progresso, a exaptação aponta que algo previsto para funcionar de tal maneira, acaba por funcionar de outra. As máquinas erram e, então, geram problemas que são respondidos por novos agenciamentos. Diz-se que nos tempos remotos fazia-se música imitando os sons da natureza, como os pássaros, trovões e cachoeiras. Isto, de alguma maneira, leva à produção dos instrumentos musicais. Os sons dos trovões não foram projetados para serem cantados ou tocados sobre os tambores. Mas, a composição dessas máquinas, com outras máquinas sociais, geram os instrumentos, os cantos,

as músicas, etc. Os instrumentos podem ser considerados como exaptações, como novas máquinas rígidas e projetadas que surgem dos modos de arranjar os problemas produzidos pelos agenciamentos. Segundo Simondon (2008), é justamente por sua condição pluripotente, enquanto sistema aberto, que uma máquina se aperfeiçoa. A máquina possui um grau de indeterminação que a permite ser sensível ao exterior:

É por essa sensibilidade das máquinas à informação que um conjunto técnico pode se realizar, muito mais do que por um aumento do automatismo. Uma máquina puramente automática, completamente fechada sobre si mesma num funcionamento pré-determinado, não poderia oferecer mais que resultados sumários. (SIMONDON, 2008)

Assim, para Maturana e Varela (1998), o que define a máquina não são as suas propriedades, mas as relações que lhe estruturam. Não é a matéria que se fixa, mas, é o fluxo da matéria que cria um meio enquanto algo que se trama; como as águas de um rio que sulcam a terra. Assim, o uso que um humano dá para uma determinada máquina não é a finalidade desta, mas um dos mundos possíveis em que a máquina opera: a escova de dente supostamente foi produzida para limpar os dentes, mas recentemente eu tenho usado uma escova velha para limpar o meu sapato branco.

Portanto, uma máquina é produção. A máquina produz fluxos e cortes, entradas e saídas, como a “máquina de cortar presunto” (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Esta imagem da máquina aproxima-se da cibernética como um sistema de comunicação. Quando uma máquina opera, ela corta o fluxo de uma máquina na qual está conectada e produz uma entrada numa outra máquina que acaba por cortar o seu fluxo. Simultaneamente, esta máquina desliga o fluxo da máquina anterior, por sua vez, produzindo uma saída e, então, outra máquina. Há o interruptor do ventilador de teto e a sua função de ligar e desligar. Quando apertado para ligar, o fluxo de energia ativa as hélices do ventilador. Quando apertado para desligar, o fluxo é interrompido e o ventilador vai perdendo a intensidade até cessar. O jogo entre máquinas - esse em que uma máquina precisa de outra para se conectar - produz outras máquinas: liga ou desliga o ventilador e, então, o ventilador põe ou não o ar para circular. Através dessa miríade de cortes e fluxos as máquinas estão sempre tramando-se; umas e outras; entrando e saindo; ligando-se e se desligando: máquina e máquina e máquina.

Assim, cada máquina é um mosaico de outras máquinas. Cargas elétricas positivas, cargas elétricas negativas, um nêutron, quarks: um átomo. Os átomos ligam-se uns aos outros e formam as moléculas. As moléculas formam os organismos, os corpos, os objetos, as coisas. E então, um coração, uma pessoa, uma árvore, uma bola de futebol, um violão, a atmosfera, as formigas, um cachorro, um lixeiro plástico, o mar e a lua. Quando olho para a cadeira de balançar como uma máquina, passo a considerar não o que é uma cadeira, mas o que uma cadeira faz. Seguindo os seus rastros, a cadeira faz com que eu possa me sentar sobre ela; a cadeira interage com a sala de estar; a cadeira está sendo mordida agora por Fuji; a cadeira está infestada por cupins. A existência da cadeira produz uma série de relações. Portanto, a máquina abre-nos a imagem de um mundo dinâmico e instável que se produz por uma miríade de operações maquínicas; o que nos aproxima, como veremos no final deste capítulo, da imagem do ruído.

2.2.2 Máquina corpórea e incorpórea

Bryant divide as máquinas entre corpóreas e incorpóreas. Uma máquina corpórea é composta de matéria, ocupa um lugar e existe por um tempo. Um carro, um animal, uma árvore, uma rocha, uma escola de música e uma geladeira são exemplos de máquinas corpóreas. Dentro da categoria das máquinas corpóreas há máquinas inanimadas, animadas e cognitivas. As máquinas inanimadas, como as máquinas rígidas, não tentam manter a sua organização e não crescem. Já as máquinas animadas são autopoieticas e participam de operações para preservar a sua organização. Uma lagartixa pode se desfazer da sua cauda para livrar-se de um predador e num momento posterior desenvolvê-la novamente. E, por último, temos as máquinas cognitivas, como os humanos que se envolvem em operações conceituais e são capazes de aprender e modificar o seu comportamento.

Porém, nem todas as máquinas são corpóreas:

Embora todas as entidades linguísticas exijam que exista um corpo material na forma de fala ou escrita, elas possuem uma dimensão incorpórea que lhes permite permanecer adormecidas por longos períodos de tempo, apenas para começar a agir sobre outros seres em outro momento. Uma constituição nacional não é um ser composto de partes materiais fixas como um telefone celular, mas ainda assim é uma máquina. Uma receita não tem ingredientes, mas ainda é uma máquina para operar com ingredientes. Um romance em si não contém pessoas, pedras,

charneças, animais, bombas ou eventos tóxicos transportados pelo ar, mas ainda assim atua em outras máquinas, como pessoas, instituições, economias, etc.. (BRYANT, 2014, 17)

A máquina incorpórea está no campo do virtual e incorpora outras máquinas. O que a define é a sua iterabilidade, a capacidade de ser multiplicada enquanto retém a sua identidade. O teclado do computador em que escrevo, por exemplo, utiliza máquinas incorpóreas como letras, símbolos e números. Assim que eu pressiono o teclado, a letra “A” atualiza-se no texto. Há outras máquinas incorpóreas como as teorias musicais e as partituras de música. Bryant considera uma partitura como uma máquina incorpórea porque é realizada com signos que se referem aos sons. Neste caso, o papel enquanto máquina corpórea recebe um arranjo sonoro através dos signos. A materialidade do som está cifrada na partitura. Com treinamento é possível decodificar os sons enquanto lê-se a partitura. Mas, a música, escrita na partitura, apenas se atualiza quando uma orquestra se agencia com a partitura operando o que está inscrito através dela. Na sua dimensão incorpórea, os sons estão aguardando para acontecer, assim como um carrapato aguarda pelo corpo quente de um cão (DELEUZE: GUATTARI, 2011). De outra maneira, é possível afirmar que o som possui iterabilidade, pois uma mesma frequência sonora pode ser atualizada sem perder a sua identidade. A frequência de 440Hz pode soar de maneiras diferentes dependendo das máquinas com que se agencia, mas não deixa de ser a mesma frequência, seja tocada através de uma flauta doce ou de uma guitarra elétrica. Logo, o som possui a característica de uma máquina incorpórea, pois tem a potência de se multiplicar retendo a sua identidade.

No entanto, como visto, para que possamos ouvir um som é preciso de uma série de agenciamentos entre máquinas corpóreas. Um som manifesta-se como uma montagem entre a vibração da máquina, as ondas mecânicas que ela produz com a atmosfera, as paredes do quarto, a pele e os ouvidos, o sistema nervoso, o cérebro, etc. Enquanto máquina incorpórea, o som “co-evolui” da sua manifestação corpórea. É neste sentido que afirmamos uma imagem materialista para o som: este monta-se das relações que o produz, como o timbre de cada voz se faz no emaranhado entre a cavidade torácica, o aparelho fonador, o ambiente em que se arremessa a voz e reverbera como uma imagem do mundo. Portanto, consideramos a imagem do som como uma máquina extremamente plástica e pluripotente; a imagem da máquina como, fundamentalmente, vibrante e, portanto, sonora. Uma rocha, enquanto máquina corpórea rígida, pode produzir som a partir do seu encontro com outra máquina: ao cair no chão. Um cão,

enquanto máquina corpórea animada, pode produzir um som como resposta para a dor de um corte. Um humano, enquanto máquina corpórea animada e cognitiva, pode produzir som entoando uma frequência qualquer e agenciá-la a outras frequências. E pode também produzir sons enquanto máquinas incorpóreas cifradas num papel:

Os sons são vibrações e existem em espectros muito mais amplos do que a audição humana. A música pode ser distinguida apenas por ter o ar como meio. Embora sons sejam encontrados em outras mídias, como água ou partes do espectro eletromagnético, eles são vibrações impossíveis de serem ouvidas pelos humanos e independentes de qualquer meio. Dizer soar como só o que os humanos podem ouvir parece muito antropocêntrico no mínimo e cheio de problemas muito extensos (...) (WHITEHEAD, 2013, 22)

2.3 O SOM COMO MÁQUINA

Um som é também a realização de uma máquina de ouvir. Eu o ouço quando choco o corpo metálico de um diapasão sobre uma superfície dura e o coloco num ponto específico da minha orelha. Neste caso, para que eu escute o som do diapasão é imprescindível que as vibrações do seu corpo se conectem ao meu ouvido. O ouvido como uma máquina-orgão é afetado pela informação da máquina-energia. Assim, eu contraio o som em mim (EVENS, 2005) Enquanto escrevo, ouço o sibilar do papa-capim; um carro cruza a rua e também ouço o tremor do cano de escape de um caminhão a quinhentos metros de onde estou; ouço a minha atividade cerebral enquanto medito; ouço o cachorro latindo na janela e, então, ouço os outros cachorros em outras casas: eles se conectam numa matilha sonora; ouço o farfalhar das folhas quando o vento passa na varanda de casa e ao mesmo tempo o processador do computador. Mas, como o som opera?

Sabe-se que o som é o efeito de uma onda mecânica que precisa de um meio para se propagar. Da matéria diz-se que é tudo aquilo que ocupa um lugar no espaço; o que tem peso e volume. O ar, por exemplo, composto por moléculas e suas ligações atômicas, é um estado da matéria assim como são os sólidos e os líquidos. Constituída, principalmente, por nitrogênio e oxigênio, a atmosfera nos envolve como uma manta fina; uma trama de máquinas microscópicas: como se estivéssemos mergulhados no fundo de um rio, estamos nas profundezas do ar ao nível do mar. Arrastado pelos caminhos que a gravidade produz no espaço, o ar faz pressão sobre os nossos corpos: invade-nos os pulmões e produz uma máquina de

respirar; atravessa as nossas cordas vocais e produz uma máquina de falar; anuncia a voz do outro e, então, temos uma máquina de ouvir. Neste sentido, “ouvir é sentir a pressão do ar mudando” (EVENS, 2005, 1). Quando alguém bate na porta de madeira do meu quarto, a matéria que compõe a porta é perturbada. A porta vibra em torno do seu ponto de equilíbrio, tal qual faz a pele de um tambor quando perturbada por uma baqueta. Como o ar está em relação com a porta, o choque produzido pelo punho contra a madeira empurra as moléculas do ar. Esta pressão realiza uma onda através de uma série de compressões e descompressões das moléculas do ar (assim como vemos o movimento da água quando jogamos uma pequena pedra na piscina). Quando este fluxo, numa espécie de efeito dominó, pressiona os meus ouvidos: eu escuto alguém bater na porta do quarto. Isto acontece de outra maneira com o ventilador de teto. Assim como eu sinto a pressão do movimento do ar sobre a minha pele, eu também ouço as hélices do ventilador deslocando o ar ao seu redor. O que eu sinto sobre a pele é o deslocamento do ar realizado pelas hélices. E o que eu escuto é a transferência da energia que se choca contra os meus ouvidos e os atravessa, fluindo pelo sistema martelo, bigorna, estribo e, então, através da transdução dos meios, da enérgica mecânica à elétrica, processa-se pelo sistema nervoso até chegar ao meu cérebro. Durante todos esses fluxos e cortes, entradas e saídas, picos e vales, contrações e expansões, o som é produzido como uma máquina de ouvir.

2.3.1 As máquinas vibram

(...) todas as formas existentes no universo: plantas, árvores, minerais, animais, até mesmo nossos corpos têm sua forma criada pela ressonância de algumas frequências específicas na natureza. Em um sentido muito real, então, no âmago de nossa existência física, somos compostos de som e todas as manifestações de formas no universo são nada mais que sons que assumiram uma forma visível. (...) Não há nada além de som, tudo o que existe é vibração. (KARKOWSKI apud BENSUSAN; 2016; 163)

Em “Sonic Warfare”, Steve Goodman (2010) propõe uma ontologia da força vibracional para abrir uma linha de fuga do que ele entende como um “imperialismo linguístico” que, ao subordinar o som a registros semióticos, perde de vista as expressões mais fundamentais da materialidade enquanto superfície vibracional. Segundo o autor, uma ontologia da força vibracional manifesta-se como uma filosofia sonora, operando conceitos que ressoam com a cultura sonora a fim de inserir brechas na armadura ocularcentrista do dualismo ocidental (idem, 81). Neste sentido, adota-se a característica vibratória da matéria para apresentar a imagem de

um plano em que tudo se produz através da vibração. É por sua força vibratória que a matéria possui a capacidade de afetar, pois “as vibrações sempre excedem as entidades que as emitem” (idem). Portanto, “se o afeto descreve a habilidade de uma entidade de mudar outra à distância, então o modo de afeto será entendido como vibracional” (idem). Por isto, Bennett (2010), ao propor a matéria como vital, eleva a materialidade a todas as coisas, afirmando que a capacidade de afetar não se resume ao humano. Logo, qualquer máquina possui a capacidade para afetar outras. O que constitui as máquinas (como tramas, montagens, agenciamentos, sistemas) é a vibração que afeta de uma máquina a outra. Portanto,

se subtrairmos a percepção humana, tudo se move. Qualquer coisa estática é tão somente no nível de perceptibilidade. No nível molecular ou quântico, tudo está em movimento, está vibrando. Da mesma forma, a objetividade, aquilo que dá uma duração da entidade no tempo, faz com que perdure, é um evento irrelevante da percepção humana. Tudo o que é necessário é que uma entidade seja sentida como um objeto por outra entidade. Todas as entidades são mídias em potencial que podem sentir ou cujas vibrações podem ser sentidas por outras entidades. Isso é um realismo, ainda que estranho, agitado e nervoso (GOODMAN, 2010)

Neste sentido, o que buscamos através da ontologia das máquinas ressoa com a ontologia da força vibracional. O interesse por uma imagem materialista do som que considerasse a sua dimensão política (como um elemento capaz de realizar transformações no estado das coisas) nos levou a considerar a máquina como modelo explicativo para um universo constituído por fluxos de materiais e, portanto, informação. Se a característica fundamental da matéria é a sua força vibrante, o universo permeado por máquinas é vibracional. Logo, “em um mundo atado de matéria vibrante”(BENNETT, 2010), “o som é apenas uma fatia fina, as vibrações audíveis para os seres humanos ou animais” (GOODMAN, 2010). Por isto, a proposta de voltar-se para a vibração, como uma operação maquínica, ressoa (acompanhando as reflexões desses e demais autores) o interesse em perturbar o essencialismo humanista contribuindo decisivamente para a montagem de uma imagem do ruído que possam sustentar, mais adiante, as nossas reflexões sobre a sua distinção em relação à música.

Portanto, as máquinas vibram: há “uma vitalidade intrínseca à materialidade”. (BENNETT; 2010) A capacidade de se contrair (entrada) e expandir (saída) é uma característica das máquinas. As máquinas vibram com isto: a compressão conecta e atrita enquanto a descompressão desliga e expande. Quando a máquina se contrai, ela produz um vale para o qual

o ar é comprimido e, então, quando a máquina se expande, o ar irradia. Assim, as máquinas pulsam: o pêndulo do relógio de corda, o tremor do diapasão, a corda do violão, o movimento do coração. As contrações e expansões desdobram-se, por transdução dos meios, através de outras máquinas singulares. E então, o que se ouve são as singularidades de cada máquina. Da mesma maneira, uma máquina de ver se realiza quando, iluminados pela luz, eu vejo o diapasão, a porta ou o ventilador e as suas respectivas cores. Se “o olho interpreta tudo em forma de ver” (DELEUZE; GUATTARI, 2011), o ouvido o faz em forma de ouvir.

A capacidade vibracional produz uma frequência enquanto estado da máquina. Logo, como uma máquina está agenciada com outras, a frequência é o efeito da máquina como um sistema em funcionamento. Como toda máquina tem massa e ocupa um lugar no espaço, dependendo das suas características, as máquinas vibram em frequências específicas. Portanto, um som nunca está só (WISNIK; 1999): ele é a marca da frequência enquanto multidão. No humano há o cérebro, o coração, o pulmão e a boca entre as máquinas que contribuem para a frequência de uma voz. Assim como o som do computador se produz entre a placa-mãe, o processador, a memória, a placa de som e a placa de vídeo. É deste agenciamento que surge a noção de timbre. Este é a singularidade que uma máquina produz enquanto sistema: “a onda sonora é uma questão de proporções relativas de ondas senoidais de diferentes frequências que devem ser combinadas para gerar essa onda. O timbre de um som é constituído pelas regularidades que o definem” (EVENS, 2005, 4).

Neste sentido, o timbre está geralmente relacionado àquilo que entendemos como a cor de um som. Como uma máquina é constituída por outras máquinas e, portanto, por suas frequências específicas, o timbre é a composição enquanto um feixe de frequências que caracterizam uma determinada máquina. Logo, as máquinas timbram umas com as outras. Assim, quando eu crio uma atenção para ouvir o ventilador do quarto, percebo que a hélice soa simultaneamente com pequenos objetos soltos no interior do ventilador, a lâmpada acoplada no bocal e o suporte que mantém o ventilador no teto; eu ouço um som mais grave e longo enquanto outros sons são mais agudos e curtos, e também sinto o vento empurrar a minha pele: há uma gradação intensiva de frequências que apresentam-se para mim como “o som do ventilador”. Portanto, é através da materialidade vibrante do timbre que podemos reconhecer o som de um violino e diferenciá-lo de um violão.

Pode-se entender uma onda sonora como nada além de timbre. (...) Como referência à forma, o timbre captura não apenas as características grosseiras da onda, sua curva geral, mas também toda variação minúscula, cada pontinho, todo entalhe ou solavanco no movimento do ar. (EVENS, 2005, 6)

Como as frequências estão relacionadas à estrutura de uma máquina, dependendo de como estão arrançadas, cada máquina opera as suas vibrações de maneira mais lenta ou mais rápida. Como uma corda de contrabaixo é maior e mais pesada do que uma corda de violino, a pressão sobre o ar, exercida pela vibração da corda do contrabaixo, é mais lenta do que a pressão exercida por um violino. Assim, as máquinas mais pesadas tendem a soar longas e graves enquanto as máquinas mais leves tendem a soar curtas e agudas. Portanto, as frequências manifestam-se por durações e alturas. De acordo com a ciência, as frequências são quantificadas em Hertz (Hz)¹, que são as vibrações de uma onda por um segundo do tempo. Um contrabaixo, por exemplo, pode emitir frequências entre, aproximadamente, 37 Hz a 250 Hz; enquanto o violino vai, aproximadamente, de 220 Hz a 2000 kHz. No entanto, como as máquinas são pluripotentes uma frequência agencia-se de modos diferentes de acordo com as máquinas que afeta. Além dos humanos ouvirem aproximadamente entre 16 Hz e 20 kHz. Se um cão, por sua vez, pode ouvir entre 10hz e 40kHz, consideramos que o universo permeado por máquinas vibrantes é intensivamente diferente entre um humano e um cão.

Portanto, ao refletir sobre o som a partir da sua característica vibratória, podemos pensar a frequência também através de uma cadeira de madeira. Quando olhamos para uma cadeira vemos um objeto fechado. Onde a cadeira faz silêncio está a nossa percepção sobre a cadeira. Porém, se, com a ajuda de um microscópio, pudermos ampliar a nossa visão, provavelmente, não reconheceríamos a cadeira como uma máquina rígida; um objeto sólido, inerte e mudo; mas como matéria em movimento.

Se um corpúsculo parar de vibrar, deixará de ser. Doravante, é impossível conceber a existência de um elemento de matéria sem juntar a este elemento uma frequência determinada. Pode-se pois dizer que a energia vibratória é a energia de existência. (BACHELARD, 1994, 177)

¹<https://www.youtube.com/watch?v=Dbvs8V-13BI> (para ouvir as frequências)

Porém, mesmo convencido da vitalidade das coisas, quando percorro a visão através da superfície de um livro, ele permanece imóvel sobre a mesa de estudos. Da mesma maneira, olho para a profusão de máquinas que se amontoam pelo quarto e todas estão mudas. Se as máquinas vibram, o que me faz dedicar um silêncio aos objetos?

2.3.2 Mundo fechado e aberto: entre ver e ouvir

Mesmo sabendo das contradições que possam surgir ao apresentar as reflexões de Tim Ingold - por sua abordagem fenomenológica e o seu conflito contra o fundamento lógico das abordagens do Realismo Especulativo - nos interessa aqui a sua distinção entre “Mundo aberto” e “Mundo fechado” para refletir sobre a crítica ao ocularcentrismo que mencionamos na apresentação deste trabalho. De certa maneira, guardados os conflitos entre a ontologia maquínica de Bryant e o mundo aberto de Ingold, enxergamos neste uma ressonância epistemológica com o universo permeado por máquinas, o que para nós justifica a timbragem entre essas imagens do mundo à procura do ruído.

Em “Estar vivo”, Tim Ingold trabalha a distinção entre o mundo aberto e o mundo fechado para pensar a experiência. O mundo fechado é um espaço mobiliado; um mundo em que os fluxos de materiais se solidificaram na forma de objetos. Assim, “o objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção as suas superfícies externas e congeladas.” (INGOLD, 2012, 29) Um exemplo de mundo fechado é o quarto em que escrevo este texto. Há uma cadeira que suporta o meu corpo, uma mesa onde repousa o computador, o teclado em que digito as palavras, os livros em que consulto as citações e a cama onde deito quando me sinto cansado. Estes objetos compõem o cenário para que eu possa escrever. No quarto, o conceito de mundo fechado é convincente. Ele foi construído, tal qual uma cenografia, para que eu possa operar sobre o mundo. Como pressupomos, o mundo fechado representa a concepção dualista da mente: um lugar em que os objetos são representados e encenados. Neste sentido, para Ingold, o mundo torna-se uma paisagem: um espaço constituído por superfícies e seus fluxos solidificados.

Tradicionalmente (...) os estudiosos têm-se centrado na fixidez da conformação superficial, em vez de nos fluxos do meio. Eles têm, em outras palavras, imaginado um mundo de pessoas e objetos que já se tenham precipitado, ou solidificado, destes fluxos. Prossequindo no equacionamento da solidez das coisas com a sua

materialidade, eles planejaram a desmaterialização do meio no qual estão primordialmente imersos. (INGOLD, 2015, 209)

Um exemplo dessa “desmaterialização do meio” como característica do mundo fechado, acreditamos encontrar na afirmação de Bennett (2010) de que o grande volume de mercadorias, e a necessidade de consumi-las para produzir novas mercadorias, acaba por esconder a vitalidade da matéria no mundo aberto. Vemos os objetos inertes, pois não os entendemos como fluxo de materiais. Não os percebemos como agentes, pois estão ontologicamente rebaixados em relação a nós: “percebi de maneira visceral como o materialismo americano, que exige um número cada vez maior de produtos comprados em ciclos cada vez mais curtos, é antimaterialidade.” (idem, 5-6) Esta “antimaterialidade” indica que o preconceito sobre a máquina rígida, projetada e com finalidade, está associado também ao objeto de consumo: assim que acaba a água da garrafa plástica, joga-se a garrafa no lixo, pois a sua função de matar a sede foi cumprida. Porém, se seguirmos a trajetória da mesma garrafa até o lixão, de acordo com Bennett, poderíamos observar que a presença da garrafa no ambiente inauguraria inúmeras relações que modificariam, guardadas a proporções, a atividade do sistema “lixão”. Neste sentido, o antropocentrismo, associado ao modo de produção, produz a posição em que o sujeito consome algo para o qual um objeto foi criado: o mundo fechado esfria a vitalidade das máquinas.

É por isto que Bennett e Ingold ao propor uma vitalidade à matéria devolve-nos a um mundo vivo e aberto ao pensamento. Neste mundo aberto não há objetos, mas as coisas e os fluxos que se tramam: “A coisa, todavia, não é só um fio, mas um certo *agregar* de fios da vida.” (INGOLD, 2012, 38) Logo, quando eu demoro na minha observação do céu percebo que não é apenas o azul que se opõe aos meus pés no chão. As nuvens se deslocam e transformam-se, os pássaros traçam linhas diversas, um avião deixa o rastro da sua trajetória, etc. O céu é uma composição de máquinas que trama-se desde o chão e se abre para o cosmos. Portanto, estamos num mundo onde os objetos não se solidificaram e não pararam o seu processo de produção, um universo permeado por máquinas que vibram e operam afetando-se: máquinas que timbram.

Na verdade, em um mundo que seja verdadeiramente aberto não há objetos como tais. Pois o objeto, tendo se fechado em si mesmo, virou as costas para o mundo, se afastando dos caminhos pelos quais veio a ser, e apresentando apenas as suas superfícies externas congeladas para inspeção. (...) O mundo aberto, no entanto, não tem tais limites, interiores ou exteriores, apenas idas e vindas. Tais

movimentos produtivos podem gerar formações, inchaços, crescimentos, protuberâncias e ocorrências, mas não objetos. (INGOLD, 2015, 182)

Assim, mesmo que eu esteja no mundo fechado do quarto, os objetos parecem imóveis apenas por grau de intensidade que está intimamente relacionado a minha capacidade de perceber. Os objetos não se transformam em máquinas apenas quando sofrem a pressão do vento e despencam da estante de livros. Eles já estão vibrando, operando cada qual na sua frequência, tentando manter a sua estrutura. Se deixarmos o livro sobre a mesa de estudos e acelerarmos a passagem do tempo, como podemos fazer com os filmes, observaremos o livro se decompor como efeito da desorganização progressiva das suas relações estruturais. Mas, enquanto não se desmancha por inteiro, o livro está numa frequência tal que me afeta: eu o vejo em cima da mesa e posso até tocá-lo. Os fluxos maquínicos que arrastam o livro, muitos deles eu não posso ver, pois estão noutra gradação de intensidade; como os raios ultravioletas, os ácaros, fungos e outros seres microscópicos. No entanto, o livro permanece na mesa, vibrando em torno do seu ponto de equilíbrio, sendo afetado por outras máquinas que atravessam e constituem o lugar em que nos encontramos. O próprio quarto, assim como a mesa de estudos, é uma máquina que afeta e sustenta o livro. E o que eu posso ver do livro é o que dele ressoa em mim e, então, como nos afetamos: “a coisa, por sua vez, é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam.” (INGOLD, 2012, 29) Essa aparente imobilidade do livro, esse silêncio, só se sustenta no mundo fechado.

Portanto, se eu quiser escutar o livro como som é preciso acoplar em mim uma máquina que amplifique² a minha capacidade de ouvir, abrindo o som do livro para mim, pois como uma máquina rígida, o livro possui baixa intensidade. Aqui, a centralidade da minha percepção estranha a argumentação, pois o mundo fechado manifesta-se na dúvida se o livro está mesmo vibrando. É neste ponto que, geralmente, dedicamos o silêncio às coisas. Porém, o fato de não podermos ouvir certas máquinas não deveria nos levar, imediatamente, a afirmar que não estão vibrando. O célebre arrebatamento de John Cage ao entrar numa câmara anecóica³, uma sala projetada para conter as reflexões tanto de ondas sonoras quanto de ondas eletromagnéticas, nos dá uma dimensão do ruído das máquinas quando se trata de considerá-las a partir da nossa

² <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2016/01/31/ha-um-ciborgue-entre-nos-homem-instalou-antena-na-cabeca-para-ouvir-cores.htm>

³<https://www.youtube.com/watch?v=V2StBoLw8qg>

potência para ouvi-las. O que, para Cage, seria um mergulho no vazio do silêncio revelou-se como um transbordamento de forças. Ao perguntar o por quê de ainda ouvir dois sons naquele ambiente, Cage descobriu o som agudo do seu sistema nervoso em funcionamento e o grave da sua circulação sanguínea. No que concluiu: “eu pensei, honesta e ingenuamente, que existia de fato um silêncio. Por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido de som” (HELLER, 2008, 4). Assim, ao modificarmos as nossas relações estruturais nos agenciando a máquinas “estranhas” (como o caso de passarmos um tempo numa câmara anecóica) podemos produzir mudanças significativas como estados possíveis da mente.

Portanto, a presença do livro sobre a mesa deveria parecer informação suficiente para evidenciar a sua força vibracional. As vibrações produzem ritmos que estruturam a máquina. O circuito rítmico das conexões máqunicas é o que faz com que elas apareçam enquanto um objeto fixo; uma frequência enquanto um sistema específico. Segundo Levitin, o cérebro ainda opera uma redução por agrupamento das frequências: “o nosso cérebro é capaz de analisar as dezenas de diferentes frequências que nos chegam, unindo-as da melhor maneira” (2010, 90). Mas, o ritmo é o que faz a máquina persistir: “não se deve dizer que a substância se desenvolve e se manifesta sob a forma de ritmo; deve-se dizer que é o ritmo regular que aparece sob forma de atributo material determinado.” (BACHELARD, 1994, 177-178)

2.3.3 Ressonância: os ritmos arrastam

Em “Being up for grabs”, o filósofo brasileiro Hilan Bensusan (2016) desenvolve uma ontologia orientada pelo ritmo. Neste sentido, o que existe são os ritmos e os seus eventos: “As coisas são moldadas e compostas por padrões ao seu redor” (idem, 164). Portanto, consideramos a timbragem entre a imagem do mundo de Bensusan com a ontologia da força vibracional de Goodman. Se, para Bensusan, “um ponto de partida plausível para uma ontologia orientada pelo ritmo é o pulso” (idem), para Goodman, como mencionamos, o ponto de partida para a ontologia é a vibração. No entanto, ao apresentar o ritmo como o que captura, transmite e arrasta, Bensusan acrescenta, à imagem da força vibracional de Goodman e Bennett, um movimento poderoso para refletir o som na sua capacidade de afetar. Como as vibrações, frequências, timbres e ritmos se apresentam simultaneamente, “um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como portador do outro” (WISNIK, 1999, 21), acreditamos que acoplar ao nosso circuito as potentes reflexões de Bensusan sobre o ritmo, fortalece a imagem do mundo proposta neste trabalho. Pois, se “a ontologia orientada pelo ritmo apresenta o mundo como

uma pista de dança ontológica” (BENSUSAN, 2016, 180), a “timbragem” entre epistemologias, que abram o pensamento à materialidade vibrante do mundo, é o ritmo que movimenta este texto.

Portanto, o ritmo arrasta. Se a vibração de uma máquina produz a sua capacidade de afetar e ser afetada (entradas e saídas), a frequência, como desdobramento da vibração, produz um meio como uma malha por onde o fluxo de informação atravessa. Como cada máquina tem peso e volume, estão quentes ou frias, e por causa da gravidade não se agenciam de maneira uniforme. De acordo com Bryant, a gravidade não é uma força independente que atrai as máquinas de um canto para o outro, mas o efeito produzido pelo peso da matéria que, ao afundar⁴o espaço, cria um caminho através do qual as outras máquinas “escorregam”:

a gravidade não é uma força independente que atrai e repele máquinas de um lado para o outro, mas é uma curvatura de espaço e tempo produzida pela massa ou velocidade de uma máquina. Como resultado dessa curvatura do espaço-tempo, outras máquinas são levadas a seguir o caminho deste espaço-tempo. É assim com todas as montagens de máquinas. As máquinas estão unidas de várias maneiras e formam associações, porque outras máquinas estruturam os caminhos espaço-temporais ao longo dos quais se movem. (BRYANT, 2014.)

É neste sentido que os ritmos são capazes de arrastar e, por isto, as máquinas podem crescer ou decrescer. O ritmo, digamos, é a plasticidade da máquina, a sua capacidade de se montar, remontar, atravessar, etc. Se as vibrações produzem uma série de compressões e descompressões sobre a atmosfera, elas dobram a sua presença no espaço. Como cada máquina é composta por outras máquinas, o ritmo pode ser considerado como o efeito da intensidade produzida pelos agenciamentos entre frequências de cada máquina. Pois, se para cada frequência há uma quantidade significativa de frequências, e como cada frequência manifesta-se enquanto duração e altura, o ritmo é o passeio gravitacional por entre esse feixe de frequências produzidos por um sistema. O ritmo são as variações produzidas durante o processo vibratório, é repetição e diferença, sobretudo, potência. Pois, por se realizarem nessa trama de intensidades, capazes de atualizarem-se dos modos mais complexos, os ritmos criam expectativas. Portanto, a ressonância é o efeito que os ritmos produzem enquanto criam os seus

⁴<https://www.youtube.com/watch?v=I-BVkhRLPfo> (um experimento sobre a gravidade)

caminhos. Assim, diz-se que há um ritmo das marés arrasta o ritmo da lua; O ritmo da respiração arrasta o ritmo do coração; O ritmo das estações do ano arrasta o ritmo da agricultura, etc:

(...) os ritmos do corpo afetam um ao outro - a locomoção influencia a digestão, a respiração afeta os batimentos cardíacos, os ciclos hormonais interferem nos picos sexuais. Da mesma forma, os ritmos circundantes têm um impacto no ritmo interno de um corpo. Os ritmos afetam outras coisas pela força da ressonância. Um ritmo das ruas ressoa em meu corpo, faz meus pés se moverem, muda minha respiração, altera minha digestão. Os ritmos interferem no tempo das coisas. (BENSUSAN; 2016; 167)

Assim, as máquinas têm temporalidades diversas. A temporalidade de uma rocha é diferente da temporalidade da luz solar e a temporalidade de uma mesa é diferente da temporalidade de uma nuvem:

o tempo é pluralista e variado, diferindo de máquina para máquina. O ser é composto de diferentes ritmos de duração, alguns aninhados uns dentro dos outros, desdobrando-se em ritmos diferentes. Na medida em que as máquinas são compostas de durações, também podemos dizer que elas são processos. (BRYANT, 2014; 96)

O ritmo, portanto, é o responsável pela estrutura de uma máquina enquanto processo. Pois, como lembramos Maturana (1998), as máquinas são possíveis, não por causa das propriedades dos seus componentes, mas, pela dinâmica das interações e transformações dos componentes que possibilitam estados de organização. Logo, o ritmo opera padrões, repete-se, regula o sistema nesse jogo dinâmico de atrações e repulsas com outras máquinas e são responsáveis pela abertura das máquinas a outros sistemas. Como nos diz Bennett (2010), essa regulação não é um processo de repetição do mesmo, mas implica uma invenção contínua, pois para persistir, deve-se procurar novos encontros exptativos para compensar as alterações que uma máquina sofre: como o meio muda de iteração para iteração, a repetição dá origem à diferença: redundância.

Pensemos um pouco com a cibernética. A noção de “feedback” pode ser considerada através do ritmo. Se eu recebo uma informação que produza o aumento da entropia, o meu corpo vai produzir uma resposta, como uma realimentação negativa (neguentropia), a fim de diminuir a incerteza provocada por tal estímulo: o que poderia me fazer correr diante de uma

situação de perigo. Se a vibração encontra-se na capacidade de enviar e receber informações; o ritmo tem a capacidade de intensificar as relações e modificar os estados de uma máquina. Isto é mais nítido para as máquinas animadas e cognitivas, por causa da complexidade das suas relações estruturais, do que para as máquinas rígidas. Porém, como sabemos, não há um ritmo que esteja sozinho. Por isto, o ritmo acontece escorregando por trilhas abertas por outras máquinas. Podemos imaginar um casal dançando. Geralmente, ambos se movimentam num jogo de perguntas e respostas, na apreensão do movimento um do outro, como se cada gesto atraísse um novo gesto e a cada passo produzisse a expectativa do outro passo. Ainda tem o suor, os cheiros, os sons que se organizam como música, o atrito entre as peles. E, se formos ampliando a escala de intensidade, poderíamos considerar que o sol, afinal, também está dançando com o casal. Pois, o sol, com a sua gravidade assombrosa, arrasta toda a via láctea. Precisamos da sua luz, assim como as plantas, o painel de energia solar, os peixes e o mar: “para que eu comece a dançar (um evento) muitos outros eventos tiveram que acontecer; Eu tive que começar a mover meu braço, por exemplo, que por sua vez consiste em muitos outros eventos.” (BENSUSAN, 2016, 176) Portanto, os ritmos afetam.

Neste sentido, os ritmos produzem intensidades. Estas, geralmente, são percebidas como o volume do som e estão relacionadas com a amplitude de uma frequência. Logo, percebemos a intensidade de um som como forte ou fraca. Diretamente relacionada à quantidade de informação produzida por uma máquina, a intensidade é a responsável por realizar mudanças significativas no estado das máquinas, o que Bensusan chamará de “eventos”. Por sua capacidade de produzir uma grande quantidade de informação, a intensidade pode danificar permanentemente um sistema. E portanto, tem um efeito profundo também sobre as emoções humanas. Ainda, como diz Levitin, que o corpo humano comprima “os sons mais fortes com o objetivo de proteger os delicados componentes do ouvido intermediário e interno” (LEVITIN, 2010, 80) à medida que a intensidade aumenta, a nossa percepção é intensificada proporcionalmente podendo causar danos irreversíveis, como a surdez. Há determinados sons, como um estrondo, que poderiam nos assustar, assim como sons “musicais” poderiam nos acalmar. Logo, se a percepção corresponde à capacidade que temos para contrair determinadas intensidades, quando consideramos sobre o que não podemos escutar e estendemos a nossa imaginação à profusão de ritmos que constituem o mar, podemos pressupor a incomensurabilidade do ruído. Deste modo, a intensidade nos fornece uma imagem interessante para pensar o ruído como uma miríade vibratória capaz de produzir mudanças significativas entre sistemas.

Portanto, se os ritmos capturam e transmitem (BENSUSAN, 2016), a ressonância é o contágio; o padrão que se repete; a redundância que diminui a incerteza: “Repetição é a gramática do universal: padrões locais em coisas concretas afetam o que está ao seu redor, e a universalidade cresce a partir do contato” (Idem, 165). Segundo Bensusan, é isto que permite o passado, o presente e o futuro como repetições. Para ele, é porque o presente se repete e o futuro é repetido que uma máquina ressoa através do tempo. No entanto,

As intensidades são distintas das qualidades em que podem afetar seu entorno, assim como uma tinta colorida transmite sua cor às superfícies que toca. Se algo metálico é colocado perto de um pedaço de madeira, suas qualidades não serão transmitidas pela simples proximidade - sua forma, seu tamanho, seu volume - mas sua temperatura o fará. A temperatura é uma intensidade: a proximidade de algo frio é suficiente para fazer algo mais frio. Algumas propriedades se tornam intensidades sob condições particulares - o sabor das especiarias, por exemplo, afeta o que é cozido com elas. Intensidade é sobre contaminação sem um agente de transmissão específico; é transmissão e recepção sem uma antena dedicada. (BENSUSAN, 2016, 167)

Logo, o som não é necessariamente algo que nos invade, mas intensidades através das quais ressoamos. Em relação ao som pode-se verificar a ressonância através da Cimática⁵, que é o estudo das ondas sonoras. Ao colocar um pouco de areia numa placa de metal e arranhar a placa através de um arco de contrabaixo, a vibração produzida pelo contato do arco com a placa vai desenhando formas específicas com a areia. Quando se altera a frequência da vibração, outras formas vão sendo desenhadas pela areia através da placa. A forma produzida na areia por uma frequência de 20Hz é diferente da produzida pela frequência 440hz, assim como uma frequência de 10khz desenha outra imagem em relação a uma frequência de 20khz. Esta experiência evidencia que a ressonância, por contágio, produz eventos. Portanto, a ressonância acontece através de uma correspondência material: “o mar, que poderia estar aqui há milhões de anos, deixou seus vestígios no chão porque tinha ritmos.” (idem, 164) Outro exemplo bastante conhecido de ressonância acontece quando um instrumento é tocado na mesma frequência que constitui uma taça de vidro. Como se uma força invisível a afetasse, escutamos a taça ressoar o som emitido pelo instrumento. Quando a onda sonora empurra a taça, só

⁵<https://www.youtube.com/watch?v=wwJAgUBF4w>

podemos escutar a taça ressoar porque acontece uma vibração simpática em que a taça e a frequência emitida pelo instrumento coincidem. Aqui podemos pensar numa relação entre os corpos e a gradação intensiva: corpos menores ressoam sons agudos, corpos maiores ressoam sons graves, cães escutam sons muito mais agudos do que humanos, gatos veem mais cores do que humanos, etc.

Karkowski suspeita que tudo ressoa com o que o rodeia. Ele fala sobre o som compondo tudo através da frequência e da vibração - nada pode ser indiferente àquilo que ressoa em torno dele. Karkowski está insinuando a ideia de que nossa experiência auditiva é reveladora sobre como as coisas interferem umas nas outras. Ele concebe a interferência como um contágio pela proximidade. Transmissão através de pontos de contato em direção a uma imagem do que existe não tão substancialmente fechada, mas sim como intrinsecamente aberta ao que está ao redor dela. (BENSUSAN; 2016; 163-164)

Assim, podemos pensar mais uma vez na característica pluripotente do som a partir da ressonância. Um humano, como sabemos, pode escutar um espectro considerável de frequências porque a sua estrutura pode ressoar os ritmos que lhe afetam. E isto tem a ver com a proporção do corpo, a característica do ouvido, o meio em que o som se propaga, etc. O universo permeado por máquinas consiste de toda a intensidade possível, é o universo probabilista, pluripotente em que a nossa percepção é o efeito da transdução que podemos operar enquanto estamos montados como “humanos”. Assim, a singularidade do humano está diretamente relacionada a sua capacidade para ressoar as intensidades que lhe são possíveis. Pois, as intensidades se amontoam a partir do zero e compõem desde a mais ínfima matéria à galáxia mais distante. Portanto, diante da miríade de intensidades que compõem a realidade, o que é possível ver e escutar enquanto humano jamais será a totalidade do mundo sensível: “o mundo não é apenas não do jeito que você pensa que é, o mundo é do jeito que você não é capaz de pensar que é.” (MCKENNA, 1995) Logo, um cachorro ou o jaguar realizam cada qual o seu mundo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015), pois, há tantos mundos quanto perspectivas. Neste caso, considerar a realidade como uma miríade de ritmos é compreendê-la completamente ruidosa. E a contração, enquanto transdução do ruído, irradia mundos de ruído mensuráveis em comunicação.

Precisamente por causa da indeterminação da interface entre substâncias e o meio, a mesma linha de movimento pode ser registrada simultaneamente no chão, como

um rastro, e no ar, como um fio, como quando um animal está ligado ao caçador tanto pelo seu rastro quanto pelo seu cheiro. (...) Como cada animal tem o seu cheiro característico, todo ambiente está repleto desses fios de cheiro, ligando os seus habitantes humanos e não humanos em uma malha intrincada e filtrando as profundezas mesmas da sua consciência. (INGOLD, 187)

Eu percebo esta “malha intrincada” quando caminho com Fuji pela rua. Enquanto andamos, ele vai farejando a calçada. Abaixa a cabeça e cheira uma porção de grama que cresce entre o cimento e, então, me puxa com força quando algo chama a sua atenção. Logo após, ele urina no lugar que o atraiu. A atenção é essa expectativa criada por um ritmo. (BENSUSAN; 2016) Mas, o curioso é, se eu não percebo, se não sou atraído da forma que o cão é pelas coisas que ele vem a cheirar, o que acontece com o cão? Há uma gradação intensiva, algo que é próprio da configuração do cão. O seu olfato tem uma escala gradativa diferente da minha. Ele sente um espectro de cheiros que o faz perceber coisas que eu não consigo. Então, ele é arrastado pela intensidade dos cheiros das coisas. Por isto, para conseguir controlar um pouco o ímpeto do cão pelos ritmos invisíveis (para mim) que compõem a rua, para evitar o estresse das suas insistentes disparadas atrás dos cheiros que acabam me machucando um pouco as mãos, eu levo um biscoito no bolso para inventar outros ritmos a ele. Eu crio um ritmo para ligá-lo a mim e imunizá-lo aos outros. Deste modo, podemos vislumbrar uma dimensão política através dos ritmos. A fim de controlar o sistema Eu-Fuji-Passeio, opero intencionalmente para tentar reduzir a incerteza da miríade vibratória da rua.

2.3.4 Ruído: uma miríade vibratória

“No começo é o barulho; o barulho nunca para.” (SERRES, 1982, 127)

De acordo com a sua imagem científica, o ruído é definido como o som irregular cujo não conseguimos distinguir as frequências.

Ao contrário dos tons musicais, as frequências de ruído não repetem repetidamente o mesmo padrão vibratório. Elas são inconsistentes, imprevisíveis e difíceis de medir e representar com precisão. Helmholtz definiu esses sinais complexos como formas de onda “não-periódicas”, exemplificadas pelos sons de salpicos de água e pelo assobio do vento. (...) Essa parede de som inconsistente é algumas vezes descrita pela abstração do ruído branco, uma entidade sonora ideal que contém

todas as frequências audíveis em níveis iguais de uma só vez. (NOVAK, 2013, 123-124)

Para Evens (2005, 14), o ruído é a soma fundida de toda a vibração cósmica. Pois, “as vibrações não desaparecem, mas se dissipam, ecoando o tempo todo, pois a energia é conservada.” Assim, qualquer som apresenta-se enquanto ressonância cósmica que constitui o ruído. De acordo com Evens, o ruído é a miríade vibratória “inarticulada” da qual a percepção contrai o sentido. Neste caso, imperceptível, insensível e absurdo, o ruído é a profundidade que pode ser transduzida. É, portanto, o ruído quem produz a informação e serve como um meio; um plano de alívio contra o qual a mensagem se destaca (idem).

O pano de fundo do ruído significa que o ar que um som vibra não está em repouso para começar, e o silêncio nunca é total. Cada corda atacada (...) vibra uma vibração, modifica uma diferença existente sem amortecer ou esmagá-la. O som é uma modulação da diferença, uma diferença de diferença. Este eterno retorno da diferença, o ruído, é o que dá para ser contraído, mas não é em si mesmo contraído. (...) O ruído é o não-contraído, a profundidade a partir da qual essas contrações da percepção são traçadas e, embora sem sentido e insensível, faz sentido ou dá sentido ao som (...) O ruído é o reservatório dos sentidos, a profundidade em que os sons se conectam uns aos outros, a diferença cuja modulação é sinal. (EVENS, 2005, 15)

Assim, “pode-se, portanto, ouvir apenas uma intensidade do ruído: ouve-se que há um som que não se ouve.” (idem, 16) O ruído é todas as vozes, mas também o silêncio das vozes diante do que ouço. É nesta direção que o ruído ressoa, como veremos no próximo capítulo, tanto na dimensão probabilista da entropia quanto na manifestação dissenso. O ruído revela-se como as vozes que não podemos ouvir, pois, da sua presença contraída na percepção, somos levados a reconhecer que há sempre mais vozes do que imaginamos escutar: porque não conseguimos ouvi-las, porque não sabemos ouvi-las, porque não as conhecemos. Assim, Evens divide o ruído entre a sua sensação relativa (esta em que o ruído é transduzido para a percepção) e o seu sentido absoluto, em que o ruído é a miríade vibratória através do qual todas as máquinas atualizam-se como formas de ruído mensurado:

Em seu sentido relativo, o ruído é apenas outro sinal, ainda que confuso: muitas contrações que se anulam, um balbúcio de muitos sons ao mesmo tempo. É nesse sentido que se diz ouvir ruído, como estática que interfere na recepção de rádio

FM ou na ventoinha do ar-condicionado que mascara as passagens suaves da sala de concertos. No entanto, no seu outro sentido absoluto, o ruído não pode ser ouvido, é o imperceptível, o não-contraido. O ruído absoluto, a própria tendência a relaxar, a se difundir, é um tipo completamente diferente, não o mesmo tipo de sinal, nem o ruído relativo que é um sinal confuso. É uma profundidade sem dimensão a partir da qual as dimensões são desenhadas; o ruído não é uma questão que se forma, mas a matéria da matéria, não uma vibração, mas o espaço nulo em que a vibração abre espaço. (EVENS, 2005, 16)

Assim, Evens parece colocar o ruído como o plano intensivo em que tudo pode acontecer. Nos aproximamos das reflexões de Evens sobre o ruído quando o entendemos como um reservatório de forças através do qual os ritmos se contraem e ressoam. É afinal por este plano ruidoso que a música pode se montar. Pois, o ruído, enquanto miríade vibratória, possibilita que os fluxos da música se agenciem em determinadas “organizações”. De acordo com Evens, o sentimento de tensão, por exemplo, acerca do famoso problema da resolução da dissonância, não é uma característica da percepção humana nem apenas uma reação aprendida da música ocidental, mas a expressão dessa implicação entre a música (como sistema que monta-se do ruído) e o ruído enquanto o manancial de ritmos por onde tudo jorra. Portanto, enquanto ouvimos uma melodia, ouvimos também o que ela não mostra, mas há nos sons a ressonância implícita dos caminhos criados pela intensidade dos ritmos. Logo, uma melodia está sempre gerando uma expectativa, endereçando o ritmo ao futuro, pois há ritmos e sons afins que gravitam para a sua progressão.

Para Kennedy (2018) definir o ruído como “a presença de tudo de uma vez” se dá na tentativa de evitar a noção estritamente linear do tempo enquanto progressão histórica. Segundo o autor, o ruído, como multiplicidade vibratória, nos leva a um relato multissensorial e multitemporal em que os dualismos são forçados a uma associação cada vez mais próximas. O que nos aproxima do autor ao tomar o ruído como uma imagem para refletir sobre as distinções. Se a política é o lugar em que se encena oposições (amigo e inimigo, polícia e política, etc.) o ruído é o elemento desestabilizador dessas oposições. Neste sentido, o ruído é uma categoria fundamental para questionar o antropocentrismo num universo que vibra incessantemente criando padrões e sistemas que confirmam a sua complexidade e imprevisibilidade. Kennedy é um intercessor para a imagem materialista do ruído, pois, este, produzido como efeito do universo permeado por máquinas é um elemento que desestabiliza o excepcionalismo humano.

Neste caso, o ruído é a gravidade que aplaina ontologicamente os seres; o caos como uma dimensão temporal fundamentalmente sônica em que as distinções desmoronam:

Existe um reino, ou uma dimensão temporal, onde formulações infinitas ocorrem e recorrem, criando padrões que podem ser tomados para constituir a totalidade do nosso universo. Esses padrões estão sempre em movimento. Fazem parte de um processo contínuo caótico e evasivo e, como tal, só podem ser tomados como constitutivos se as noções fixas de certeza são postas em questão e se as distinções entre o real e o virtual, o sujeito e o objeto, e entre o mundo como é e o mundo como aparece estão desmoronados (KENNEDY, 2018, 1)

Assim, a definição expandida de ruído gravita e transborda sobre todos os sentidos refutando a preeminência da visão sobre a audição. “O ruído é um conjunto fluido que está sempre formando, reformando e informando práticas e eventos que são complexos, confusos, conectados e multitemporais, movendo-se perfeitamente entre e através de sujeitos e objetos.” (KENNEDY, 2018, 3). Logo, o ruído não é apenas o outro lado do humano, o “lá fora”, a natureza. Mas, uma configuração intensiva que pode deslizar até o silêncio. Há temporalidades mais ruidosas do que outras: um vulcão não é o mesmo que uma geleira, mas ambos são sistemas em operação. O ruído pode ser discutido em termos de poder e dominação à medida que esforços são empregados para utilizá-lo ou controlá-lo (KENNEDY, 2018). Quem tem autoridade para fazer barulho? (SCHAFER, 2001) De acordo com Kennedy, Hainge pensa o ruído como resultado de uma perturbação; como resistência enquanto recusa das massas a ser silenciada. Assim, o ruído assume uma função política voltada para o conflito, na imagem do protesto como resposta à dominação. Para Hainge, é preciso repensar o ruído contra a oposição dialética e abri-lo ao funcionamento de um campo elétrico e a sua resistência (KENNEDY, 2018). Nesta perspectiva,

(Hainge) sugere que o meio de transmissão tanto facilita quanto impede a expressão da informação ao mesmo tempo (...) o ruído descreve um ambiente análogo a um campo eletromagnético / político onde a resistência e a oposição nunca são dialeticamente resolvidas, mas são perpetuamente executadas de tal modo que dão origem a tréguas temporárias e agendas infinitamente reconfiguradas, onde positividade e negatividade torna-se o meio pelo qual cada um viaja. Tal ambiente não pode ser entendido em termos de contrapontos racionalmente configurados e, ao invés disso, deve levar em conta expressões

positivas e criativas que podem ser resistentes sem serem opostas. (KENNEDY, 2018, 13)

Para Zwintscher (2019), o ruído é um meio de interrogar sistemas, estruturas de significado e poder, a fim de desafiar e criticar a sua aparente estabilidade. Neste sentido, Zwintscher afirma que o ruído se apresenta como um meio de refletir sobre as interações de opostos. Ressoando as preocupações dos realistas especulativos (principalmente o trabalho de Timothy Morton e a sua crítica a visão ecológica antropocêntrica que trata a natureza como pano de fundo) Zwintscher opera conceitualmente agenciando o ruído como modo de desestabilizar a noção de natureza e saturar o dualismo implícito a ela. Sua abordagem é sustentada por Serres (1982), que articula o ruído como termo de fundo no binário, mas que emerge como terceiro termo intrusivo que o desestabiliza. De modo que, como vimos, a nossa imagem do ruído como miríade vibratória parece ressoar intimamente com a sua proposta: “O ruído delinea e escapa de cada gaiola em que é colocado.” (idem, 20) Portanto, se “para apartar-se do mundo, o homem deve apartar-se de si mesmo, criando um corte que o cinde definitivamente do externo” (NODARI, 2013), o ruído, na perspectiva do terceiro termo, é a intensidade que esborra o humano e o mundo; religando-os. O ruído está em toda parte e em tudo. (ZWINTSCHER, 2019, 20). Encontramos aqui a ressonância do ruído como um intensificador da experiência através do qual podemos escutar o processo dinâmico instável da política. Neste sentido, Aaron Cassidy (2013), ecoa o ruído enquanto dimensão temporal em que tudo acontece. Neste sentido, afirma que qualquer tentativa de definir e discutir o ruído acaba deslizando entre os polos do real e do abstrato, do objetivo e do subjetivo, imersos entre o excesso e a incompletude. O ruído se refere à totalidade do ruído branco, como a soma de todos os sons e torna-se, então, um campo importante de experimentação sobre a escuta. O que leva Ablinger (2013) a afirmar que ouvir “não tem nada a ver com um mundo externo que recebemos passivamente. Pelo contrário, ouvir é uma atividade criativa que forma tanto o que ouvimos quanto como ouvimos.” O ruído então torna-se um campo privilegiado para a escuta como atividade reflexiva e produção de subjetividade.

Portanto, se as máquinas vibram, têm frequência, timbre, ritmos e ressoam, constituem um universo enquanto miríade vibratória. O ruído, então, nos abre à probabilidade, a dúvida, a desestabilização do nosso modo de contar o mundo: entropia da informação (MALASPINA, 2018); “o ruído significa nada” (MÉNDEZ RUBIO, 2016). É neste sentido que a imagem do ruído aparece como “tudo soando ao mesmo tempo” no plano caótico (DELEUZE; GUATTARI,

2000) que se estende apesar do humano. E então, o ruído é o real (WHITEHEAD, 2013): a multiplicidade indeterminada. Logo, não é aquilo o que se manifesta apenas na orquestração caótica das buzinas do trânsito, mas o próprio plano através do qual as buzinas são possíveis: aquilo em que os nossos ouvidos estão potencialmente imersos, podendo atualizar-se para nós a qualquer momento (como num acidente de carro) e, então, afirmar que temos o mar como grande modelo do ruído; uma super-máquina em que todas as frequências estão ressoando.

Enquanto polo oposto ao ruído encontramos o silêncio. Logo, no ruído há profusão de ritmos: o ruído excede. Já no silêncio há escassez de ritmos: baixa intensidade. No ruído há multiplicidade; no silêncio, unidade. Tanto o ruído quanto o silêncio enfatizam uma vitalidade das coisas. No entanto, o fazem a partir de intensidades distintas. Através do ruído, o ar estremece, as paredes tremem, o vidro treme, a pele treme, as tripas tremem: o ruído perturba. O ruído faz emergir a característica vibrante da matéria e nos inverte a sensibilidade cotidiana da experiência do mundo fechado: com o ruído emerge o mundo aberto do mundo-tremor. Já o silêncio nos remete a aspectos controlados da experiência, lugares isolados, estados de atenção, espaços sem atmosfera: quanto mais alto em relação ao mar, mais silêncio para escutar. O silêncio acontece na rarefação; numa diminuição da intensidade dos ritmos que tende ao zero absoluto. Por isto, ambos, ruído e silêncio, são estados entrópicos (PEREIRA, 2019) que se diferem por gradação intensiva. Num estado silencioso (como se pudéssemos nos imaginar privados dos nossos sentidos) podemos nos desestabilizar radicalmente diante da incerteza, assim como o ruído extremo pode nos transformar radicalmente e até mesmo nos destruir. Diz-se que o som mais alto do mundo foi o da explosão do vulcão em Krakatoa. A intensidade sonora do evento atingiu avassaladores 310 dB:

Os sons foram ouvidos na Ilha de Rodriguez, que está a uma distância de aproximadamente 4.500 quilômetros e onde o chefe de polícia local relatou “várias vezes, durante a noite... ouviam-se explosões vindas do Leste, distante rugidos de pesados canhões. Essas explosões continuaram a intervalos de cerca de três a quatro horas, até às 15 horas do dia 27”. Em nenhuma outra ocasião os sons puderam ser percebidos a uma distância como essa, e a área na qual os sons foram ouvidos em 27 de agosto totalizou pouco menos do que 1/13 de toda a superfície do globo. (SCHAFER, 2001, 51)

Os ritmos da explosão foram registrados como forma de ruptura violenta de uma ilha. O que resta são as ressonâncias da erupção, que embora não possamos mais escutar, estão

registradas tanto na superfície da terra quanto nos contos sobre o evento. Seguir os fluxos das ressonâncias parece um caminho interessante para pensar como modos diferentes de existir, como determinadas configurações máqunicas, inventam suas realidades. O ruído quando som, miríade vibratória, complexo de frequências e ritmos, profusão de intensidades, atravessando o meio, vai se acoplando com outras máquinas: uma cadeira, uma mesa, uma janela, a caixa de som, os ouvidos, a pele, o teto, o chão. Todas essas montagens de máquinas cortam o fluxo do som e ressoam traduzindo o fluxo para sua própria constituição: o ruído é contraído numa forma. O ruído ressoa com a cadeira, com a janela, com a pele, com os ouvidos, mas naquilo o que é possível cada máquina ressoar. E então, vejo tudo tremer, todo o espaço é desestabilizado. Perseguir essas linhas que se criam através dos ritmos e da ressonância é como entrar numa pista de dança ontológica e refletir a sua potência: o ruído é a pista de dança.

Eu invoco a pista de dança para apresentar a ideia de que ritmos entrelaçados coincidem em uma única superfície. A experiência auditiva não é primariamente uma experiência de figura e fundo, mas sim de vibrações simultâneas. A superfície onde os ritmos aparecem é um conjunto de várias camadas de ritmos (...). Os vários processos de arrastamento se encontram em uma superfície comum, deixando suas marcas e moldando-a para receber os sinais de mais ritmos. (...) os ritmos não se tornam totalmente invisíveis em camadas ocultas; eles se espalham pelo chão até o imperceptível. Não se trata de camadas, mas do que ocupa o espaço horizontal. Nesse andar, o não-oculto deixa suas marcas - não marcas profundas, mas dobras na superfície. Toda a pista de dança é arrastada pela música, mas cada seção também é arrastada por todos os ritmos das maneiras como as pessoas dançam nela. É um piso: uma superfície comum que é construída por qualquer passo. Os pisos são dispositivos de registro. (BENSUSAN, 2015, 180)

2.4 UM ARRASTAMENTO

Há apenas uma cama no quarto de dormir do sétimo andar do Edf. Caeté na Rua da Aurora. Esta é uma das ruas mais movimentadas do centro da cidade do Recife. No entanto, há uma certa tranquilidade nesta madrugada. Deitado sobre a cama, eu fecho os olhos. É quando um ônibus atravessa a rua em alta velocidade e uma das suas rodas cai num buraco. Eu escuto um estrondo que, subitamente, manifesta-se como se eu tivesse sido arrastado, retirado à força do lugar onde eu repouso e arremessado sobre o asfalto. No susto, eu me contorci sobre a cama como se quisesse me proteger da queda. Porém, assim que o ônibus dobrou a esquina, tudo se normalizou. O assombro do evento inaugurou o impensado. De fato, eu, visivelmente, não fui

arremessado daquela cama; o meu corpo permaneceu estirado sobre o colchão. Contudo, como aquele estrondo pôde manifestar-se de tal maneira comigo?

O choque causado pelo pneu do ônibus contra o declive da boca de lobo estremece e ressoa todo o ônibus pelo asfalto. A multidão de frequências do estrondo arrasta o ar e o asfalto. As vibrações sobem a estrutura do prédio até chegar através da cama e do ar ao meu corpo. Daí, o que percebo me jogar no asfalto é a ressonância. O ônibus passa e me arrasta consigo. Algo em mim é lançado no asfalto, no entanto, eu ainda estou na cama. Eu, de fato, fui arrastado pelo ônibus, nossas vitalidades se agenciaram. No entanto, a intensidade do afeto não parece ter sido o suficiente para me deslocar por inteiro: a maior parte de mim pôde persistir sobre a cama. O ônibus atravessa, ressoa, modifica meu estado, e ao distanciar-se, progressivamente, nos desligamos. Consideramos, como veremos, que o tremendo susto que se manifestou, e a própria alucinação do meu corpo contra o asfalto, foi uma reação neguentrópica. O estrondo produziu a entropia e, diante da ameaça, o meu corpo se comprimiu como forma de regular o sistema. E assim que dobrou a esquina, o meu corpo se estabilizou.

É nesta intensidade manifestada através do som que pensamos encontrar uma agência do invisível do qual a realidade se atualiza. É por isto que nos interessamos pelo poder do som para manifestar as estruturas no qual o mundo se arranja. No caso específico que interessa ao nosso trabalho, encontra-se no ruído o elemento revelador das máquinas que montam, por exemplo, as atividades humanas. Pois, o ruído como intensidade é capaz de balançar as estruturas sob as quais os sistemas estão montados fazendo assim com que possamos ver as suas reações neguentrópicas. O que queremos apontar é que, diante do agenciamento de determinadas máquinas sociais, a intensidade do ruído pode revelar os preconceitos, enquanto produções de subjetividades e distinções através das quais uma partilha do sensível organiza-se. A distinção entre música e ruído, por exemplo, e as cenas de dissenso que se manifestam através dela são ideias do que nos propomos a analisar adiante.

3 O RUÍDO DA POLÍTICA

Neste capítulo, direcionamos a imagem do ruído, como miríade vibratória, ao conceito de entropia. Pois, tal conceito é fundamental para entender duas imagens científicas do mundo que são marcos epistemológicos da Era da Informação: a Teoria da Informação; de Claude Shannon, e a Cibernética; de Norbert Wiener. Esta aproximação nos pareceu uma ressonância “natural” a uma abordagem maquínica do mundo visto que tanto a Teoria da Informação quanto a Cibernética voltam-se para o conhecimento dos sistemas e, portanto, das máquinas tomando-os por modelos de comunicação. Neste sentido, acompanhando Malaspina (2018), refletimos sobre o “ruído epistemológico” que permeia ambas as imagens científicas e que desdobram-se como conflitos históricos protagonizados dentro da partilha do sensível. No caso, a distinção entre a noção de ruído, entendido por Shannon como entropia da informação, ou como negação da ordem por Wiener, abriu-nos para a reflexão política que permeia a noção do ruído. Assim, a partir desse ruído epistemológico agenciamos a noção de “dissenso” de Rancière (1995), sobretudo ao trabalhar a distinção entre polícia e política, para poder pensar a distinção entre música e ruído enquanto conflito entre formas mensuráveis do ruído. Para tanto, apresentaremos os afinadores e os adoradores do ruído a fim de justificar a nossa proposição do ruído enquanto um elemento potente para pensar a política.

3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“A imagem de um desenho de ondas contínuas sendo quebradas e desconfiguradas”; “água corrente eterna”; “interferência”; “conflito”; “um problema para a comunicação”; “não se ouvir”; “pessoas que não se entendem”; “dor no ouvido”; “falta de ordem no entendimento da recepção”. Estas são algumas das respostas enviadas à pergunta: o que se manifesta quando você lê a palavra “ruído”? Nesta pergunta encontrava-se a intenção de fazer o ruído aparecer como se estivesse incorporado, como a memória de um conflito, digamos, dentro da linguagem. As respostas parecem falar por si. Assim, provavelmente, alguns discordariam se começássemos o texto anunciando que vivemos num mundo ruidoso. Mas, o que ainda ouviríamos se pudermos imaginar cada máquina que nos cerca desaparecer instantaneamente? Desta maneira, talvez uma imagem do silêncio se formasse para nós. Porém, ao retornar dessa atividade seríamos pressionados por um plano saturado de ritmos: vozes e motores mecânicos, os alertas dos dispositivos eletrônicos, a chuva sobre o asfalto, os sapos e os grilos, o zumbido do mosquito, etc. Se, a natureza é uma indústria, o ruído é a imagem original da cidade.

O ruído, por sua incomensurabilidade, escapa à tentativa de uma definição que dê conta de todos os aspectos através do qual pode se manifestar. No entanto, lembrando os trabalhos de Pereira, Castanheira e Sarpa (2011), Whitehead (2013), Trotta (2019), Novak (2013) e

Zwintscher (2019) reconhecemos a recorrência da aparição do ruído sob algumas acepções: 1) definido pela ciência acústica como um fenômeno físico produzido por vibrações aleatórias e irregulares cujo não se pode distinguir a frequência: ruído branco; 2) Como oposição à música enquanto sistema; no sentido de haver um controle sobre os sons que desdobra-se na distinção entre sons musicais e não-musicais; 3) Na compreensão de um som como tóxico, indesejado, incômodo e desagradável: como um poluente; 4) como uma configuração artística, geralmente, agrupada em torno do “Noise”, que tensiona as fronteiras entre gêneros musicais. Podemos ainda apontar uma quinta definição de ruído, que parece ressoar da primeira definição por está agenciada ao interesse científico pelo som enquanto objeto de estudo na modernidade, mas que está intimamente ligada ao desenvolvimento da termodinâmica, da estatística e da física probabilista e, conseqüentemente, adotada pela teoria da informação de Claude Shannon e pela cibernética de Norbert Wiener. Neste sentido, o ruído torna-se

tanto uma transformação metodológica quanto um novo status científico das noções de incerteza, probabilidade e erro em relação às médias estatísticas. Assim enriquecida, a definição subsequente de ruído na cibernética e na teoria da informação passou a abranger também, retrospectivamente, o conceito de entropia física e, mais geralmente, a incerteza, a variação estatística e o erro. Não mais considerado apenas como um fator de perturbação, prejudicial à informação como "ruído estático" no canal de comunicação, o conceito em evolução de ruído também se torna constitutivo de novas formas de conhecimento e de novas formas de compreender a organização. Essa nova conotação de ruído entrou na linguagem comum como um efeito colateral do "paradigma da informação" que herdamos da teoria da informação e da cibernética. (MALASPINA, 2018, 1-2)

Esta imagem do ruído arrasta o nosso interesse de analisá-lo enquanto um elemento catalisador para as formações e transformações de máquinas e sistemas, funcionando como um aliado para a nossa reflexão sobre os conflitos políticos que gravitam a sua aparição. Acreditamos que tanto a teoria da informação quanto a cibernética são imagens científicas que se agenciam à proposta de uma ontologia das máquinas. Neste caso, tanto a noção positiva do ruído, vinda de Shannon, quanto a sua noção negativa, vinda de Wiener, nos servirá como um dinamismo para atravessar o ruído enquanto miríade vibratória. Para Malaspina (2018), embora a cibernética não tenha tornado-se um paradigma científico transdisciplinar, o conceito de ruído, progressivamente, estendeu-se até as ciências naturais e humanas. Neste caso, pode-se considerar a influência significativa, por exemplo, da cibernética para a nossa discussão sobre

as máquinas. Se um dado é a forma fundamental da informação, consideramos que as vibrações maquinicas são informações, então, se ampliarmos gradualmente a nossa reflexão chegaremos ao cotidiano saturado de informações. Por isto, a consideração sobre a presença do ruído se intensifica, assim como a discussão sobre as máquinas, a partir da Revolução Industrial. O desenvolvimento da maquinaria e a proliferação das máquinas mecânicas e elétricas aumentam consideravelmente a intensidade da informação no mundo. Portanto, a reversibilidade entre informação e o ruído torna-se evidente:

demasiada informação, e também a repetição da mesma informação ad nauseam, torna-se ruído, enquanto informação radicalmente nova cai em ouvidos surdos quando falta contexto e critérios de pertinência para distinguir adequadamente informações do ruído. (MALASPINA, 2018, 2)

De acordo com Malaspina, apesar da complexidade da relação entre informação e ruído, este é frequentemente considerado, a partir da analogia com o som abrupto que interfere na comunicação, como a negação da informação. Como veremos, esta noção do ruído possui raízes profundas através do qual desdobram-se uma série de oposições conceituais; claro e escuro, ordem e desordem, puro e impuro, bom e mau, útil e inútil, desejado e indesejado, etc. Porém, da ideia probabilista de que “o mundo conforme existe realmente é substituído, de uma outra maneira, pelo mundo conforme seja observado”, (WIENER, 1948, 20) supomos que tais oposições são produzidas dentro de sistemas complexos que se justificam enquanto partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2005). Neste sentido, humanos arranjam-se a diversas outras máquinas e produzem as suas máquinas sociais enquanto processo de comunicação e regulação de um sistema, por exemplo, o “apolíneo”. Pressupomos, portanto, uma dimensão política na formulação de tais oposições. Ainda que o ruído se apresente enquanto pura materialidade, as disputas em torno do seu sentido acabam por informar retrospectivamente a sua condição. É neste sentido que o conceito de ordem supõe negar o ruído através do controle da informação.

3.2 NEGATIVO E POSITIVO

Para Wiener,

informação é o termo que designa o conteúdo daquilo que permutamos com o mundo exterior ao ajustar-nos a ele, e que faz com que nosso ajustamento seja nele

percebido. O processo de receber e utilizar informação é o processo do nosso ajuste às contingências do meio ambiente. (WIENER, 1954, 17)

A cibernética trabalha a comunicação como o processo de autorregulação dos sistemas através do feedback. Este é a capacidade de ajustar a resposta a uma informação baseando-se no desempenho anterior do sistema. O feedback (como um ritmo) pode manifestar-se através de um reflexo simples, quando nos assustamos diante de um estrondo, e na complexidade para elaborar comportamentos, o que se conhece como aprendizagem. Portanto, para a cibernética, as máquinas aprendem porque conseguem ajustar-se, a partir de experiências passadas, diante de novas informações. No entanto, um conceito muito importante apresentado por Wiener é a neguentropia (mais conhecida como homeostase). Para Wiener, as máquinas, sobretudo os humanos, são ilhas negentrópicas lutando contra a maré da entropia universal. Aqui, a entropia seria uma medida da desorganização de um sistema enquanto a informação seria uma medida da sua organização relacionada à entropia máxima que se pode atingir. Logo, o feedback é um mecanismo negentrópico que possui a função de controlar através das ressonâncias a tendência à desorganização da matéria. Do que Wiener conclui que um sistema “se opõe ao caos, à desintegração, à morte, da mesma maneira que a informação se opõe ao ruído.” (idem, 94)

De fato, a própria noção de um sistema, qualquer sistema, pode ser colocada em termos cibernéticos como um conjunto de restrições organizadas à contingência, em outras palavras, como a negação organizada do ruído. Como a negação se aninha no cerne do conceito cibernético de informação, a informação chega a refletir o nível de organização de qualquer sistema, na medida em que é capaz de negar sua progressão espontânea para a entropia. O ruído, por sua vez, torna-se uma metáfora para a entropia como a dispersão caótica de energia, como desordem, (...) como a “morte” entrópica de um sistema. (MALASPINA, 2018, 5)

Já para a Teoria da Informação, de Shannon, a entropia indica a “liberdade de escolha” sobre o grau de imprevisibilidade de uma informação. Assim, o conceito de informação está intimamente ligado à transformação. A entropia não significa simplesmente a desordem, o caos ou a morte, mas o grau de incerteza manifestado pelo caráter probabilista da informação. Logo, uma informação apresenta inúmeros estados possíveis e, então, quanto mais informação maior será a entropia. Deste modo, Shannon prepara o terreno para evitar o maniqueísmo entre informação e ruído, dividindo a “entropia de informação” da “entropia de ruído”, pois tanto a informação quanto o ruído ocorrem da entropia. Assim, a informação torna-se o processo que

“dá origem a uma forma de incerteza mensurável,” (MALASPINA, 2018, 19) o que torna a experiência mais previsível. Deste modo, o ruído torna-se uma imagem positiva da entropia, enquanto uma miríade vibratória que produz estados possíveis dos sistemas. O que se aproxima intimamente do nosso universo permeado por máquinas.

3.2.1 Desordem, redundância, necessidade

A desordem, portanto, não é provocada por força de um agente externo, no mau encontro com o ruído, mas é medida pelo grau de incerteza que o receptor tem quanto ao estado do sistema. Para diminuir a incerteza produzida com a entropia, o sistema produz a redundância enquanto frequência: a “redundância não é outra coisa senão a parte previsível de uma mensagem.” (idem, 52) Assim, se a informação apresenta estados possíveis de um sistema, o que ressoa é a capacidade do sistema para repetir a informação como diferença. Ao contrário do que se possa imaginar, a redundância não deve ser subestimada como monótona e “desnecessária”, mas como parte fundamental da existência de um sistema. Se toda forma de organização é baseada em restrições da liberdade de escolha, a redundância é justamente o mecanismo que possibilita a produção dinâmica de uma estrutura de codificação e decodificação da informação: uma mensagem. Portanto, só através da redundância que uma mensagem permanece estável e não entregue à degradação do ruído. (MALASPINA, 2018) É através da redundância que encontra-se a necessidade, como aquilo o que está implícito, autoevidente, como o que é próprio de um sistema:

Tornando-se redundante no sentido de autoevidente, a necessidade é o que pode permanecer não dito e, portanto, não-pensamento. A necessidade, aquilo que faz de um sistema o que é, é, portanto, também o que mais facilmente se subtrai da análise crítica, como a priori desse sistema, dessa organização, desse modo de funcionamento, que é sempre tomado como garantido. (MALASPINA, 2018, 53)

A redundância e a necessidade produzem a ressonância através da qual a máquina persiste. Logo, qualquer juízo de valor, qualquer distinção, já está contido na decisão de enviar uma mensagem: “a decisão sobre a qual baseamos a distinção entre informação e ruído já foi tomada quando a mensagem é transmitida” (MALASPINA, 2018, 62). Por isto, quando somos atravessados por novas experiências, as distinções podem se manifestar através de nós como necessidade de “baixar” a entropia. Neste sentido, a redundância e a necessidade geram

máquinas neguentrópicas. O que ressoa através da negação do ruído, por exemplo, pode ser entendido como o conflito encenado por máquinas sociais neguentrópicas como necessidades implícitas à sobrevivência de um sistema. Assim, tanto os preconceitos contra o ruído, como os contra as máquinas, são espécies de pontos cegos, produzidos através da redundância, enquanto convenções estabelecidas como indispensáveis a estabilidade de um sistema: o que nos levará às práticas artísticas, como uma partilha do sensível, e ao sistema dinâmico instável: “polícia e política”. (RANCIÈRE, 2005) É deste modo que, adiante, poderemos pensar as máquinas sociais, como a vergonha ou o medo, enquanto mensagens que um determinado sistema produz como ato de reduzir a imprevisibilidade de uma informação e de se estabilizar num ambiente “caótico”. No entanto, mesmo que um sistema tenda a baixar a imprevisibilidade da experiência, como a informação produz-se do ruído, há sempre algo que escapa à redundância e produz uma novidade ou permanece inaudível. Neste processo, outros sistemas são engendrados, agenciando componentes, atualizando códigos, como forma de continuar produzindo o necessário.

Portanto, a visão da informação como simples negação do ruído empobrece a complexidade da entropia. Pois, tanto a neguentropia quanto a entropia da informação são insuficientes para definir o ruído, “exceto ao custo de se tornar autocontraditória quando levada ao extremo como um valor máximo (...) tornando-se puro ruído ou mera redundância. (MALASPINA, 2018, 69) A negação da entropia acaba por não conseguir justificar a existência de sistemas complexos, como uma floresta, porque a tendência a se autorregular diante da constante entropia não permitiria o desenvolvimento do sistema. Por outro lado, a entropia da informação levaria à condição de entropia máxima, o que acabaria por exaurir o sistema esgotando todos os seus estados possíveis, o que não justifica como, por exemplo, um cristal se mantém íntegro.

A diferença entre equilíbrio estrutural e entrópico é que uma forma de equilíbrio energético está ligada à estrutura, enquanto a outra permite o movimento aleatório de partículas livres. Nenhuma forma de equilíbrio, por si só, no entanto, pode ser considerada como retendo o potencial para a gênese ou transformação da forma. Como consequência, se por informação procuramos caracterizar processos de organização capazes de sustentar-se em um ambiente mutável, se concordamos que a informação é o que qualifica sistemas organizados que estão distantes do equilíbrio e capazes de aumentar a complexidade, então nem a “entropia da

informação” nem a sua negação é suficiente para explicar a gênese da forma organizada e seu potencial dinâmico e transformador. (MALASPINA, 2018, 72)

Neste sentido, Malaspina aponta para um sistema dinâmico instável (PRIGOGINE, 2011) como uma “desorganização recuperada”. Os sistemas evoluem, em estruturas mais ou menos complexas, por conta da sucessão de desorganizações recuperadas através do qual se montam novas relações abertas a uma forma mensurável de incerteza. Aqui lembramos da passagem de Hainge, citada por Kennedy no primeiro capítulo deste trabalho, sobre a imagem do ruído como um campo eletromagnético/político em que a resistência e a oposição não são dialeticamente resolvidas, mas perpetuamente operadas através de tréguas temporárias, desestabilizações e reconfigurações: “onde positividade e negatividade torna-se o meio pelo qual cada um viaja” (KENNEDY, 2018) Assim, a metaestabilidade dos sistemas torna-se o meio dinâmico entre a entropia enquanto estados possíveis da matéria e a neguentropia como a estrutura contra a desintegração: a desorganização recuperada seria o caminho no qual a gente aprende a caminhar caindo (MALASPINA, 2018). Portanto, a entropia se configuraria por gradações de intensidade através das quais tornam-se possíveis as montagens de estruturas longe do equilíbrio: máquinas animadas, como um cão; máquinas rígidas, como as rochas; e máquinas incorpóreas como a linguagem, como estruturas menos complexas, mais entrópicas e altamente sujeitas à transformação.

Assim, a imagem da desorganização recuperada nos parece um caminho interessante para refletir através de uma dimensão positiva do ruído que regule a tendência dialética para defender posições autoevidentes (como se continuássemos a defender a noção de que o ruído é bom e a música, por isto, é ruim). O nosso interesse é tentar mover-se pelo meio enquanto método para fazer saltar as máquinas sociais implícitas nas distinções e desdobrá-las. Portanto, utilizaremos eventualmente a neguentropia como termo, não para simplesmente negar a entropia ou, como preferimos, o ruído, mas, como uma resposta à incerteza provocada pelo ruído dentro das relações estruturais do sistema, considerando também que o próprio sistema é uma fonte de ruído. Logo, pensaremos a neguentropia como um mecanismo do qual as estruturas se transformam através das desorganizações recuperadas entre intensidades do ruído: o aprendizado e o gosto (HENNION, 2010). Por isto, imaginamos que é importante considerar que a negação do ruído está relacionada à ideia de conservação de um sistema. Enquanto a visão positiva do ruído parece nos permitir revirar a negação partindo do pressuposto de que o ruído é, afinal, a miríade vibratória da qual tudo se monta. Assim, o conflito produzido por ambas as

visões pode ser entendido enquanto um “ruído epistemológico” acerca da própria definição de ruído. Porém, se hoje ainda somos influenciados por noções negativas do ruído (desordem, indesejado, oposto à música) pressupomos que o ruído recai no plano mitológico da imagem original do mundo.

3.3 O RUÍDO NA IMAGEM ORIGINAL DO MUNDO

“Como posso ouvir algo quando não só não sei o que ouvir, mas (...) fui categoricamente dito para não ouvir?” (VOEGELIN, 2010)

Se uma imagem original do mundo nos leva a considerar, como uma primeira estrutura conceitual dos humanos, o meio pré-histórico em que os humanos e os animais ainda não se distinguiam, talvez possamos rastrear o ruído como a imagem de um conflito fundador do “humano”. Na Titanomaquia (a famosa batalha entre os deuses olímpicos e os titãs) podemos rastrear um pouco do que queremos refletir: “um grito terrível, como jamais se ouvira em todo o Universo, ecoou na abóbada celestial despertando toda a criação.” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, 10) O barulho que ressoa por toda a Titanomaquia é absurdo. O ruído aparece através de um conflito colossal que inaugura uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 1995). Após esse ato, outros ruídos manifestam-se até que “algo acontece” e Zeus pôde reinar sobre o mundo. É certo que o ruído não desapareceu, mas sabemos que as artes, inclusive a música, foram “inventadas” pela divindade grega. O que de alguma forma revela o dissenso que engendra uma revolução conceitual e sensível: dos titãs ao olimpo.

Outra imagem que podemos ressoar dessa passagem a outra sensibilidade é apresentada pelo Xamã Yanomami Davi Kopenawa:

No começo, Omama e seu irmão Yoasi vieram à existência sozinhos. Não tiveram pai nem mãe. Antes deles, no primeiro tempo, havia apenas a gente que chamamos yarori. Esses ancestrais eram humanos com nomes de animais e não paravam de se transformar. Assim, foram aos poucos se tornando os animais de caça que hoje flechamos e comemos. Então, foi a vez de Omama vir a existir e recriar a floresta, pois a que havia antes era frágil. Virava outra sem parar, até que, finalmente o céu desabou sobre ela. [...] Por isso Omama teve de criar uma nova floresta, mais sólida, cujo nome é Hutukara. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, 81)

Nesta cena, não ouvimos os gritos de nenhuma divindade, no entanto, o ruído parece ecoar da imagem de uma “floresta que virava outra sem parar” até que Omama veio a existir e recriou-a, dessa vez, mais sólida. Aqui parece bem desenhado o jogo entre o ruído (a floresta caótica) e a redundância (a divindade). Sobretudo, para nós, o que ressoa dessas cenas é que nas imagens originais do mundo há uma espécie de força desestabilizadora como princípio criador. Assim, o ruído, identificado ao caos, é o que vem antes do humano. No sentido de que só na luta contra o caos pôde o humano distinguir-se do mundo.

3.3.1 A partilha do sensível

No entanto, vamos nos voltar ao que formula Rancière para tentar trabalhar essa oposição. Para Rancière, a partilha do sensível é

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, 15)

Como mencionamos, um sistema é estruturado pelas redundâncias que possibilitam a elaboração de mensagens com um certo grau de previsibilidade. Quando Rancière expõe a partilha do sensível como um sistema de evidências em que há um comum e recortes que nele definem as suas partes, nos leva a considerar a partilha como uma máquina social baseada num modelo mecânico do mundo. Neste sentido, cada parte possui uma função que, integradas, mantém o dinamismo do sistema. Logo, a partilha do sensível é produzida por endo-relações “entre máquinas que constituem ou geram uma nova máquina” (BRYANT, 2014, 76). Como cada máquina está aberta à entropia, elas podem assumir diferentes estados e funções numa partilha: o aristocrata está de certa maneira agenciado ao escravo, como este está agenciado ao animal e ao trabalho braçal; ou como uma agência do governo está agenciada às pessoas que a compõem, assim como os órgãos dessas pessoas estão agenciadas às suas células, etc. (Idem; 78): “todo tipo de máquina nessa cadeia é tão real quanto as outras, porque cada uma dessas máquinas possui poderes que não podem ser encontrados entre as partes.” (idem, 79)

No entanto, como a comunicação está imersa no ruído, as máquinas “falham” em encaixar-se perfeitamente em uma unidade gerando tensões e problemas ao sistema. Assim, como as máquinas podem se desarranjar, é através da redundância que as máquinas se engajam em operações constantes para unificar as suas partes e diminuir a incerteza do sistema. Portanto, para Rancière, assim como acontece com as máquinas projetadas, na partilha do sensível existe a parte que determina e regula quem toma parte no comum, em função daquilo o que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce e se tem competência ou não para tal função. (RANCIÈRE, 2005, 16) E é por isto que Rancière vai nos apresentar a potente ideia de que

Há na base da política, uma estética como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer (...). (RANCIÈRE, 2005, 16-17)

Aqui, como o trabalho fundamental da redundância e a sua necessidade autoevidente, a partilha do sensível pode ser vista como a elaboração de um sistema complexo de comunicação que restringe a liberdade de escolha, em mais ou menos graus de imprevisibilidade, a depender da função que se ocupa dentro da partilha. Logo, a necessidade autoevidente dentro de tal sistema encontra-se na própria divisão do comum em partes reguladas através da hierarquia e que se justifica como formas a priori que determinam a experiência. É neste sentido que o “comum” torna-se, afinal, uma distinção vivida como natural (RANCIÈRE; 1996). Logo, quando pensamos no comum, estamos implicitamente recortados por uma função da partilha; ter esta ou aquela ocupação define se somos ou não somos visíveis e o que podemos ou não podemos experimentar: o que eu vejo é também o que eu não posso ver. Isto fica um pouco óbvio quando pensamos em um morador de rua e o comparamos a um banqueiro. Embora ambos partilhem o “comum”, a manifestação desses personagens conceituais (DELEUZE; GUATTARI, 2000), parece o suficiente para nos lançar num abismo sensível; o tempo e o espaço parecem se transformar radicalmente e inferimos que a vida para cada um pode assumir estados completamente diferentes. Por isto, é pelo aspecto probabilista da entropia que a dominação jamais completa-se:

As máquinas (...) mantêm seus próprios poderes subterrâneos, ameaçando ser desencadeadas a qualquer momento, como no caso de revoluções em que as

peças abandonam as operações sociais a que são ordenadas e introduzem um pouco de caos na máquina de maior escala da qual fazem parte. [...] Há sempre tramas subterrâneas, intrigas mecânicas, pequenos atos de traição e atos furtivos de desobediência entre partes. Longe de ser algo a ser erradicado, essas falhas de ordenamento perfeito fazem parte da criatividade do ser maquínico.

(BRYANT, 2014, 81)

3.3.2 A polícia

Neste sentido, se, como diz Rancière, toda dominação é ilegítima, se ninguém possui título para governar, o que acontece para que o sistema esteja estruturado de tal maneira e não de outra? No que o próprio Rancière avança: “a política não advém naturalmente nas sociedades humanas. Advém como um desvio extraordinário, um acaso ou uma violência em relação ao curso ordinário das coisas, ao jogo normal da dominação. Esse jogo normal é a transição de um princípio de dominação a um outro.” (RANCIÈRE, 1996, 371) Porém, para garantir a redundância é preciso de um mecanismo de controle às operações entre as máquinas. Assim, Rancière vai propor o conceito de “polícia” para que possamos pensar como a partilha do sensível se mantém relativamente estável mesmo diante das tensões constantes produzidas pelos ritmos das partes. Pois, como dissemos acima, se considerarmos a “entropia da informação”, como a imagem em que o ruído é parte da informação e não o oposto dela, inferiremos que o próprio sistema é uma fonte de ruído. Portanto, a polícia legitimaria, através da redundância, a partilha do sensível: os aristocratas romanos só ouviam ruído na voz dos plebeus, chegando a considerar que eles não podiam falar, ou então, o exemplo da própria fundação da filosofia política quando Aristóteles distingue o humano do animal pela capacidade do primeiro para discursar. (idem) “A simples oposição entre os animais lógicos e os animais fônicos não é pois (...) o dado sobre o qual se funda a política. Ela é, ao contrário, uma aposta do jogo do próprio litígio que institui a política.” (RANCIÈRE, 2018, 36)

Portanto, o litígio instaura a distinção que atravessa a partilha e, para que o jogo prossiga, é preciso que determinadas intensidades pressionem, criem caminhos, e arrastem os ritmos das máquinas para a reprodução. Como apontamos no capítulo anterior: não são as propriedades materiais de uma máquina que se mantém através do tempo, mas são os padrões das suas relações que se atualizam no processo de comunicação. O que significa dizer, mais uma vez, que cada função na partilha do sensível apresenta-se como uma organização de baixa entropia, uma máquina com as suas redundâncias e necessidades próprias; como um núcleo familiar, mas

aberta ao ruído dos outros sistemas. Logo, ao chamar de polícia o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento, a organização dos poderes, a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e o sistema de legitimação dessa distribuição (RANCIERE, 1996); Rancière, ampliando o sentido habitual do termo “polícia”, dá-lhe também um sentido neutro ao considerar as funções de vigilância e repressão como formas particulares de uma ordem mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos na comunidade. A polícia, digamos, é a ressonância que distribui a lei implícita a uma partilha do sensível: o impulso que atravessa as máquinas a fim de informá-las com a sua redundância: a neguentropia.

3.3.3 A gravidade

Porém, acreditamos que, além da neguentropia, uma imagem interessante para acoplar à polícia de Rancière encontra-se na “gravidade” de Levi Bryant. Jane Bennett (2010, 106), numa passagem do seu “Vibrant Matter”, lembra que ao ser perguntado em público se um animal, uma planta, uma droga ou um som, poderia perturbar a ordem da polícia, Rancière respondeu que não, pois “não queria estender o conceito do político tão longe”. Portanto, para Rancière, a potência para reestruturar a partilha do sensível é limitada aos humanos. Para Bennett, embora Rancière se oponha à distinção que define os escravos como versões defeituosas dos humanos que possuem *logos*, “imaginar a política como um reino da atividade humana por si só também pode ser um tipo de preconceito (...) contra uma multidão não reconhecida.” (BENNETT, 2010, 107-108) Logo, a própria noção de política seria uma espécie de polícia dos humanos em detrimento dos não-humanos. Neste caso, Rancière parece acompanhar a noção cibernética da informação como negação do ruído. Portanto, para Bennett, uma teoria política deve procurar “transformar a divisão entre sujeitos falantes e objetos mudos em um conjunto de tendências diferenciais e capacidades variáveis.” (Idem, 108) Por isto, a autora introduz um pouco de ruído na noção de política de Rancière ao perguntar:

Mas e se nós afrouxássemos o laço (...) enfrentando o mundo como um enxame de materiais vibrantes entrando e saindo dos agenciamentos? Poderíamos, então, entreter um conjunto de perguntas malucas e não tão loucas: a dieta americana típica desempenhou algum papel no engendramento da suscetibilidade generalizada à propaganda que levava à invasão do Iraque? As tempestades de areia fazem diferença na propagação da chamada violência sectária? O mercúrio ajuda a promulgar o autismo? De que forma o efeito sobre a sensibilidade de um

videogame excede as intenções de seus designers e usuários? Um furacão pode derrubar um presidente? O HIV pode mobilizar a homofobia ou um reavivamento evangélico? (BENNETT, 2010, 107)

É neste sentido que Bryant apresenta a gravidade como um conceito mais abrangente do que “força” e “poder”. Para ele, tais categorias aludem a uma visão demasiadamente antropocêntrica da política que, ao priorizar as atividades e relações humanas, perde de vista a agência dos não-humanos na constituição das máquinas sociais. O trabalho de Brian Massumi (2017), por exemplo, reflete sobre a suposta exclusividade humana à política ao abordar a “brincadeira” animal, na sua implicação entre instinto e criatividade, recolocando o humano num “continuum animal” e, por sua vez, o animal na política. Outro exemplo é o perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996) no qual o mundo é povoado por diferentes espécies de sujeitos humanos e não-humanos que possuem pontos de vista distintos. Neste cenário, “os animais são gente, ou se vêem como pessoas” (idem.), inclusive, possuindo um sistema social organizado do mesmo modo que as instituições humanas.

Portanto, de acordo com Bryant, “não existe um tipo distinto de material que compõe o social. Em vez disso, o social nada mais é do que o modo pelo qual tipos diferentes de máquinas estão ligados em um agenciamento.” Neste sentido, o social torna-se uma ecologia em que transitam máquinas rígidas, projetadas, animadas, cognitivas, incorpóreas, etc: um rio, uma rua, animais, fábricas, computadores, lojas de departamento, bares, parques, florestas, um vírus, a praia, uma casa de show, um amplificador de guitarra, pedais de delay, leis, divindades, livros, o amor, um lixão, programa de televisão e, inclusive, humanos: “o importante é que reconhecemos que as máquinas não humanas são, elas próprias, atores reais, com poderes reais que não podem ser reduzidos a como eles são representados ou falados.” (BRYANT, 2014, 192) Assim, a gravidade se refere à maneira através do qual o movimento e a transformação de uma máquina é mediado por outra (idem). Neste caso, a gravidade para Bryant não está apenas relacionada à massa de uma máquina (tampouco à força da atração entre os corpos), mas também se refere ao movimento físico, à produção e circulação dos signos, às atividades químicas, à topografia das superfícies, às tecnologias, etc: “a massa diz ao espaço-tempo como se curvar, e o espaço-tempo diz à massa como se mover.”

Assim podemos pensar (como fizemos com a noção de arrastamento através dos ritmos e da ressonância) que um som gravita sobre nós, pois é a máquina que dobra o espaço para que

a escutemos. Pensemos que um exemplo simples de gravidade encontra-se no evento de ouvir uma sirene; o que nos provoca diversas reações que estão diretamente associadas a uma constelação de mensagens: atenção, perigo, perseguição, incêndio, crime, violência, etc. Portanto, se, para Rancière, a polícia é o conjunto de processos que legitima a partilha do sensível, ela opera por gravidade. Deste modo, a polícia parece ganhar graus de intensidade; zonas quentes e frias; relevos; dobras, através do qual a redundância incide mais sobre algumas máquinas do que sobre outras, e através do movimento constante produz as desorganizações recuperadas; entre a redundância e o ruído.

3.3.4 O dissenso

A polícia, como dissemos, opera através da redundância para diminuir o ruído dentro do sistema. É neste sentido que Rancière pode afirmar que ela distribui funções e determina quem vai ocupar o lugar para que as funções se realizem. Tanto para Rancière quanto para Bryant, a polícia cria sistemas de baixa entropia. Notamos que esta posição ressoa no entendimento de Wiener em que a informação é a negação da entropia. No entanto, se adotarmos a entropia da informação perceberemos que a polícia é o ruído que, através do processo de redundância, tornou-se mensurável. Logo, há sempre um elemento que escapa da mensagem, um calor que se dissipa e ameaça desarranjar a partilha: “a resistência aparece como efeito do poder, como parte do poder, como subversão dele mesmo.” (BUTLER, 2017, 100) Rancière então propõe o dissenso como forma de atualizar a racionalidade política distinguindo-a das operações efetuadas pela polícia. Logo, a política não estaria no nosso pendur para estabelecer um consenso, para a nossa redenção numa unidade primordial, mas no conflito que rasga a lógica por trás da dominação: “a razão política se resume num único axioma: ninguém tem título para governar.” (RANCIÈRE, 1995, 370) Portanto, a política introduz uma desordem na polícia; intensificando a entropia, ameaça a estrutura da partilha.

Ao perturbar a ordem do sensível, o dissenso produz “uma modificação singular do que é visível, dizível, contável.” (RANCIÈRE, 1996) Se o dano que inaugura a política é a introdução do incomensurável; a política é a liberação do ruído: “o ruído da revolta (...) que expõe o dano.” (RANCIÈRE, 2018, 63) Neste sentido, o ruído torna-se o dano que inaugura a incerteza através da qual se pode vislumbrar a igualdade. Esta encontra-se através da ação política enquanto “um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial,” (idem, 43) emergindo, no que antes era ruído, a sua voz. Portanto, o ruído inaugura a imagem

de que o poder não pertence a ninguém, sacode as estruturas e faz vibrar a necessidade autoevidente à partilha. Na irrupção do dissenso, a polícia se confunde por um instante com a sua própria falta de sentido. E o ruído, então, é a emergência de mundos possíveis em que reside o sentido da emancipação. Assim, quando o dissenso acontece produz uma espécie de retorno à imagem original do mundo, inaugurando uma situação para que a partilha do sensível seja redimensionada. Porém, ao afirmar que “a política encontra em toda a parte a polícia” (idem, 44), Rancière parece sugerir que o ruído, instaurado pelo dissenso como “um desvio singular do curso normal da dominação”, por efeito da gravidade se tornará uma forma mensurável confundindo-se, novamente, à polícia: uma desorganização recuperada.

Não se deve esquecer também que, se a política emprega uma lógica totalmente heterogênea à da polícia, está sempre amarrada a ela. A razão disso é simples. A política não tem objetos ou questões que lhe sejam próprios. Seu único princípio, a igualdade, não lhe é próprio e não tem nada de político em si mesmo. Tudo o que ela faz é (...) inscrever, sob a forma de litígio, a averiguação da igualdade no seio da ordem policial. O que constitui o caráter político de uma ação não é seu objeto ou o lugar onde é exercida, mas unicamente sua forma, a que inscreve a averiguação da igualdade na instituição de um litígio, de uma comunidade que existe apenas pela divisão. (RANCIÈRE, 2018, 44)

3.4 UMA POLÍCIA DA MÚSICA, OUTRA POLÍTICA DO RUÍDO

“Com o ruído nasceu com a desordem e seu oposto: o mundo. Com a música, nasceu o poder e seu oposto: a subversão.” (ATTALI, 1995, 15)

Como há uma estética na base da política, há uma relação direta entre a arte, entendida como maneiras de fazer (de fazer ver, ouvir, crer e sentir) e a política, como um princípio que regula a maneira de ser dos indivíduos e coletividades. De acordo com (JANOTTI JUNIOR; A.O.M ROLIM, 2019, 7), “a política emerge na música como modos diferenciados de ocupação das espacialidades e temporalidades sonoras através das incorporações musicais. (...) Pode-se dizer que na música há as pessoas que são ouvidas e aquelas que são silenciadas.” Logo, para Trotta (2019, 4), a música não define apenas um tipo de experiência com os sons, “mas um processo complexo de avaliação e classificação de sons na vida cotidiana.” Assim, a música é uma prática artística enquanto maneiras de fazer que intervêm na partilha do sensível gravitando sobre as maneiras de ser: modelos de partilha do sensível produzem práticas artísticas singulares

e, então, mudanças no regime sensível afetam tais práticas. Tanto a política como a arte são utopias que materializam as suas ficções enquanto heterotopias. (RANCIÈRE, 2006)

Portanto, queremos voltar à Titanomaquia e aos seus desdobramentos. Se a política advém de um dano, consideramos que do grito, no qual desperta toda a criação e culmina na ascensão de Zeus, ressoa a transição de um princípio de dominação a outro: “a política não é em primeiro lugar a maneira como indivíduos e grupos em geral combinam seus interesses e seus sentimentos. É antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro recorte do mundo sensível.” (RANCIÈRE, 1996, 368) Neste caso, a ascensão de Zeus é possível através do ruído, paradoxalmente, enquanto uma negação do ruído. Em outras palavras, uma ordem é violentamente instaurada através do silenciamento dos titãs e, nesta cena litigiosa, a partilha é reestruturada. Assim, as musas podem cantar a memória da guerra como a redundância que legitima a ascensão dos deuses olímpicos: “os deuses são ruidosos.” (WISNIK, 1999, 39) A música, então, é a memória atualizada do campo de batalha: “o ruído é uma arma e a música é, em suas origens, a realização, a domesticação, a ritualização do uso dessa arma em uma simulação de homicídio ritual”. (ATTALI, 1995, 40) Como nos lembra Wisnik (idem, 34), “nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilegio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados.” Logo, enquanto função neguentrópica, a música torna-se parte da polícia: um sistema de mensagens forjado do ruído, uma forma de violência mensurada através do qual ressoa o conflito implícito à partilha:

O jogo da música, portanto, assemelha-se ao do poder: monopolizar o direito à violência, provocar a angústia para poder tranquilizar, a desordem para propor a ordem, criar o problema que pode ser resolvido. Assim, a música refere-se, no campo do som, como um eco da canalização sacrificial da violência: as dissonâncias são eliminadas para evitar que o ruído se espalhe; ela imita, assim, no espaço sonoro, a ritualização do homicídio. (ATTALI, 1995, 46)

Se considerarmos uma das razões pela qual Pitágoras condenou Hipaso à morte (jogado ao mar por revelar a incomensurabilidade dos números irracionais) podemos intuir um dos motivos para a Grande Teoria da Beleza (FREITAS, 2012) vigorar durante séculos sobre o Ocidente. “A concepção pitagórica da música como microcosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível” (GROUT; PALISCA, 2005, 20), desdobra-se no entendimento da música como força capaz de

afetar a vontade e a conduta dos humanos: “deixai-me fazer as canções de uma nação, que pouco me importa quem faz as suas leis.” (idem, 21) Assim, se a imagem da verdade e da beleza emerge da harmonia - como a proporção e o ordenamento das partes em suas relações análogas (um a um, um a dois, um a três, um a quatro, etc) - tal concepção produz uma parte considerável da distinção entre música e ruído; consonância e dissonância; som puro e impuro, etc. A música entendida como “a arte das proporções numéricas” (FREITAS, 2012), acabava por condenar os dissidentes: “a música que desconsidera a moderação e a medida, rompe a ordem e erra os números, é música intrinsecamente ‘do mal’, pertence ao reino das sombras, expressa o ‘princípio do caos’ onde reina o rival ‘desestruturador da ordem divina’.” (idem, 142) Logo, os “bons” (NIETZSCHE, 2009a) estiveram, por muito tempo, ao lado do número, da ordem, da harmonia e, portanto, da verdade. E então, tudo o que não coubesse nesses aspectos estava do outro lado, como a fealdade, o mal, a mentira, o ruído e o caos:

a música (...) imita diretamente as paixões ou estados da alma – brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, fiquemos imbuídos dessa mesma paixão; e, se durante um lapso de tempo suficientemente longo ouvirmos o tipo de música que desperta paixões ignóbeis, todo o nosso caráter tomará uma forma ignóbil. Em resumo, se ouvirmos música inadequada, tornar-nos-emos pessoas más; em contrapartida, se ouvirmos música adequada, tenderemos a tornar-nos pessoas boas. (GROUT; PALISCA, 2005, 21-22)

Portanto, se “o ritmo e a harmonia penetram no fundo da alma humana e a afetam mais fortemente, tornando-a mais perfeita” (PLATÃO; 2010), podemos supor que a dissonância presente nos números irracionais ameaçava a partilha e precisava ser controlada. O caso emblemático (EMPIRICUS, 1986) de quando Pitágoras, sabendo que um jovem estava em estado de embriaguez dionisíaca, pediu para que o flautista tocasse uma melodia em outro modo (o que provocou imediatamente a sobriedade no jovem), indica uma ação reguladora da música. Neste sentido, parodiando Attali, a música agencia-se à religião como forma de uma distribuição do sensível: fazer crer na harmonia. E o músico é o sacerdote que sacrifica a ruidosa manifestação dos ritmos impuros: “o belo é o negentrópico.” (ATTALI, 1995, 53) Logo, como a história da música moderna ocidental costuma tomar como referência a tradição musical inaugurada pela igreja católica, outras imagens da negação do ruído atravessam, por exemplo, a proibição do trítone - o famoso *diabolus in musica* medieval (WISNIK, 1999) - a instauração do canto gregoriano e a sua monodia, a proibição das peças vocais mais elaboradas, os grandes

coros, a polifonia, os instrumentos e as danças que remetiam aos ritos orgiásticos dos espetáculos pagãos; assim também a associação da música com o prazer carnal, pois “enquanto a sensação de prazer ligada a tais tipos de música não pôde, por assim dizer, ser transferida do teatro e da praça do mercado para a igreja, essa música foi objeto de uma grande desconfiança” (GROUT; PALISCA, 2005, 43): só era digna de ser ouvida a música que elevava a alma à doutrina cristã. Deste modo, o exílio da percussão e da polifonia no canto gregoriano também pode ser entendido como mais um silenciamento do ruído pagão: “A liturgia medieval se esforça por recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruído (...)” (WISNIK, 1999, 42) Assim, o ruído, como o indesejado, parece ecoar também do dissenso entre o profano e o sagrado. Porém, até meados do ano de 2007, a definição corrente de música como “a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo”, (BOHUMIL MED, 1996, 11) circulava como referência dos conservatórios de música. E é por essas e outras que Pieper (1988) pôde nos interpelar sobre o que realmente percebemos quando ouvimos música “adequadamente”: “escutar a música é escutar todos os ruídos e perceber (...) um reflexo do poder.” (ATTALI, 1995, 15)

3.4.1 O ruído dionisíaco

Porém, não deveríamos nos ressentir da neguentropia como uma imagem totalizante e pejorativa das relações dentro de uma partilha. Se a música é um sistema de ruído mensurável, ela também está aberta às transformações: a “ordem através do ruído não para de ter suas crises.” (ATTALI, 1995, 54) Logo, como uma dominação nunca se completa, a música pagã jamais deixou de ressoar os seus ritmos e cantos extáticos. As desorganizações recuperadas empurram e borram as fronteiras e as suas distinções, infiltrando-se em sonhos totalitários, reestruturando a partilha. Assim, a imagem ruidosa da música surge como a invasão dos bárbaros: a voz dos não-contados. E deste modo, a partilha é subvertida pela violência comovedora dos ritmos que lhe revelam, por antítese, o seu recorte arbitrário do mundo. Portanto, se, para Nietzsche (2009b, 39), é a resistência contra a invasão dos bárbaros dionisíacos que fortalece o Estado dórico como “um contínuo acampamento de guerra da força apolínea”, por sua vez, é através do dissenso, produzido pela visão dionisíaca do mundo, que se intensifica a elaboração de “uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal”: a ordem justificava-se pela desordem. É por isto que da morte de Hipaso ressoa o sacrifício dos titãs.

Se a música de Apolo dava-se da ascensão dos deuses olímpicos – e reverbera desde os cantos homéricos, nos desdobramentos pitagóricos, na doutrina do etos, do indivíduo com seus limites e medidas e, portanto, à grande teoria da beleza - era preciso manter distância da multidão titânico-dionisíaca. Operando-se com a embriaguez da bebida narcótica e na desmesura voluptuosa, a arte dionisíaca suspende por um tempo a polícia apolínea. A canção popular, “demoniacamente fascinante”, com seus ritmos excitantes e frenéticos e as melodias estridentes mediadas pelo aulo⁶, convocava a dança aos ritos orgiásticos: “o som ressoava, não mais como antes em fantasmagórica rarefação, mas sim com a sua massa mil vezes intensificada e com o acompanhamento de instrumentos de sopro de ressonância profunda.” (NIETZSCHE, 2009b) As espirais, as tensões e os choques entram em cena; intensificando as suas capacidades simbólicas, o indivíduo é rompido na fusão com o ruído: “na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma (...) a natureza se expressa em sua força mais alta: ela torna a unir os seres isolados e deixa-os sentirem-se como um único.” (idem, 56)

Neste sentido, do arrebatamento dionisíaco, não apenas reconciliam-se os humanos com os humanos, mas o humano e a natureza. E então toda a distinção que se estabelece da partilha apolínea se mostra repugnante e artificial; na festa, “o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico.” (Idem, 55) Se o apolíneo persegue a beleza da verdade, e por isto, diante do estremecimento selvagem, não deve ultrapassar a medida, a sabedoria e a tranquilidade que o eleva aos bons sentimentos, então, no encontro com a euforia entrópica dionisíaca, o apolíneo percebe a sua necessidade revelada como uma ilusão; “um sonho ingênuo do artista” (Idem): e o incomensurável mostra-se como o verdadeiro. Logo, ambos estão unidos pela gravidade do ruído. A repugnância que o dionisíaco sente ao retornar da ruidosa embriaguez e dar-se conta da redundância em que está metido, é, em certa medida, a repugnância que o apolíneo sente da desmesura da natureza que lhe choca contra a sua artificialidade; se um se faz da tendência a considerar-se oprimido na individualidade da baixa entropia, o outro considera-se sem sentido ao ver-se perdido no enigma da natureza; uns podem ser terranos; outros podem ser extraterrestres (NODARI, 2013). Se, como para Viveiros de Castro (2015, 35), o etnocentrismo é a “coisa do mundo mais bem compartilhada”, se o “favorecimento da própria humanidade às custas da humanidade do outro manifesta uma

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=Bty066C2si4>

semelhança essencial com esse outro desprezado” (idem), supomos que a negatividade do ruído, assim como diz Simondon (2008) sobre o preconceito contra as máquinas, é um ritmo “xenofóbico” que ressoa o Mesmo no Outro. Assim, o ruído, como a instabilidade violenta que desperta toda a criação, parece autoevidente à noção de “humano” e, portanto, de “música”.

Através da história há vários exemplos dessas desorganizações recuperadas que produzem os tensionamentos que reconciliam-se em novas partilhas sensíveis; como um jogo entre cidadãos e estrangeiros; entre o que pode ser visto e ouvido e o que está além das fronteiras. Se

por um lado há momentos de rigorismo em que a própria música é concebida, toda, como ruído diabólico a ser evitado. (...) Em outros momentos são os barulhos animados das músicas populares, suas percussões, cantos e danças (...) que entram em alguma medida nas igrejas e chegam a se misturar com os cantos litúrgicos em sugestivas polifonias. (WISNIK, 1999, 41)

Portanto, os jograis⁷, os goliardos⁸ e suas canções sacanas, os trovadores⁹, a ascensão da polifonia¹⁰ na música da igreja e, então, o seu desdobramento na música clássica; no teatro, etc. (GROUT; PALISCA, 2005) são imagens que contribuem para afirmarmos o sistema dinâmico instável da política em que chocam-se as partes, por exemplo, a canção popular contra a liturgia. Logo, a visão negativa do ruído persiste assim como a sua versão entusiasta. Como veremos, a Revolução Industrial trará uma miríade de novos sons à cidade, como também novos regimes sensíveis sob o modo de produção capitalista; novas práticas policialescas são encenadas, outras políticas ruidosas são adoradas. As cenas de dissenso são produzidas por todas as partes reencenando o conflito sobre a igualdade pois o aspecto fundamental da comunicação é a entropia. Assim, as distinções atualizam-se para mensurar as transformações da partilha: há partilhas e partilhas e partilhas.

Sob o risco de atualizarmos a circularidade das oposições e concluirmos o trabalho enredados nas suas necessidades autoevidentes, o que nos interessa é tentar demonstrar como a

⁷<https://www.youtube.com/watch?v=Y4W1UsO87KQ>

⁸<https://www.youtube.com/watch?v=22F5eY7MsLM>

⁹<https://www.youtube.com/watch?v=CkzqAH8y0uY>

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=EMyWnCF2Anc>

polícia e a política operam enquanto manifestações ruidosas. O que nos guia é perceber a polícia distante das suas noções de repressão e vigilância (o que parece-nos uma tarefa muito complicada) para tentar captar a lógica da distribuição do sensível como parte fundante da nossa experiência no mundo. Se o ruído é um elemento positivo que especifica o grau de incerteza que estamos sobre um sistema, quando o ruído acontece intensifica a complexidade e informa sobre o que ainda precisa ser conhecido. Portanto, utilizaremos adiante o ruído como elemento manifestador que nos permitiu rastrear as máquinas sociais nequentrópicas, a forma como polícia e política se chocam materializando-se com as máquinas: “o ruído quebra as barreiras do comedimento e faz ouvir o que não pode ser visto.” (VOEGELIN, 2010) Então, se, para nós, o ruído é o fundamento da transformação dos estados maquínicos, a depender da sua intensidade, é possível que escutemos com o outro lado, abrindo uma brecha na polícia, um pedaço da miríade de mundos que de dentro da nossa partilha ainda não podemos contar.

3.5 OS AFINADORES DO MUNDO

O ruído de alta intensidade afeta significativamente os sistemas. No caso dos humanos e dos animais, sabe-se que ficar exposto ao ruído, no seu regime acústico, em níveis de intensidade muito altos (acima de 130dB) pode levar a surdez e outros efeitos extra-auditivos. Há uma série de efeitos já decodificados, como ansiedade, insônia, problemas cardíacos, estresse, etc. No entanto, embora não menosprezemos a abrangência dos efeitos da proliferação e intensificação do ruído acústico na contemporaneidade, o que nos chama mais uma vez a atenção é o dissenso. Neste caso, uma das formas do dissenso persistir na atualidade está entre os “abatedores” do ruído e os “artistas” (que chamaremos de adoradores) do ruído (BIJSTERVELD, 2008). As semelhanças entre esses ativismos são menos óbvias, pois as suas definições parecem apontar para caminhos opostos. Porém, segundo Bijsterveld, ambos os movimentos se esforçam para obter um controle do som. Assim, primeiramente, para ilustrar um dos polos, refletiremos sobre a posição de Schafer (2001), pois percebemos que o seu projeto apresenta uma medida do problema que a multidão de novos sons inaugurou, mas percebido sob o viés da antiga tradição de conceber o mundo como a negação do ruído. Neste sentido, para Schafer, o ruído é tóxico e, portanto, destrutivo.

Schafer começa “A afinação do mundo” cerrando fileiras ao lado da concepção do mundo como uma composição musical macrocósmica (idem, 19). E, então, para ele há duas ideias básicas sobre o que a música é: a dionisiaca e a apolínea.

No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem; no mito apolíneo, ela é compreendida como som externo, enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do universo. Na visão apolínea, a música é exata, serena, matemática, associada às visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das esferas. (...) busca harmonizar o mundo pelo projeto acústico. Na visão dionisíaca, a música é irracional e subjetiva. Ela emprega recursos expressivos: flutuações temporais, obscurecimento da dinâmica, coloração tonal (...) É sobretudo a expressão musical do artista romântico, tendo prevalecido durante todo o século XIX e no expressionismo de século XX. (SCHAFER, 2001, 21-22)

Ao colocar a visão dionisíaca ao lado de termos como “irracional” e “subjetivo”, Schafer agencia a embriaguez dionisíaca ao romantismo alemão e ao expressionismo do século XX, para apontar o hedonismo moderno como uma circunstância considerável para a poluição sonora. Neste sentido, se vivemos uma “batalha socioacustica” (idem) é preciso afinar os modos de usar o som, de modo que podemos ver ressoar no seu projeto acústico mundial as influências harmonizadoras da visão apolínea do mundo. No entanto, tal “afinação do mundo”, como um método para reencontrar a afinação “perdida” para o ruído da contemporaneidade, segundo o autor, não seria uma forma de aniquilação do ruído, mas uma espécie de eleição dos sons “bons”; de qualquer maneira, o ruído deve ser negado.

a poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno, a menos que o problema venha a ser rapidamente controlado. (SCHAFER 2001, 17)

Do ápice da vulgaridade à surdez universal para ressoar uma imagem apocalíptica do mundo. Como dissemos, é preciso considerar o nível crescente e completamente desestabilizador do ruído, mas queremos apontar o fundo mitológico do projeto acústico mundial. Schafer tem um apreço especial por aquilo que ele chama de “paisagem sonora natural”, que seria uma espécie de regime acústico primitivo. Inclusive, para refletir a imagem dessa paisagem remota, Schafer precisa recorrer a textos da antiguidade; textos poéticos e mitológicos. O que nos leva a inferir que de alguma maneira a paisagem sonora natural parece uma imagem original do mundo, aquela em que o ruído era, pelo menos, inocente. Portanto, a

sua audição centrada no humano aliada à visão do mundo como música macroscópica, o leva a imaginar que “talvez o universo tenha sido criado silenciosamente”, no entanto, como não havia humanos para escutar, o “milagre que fez nascer o nosso planeta” não foi ouvido. (idem, 49) Se o humano “sempre tentou destruir seus inimigos com ruídos terríveis” (idem, 51) se “desde o entrecostar-se dos escudos e o rufar dos tambores dos tempos primevos até a bomba atômica de Hiroshima e Nagasaki” (idem); se então “o inóspito ambiente acústico produzido pela moderna vida civil deriva do mesmo anseio escatológico” (idem), o silêncio parece ser a necessidade autoevidente da afinação do mundo ou, em outras palavras, a negação do ruído como idílio para a sua imagem original do mundo. Portanto, há uma espécie de malignidade, sem precedentes, inaugurada pela Revolução Industrial, em que “o ruído da máquina começou a intoxicar o homem em toda parte com suas incessantes vibrações.” (idem, 111) Neste sentido, o ruído torna-se um poluente; a embriaguez dionisíaca atualizada funde, de forma brutalmente grotesca (NIETZSCHE, 2009b), o humano e a máquina.

Karin Bijsterveld, aponta que a associação do ruído acústico com o poluente tem suas raízes no mau cheiro que durante o século XIX foi um imenso problema de sensibilidade tratado de forma muito mais abrangente do que o ruído jamais fora. De acordo com a autora, a identificação do mau cheiro como a semente da doença contagiosa levou uma elite econômica a intervir profundamente nos lares privados a fim de confinar os doentes. Logo, para ela, não se trata de uma mera coincidência que as estratégias para diminuição do ruído na cidade fossem análogas às que pretendiam “se livrar da visão e do cheiro do lixo doentio.” (BIJSTERVELD, 2008, 3) Ainda que se proliferassem à época especialistas e políticos que “cada vez mais prometiam controlar o ruído, medindo e maximizando os níveis de som” (idem), a questão do ruído como um incômodo estava longe de ser superada. A dificuldade de precisar em termos quantitativos o ruído da vizinhança deixou os cidadãos a resolverem os conflitos entre si. E mesmo que se tenha criados zonas e períodos de silêncio, uma miríade de novos sons continuava a circular a cidade. Como mostra Bijsterveld, os trabalhadores queriam escutar os gramofones à noite, enquanto a classe média queria proibi-los. Para Malaspina, a dificuldade que surge da medida quantitativa do ruído é a sua dispersão em vários contextos e características acústicas. Logo, o ruído pode não ser alto, mas assume corriqueiramente a forma do indesejado “em uma grande variedade de fatores, envolvendo propriedades acústicas, tempo, disposição e atividade” (idem, 152), o que

leva a uma definição de ruído como frequências audíveis e pressão sonora, cuja toxicidade deve ser classificada de acordo com condições intrínsecas e extrínsecas. Como resultado, a medida de “poluição sonora” leva a uma taxonomia que, em vez de fornecer uma definição unificada do conceito de ruído, pulveriza seu objeto: pelo contrário, não há ruído, mas uma série aberta de definições de ruído correspondendo a uma série aberta de contextos e tarefas. (MALASPINA, 2018, 152)

Se para a acústica o ruído é simplesmente definido como uma onda irregular em que nenhuma frequência pode ser distinguida, como vimos, a sua imagem desagradável nos remete a uma partilha do sensível. Neste sentido, a poluição sonora torna-se um conceito “polimórfico, moldando-se a diferentes critérios e modos de experiência” (idem). O efeito, para Malaspina, é que esta própria definição inaugura um ruído epistemológico e o que parece emergir com ela é, desde o início, a sua dimensão política. Neste sentido, após uma longa discussão, a autora alerta que a diferença entre poluição sonora e ruído como entropia da informação (o que Schafer aciona para afirmar que hoje a relação informação/ruído é de um pra um), é uma mudança, respectivamente, de objeto da experiência para a relação probabilista da informação, mudança que acaba sendo facilmente ignorada em favor da semelhança entre ruído e perturbação; ruído e desordem, ruído e incômodo, etc: “A diferença entre 'poluição sonora' e ruído (na) comunicação se resume à diferença entre uma teoria dos objetos de percepção, que constituem os termos de uma relação entre indivíduo e ambiente, e uma teoria da relação que constitui seus termos como provável ou improvável.”(idem, 154) Logo, o dissenso persiste entre a poluição sonora e a adoração ruidosa. Novamente, não se trata de minimizar o efeito da intensidade sonora sobre as pessoas, os animais, as estruturas “da cidade congelada” de Goodman (2010), mas de especular que a fabricação do conhecimento “poluição sonora” tem raízes, como vemos na própria afirmação “Schaferiana” do mundo, numa negação do ruído ou, melhor, numa polícia do ruído: se é preciso reencontrar o segredo da afinação do mundo, quem o projeto acústico calaria dessa vez?

Portanto, ao centrar as suas reflexões sobre o ruído em sua forma acústica, mas sobretudo partindo da sua imagem poluente, Schafer pergunta-se, com um certo espanto como um dos fatos mais estranhos da história da audição humana, como foi possível durante a primeira fase da Revolução industrial as pessoas serem incapazes de reconhecer a toxicidade perniciosa do ruído, o que segundo ele contribuiu para a sua invasão, não apenas nas fábricas, mas em todas as atividades humanas. É então que Schafer realiza uma operação conceitual que

revela uma questão decisiva para pensarmos a sua posição neguentrópica. Para Schafer, desde os primórdios, ainda na paisagem sonora natural, os ruídos fortes amedrontavam e confundiam-se como a expressão da divindade. Este ruído, ao ser incorporado nos ritos humanos, foi tornando-se, então, o Ruído Sagrado. Assim, com esta categoria, Schafer pode operar a distinção entre o sagrado e o profano, ao chamar de ruído (com letra minúscula), o elemento sonoro tóxico que se antes “sempre foi (...) a turbulenta voz humana”, agora “implica danos e requer legislação sobre a sua diminuição.” (idem, 113) Portanto, durante a Revolução Industrial, Schafer afirma que o Ruído Sagrado “passou” para o mundo profano:

Então os industriais detinham o poder e tinham permissão para fazer Ruído por meio das máquinas a vapor (...) do mesmo modo que, anteriormente, os monges tinham sido livres para fazer Ruído com o sino da igreja (...) A associação entre Ruído e poder nunca foi realmente desfeita na imaginação humana. Ele provém de Deus, para o sacerdote, para o industrial e, mais recentemente, para o radialista e o aviador. O que é importante perceber é que: ter o Ruído Sagrado não é, simplesmente, fazer o ruído mais forte; ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura. (SCHAFER, 2001, 114)

Logo, se pensamos que a música é uma forma de controlar o ruído, ou em outras palavras, se o ruído é a entropia da informação presente em qualquer música (vide a noção de timbre), consideramos que, afinal, tanto a noção dionisíaca quanto a apolínea, são, em suas gradações intensivas, ruídos organizados em sistemas; ruídos que tornaram-se mensuráveis, redundantes, com um certo grau de previsibilidade. É assim que o “som puro” pode entrar na música pitagórica, pois precisou ser purificado. Logo, tal música, por sua função na partilha, seria uma espécie de Ruído Sagrado que tinha autoridade para censurar o ruído. Se o regime capitalista inaugura o Ruído Sagrado das máquinas, possuindo autoridade para não ser censurado, nos leva a inferir que não ocorreu, simplesmente, uma troca de mãos do poder (como Schafer supõe) para fazer o ruído, mas que a própria concepção de ordem, através da desorganização recuperada, foi redimensionada para que o ruído emergisse, enfim, como a natureza da cidade a caminho da libertação humana. É neste sentido que o movimento futurista vai aparecer como adoradores das máquinas e celebrar, afinal, a realização da sensibilidade ruidosa do humano na guerra mecanizada. Se no capítulo anterior discutimos alguns preconceitos contra as máquinas, nesta virada encontra-se mais um contorno para a crítica humanista essencialista; a que deseja a paisagem natural. Ou a “guerra” para silenciar as máquinas?

Assim, para realizar mais uma distinção, dessa vez entre som natural e artificial, Schafer vai falar da linha contínua do som produzida pelas máquinas. Desse modo, vai encontrar uma existência biológica no som natural e uma suprabiológica na linha contínua artificial. O que nos levará a concluir que o ruído é sem informação ou que a cidade ruidosa é a paisagem de um lugar morto em que só as máquinas sobreviverão. Este cenário é completamente possível. No entanto, Schafer parece associar as máquinas e o ruído à negação da vida. O que o entusiasma a afinar o mundo, portanto, é que o ruído está nos matando, no entanto, este ruído parece estar demasiadamente centrado na pequena fatia dos sons que podemos escutar (GOODMAN, 2010): O ruído excede o humano. A visão antropocêntrica de Schafer o desvia de perceber a paisagem sonora natural desde já ruidosa, tóxica, danosa, narcótica, etc. A terra, a floresta, o mar, tudo o que há, mesmo que não possamos escutar, mesmo que não estejamos lá para ouvir, está em constante movimento intensivo, acelerando, retendo, fluindo, gravitando, como um circuito que se desorganiza para se montar rapidamente. Logo, Schafer utiliza a noção de neguentropia como se perpetuasse a oposição entre informação e ruído na luta do bem contra o mal. Para ele, assim como para Wiener, estamos lutando contra o ruído crescente da entropia que irá nos matar; primeiro de surdez, depois do coração. De certa maneira, o que Schafer reclama no ruído é a sua ordem em forma de máquina mecânica que produz, como ressonância, linhas de som contínuas: “sons de baixa informação altamente redundantes” (SCHAFER, 2001, 116) De fato, as máquinas mecânicas podem ser insuportavelmente chatas. Porém, é notável que elas estão mais próximas de um sistema feito através de redundância com algum propósito: como lavar o carro ou esfriar o ar do quarto. O que afinal, de certa maneira, vai tornar o modelo da máquina mecânica o material sonoro da nova música.

Portanto, enquanto entropia da informação, a linha contínua de Schafer não é, completamente, ruído, mas informação que tem um grau de incerteza diminuída; redundância. É por isto que Antheil (nota) pode colocar uma sirene, como código, no meio de um concerto sinfônico. Afinal, o ruído do qual Schafer reclama como suprabiológico é agora o Ruído Sagrado: a música reconciliada da modernidade. Se as máquinas realizam o desejo de velocidade da produção, elas também aceleram a música para novos universos sonoros. Quando foca a sua noção de ruído na aparição acústica do ruído, Schafer parecer pressentir o apocalipse. E ele tem razão; algo não vai bem. E isto é também o efeito de um mundo inaugurado para a produção; da natureza como indústria. É, portanto, um choque entre regimes sensíveis. De

forma que Schafer pode ser considerado demasiadamente humano enquanto do outro lado há ciborgues fazendo música.

3.5.1 Os adoradores do ruído

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 2007, 42)

Se o ruído “aparece como categoria de discurso e uma metáfora central para nomear as transformações da modernidade” (GAUTIER, 2011, 7), talvez isto justifique a dificuldade para imaginar um mundo sem os motores das máquinas. “A paisagem sonora natural” de Schafer, parece soterrada diante da catástrofe sonora inaugurada pelas Revoluções industriais. Se agora mesmo pela cidade gravitam os automóveis, as frequências de rádio e internet, os alarmes e as turbinas dos aviões, isto nos agarra com força na contemporaneidade. Nossos ouvidos e paisagens sonoras mentais transformaram-se radicalmente; somos ruidosos do modo que jamais fomos e parece que nenhum mito poderia abrir-nos uma linha para imaginar qualquer pedaço de silêncio na imagem original do mundo; em alguns lugares mais, noutros menos: “o ruído está em toda parte e em tudo.” (ZWINTSCHER, 2019, 20) Portanto, se a partilha inaugura uma distinção, se há os afinadores do mundo: onde estão os adoradores do ruído?

Se antes da Revolução Industrial, a música se fazia através dos instrumentos, ditos, musicais; dos corpos humanos, as suas vozes e incorporações teóricas; após a Revolução, as máquinas mecânicas juntam-se a essa equação para agenciar a necessidade de uma nova música. Neste sentido, podemos pensar que Schafer tem razão quando afirma que o “Ruído Sagrado” passou ao profano, pois a revolução é, de certo modo, uma nova invasão bárbara com o seu arrebatamento “maquínico-dionisíaco” do mundo: os deuses agora são máquinas que “chiam, estrondam, giram e ressoam”. E, se o “mundo é um tecido de máquinas” (BRYANT, 2014, 37), a cidade revela-se um campo de guerra. Dos dissensos que se multiplicam, outra desorganização recuperada estava por vir. Se por um lado, como vimos, um preconceito contra as máquinas emerge com a desvalorização da força de trabalho humana, por outro, as máquinas alimentam a esperança da liberdade; o “avanço de um povo em direção a uma vida melhor que superaria a

imperfeição do servil e manual na perfeição da máquina.” (VOEGELIN, 2010, 43) O ruído, enquanto uma miríade de mundos possíveis inaugurados pela Revolução, é o efeito da necessidade autoevidente do “progresso” que, por sua vez, retorna como uma adoração à máquina. Assim, se as máquinas intoxicaram os humanos, estes regozijaram-se através delas. Portanto, se para Gautier (*idem*, 2), o século XX foi do terror: “o século em que a maquinaria da morte adquiriu sua mais alta sofisticação,” foi também o século do ruído:

o tempo no qual as máquinas de som dispersaram as ondas musicais como nunca antes, em que os ruídos da cidade se multiplicaram, em que se captaram os sons da vida cotidiana para convertê-los em pano de fundo das radionovelas, em que vozes estranhas se meteram em nossas casas por meio do rádio e da televisão e o microfone amplificou os sussurros da intimidade para torná-los assunto de audiências massivas (GAUTIER, 2011, 2)

Para Gautier, um dos efeitos mais evidentes da intensificação sonora do século XX foi a descentralização das práticas musicais. Na esteira da Revolução Elétrica, os gêneros musicais ultrapassam as fronteiras territoriais a que estavam circunscritos e as suas definições são desestabilizadas. Além do que, a transformação da ecologia sonora gravita a produção de uma nova sensibilidade artística. É neste contexto que surgem as vanguardas europeias como movimentos culturais que eclodiram no início do século XX e ressoam através da história como práticas artísticas que romperam com o regime representativo das artes.

Segundo Rancière (2005, 31), o regime representativo das artes desenvolve-se através de uma série de normas que “definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas.” Neste sentido, tal regime (o que conhecemos por “belas artes”) se chama “representativo” porque é a noção da representação que controla “as maneiras de fazer, ver e julgar.”(*idem*) Porém, para Rancière, a representação não é a lei que exige das artes a imitação. É, antes, a partilha e as suas ocupações sociais que torna as artes visíveis: “não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. (...) é, ao mesmo tempo o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações.” (*Idem*, 32) Aqui podemos jogar com o exemplo da música clássica; dos conservatórios de música e a sua valorização da partitura

musical. Uma boa execução musical neste regime está diretamente relacionada à capacidade de reproduzir com perfeição aquilo o que está escrito na parte. E a partitura, por sua vez, é a máquina incorpórea que atualiza as disposições da polícia dentro de uma partilha. O regime representativo, então, produz o visível através do controle do que pode ser dito e de quem pode dizer ou, no nosso caso, de quem pode tocar o que está escrito. Há uma hierarquia das maneiras de fazer que ressoa nas formas de perceber e de julgar, por exemplo, a apresentação musical. A qualidade da arte reside na sua capacidade para a representação dos valores de um sistema: a arte para ser adequada precisa repetir o cânone; as grandes obras e os grandes mestres; a redundância precisa ser assegurada.

Portanto, se

nesse período, a Europa estava em clima de contentamento diante dos progressos industriais, dos avanços tecnológicos, das descobertas científicas e médicas, como: eletricidade, telefone, rádio, telégrafo, vacina anti-rábica, os tipos sanguíneos, cinema, submarino, produção do fósforo. Ao mesmo tempo, a disputa pelos mercados financeiros (fornecedores e compradores) ocasionou a I Guerra Mundial. O clima estava propício para o surgimento das novas concepções artísticas sobre a realidade. Surgiram inúmeras tendências na arte, principalmente, manifestos advindos do contraste social: de um lado a burguesia eufórica pela emergente economia industrial e, de outro lado, a marginalização e descontentamento da classe proletária e a intensificação do desemprego. (VOEGELIN, 2010)

Havia, portanto, uma euforia pelos tempos vindouros que ressoou através das vanguardas ao mesmo tempo em que era preciso garantir as bases para a música do futuro. Podemos apontar, como exemplos na música, o trabalho de compositores como Debussy, Schoenberg, Antheil, Webern, Stravinsky, Varese e Satie. Em todos estes, cada qual do seu modo, encontra-se a efervescência da nova música. No entanto, como é de praxe para abordar o nosso tema, queremos focar a nossa atenção ao Movimento Futurista e, em especial, ao artista Luigi Russolo.

O futurismo é um movimento que surge na Itália (1909) após manifesto escrito por Marinetti, um dos seus líderes, e dura até o fim da Primeira Guerra (1914-1918). Inserido nesse contexto paradoxal inaugurado pela industrialização, enquanto “um tempo em que não há

permanência, um estado de mudança e variação, de sucessão e alteridade,” (PLOEG, 2013, 18), o futurismo manifesta-se como um novo anticlassicismo, propondo a ruptura das tradições antigas através da exaltação da modernidade. É neste sentido que, como diz Voegelin (2010), o futurismo apresenta a beleza como princípio, através do elogio à velocidade e na elevação da violência. É futurismo, portanto, por exaltar um tempo por vir projetando, nas máquinas que invadiam o cotidiano, o frenesi do progresso. Logo, o movimento se voltou para o esplendor do maquinismo: “os artistas do futurismo foram os primeiros a contemplar a máquina como uma nova arte a fim de mudar as concepções do mundo, de forma a valorizar a geometria, a mecânica e a automação” (idem). Como podemos perceber no décimo ponto do Manifesto escrito por Marinetti, é a indústria quem gravita no plano da imagem original do mundo futurista:

Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pelo tumulto; nós cantaremos a canção das marés de revolução, multicoloridas e polifônicas nas modernas capitais; nós cantaremos o vibrante fervor noturno de arsenais e estaleiros em chamas com violentas luas elétricas; estações de trem cobiçosas que devoram serpentes emplumadas de fumaça; fábricas pendem em nuvens por linhas tortas de suas fumaças; pontes que transpõem rios, como ginastas gigantes, lampejando no sol com um brilho de facas; navios a vapor aventureiros que fungam o horizonte; locomotivas de peito largo cujas rodas atravessam os trilhos como o casco de enormes cavalos de aço freados por tubulações; e o vôo macio de aviões cujos propulsores tagarelam no vento como faixas e parecem aplaudir como um público entusiasmado (MARINETTI. In. BERNARDINI, 1980, p.34)

O que parece ressoar dessa imagem do mundo aproxima-se demasiadamente do campo de batalha da Teogonia. No entanto, aqui, os estrondos não advêm das grandes montanhas arremessadas sobre os olímpicos, mas da pujança das máquinas, no movimento das multidões entre motores e pessoas. Se admitirmos que neste ponto do manifesto (como Schafer indicar ao supor o deslocamento do Ruído Sagrado ao profano) encena-se a batalha entre as novas divindades industriais e o regime antigo, o ruído então é a voz que anuncia a modernidade. Como vimos, é neste sentido que a associação do ruído como experiência de destruição, como “arma” (ATTALI, 1995) de guerra, ressoa dos tempos remotos. E se, “ao mesmo tempo em que se aumentam as facilidades comunicacionais e intercambiais, ocorre a tentativa de diferenciação e de reafirmação individual e nacional que culminaria na Primeira Guerra Mundial” (PLOEG, 2013, 16), o futurismo inclina-se como ideologia moderna à glorificação da guerra, vista como

“a única higiene do mundo, capaz de destruir os símbolos do passado para possibilitar a renovação e a reconstrução de novos símbolos para a humanidade” (idem). Logo, só através da guerra seria possível adentrar a nova era ao destruir as tradições, os museus e fundir, de uma vez, a arte com a vida. É neste ponto que o movimento futurista se agencia ao fascismo: “todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Este ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes.” (Idem, 17) Portanto, a glorificação da guerra produz a prática artística como campo de batalha, de modo a introduzir a intensidade moderna como elemento de ruptura do regime representativo das artes. Se o campo da guerra mecanizada - com o seu poder de destruição a longas distâncias, suas imensas explosões e violentas ressonâncias e as densas nuvens de fumaça - é o lugar privilegiado para a dissolução da preeminência da visão, é, portanto, a audição que torna-se o sentido condutor da nova sensibilidade. A música torna-se a simulação da imagem original do mundo como arte da guerra.

Pelo ruído, diferentes calibres de granadas e estilhaços podem ser identificados antes mesmo de explodirem. O Ruído nos permite discernir uma tropa marchando na profunda escuridão, até mesmo adivinhar o número de homens que a compõem. A partir da intensidade do disparo do rifle, a quantidade de soldados em dada posição pode ser determinada. Não há um só movimento ou atividade que não seja revelada através do ruído (RUSSOLO, 1986, 49-50).

Porém, a imagem da guerra como propósito futurista pode nublar um pouco um aspecto interessante ao movimento. Para Bijsterveld (2008), o maquinismo futurista é sustentado por um materialismo vital, enquanto imagem do mundo como movimento e energia: “esses valores (...) não apenas refletiam o ‘ruidismo’ dos futuristas, sua parcialidade pelos fenômenos cotidianos da existência moderna, mas também sua tendência a expressar uma ‘força vital’ semi-espiritual” (idem, 141). Logo, os futuristas não eram simples adoradores da guerra mecanizada, mas entusiastas da beleza que encontrava-se no “movimento universal” da vida, por isto, a atenção voltada para as máquinas, pois estas expressavam o fundamento da realidade tanto quanto um cavalo trotando. (idem) Portanto, a proposta experimental do futurismo inspirou os compositores a “capturar a dinâmica da máquina”, “ampliar os recursos do som” e expressar o “amor pela vida urbana mecanizada” (BIJSTERVELD, 141). Logo, o entusiasmo de Russolo no manifesto “A arte dos ruídos” é o agenciamento da necessidade autoevidente da modernidade: a intensidade como força para abrir o futuro aos fluxos da nova partilha. O ruído

aqui se aproxima da sua dimensão probabilista como o inaugurador de mundos possíveis, porém com os ouvidos voltados à grande cidade. A proposta musical de Russolo para enriquecer a música com o ruído das máquinas, é a cidade percebida como o “El dorado” em que o ruído “reinava soberano sobre a sensibilidade dos homens”(idem).

Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é portanto familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto familiar demais, o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nós e nos reserva inúmeras surpresas. (RUSSOLO, 1986, 5)

Assim, a riqueza do timbre evocada como a imagem ruidosa da própria vida, se opõe aqui à nota musical como reguladora da potência contida nos sons. Logo, para Russolo, a música deveria ser renovada, assim como a experiência sonora da cidade moderna também havia sido brutalmente transformada. A sua produção de instrumentos musicais foi sustentada pelo entusiasmo de trazer a música para o presente e, portanto, encaminhá-la ao futuro cumprindo a exigência da nova sensibilidade auditiva. Russolo utiliza uma orquestra inteira de instrumentos de ruído inventados por ele mesmo, sendo o mais famoso deles o “intonarumori”¹¹. Segundo Bijsterveld (2008, 139), em 1914, vinte e três desses instrumentos, inclusive o intonarumori, estavam no palco “enquanto uma enorme multidão se reuniu, assobiando, uivando e jogando coisas antes mesmo do concerto começar.” No entanto, ao contrário do que pode parecer, nas décadas de 1910 e 1920, o concertos de ruído não eram incomuns. Da estreia da Sagração da Primavera ao Ballet Mechanique de Antheil, a emergência de uma música ruidosa lotava as salas de concerto, mas não sem, digamos, reações neguentrópicas: as apresentações ruidosas protagonizaram conflitos e movimentos tumultuosos pelas salas de concerto. Os novos ruídos invadiram a música, mas não sem resistência; o que pode soar contraditório, mas se parece com os efeitos próprios à liberação do ruído cotidiano na música de concerto. Pois, de acordo com Bijsterveld, embora desde o período clássico já exista referência a músicas que representavam os ruídos das máquinas (como “O canto do trem para coro e orquestra” de Berlioz), a grande novidade foi “a construção de música a partir do ruído

¹¹<https://www.youtube.com/watch?v=8GpN5FHO60c>

cotidiano das máquinas, usando máquinas ou instrumentos semelhantes às máquinas, em vez de instrumentos orquestrais tradicionais.” (idem, 139) Através da história existem inúmeros relatos (inclusive se pensarmos no Ruído Sagrado do Schafer) de sons “extra-musicais” na música, pois

Não é raro que compositores resolvam colocar em música o que não é música. Ou o que não era para ser música. Precisamos voltar ao barroco, quando se resolveu representar a raiva em música? Talvez só para lembrar que antes não era necessário chegar a tanto. O mais que se cantava eram as coisas dos mundos divinos. Raiva contra Deus? Fogueira na certa, naqueles tempos esquecíveis em que até Galileu desdizia o que recém tinha dito. Depois, os sentimentos afloraram. A raiva nos tempos de Schütz. A fúria nos tempos de Händel. A indignação nos tempos de Mozart. Até chegarmos ao período plenamente freudiano do início do século passado, quando a música fazia sua própria psicanálise. E na frente dos ouvintes, nem mais, nem menos. (LANZONI; OLIVEIRA, 2011, 98)

Porém, as músicas feitas com máquinas, e seus ruídos cotidianos, era mesmo a grande novidade desse “retorno do recalcado”. Logo, o futurismo tem sido lembrado como a marca dos movimentos que introduziram as máquinas e os seus ruídos nas composições musicais. Como adoradores do ruído, celebravam a pujança da era mecânica e como defensores da arte do ruído tornaram-se os mais ferozes opositores das organizações de redução do ruído (idem). No entanto, como bem aponta Bijsterveld, tanto os adoradores de ruído quanto os afinadores do mundo possuem uma semelhança, enquanto ativismo, que não parece saltar aos olhos logo à primeira vista: o esforço para obter um controle elitista do som.

Se os futuristas queriam uma arte de ruído, os seus opositores queriam o ruído longe da arte. No entanto, se as máquinas mecânicas possibilitaram que os compositores pudessem domesticar, moldar e transformar o som das formas mais variadas possíveis; para Russolo, os ruídos deveriam ser “dominados, servis, completamente controlados, conquistados e constringidos a se tornarem elementos da arte.” (idem, 144) Deste modo, somente mensurando a complexidade do ruído é que se poderia estar de acordo com a sensibilidade moderna. A música, portanto, continuaria a ordenar o ruído (e as máquinas) como uma manifestação fundamentalmente negentrópica; a polícia da nova partilha.

Por outro lado, de acordo com Bijsterveld (idem, 140), os afinadores do ruído são tão barulhentos quanto os adoradores: “tal como as vozes do contraponto na música, os artistas do ruído opuseram-se e ecoaram as obsessões dos líderes das organizações de redução de ruído”. Para os críticos, o futurismo estava quebrando as leis da natureza que, como sabemos, eram baseadas na matematização da grande teoria da beleza (como mencionamos a tradição pitagórica). Para muitos, e aqui nos reencontramos com a ideia de linha contínua de Schafer, a perda do dinamismo, que só poderia ser encontrada no jogo de oposições, entre tensão e repouso, na resolução da dissonância, foi entendida como uma série de eventos sonoros negativos, um simples sensacionalismo que jamais poderia ser a expressão adequada à arte. Por isto, tornou-se comum definir o futurismo como um movimento completamente moderno pois “pareciam romper com tudo o que havia sido sagrado na música romântica do século XIX” (idem). No entanto, é romântica a atitude dos futuristas em elevar a máquina cotidiana à essência da vida. O que parece ecoar a crítica de Schafer ao hedonismo moderno. Logo, o futurismo foi uma espécie de romantismo tardio. Como atitude romântica, a música de ruído buscava controlar as máquinas porque assim elas permitiam ao compositor prescindir do intérprete, algo parecido com o que os capitalistas queriam com o desenvolvimento da maquinaria. Neste sentido, reside o potencial romântico da música de ruído “já que era tudo sobre gravar as grandes mentes dos compositores na máquina”. (idem, 154) Logo,

Enquanto os defensores da música mecânica queriam proteger a voz dos compositores contra a dos intérpretes, os adversários da música mecânica procuravam proteger a arte culta contra o ruidismo e a música chata das massas. A questão em jogo era quem era ou não autorizado a controlar o som da música? (BIJSTERVELD, 2008, 154)

Aqui ressoa a questão de Schafer: quem era autorizado a controlar o som da música? Bijsterveld aponta três partilhas: a parte da música mecanizada contra a parte da música culta, e a parte da música culta contra a parte da música popular. Neste cenário, inúmeros preconceitos vão emergir no campo de batalha pelo controle dos sons. Surgirão aqueles que criticarão a mecanização da música por transformá-la num autômato, inorgânica e suprabiológica. Aqui, o preconceito contra as máquinas mecânicas surge com força como defesa negentrópica do essencialismo humano e continuação do regime representativo das artes. É natural desta crítica perceber as máquinas como um sinal da aniquilação do humano. É nesta crítica também que está contida a profecia da surdez universal através da intensidade ruidosa da contemporaneidade

e que vai ecoar na profecia Schaferiana: as máquinas vão precisar ser cada vez mais barulhentas, pois a humanidade estará cada vez mais surda. Porém, como vimos, se tal domínio sobre os ruídos, por parte dos futuristas, significava tornar o compositor livre da imprecisão do intérprete, esta atitude é completamente elitista em relação a produção e circulação dos sons, afeiçoando-se à tradição policialesca dos afinadores do ruído. No entanto,

Fora da sala de concertos (...) a música tornou-se democratizada. (...) o fonógrafo e o gramofone tornaram-se culturalmente incorporados como instrumentos musicais mecânicos das massas. (...) O direito de fazer música transformou-se em uma espécie de direito inalienável de toda a humanidade e cada vez mais dificultaria a redução do ruído doméstico. (BIJSTERVELD, 2008, 158)

Portanto, a entrada do ruído na música continua a reverberar questões de controle, sobretudo quando falamos da vanguarda. O ruído deveria ser controlado para expressar a visão de mundo do compositor. O que leva Trotski, de acordo com Ploeg (2013, 18) a apontar que “na exagerada recusa do passado pelos futuristas não se esconde um ponto de vista do operário, mas o niilismo do boêmio.” A ruptura, portanto, mostra-se como uma desorganização recuperada da velha partilha que garantia o regime representativo das artes. Neste sentido, de acordo com Rancière, o futurismo não rompeu com o passado, mas enquanto regime estético inaugurado pela “modernidade”, redimensionou a partilha através “da reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” para adequar-se aos novos tempos. Portanto,

“Modernidade” é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime (estético) das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte. Traça, para exaltá-la ou deplorá-la, uma linha simples de passagem ou ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo. O ponto de apoio da história. O regime estético não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. (RANCIÈRE, 2005, 35)

A obsessão futurista pela ruptura revela-se aqui, nos adoradores do ruído, como uma reestruturação da polícia da música. Segundo Rancière, uma das características do regime estético das artes é que ele “transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte ‘não-artística’ das

obras.” (RANCIÈRE, 2005, 36) Se seguirmos o sentido proposto tanto por Bijsterveld quanto por Rancière, enquanto regime estético das artes, o futurismo eleva as máquinas à prática artística, atualizando o Romantismo naquilo o que neste não poderia ter parte, a saber, a natureza titano-maquínica do mundo industrial. No entanto, o individualismo, o gênio do compositor, a sensibilidade explosiva, a oposição desmesurada ao regime representativo das artes, o patriotismo, etc. parecem seguir adiante na sua desorganização recuperada. Se o futurismo se propôs a romper com toda a tradição afirmando-se como o momento em que, a partir de então, tudo se opõe ao antigo, não parece ter cumprido uma revolução, mas redimensionado uma vez mais a partilha do sensível. Abrindo a música para as máquinas, não perseguiram de fato uma ruptura com a tradição, mas a exaltação da música na miríade ruidosa enquanto distribuição sensível para o novo modo de ser na Era da Informação.

Se o regime estético também é aquele que “identifica a arte no singular e desobriga a arte de toda e qualquer regra específica, de toda a hierarquia de temas, gêneros e artes.” (RANCIÈRE, 2005, 32) Na absoluta singularidade do futurismo, o ruído torna-se mensagem. A visão do ruído como o “El dorado” da música está diretamente agenciada à autonomia da arte como a forma pela qual a vida é experimentada em toda a sua potencialidade. É no regime estético que a arte funde-se à vida e o ruído torna-se o objeto artístico; afinal, uma arte dos ruídos. Porém, se o regime estético autonomiza a arte implodindo o regime representativo “que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras e separava suas regras da ordem das ocupações sociais (...) destrói, ao mesmo tempo, todo critério pragmático dessa singularidade” (idem). Por isto, a arte torna-se ruidosa por estar agenciada à modernidade enquanto partilha do sensível; e a modernidade como a assunção política do ruído como arte. É o que veremos no próximo capítulo com o “Noise”, mais especificamente com o trabalho do “Vomir”. Se a massificação do fonógrafo e do gramofone democratizaram a música e a tornaram um direito alienável da humanidade, o que dificultaria o controle do ruído, é justamente através da proliferação das máquinas sonoras aliadas à autonomização da arte que o ruído pode pretender-se a, novamente, romper com a polícia da música através de uma música curiosamente popular da era pós-industrial do final do século XX.

Porém, se onde há música haverá polícia, os conflitos nequentrópicos que surgem através da escuta do “Noise” sugerem que o campo de batalha persiste. A noção de controle do ruído passa necessariamente pela questão política da partilha do sensível. Quem tem permissão para fazer barulho? E outra, qual o barulho é permitido? As próprias disputas dentro da música

do século XX demonstram que, embora seja um elemento fundamentalmente material, o ruído não é o mesmo para todos. Como para a grande maioria, a noção de música que prevalece é aquela em que a música sirva ao acolhimento, ao conforto, ao estímulo dos bons sentimentos; a música do ruído, deslocando esse lugar, é moralmente indesejada. As fronteiras sobre o que é música estão na necessidade das partilhas, como comunidades de gosto (HENNION, 2008). A questão da política ou da polícia não está simplesmente no que eu não posso escutar, no que eu não consigo entender, mas sobretudo no que eu não quero escutar, no que eu não quero entender. Esta postura é um modo de me assegurar no mundo, estável diante das instabilidades, das multiplicidades e sentidos que atravessam a vida. Nesse sentido, o ruído serve a um mecanismo de deslegitimação, de rebaixamento da voz do outro. Mas, se o ruído é entendido como prejudicial à saúde, que interfere na qualidade de vida, provocando perturbações no sono, no humor; se o ruído diminui a potência da vida por que há pessoas que tocam ruído? Se existe essa visão do ruído como moléstia, qual é a visão oposta, a visão que entende o ruído como a potencialização da vida? Pressupomos, como vimos aqui, algumas respostas que levaremos ao capítulo final.

Portanto, tratar o conceito de polícia de forma não pejorativa é perceber que nós mesmos estamos fundados em sistemas de redundâncias através do ruído. É neste ponto, que o mundo como podemos conhecer e perceber são muros ruidosos. Logo, se quisermos encontrar, sobretudo a partir da modernidade, a necessidade que opõe a política contra a polícia, jamais poderíamos encontrá-la em sua totalidade. Pois, ambas são o conjunto de processos operados pelo sistema dinâmico instável das partilhas, que por sua vez estão fundadas num universo probabilista. As delimitações, as fronteiras estão sendo constantemente tensionadas, esborrando como aparições dissensuais gravitando em suas redundâncias. Se, como diz Wiener, o sistema quer conservar-se na sua complexidade, o equilíbrio dentro das partilhas se dá desde o dissenso ruidoso à polícia que opera a fixação dos códigos. Neste sentido, o plano conceitual entre polícia e política nos leva a problemas dialéticos no qual tanto a tradição neguentrópica quanto a política do ruído podem gravitar as nossas considerações; como a forma mesmo do ruído epistemológico (MALASPINA, 2018)

4 MUROS RUIDOSOS

Neste capítulo, apresentamos o noise como um gênero musical controverso que se manifesta através do ruído de alta intensidade. Surgido no contexto da desindustrialização dos anos 80, o noise pode ser abordado como a ressonância dos “adoradores do ruído” como apresentado no capítulo anterior, porém que possui como principal característica a experimentação sobre os limites. Neste sentido, o noise, por exemplo, tensiona os limites tanto da audição quanto da noção de música se apresentando assim como um não-gênero musical. Através do noise seguimos a nossa reflexão sobre o dissenso que se encena na própria utilização do ruído (seja como conceito ou no seu regime acústico) enquanto prática artística contemporânea. A distinção entre o Harsh Noise (Japanoise) e a sua operação em torno do “Noise is Music”; e o Harsh Noise Wall (HNW) e a sua noção em torno do “Noise is Noise”, nos serviu como modelo para refletir sobre o ruído na política e seus desdobramentos. Por fim, no intuito de justificar as afirmações e reflexões apresentadas durante todo o trabalho, propomos uma escuta maquínica sobre o disco “Deliverance”, do Vomir (HNW) como experimento para refletir sobre o ruído como um elemento desestabilizador capaz de revelar as necessidades que sustentam uma partilha do sensível. Neste sentido, apresentamos as manifestações surgidas durante a escuta como reações neguentrópicas (como a vergonha ou o orgulho) que oscilavam em torno da política do ruído e da polícia da música.

4.1 MUNDO-TREMOR

Está escuro. No entanto, com a presença das poucas lâmpadas de baixa potência e algumas velas espalhadas pelo espaço, eu consigo ver uma pessoa sentada num pequeno sofá. Com os olhos fechados, ela acaricia a própria testa enquanto sustenta a cabeça sobre uma das mãos. A minha percepção foi petrificada por esta cena, pois, há muito barulho onde estamos, no entanto, as pessoas inventam uma espécie de silêncio contemplativo ao lugar. Há um frisson pelo ar; eu sinto como se o espaço fosse dobrado pela multidão de frequências sonoras que nos atravessam. E, então, o meu corpo parece amplificado: há tremores que vêm desde o chão e irradiam pelo meu ventre; a pele se arrepia assim como a nuca; os meus ouvidos se dilatam. Os sons mais graves parecem pesar no meu peito e, logo, surge para mim a imagem de que eu sou uma imensa membrana prestes a arrebentar. Os sons mais agudos acontecem como se produzissem ranhuras; como se arranhassem a pele com as unhas e parecem gritar por dentro; o que manifestou a sensação de um rasgo violento na minha cabeça que, por uns instantes, temi tratar-se de um acidente vascular cerebral. Percebo pequenos movimentos involuntários saltando do meu corpo, manifestando-o como um desconhecido tão próximo; máquinas que pulsam e jorram através dele; organismo; bichos selvagens; partes de mim como algo inaudito, enfim, o meu corpo mostra-se como uma fonte de ruído. A alta intensidade sonora provoca os meus limites. Há uma desorientação da percepção cotidiana na bagunça afetiva provocada pelo ruído extremo. A ressonância afeta e os objetos tremem. Eu vejo o ruído se alastrando pela sala, incorporando-se nas portas, agitando as vidraças das janelas e as paredes. O espaço é reinventado, o mundo vibra; a sala está viva: o ruído manifesta o mundo-tremor.

O ruído carrega uma energia de renovação da escuta que é devedora da materialidade do espaço-tempo, da corporalidade da experiência e do acaso na vida cotidiana. Ou seja, com tudo o que, justamente por ser “o impossível inaudível” (Kahn, 1999: 158), desafia o ouvido padronizado com microfissuras para vislumbrar outra maneira de entender as relações com o som, com os outros e com o mundo. (MÉNDEZ RUBIO, 2016, 27)

Os sons em alta intensidade que percorrem a sala estão sendo produzidos por duas pessoas que estão sentadas atrás de uma grande mesa de madeira. Nesta mesa, encontram-se alguns objetos com os quais os músicos interagem: dois laptops, um sintetizador, duas mesas de som, um saxofone alto e dois microfones. Ao lado, duas caixas de som amplificadas; no centro da sala, dois subwoofers para os sons graves e ainda mais duas outras caixas, circunscrevendo um território para o público, do lado oposto ao palco. Vejo os músicos por conta das duas luminárias que estão colocadas sobre a mesa e próximas dos seus rostos. Túlio Falcão está ao lado esquerdo do público, veste uma camisa preta com uma estampa do Gato Felix, usa um boné preto e óculos de grau. Ao seu lado, Thelmo Cristovam veste uma blusa amarela com desenhos de flores em verde e laranja, também usa óculos de grau e tem os cabelos e barba compridos. Ambos compõem o “Hrönir”¹², um grupo, formado no ano de 2001 na cidade do Recife, que se propõe à prática artística através da experimentação com os sons ruidosos: Noise.

4.2 NOISE

O Noise surge nos anos 80 no contexto da desindustrialização que golpeou as economias fordistas das sociedades capitalistas tardias. É, também durante os anos 80, sobretudo com a Queda do Muro de Berlin, que o processo de globalização ganha força, através da emergência de uma rede de informação global e empresas transnacionais, e resulta na saturação da informação: através da proliferação dos objetos de consumo, na intensificação sonora dos grandes centros urbanos, na consolidação da televisão como forma de entretenimento, no advento dos primeiros computadores pessoais, do walkman, dos videos e fitas cassetes, etc.

¹²<https://www.youtube.com/watch?v=TIULWohqxu4>

Se o processo de desindustrialização operou mudanças globais na economia - muitas cidades foram afetadas pela fuga de capitais e converteram-se em cidades fantasmas (o exemplo mais famoso é o caso de Detroit) - ao mesmo tempo, com o colapso das indústrias tradicionais, começou o investimento no capitalismo da informação, sobretudo com o desenvolvimento do “cibertrabalho” (o Vale do Silício). O crescimento econômico gerado por este processo foi caracterizado pela explosão dos números de empregos, porém, na sua maioria, empregos precários, flexíveis, de baixa remuneração; o que contribuiu para aumentar o abismo da desigualdade social nas grandes cidades. É neste contexto que “um novo regime de representação, proposto para celebrar a reabilitação visível e audível da cidade (TOTH, 2011, 34)” é marcado pela imposição de um silenciamento brutal às partes não-contadas da partilha; “de Nova Iorque a Paris, com enormes taxas de prisão por crimes menores, aumentaram a histeria contra imigrantes e a presença paramilitar em certos bairros.” (idem) Neste espaço desindustrializado que o noise emerge como prática artística.

Considerado como um sub-gênero da música industrial dos anos 70, através do noise escutamos a imagem intensificada dos “adoradores do ruído”. Se a música industrial, reunida em torna de bandas como Throbbing Gristle¹³, Einstürzende Neubauten¹⁴ e Coil¹⁵, é caracterizada pela experimentação dos ruídos através de máquinas diversas (sobretudo os sintetizadores eletrônicos, os sons de sucata, os timbres metálicos, etc) encontramos nesse gênero a ressonância ruidosa operada pelo futurismo. A desestabilização das fronteiras entre o ruído e a música, sobretudo operada pela apropriação popular das tecnologias de som (como toca-discos, pedais de guitarra, amplificadores e outros dispositivos), distribui-se da música concreta à música pop do século XXI. (GAUTIER, 2011) Neste sentido, o noise é uma prática artística que torna-se possível, sobretudo, a partir do intenso desenvolvimento tecnológico no contexto da Era da Informação. O ruído produzido pelo noise é produzido através da relação com diversos dispositivos como

instrumentos acústicos (quase sempre amplificados) ou eletrônicos; instrumentos não convencionais, como o som de máquinas em funcionamento e aparelhos sonoros, samplers e mídias de áudio fisicamente manipuladas ou processadas

¹³<https://www.youtube.com/watch?v=cWoQPIC9yJE>

¹⁴<https://www.youtube.com/watch?v=CweBj4pvcfg>

¹⁵<https://www.youtube.com/watch?v=yakxvMEu6eQ>

computacionalmente; ruídos produzidos por equipamentos eletrônicos em curto-circuito, distorções, feedbacks e microfônias; sons produzidos por processos randômicos e estocásticos, distorções e saturações geradas propositalmente, entre outros. (CAMPESATO, 2013, 2)

Porém, ecoando a pergunta de Pereira, Castanheira e Sarpa: se a exploração do ruído esteve no cerne de boa parte das vanguardas sonoras do século XX, o que diferiria o noise? No que eles mesmos respondem: “o que propriamente caracteriza as intenções das abordagens noise é uma busca para atingir os limites materiais dos corpos, no que tange à audição.” Portanto, o noise tem como principal característica a utilização do ruído sonoro como recurso para operar sobre os limites da percepção: “em vários exemplos nota-se a tentativa persistente de lidar com aquilo que se localiza no extremo: da dor, do corpo, dos equipamentos, do experimentalismo e até da própria arte. É uma prática que visa o êxtase pelo excesso, pela extrapolação dos limites.” (CAMPESATO, 2013, 2)

É neste sentido que, a depender da intensidade do evento, o noise pode afetar significativamente os sistemas. A partir do ruído extremo, uma série de manifestações neguentrópicas podem surgir como forma de resposta a tal perturbação; podemos ser informados por nossa consciência de que em breve, se continuarmos expostos àquela intensidade, ficaremos surdos ou com dor de cabeça; a imagem da doença pode emergir na forma de um medo de morrer do coração; e, então, a sensação de que, a qualquer momento, explodiremos por efeito de uma força poderosa que ressoa através de nós. É neste sentido que uma angústia pode se manifestar por efeito de uma violência entrópica: já não estamos mais protegidos em nossa ilha, somos agora a imagem do exterior dobrado em nós mesmos. Nesta experiência da novidade pode surgir a dimensão do caos, do desconhecido, do terror ou do sublime. É também através da regulação neguentrópica que tal perturbação pode tornar-se prazer, aprendizado e gosto; o que pode nos ajudar a explicar por que há pessoas que gostam de música muito alta, acima de 115dB. Como diz Levitin (2010),

parte da explicação pode estar no fato de que a música em forte intensidade satura o sistema auditivo, fazendo com que os neurônios se excitam ao máximo (...) quando muitos e muitos neurônios estão no grau máximo de excitação, pode ser gerada uma propriedade, um estado cerebral qualitativamente diferente do que prevalece quando eles são estimulados num nível normal. (LEVITIN, 2010, 82)

Assim também como há uma espécie de alteração de consciência na experiência ruidosa:

O estresse elevado chega até a liberação de endorfinas, propiciando prazer fácil e insensibilização das pessoas pelo efeito anestésico das próprias agressões orgânicas, a ponto de ficarem barulho-dependentes pela liberação no cérebro de drogas psicotrópicas. Tem-se o início a 55 dB(A) pelo efeito da noradrenalina, substância básica das anfetaminas, e alcança a 70 dB(A) a liberação de morfina endógena, criando situação precursora de uso externo de drogas psicotrópicas.

Deste modo, há um potencial que entrevemos no experimentalismo do noise e que foi o ponto de partida para a nossa pesquisa: o noise como uma prática artística dissensual que produz momentos de “desordem perceptiva, de conflito sensorial e uma certa experiência de angústia ou violência, tanto individual quanto coletiva, tanto acústica quanto política.” (MENDEZ RUBIO, 2016, 24) Se o noise vem do latim “náusea” podemos, mais uma vez, nos aproximar da imagem entrópica do ruído: o alto-mar ao qual somos arrastados. É através do investimento na intensificação da entropia que o noise se propõe a experimentar os limites dos sistemas, de provocar brechas nas partilhas, sobretudo, através das desestabilizações das fronteiras do sistema da música tonal, dos modelos propostos pela indústria da música, dos ritos da escuta contemporânea e da produção de subjetividade que gravita através das partilhas.

O ruído leva a percepção ao limite, porque há algo nele que não podemos decifrar adequadamente. Há algo que vai além da nossa categorização conceitual. Ainda não está bem indexado e não temos as ferramentas certas para abordá-lo. Ou há algo que está errado ou realmente mostra nossa inaptidão para enfrentar a realidade. Nesse sentido, nos aproxima (...) da realidade e da nossa incapacidade de dar sentido à realidade. (MATTIN, 2015, 72)

Deste modo, o noise não é apenas aquilo o que deseja incomodar fisicamente, mas o que ao fazer isto desestabiliza a partilha; se há estranhamento na escuta não estamos conseguindo regular o ruído. Em outras palavras, o noise pode nos fornecer, “como um agente cultural com poder estético” (NECHAVATAL, 2011, 37), escutar a parte de um mundo ainda não ouvido, escondido, soterrado, recalcado sobre aquilo o que acreditamos como próprio à nossa identidade, como o que de mais íntimo existe para nós, como aquilo o que nós somos: “o ruído indica a cada um o lugar que ele ocupa em seu mundo” (KAVALER in MÉNDEZ RUBIO, 2016; 24). E isto pode ser tão desagradável quanto emancipador.

Neste sentido, Nechvatal pensa o ruído como elemento principal de uma arte necessária por não ceder ao espetáculo como entretenimento. Nechvatal concorda com aqueles que afirmam que a arte, como espetáculo de entretenimento, propaga valores emburrecedores que, ao reduzir todas as comunicações ao menor denominador comum, são úteis apenas para as grandes empresas da indústria cultural. O ruído, assim, restauraria a responsabilidade de resistência da arte. Portanto, para ele, é através do ruído que a arte pode alimentar a vontade política e a imaginação da resistência para desmascarar as mentiras silenciosamente persistentes dos poderosos” (NECHVATAL, 2011, 10). Como experiência de fronteira, nos imergindo em “nosso mundo interior, na vida de nossa imaginação com os seus impulsos, suspeitas, medos e amores intensos – o que orienta nossas intenções e ações no mundo político e econômico”, o noise apresenta-se como uma política do ruído no caminho para a emancipação: o ruído como dissenso. Neste caso, o ruído sinaliza para o dano e a frustração, como fontes de prazer psíquico, nos direcionando para uma compreensão de uma arte que perturba e distorce os sinais nítidos das comunicações culturais (idem): violentar a baixa entropia do comum. O que o noise realiza é retirar o ruído da sua falta de sentido, que está diretamente relacionada à gravidade da música, para disso surgir como arte libertária.

Por outro lado, para Voegelin, o noise parece manifestar o trauma do século XX ressoando através dos sons as suas consequências para a sociedade. Deste modo, reconhecendo a falência do progresso (sobretudo no desarranjo da esperança libertária através das máquinas), o noise se trata, não de libertação, mas de isolamento: após a bomba atômica, o ruído desmanchou-se da promessa futurista de ouvir o futuro (ANDERS, 2013), espalhando a sua imagem apocalíptica e imperialista por todos os cantos do mundo. Assim, atomizado, singularizado, individualizado, o ruído nem precisa ser alto, mas exclusivo (idem). Neste sentido, os sons extremos do noise tomam posse do ouvinte isolando a escuta no ruído; “o que exagera as questões de comunicação, sentido e não-sentido (...) exigindo através de sua natureza intransigente um confronto direto (idem, 44). Para Voegelin, o ruído, tomando todo o espaço da escuta, sufoca; ela se vê presa, contraída, sua subjetividade pressionada, o que a leva ao absurdo da vida barulhenta. Enquanto o ruído pesa e a mantém no chão, não parece para ela uma experiência desabrochante, mas violenta. Não há, portanto, um futuro no noise, mas uma espécie de aniquilação ou, digamos, colonização da escuta.

Por fim, para James Whitehead (2013), se o ruído é “o território habitado não apenas pela música, mas por toda a representação, toda a significação,” o noise não é o oposto da música, mas um território do ruído. Segundo Whitehead a pós-modernidade se caracteriza pela destruição dos códigos (num jogo de linguagem que matou o autor, os deuses e desbancou a autoridade do sentido), assim a estética abandona a poética e volta-se para a experiência produzindo a heterogeneidade do sentido: “isto o que você experimentou significa o que você disser que significa”. Neste sentido, a arte encontra-se na correlação entre um e outro; um sujeito que vê e um objeto que é visto: “a música é ouvida, as pinturas são vistas. Música é tocada, pinturas são pintadas.” (Idem. 21) Assim, quando Cage postula a impossibilidade do silêncio, está apontando para a nossa própria condição de escutar. No entanto, o silêncio não é uma impossibilidade em si:

não é de todo contraditório imaginar ou postular um tempo no futuro longínquo, onde nenhuma partícula vibrava e a energia estava em seu estado mais baixo, de modo que nenhum processamento poderia ocorrer, e isso seria um silêncio de fato. Estados semelhantes que são mais triviais também existem, por exemplo, no zero absoluto. Portanto, pode haver silêncios, mas nunca podemos percebê-los porque não podemos perceber a não-percepção. (WHITEHEAD, 2013, 23)

Whitehead afirma que o ruído pode questionar essa correlação. Para ele, se o ruído é considerado apenas como mais um material, não questiona a ontologia da música; porém, se essa ontologia é questionada, não apenas a música é radicalizada, mas também todas as artes (idem). Whitehead afirma isto por encontrar no ruído um articulador importante para fraturar as teorias da arte que, na sua maioria, postulam que o status da arte está na relação entre o objeto e o sujeito. Pensar o ruído fora da percepção é indesejável pois, o ruído destrói a correlação (idem). Para qualquer ideia correlacionista de arte, o ruído é destrutivo e precisa de um limite: o que o torna um código, um material. No entanto, a dimensão entrópica do ruído é em si mais radical, pois possibilita qualquer simbolismo: “ruído não é o elefante na sala, mas o tigre, e sendo livre no quarto e não em alguma gaiola (...) vai devorar a todos e tudo.” (idem) Neste sentido, qualquer pretensão da música à imagem da realidade não passa de uma distorção grosseira; o que de certa forma vale também para o noise. Pois, como dito acima, se o ruído entra na música apenas como mais um material ele torna-se som; e aqui o humano está no centro da questão. Porém, se o ruído entra na música como algo mais que um material, ele expande a música além do humano; “o ruído como música que não soa.” (idem, 29) Como exemplo, Whitehead aponta para a profusão de dados reunidos em plataformas de streaming e outros

lugares, que embora produzidos para serem ouvidos como música, excedem completamente a dimensão humana da experiência. Neste cenário, podemos imaginar um tempo após o humano em que os discos de noise continuarão a ser reproduzidos pelas máquinas sem que haja um humano qualquer para escutar. O que nos recolocaria o problema sobre a ontologia da música: o ruído escapa ao humano; há trilhões de anos antes e depois.

4.3 GÊNERO E NÃO

Como aponta Brassier:

O noise não apenas designa uma terra de ninguém entre a investigação eletroacústica, a improvisação livre, o experimento de vanguarda e a arte sonora. Resulta mais interessante que se refira às zonas anômalas de interferência entre os gêneros: entre o pós-punk e o free jazz; entre a música concreta e o folk; entre a composição estocástica e a arte bruta. Embora esteja sendo usado para categorizar todas as formas de experimentação sônica que, aparentemente, desafiam a classificação musicológica – sejam paramusicais, antimusicais ou pós-musicais – o noise se tornou um rótulo genérico para tudo o que se considera subverter um gênero estabelecido. É, ao mesmo tempo, um subgênero específico da vanguarda musical e uma designação para o que se recusa a ser subsumido pelo gênero. Como resultado, a operação do termo noise oscila entre a de um nome próprio e a de um conceito (...). (BRASSIER, 2009, 66)

Deste modo, tratar o noise enquanto gênero musical acaba produzindo o paradoxo do gênero que existe para negar o gênero. No noise encontra-se (entre o “anti-esteticismo lúcido”, a “não-autoconsciência” do rock e a “fúria analéptica” do pós-punk) as “totalidades dos impossíveis, que abriga gêneros ainda não-atualizados e incomensuráveis” (Idem). Esta confusão não leva a experimentação sonora ao ecletismo, mas à invenção contínua - como uma montagem esquizofrênica entre gêneros - que empenha-se em desestabilizar as redundâncias. Diante do problema da inovação, o noise rechaça a repetição genérica. É, portanto, por considerar o ruído enquanto multiplicidade indeterminada que Brassier pensa não haver uma “estética do ruído”, pois este destitui a estética: “o ruído agrava a fenda entre saber e sentir, dividindo a experiência, forçando o conceito contra a sensação.”

O pensamento de Brassier parece ressoar em algumas posições antigênero de artistas e ouvintes do noise. Segundo Novak (2013), a maioria dos praticantes argumenta que o noise não

é música de forma alguma e que não há característica que o defina além da sua incomensurabilidade. O ruído levado ao extremo, tornando a experiência antimusical ou indesejável, permite a emergência do noise como aquilo o que não se fecha completamente em música. No entanto, como mencionamos em outros casos, tal posição parece não se sustentar pela própria incomensurabilidade do ruído. Afinal, o noise emerge como uma prática artística enquanto refuta as redundâncias de um determinado sistema musical. E assim, atualiza-se na partilha como o gênero que nega a música. Logo, acompanhando Novak, há também um de conflito encenado dentro do noise: “Noise is Music” contra “Noise is Noise”.

O noise se tornou um gênero através de seu feedback antagônico com a música, que dividiu sua diferença genérica em dois loops inter-relacionados. O primeiro loop inscrito Noise na separação total da Música e todas as suas categorias distintas. No segundo, o Noise foi integrado à circulação na forma de gravações e acabou se destacando como um gênero musical próprio. (...) A ideologia do gênero Noise foi formada no feedback entre duas posições aparentemente irreconciliáveis: “Noise is Music” e “Noise is Noise”. (NOVAK, 2013, 119-120)

Para uns, o noise não pode existir enquanto música, pois, desse modo, não há sentido em afirmar a incomensurabilidade do ruído: “qualquer mistura, qualquer que seja, fará do ruído um efeito musical que corromperia a possibilidade de seu próprio significado independente.” (idem, 120) Esta posição, dos adoradores do ruído como purificadores, gera conflitos entre os praticantes do noise, pois há um paradoxo em conceber a pureza do ruído. Porém, é esta a posição que opera para alegar a sua liberação da música. Por outro lado, é por sua intensa circulação na forma de gravações que o noise se destaca popularmente como um gênero musical próprio que imprimiu uma linguagem específica sobre a música. (idem) É neste sentido que o japonês Akita Masami, mais conhecido como Merzbow¹⁶, se torna mundialmente um expoente do noise ou, melhor, “Japanoise”. Junto com Masonna¹⁷, Hijokaidan¹⁸, Hanatarash¹⁹, Keiji Haino²⁰, o trabalho de Akita acaba sendo responsável por apresentar um novo gênero musical ao mundo ao mesmo tempo que uma forma de antimúsica (idem). Se o noise distingue-se pela

¹⁶<https://www.youtube.com/watch?v=AguPH0XBxdw&t=245s>

¹⁷<https://www.youtube.com/watch?v=iWkAqZfRbh8>

¹⁸<https://www.youtube.com/watch?v=KM7Rj1ImpFk>

¹⁹https://www.youtube.com/watch?v=JtlZmk_rBDM&t=13s

²⁰<https://www.youtube.com/watch?v=qbq-g3ZtMbl>

sua ruptura com a música através da irrupção violenta do ruído, é de alguma forma por esta operação que se produzem novas práticas e definições de música. Em outras palavras, como vimos sobre os adoradores do ruído:

O ruído tornou-se um nexa de estética romântica que restabeleceu o potencial da música para se tornar um mundo incognoscível, misterioso e descritível da pura experiência sonora. O ruído tornou a Música nova, repetidamente, reiterando seu potencial para escapar de uma classificação significativa (...) Para dar ao Noise o poder de sua total diferença, ele tinha que permanecer sem sentido e separado de todos os outros gêneros musicais, até mesmo da “música independente”. Ainda sendo gravado e circulado, Noise era alimentado no discurso do gênero musical e acabou sendo reconhecido como uma forma significativa de música em si. (NOVAK, 2013, 120)

Para Janotti e Sá (2018), gênero musical é uma noção mediadora do processo de fruição da música. Porém, a música não é apenas aquilo o que os músicos fazem. Para os autores, a música é um ator em que se articulam modos de viver e os seus ritos. É um lugar em que se realiza, assim como se promete, um coletivo e que se constitui por “uma ambientação socialmente organizada de sons e materializada na relação entre corpos humanos e aparatos técnicos” (JANOTTI, 2014; 15). Neste sentido, “os gêneros não são somente sonoridades, eles envolvem aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevrálgico as expressões musicais.” (idem, 78) Os gêneros musicais podem ser vistos como constelações maquínicas em que afetos e perceptos desdobram-se em experiências estéticas, práticas de gosto e narrativas identitárias que se materializam numa cena musical.

Portanto, acompanhando a definição de música apresentada por Janotti, ainda que os artistas do noise proclamem a incomensurabilidade do ruído, isto não parece ser suficiente para que a música dissolva-se, pois a música não está estruturada apenas na prática artística que organiza os sons. Os gêneros, portanto, não se prendem em simples oposições, mas desenvolvem-se em torno de eventos, conflitos, consentimentos, consumo, desperdícios e todo o tipo de configurações e utilizações maquínicas dentro de uma partilha (como vestimentas, casas de shows, aparelhos eletrônicos, lojas de distribuição, comunidades virtuais, etc). Neste caso, o que constitui o noise é o que a princípio não se ajusta ao sistema da música como notas musicais, ostinatos rítmicos, compassos, melodias, harmonias e canções. No entanto, ainda há um sentido de organização sonora que torna o noise algo que pode ser reconhecido em níveis

de redundância que estão diretamente relacionados à música. O noise, então, afasta-se da música ao ponto de poder haver noise sem música, mas, logo é contraído pelos diferentes regimes sensíveis e comunidades de gosto que se desenvolvem pela partilha. Por isto, para uns, o noise não é música; para outros, é música indesejável; e ainda para outros, um experimento político. Todavia, o ruído “absoluto” permanece desestabilizando, através da sua indeterminação, a própria noção de gênero.

4.4 A ESCUTA MAQUÍNICA: UMA ONTOCARTOGRAFIA

Antes de avançarmos à parte final deste capítulo, acreditamos que é necessário apresentar como chegamos ao experimento para justificar a proposição que nos guiou até aqui: o ruído como elemento político. Neste sentido, como discorreremos durante o trabalho, afirmamos que o ruído, ao produzir a entropia dentro de um sistema, é capaz de revelar os agenciamentos através dos quais as máquinas se montam, por exemplos, em identidades. Deste modo, é a partir da experimentação com o ruído de alta intensidade que desejamos atravessar as reações negentrópicas e as desorganizações recuperadas entre o ruído da política e a polícia do ruído. Para tanto, nos propusemos a uma escuta maquínica. Sabemos que a discussão sobre a escuta é extensa, mas, mesmo não tendo tempo para atravessá-la, acreditamos que devemos apresentar alguns pontos que justificam o nosso experimento de escuta sobre o disco “Deliverance”, do Vomir, artista que opõe-se ao “Noise is Music” do Japanoise e que apresentaremos um pouco melhor ao fim desta seção.

Resumidamente, em relação aos sons é comum deparar-se com a distinção entre ouvir e escutar. Neste caso, diz-se que ouvir se configura como uma relação desinteressada com os sons. Como ouvir um carro atravessar a rua: eu não o ouço porque desejo ouvir, mas porque eu posso ouvir. De outro modo, a definição de escutar indica uma chamada de atenção para ouvir (NANCY, 2014; SCHAEFFER, 1966). A escuta, identificada a uma intencionalidade, estaria assim mais próxima de uma experimentação sobre o que se ouve. Como quando eu escuto um disco da minha banda preferida. Apesar dessa imagem antropocentrista da audição, como mencionamos acima, o conceito de escuta será adotado na intenção de apresentar o experimento sonoro para a conclusão do trabalho. Se o que ouvimos são afectos e perceptos enquanto efeitos dos agenciamentos maquínicos, a escuta é o processo de cartografar e analisar os agenciamentos e os seus desdobramentos dentro de um campo.

4.4.1 Os rastros

Como visto, as máquinas arrastam e deixam rastros porque ressoam. Portanto, ao ouvir um som podemos seguir os seus vestígios: eu sinto uns estampidos sobre os meus tímpanos; as pequenas ondas de pressão se alastram rapidamente de dentro para fora do meu crânio; tal qual um sonar, eu persigo o som, levanto da cadeira onde escrevo, saio do quarto, desço as escadas da casa e encontro o cachorro no terraço. Embora eu já soubesse que ouvia um latido, perseguir o rastro do som me levou até o cão. Isto só foi possível porque o latido inscreveu-se no espaço desde o terraço até os meus ouvidos. É neste sentido que se propõe uma escuta maquínica como uma ontocartografia (BRYANT, 2014) em que rastreia-se as ressonâncias entre as máquinas. Esses rastreamentos se dão através dos eventos sonoros como a captura da atenção enquanto efeito de um agenciamento maquínico: um ritmo através do qual uma atenção nos é dobrada; uma surpresa que torna-se deslumbramento (como se sentir arrastado e arremessado ao asfalto pelo som de um ônibus). Do campo ao texto, a escuta maquínica reflete os encontros de um ouvinte imerso num universo permeado por máquinas vibrantes: o mundo-tremor. O plano da escuta maquínica é uma pista de dança ontológica (BENSUSAN, 2016).

a cartografia é a investigação de acoplamentos estruturais entre máquinas e como eles modificam os devires, atividades, movimentos e maneiras pelas quais as máquinas acopladas se relacionam com o mundo a seu respeito. É um mapeamento (cartografia) desses acoplamentos entre máquinas (onta) e seus vetores de transformação, movimento e atividade (BRYANT, 2014, 25)

4.4.2 A atividade reflexiva e o gosto

Se os sons podem ser considerados como informações que participam das operações de um sistema, através dos sons ativam-se afectos e perceptos. Ouvir é ressoar os agenciamentos maquínicos. Então, escutar é a atividade reflexiva sobre os padrões e interações entre máquinas. Através da escuta pode-se observar as reações negentrópicas que se manifestam enquanto processo de redundâncias do sistema. E então, refletir suas ressonâncias rastreando as aparições de máquinas corpóreas, incorpóreas; máquinas sociais, como a vergonha e o medo, etc. É

através do feedback, da regulação neguentrópica do sistema, que encontramos a atividade reflexiva como produção do gosto.

Para Hennion (2011), o gosto não é uma propriedade dos objetos ou dos sujeitos. Assim, retirando o gosto da condição de atributo, Hennion o aponta como processo de aprofundamento dos efeitos dos agenciamentos maquínicos: modos de usar, escutar, degustar, brincar, etc. O gosto, portanto, é uma prática de ligação com o mundo e compõe-se através das experiências repetidas e progressivamente ajustadas entre as máquinas. Assim, a escuta reflexiva é uma ritualização do gosto. Neste caso, o gosto é parte do processo de subjetivação através das dobras produzidas pelos agenciamentos maquínicos. “A coisa sobre a qual trabalhamos, em outras palavras, se torna uma extensão de nosso próprio corpo.” (BRYANT, 2014) O gosto é produzido enquanto redundância à necessidade do sistema persistir. Considerando que a subjetividade é parte de um sistema que se configura como humano, as dobras são os atos da desorganização recuperada que sustentam um sujeito. É como se “as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria” (ROSE, 2011), caracterizando assim uma rede complexa de agentes e agenciamentos mútuos enquanto identidade:

O conceito de dobra pode fazer surgir um diagrama generalizável para pensar as relações, as conexões, as multiplicidades e as superfícies - sua formação de profundidades, singularidades, estabilizações. Esse diagrama da dobra descreve uma figura na qual o lado de dentro, o subjetivo, é, ele próprio, não mais que um momento, ou uma série de momentos, por meio do qual uma "profundidade" foi constituída no ser humano. A profundidade e sua singularidade não são, pois, mais do que aquelas coisas que foram escavadas para criar um espaço ou uma série de cavidades, plissados e campos que só existem em relação àquelas mesmas forças, linhas, técnicas e invenções que as sustentam. (ROSE, 2001.)

A escuta maquínica é uma atividade reflexiva (HENNION, 2011) que almeja um mapeamento das ressonâncias. É escutar enquanto feedback que, entre o ruído e a redundância, produz afectos, perceptos e subjetividades. Logo, a subjetividade não deve ser entendida como um dado primordial nem uma capacidade inata a um tipo de criatura. Tampouco explicada pela interação entre, de um lado, um animal com desejos e sentidos e um ambiente externo, “lá fora”, físico, interpessoal e social no qual um mundo psicológico interior é produzido pelos efeitos da

cultura sobre a natureza (ROSE, idem). Para Rose, a interioridade psicológica, a qual chama-se sujeito, é constituída como os efeitos da ligação dos humanos a outras máquinas. São essas variadas composições maquínicas que produzem o sujeito como “timbre”; elas próprias fazem emergir os fenômenos por meio dos quais os seres humanos se relacionam consigo em termos de um interior psicológico (idem).

Se hoje vivemos nossas vidas como sujeitos psicológicos que vemos como sendo a origem de nossas ações, se nos sentimos obrigados a nos colocar a nós próprios como sujeitos com uma certa e desejada antologia, uma vontade de ser, isso se deve às formas pelas quais relações particulares do exterior têm sido invaginadas, dobradas, para formar um lado de dentro ao qual um lado de fora deve sempre fazer referência. (ROSE, 2001)

Portanto, a atividade reflexiva através das ressonâncias reconfigura “o lado de dentro” como uma relação gravitacional com “o lado de fora”. O sujeito é montado e remontado a partir dessas relações. O sujeito se estabiliza enquanto um sistema configurado por ritmos, em que a ação se estabelece desde as suas intenções como também outros corpos, técnicas e instituições que o mantêm no lugar através de práticas sob toda uma variedade de relações de forças, punitivas ou sedutoras, disciplinares ou passionais (idem): ou seja, o sujeito enquanto efeito da polícia. No entanto, o sujeito também produz a si mesmo nas dobras com o mundo e as coisas do mundo. Enquanto ação política, o gosto se torna uma categoria importante para analisar esses processos de produção de si, de invenção de si através da prática daquilo o que se gosta, da paixão, do que traz alegria, potência de vida ao sujeito. Por isto, é através do engajamento que se chega a gostar de algo. O feedback é o gesto fundamental para o desenvolvimento do gosto, da subjetividade, da aprendizagem.

Na atividade reflexiva formulamos sensibilidades e competências para perceber como as relações entre máquinas produzem determinados efeitos. É neste sentido que os modos de escutar, como uma performance do ouvir, se distribuem numa gradação intensiva diante da complexidade do universo sônico. Um modo de escutar se organiza através de como se escuta, quando se escuta e por quê se escuta. É um recorte sensível dos agenciamentos. As posições do corpo, as preocupações do dia, as angústias, a ansiedade, a temperatura, os prazos a cumprir, a qualidade do aparelho de som, etc. A escuta é uma posição; e então um posicionamento do ouvir e os modos de escuta são modos de invenção de si. Quantas vezes escutamos o disco da banda que gostamos, a quantos shows fomos, quantas vezes conversamos sobre suas canções, etc.

Neste caso, a escuta maquínica é também, enquanto ontocartografia, uma forma de desenvolver o gosto rastreando os agenciamentos que desejamos potencializar.

Assim, como agenciamentos coletivos, os relatos produzidos pela escuta maquínica não são apenas a expressão de um indivíduo. Aquilo o que se escuta não é uma pessoa, mas uma coletividade de vozes, ouvidos e outras máquinas. Assim como a linguagem, a escuta é intersubjetiva: outras vozes falam naquilo o que escutamos. A partir dessa timbragem de vozes, tanto no campo quanto no texto, a escuta vai desvelando-se em significâncias dos sons; em níveis de redundância. Portanto, entendemos o relato do experimento também como uma máquina pluripotente. É por isto que ao refletir sobre a escuta no campo, nos voltaremos à primeira pessoa, como, geralmente, fizemos com as analogias e os exemplos que apresentamos durante o trabalho, como maneira de nos aproximar da singularidade da experiência de escutar “Vomir” no carro enquanto manifestação coletiva da linguagem através do relato da escuta. Em cada parágrafo escrito neste trabalho agenciam-se, enquanto imagens sobrepostas e implicadas, cada arrastamento surgido no campo como também as dobras que outras máquinas gravitaram até aqui; opinião dos amigos e amigas, proposições dos textos fundamentais ao nosso trabalho, a própria desestabilização das coisas a partir do ruído, as noites em claro escrevendo este texto, etc.

4.4.3 O carro como campo

Para realizar o experimento sobre o ruído, o carro foi escolhido como o campo de pesquisa. De acordo com Brandon Labelle (2010), nós compomos bolhas auditivas com os territórios que habitamos. Neste sentido, as bolhas auditivas proliferam-se do walkman ao carro, numa caminhada e num mergulho na piscina. Se adotarmos o exemplo do walkman, perceberemos que uma bolha auditiva é agenciada por diversos eventos durante uma simples caminhada: máquinas de ouvir. Aberta para a multidão através do qual a cidade acontece, a rua é fundamentalmente ruidosa. É neste sentido que Labelle aponta o ruído como uma potência transgressora, pois a rua é, sobretudo, um lugar dos encontros e conflitos. Portanto, o walkman nos regula, até certo ponto, do mau encontro com a incomensurabilidade da rua. Para Labelle, este evento compõe uma narrativa mitológica do corpo na cidade: um investimento na experiência da cidade enquanto invenção de territórios. Há toda uma miríade de arrastamentos na relação entre o caminhante e a rua: as condições da rua, as suas superfícies, os buracos, as calçadas mal-feitas, os encontros com outros pedestres, animais e máquinas de todos os tipos.

além de outras prováveis situações, que vão ressoando com o corpo e produzindo uma relação que compõe a trajetória pessoal daquele que caminha. Quando se caminha escutando música no walkman, essa relação que acontece entre o corpo e a rua, enquanto composição material, agora também está sobre uma relação com a música: a música inventa também um território e agencia o corpo e a rua.

É neste sentido que os carros e os seus sistemas de som também inventam narrativas mitológicas da cidade produzindo, segundo Labelle, uma hiperespacialidade que afeta as condições do sistema. Quando o carro atravessa a rua com a música, agencia variadas percepções espaciais diferentes: há a música que soa dentro dele, há o que a música compõe quando atravessa alguém na calçada, quando ela ressoa através do asfalto e se dissipa na atmosfera, etc. No entanto, o pedestre ainda está de corpo aberto para a rua enquanto o carro cria um espaço relativamente fechado. O que nos interessa, sobretudo, para pensar a relação de colocar o ruído extremo para tocar dentro do carro enquanto uma bolha auditiva que, supostamente, teria como um dos propósitos nos isolar da violência ruidosa da rua.

Para Labelle, um elemento extremamente importante para pensar o carro como bolha auditiva é a vibração. Neste sentido, o autor utiliza a vibração justamente por ela exceder a concepção do som como o audível. A vibração possui, entre outras coisas, um sentido intensivamente tátil. E esta dimensão da vibração é imprescindível para pensar no carro enquanto bolha auditiva: uma máquina vibrante. Dentro de um carro há inúmeras vibrações que produzem uma máquina extremamente rítmica: o motor e o cano de escape, o atrito das rodas com o asfalto, o volante, os pedais, a marcha, as janelas que tremem, o painel que range, etc. Neste sentido, o carro é como uma bateria, e, então, o motorista e os passageiros são tambores. Assim, o carro aparece enquanto imagem de uma máquina sônica que apresenta uma potencialidade interessante para a criação de experiências auditivas. Desde a imagem do útero e as vibrações que massageiam e acariciam o feto às experiências desconfortáveis com o som extremamente forte, o carro, como bolha auditiva é um campo interessante para os experimentos sobre a aparição do ruído como política, pois

A música, na estruturação de sons, estabiliza a ameaça do som e organiza a dinâmica da audição em torno de um conjunto de motivos recorrentes. Localizar o ouvinte dentro do carro, aspectos de controle e segurança são reforçados pelos impulsos móveis da experiência sônica, como moldados atrás do vidro e dentro da

sensação de ser no controle. O carro é uma espécie de domínio privado através do qual um também exibe um poderoso significado. (LABELLE, 2010)

Assim, por pressupor que, geralmente, ouvimos música dentro do carro para nos confortar do ruído da rua, a proposta foi escutar durante cinco meses o “Deliverance”, do Vomir.

4.5 VOMIR

"Barulho é silêncio para mim" PERROT, 2013

“Sem dinâmica, sem mudanças, sem desenvolvimento, sem ideias.” É desta maneira que Romain Perrot, mais conhecido como Vomir, descreve o essencial em seu manifesto para o Harsh Noise Wall (HNW). Se, como aponta Novak, há os adoradores que pregam a pureza do ruído, encontramos no Harsh Noise Wall ²¹ a sua manifestação fundamental: “sem compromisso”, “sem alegria rítmica”, “sem drama”, “sem preocupação social”, “sem interação pessoal”, afinal, “sem entretenimento”. Portanto, se o Harsh Noise (Japanoise) é caracterizado pela aproximação do ruído com intenções, digamos, musicais; o Harsh Noise Wall procura a negação das intenções musicais através da composição de monólitos de ruído: “a grande maioria de seus trabalhos são apresentações de ruídos muito densos e sobrepostos a fim de constituírem uma massa sonora complexa e ininterrupta, cuja intensidade é reforçada para realçar o caráter estático, porém grandioso, dos sons.” (CAMPESATO, 2013, 6)

Nos últimos dez anos, o HNW tornou-se um gênero significativo dentro do noise, sobretudo, por firmar-se na oposição à música pop: “o indivíduo não tem alternativa senão rejeitar a vida contemporânea como promovida e pregada. O único comportamento livre que permanece reside no barulho, na retirada e na recusa em se render à manipulação, a socialização e ao entretenimento.” (MATTIN, 2015) Portanto, Perrot assume uma posição extrema à cultura de massa através do isolamento da escuta na sua imersão no ruído completo, contínuo, consistente do início ao fim, sem grandes alterações ou flutuações. Como vimos, ainda que tal

²¹<http://www.reclusoir.com/> (para acessar manifesto do HARSH NOISE WALL produzido por Romain Perrot)

postura não traga novidades nas práticas artísticas da vanguarda, esta posição do HNW nos interessa demasiadamente rumo à conclusão das reflexões do nosso trabalho.

Se, como diz Perrot, o que agencia todo o seu trabalho é a sua antimusicalidade: “não sou músico, não tenho formação e não sei tocar um instrumento; Eu até me recuso a aprender o básico.” (nota), e ainda que o artista assuma o teor irônico contido na sua posição; a imersão nos muros ruidosos do HNW nos parece uma grande oportunidade para refletirmos sobre o que apresentamos até aqui. Se quando o ruído emerge os conflitos aparecem. Como então a polícia gravita na escuta? Quais os conflitos que surgem? Quais sentimentos se manifestam? Quais são as reações neguentrópicas que se manifestarão através da escuta do HNW? Quais os efeitos na percepção produzidos pelo HNW? Quais cenas de dissenso se encenarão através da experimentação do ruído? Como apresentamos na cena que abre este capítulo, se a grande característica do HNW é evidenciar que tudo está vibrando numa espécie de apresentação barulhenta do caos - algo que uma música estruturada em ritmo, melodia e harmonia, sobretudo, se for uma canção, geralmente, não pode nos apresentar no mesmo nível de intensidade - optamos por nos confrontar diretamente com o HNW como maneira para cartografar as aparições da política enquanto ruído. Escolhemos, portanto, especificamente o disco “Deliverance”²², do Vomir, por considerarmos a configuração sonora mais interessante no sentido de desestabilizar significativamente as nossas relações estruturais, o nosso sistema de redundâncias, quando se trata de escutar música.

4.5.1 O ruído como escuta

Nossas crenças não estão aqui dentro, em nossas mentes, mas nas ações em que nos engajamos, nas instituições que apoiamos e participamos, nas autoridades que reconhecemos, etc (...) muitas das nossas crenças são exteriorizadas e lá fora, no mundo, em outras autoridades, instituições, pedaços de papel e livros, e assim por diante. (BRYANT, 2014, 91)

“Quem iria querer que seus ouvidos fossem agredidos?” Entro no carro. São 14 horas e eu vou para a natação. Daqui para lá são, aproximadamente, 30 minutos atravessando da zona

²²<https://www.youtube.com/watch?v=piF179OSzjk> (propomos que durante a leitura do experimento o leitor escute o disco)

leste até o centro da cidade do Recife. Abro o celular e coloco o primeiro disco do “Deliverance” que tem ao todo 56 minutos. Antes de tocar, subo o volume do som até o nível 30 de 42. Eu jamais havia colocado o som em tal intensidade. E então, acontece de forma explosiva. A primeira reação foi me contrair bruscamente e espremer os olhos enquanto o coração disparava e a pele esquentava. O muro ruidoso tomou todo o espaço do carro manifestando os contornos da minha bolha auditiva. Embora, na minha visão, a rua onde moro permaneça sólida e tranquila, dentro do carro tudo treme; os objetos estão tremendo, a estrutura está tremendo e eu também me sinto tremer. Logo, percebo os sons me perfurando, como uma chuva de gotas de aço desabando sobre o meu corpo. Mais uma vez, me percebo como um tambor em que o som se faz também por mim. A tempestade cai como se tudo soasse ao mesmo tempo; e se conectando, cortando, perfurando, chocando, faz saltar as suas máquinas por mim como uma hiper-ressonância em que a atmosfera parece liquefazer-se.

Porém, há algo no HNW que parece, definitivamente, não se mover; tudo treme, mas não vai a lugar algum; não há um jogo de tensões e relaxamentos; as coisas só caem. O ruído extremo parece fazer borbulhar a matéria vibrante, lançando-me num plano em que não há imagens de humanos correndo e chegando em casa, mas apenas imagens-força; movimentos, linhas, espasmos, gestos aleatórios, etc. A bolha auditiva, estimulada pelo muro ruidoso, se mostra como um território imenso e estático, mas que move-se veloz através da multiplicidade das frequências que simultaneamente atacam os ouvidos. Parece tanto a repetição do mesmo quanto a incomensurabilidade do “infinito”.

Somente percebi que estava isolado pelo ruído que se propagava pelo espaço quando o carro entrou na reserva e eu não pude ouvir o som do alarme de combustível. Neste caso, o som do alarme desaparecia através do ruído. Assim, a impressão é que o ruído suspende o som do mundo; eu apenas sinto o carro tremendo através dos meus pés e da minha pelve enquanto piso no pedal do acelerador; eu sinto o motor tremer nas minhas mãos, mas eu não escuto o som do carro, tampouco o som da rua. A sensação é curiosa, os sons cotidianos são abduzidos pelo muro ruidoso e, então, a imagem do mundo parece embaçada. Eu percebo que, pela amplitude e intensidade da miríade sonora, sinto-me um pouco mais inseguro. A desordem é o grau de incerteza que o receptor tem quanto à determinação do sistema. Como a referência sonora do mundo foi desestabilizada por conta da entropia, eu entro em estado de alerta e pareço ficar extremamente dependente da visão. Sou lançado à consideração sobre a importância da audição

para nos mover no mundo. Através do ruído extremo a audição se desloca do comum e questiona-se.

A escuta, então, e todo o aparelho sensorial fornece as informações sobre o espaço. Assim, o espaço se tece continuamente enquanto comunicação. Quando escuto um som e percebo que vem de tal direção, estou também percebendo outros sons vindos de outras direções. Estes cruzamentos dobram o espaço em mim e o constrói como uma coisa singular, pois é o espaço agenciado ao meu sistema sensorial. Porém, o espaço não é um lugar vazio em que as coisas estão: o ambiente, como ecologia, são as coisas e as suas composições. E, portanto, ao tomar a minha audição, o ruído desestabiliza a minha percepção espacial. No entanto, ao mesmo tempo que captura completamente a audição, o ruído inaugura uma brecha que abre-se à consideração sobre os mundos possíveis como condição da escuta: “quando confrontados com novas experiências, as nossas distinções prontas entre informação e ruído são mais frequentemente contestadas.” (MALASPINA, 2018, 62)

Me afundando com o ruído, as manifestações negentrópicas começam a saltar sobre mim. Num instante percebo que estou desatento e as minhas mãos começam a suar. Com efeito, eu passo a segurar um pouco mais firme no volante e penso em redobrar a atenção para os retrovisores do carro. Percebo que, como não escuto mais os sons dos outros carros, preciso vigiar visualmente os movimentos dos outros carros; o que evidencia o problema entre a visão direcional e a audição panorâmica. Eu sinto que se não redobrar a atenção é muito provável que aconteça um acidente. Então, eu já estou tenso e me vejo errando decisões que costumo fazer automaticamente; eu esqueci de entrar na rua que me levaria até a natação. É assim que, embora eu quisesse negar, reconheço o ruído como um problema para a percepção: a impressão de estar desatento incomoda.

Com o passar do experimento, eu começo a ouvir imagens que emergem do ruído como um bloco de sensações. Logo, ouço como se houvesse uma turbina de avião conectada ao carro; escuto vozes agudas, como se alguém me enviasse mensagens, e fico em dúvida se isto está mesmo ali ou se é coisa da minha percepção; como se houvessem fantasmas que habitam o ruído. O que aos poucos me leva a considerar que no ruído há tudo. É na multiplicação da incerteza que o ruído estimula a criatividade, como se, a partir da sua intensificação entrópica, as máquinas operassem de modos mais rápidos e, portanto, errantes. Assim, imergindo na miríade ruidosa, a minha escuta vai se desdobrando como se mergulhasse à procura do sentido.

E então, quando chego finalmente ao meu destino e desligo o som, sinto uma despressurização através do meu corpo, como se o ruído se esvaziasse e uma espécie de silêncio cotidiano emergisse no mundo. Eu fico alguns segundos em choque, como se estivesse me estabilizando. Logo, começo a ouvir as vozes das crianças brincando na piscina, as músicas que tocam na academia, o som dos motores dos carros circulando pela rua mais próxima, os sibilar dos pássaros, a linha contínua de um ar-condicionado, um avião que sobrevoa a cidade. O sistema reinveste as redundâncias e me reconforta no mundo. Eu agora me sinto descontraído. E percebo, afinal, que a atenção estava funcionando durante todo o experimento ruidoso. Enquanto eu caminho até a piscina, percebo que talvez tenha experimentado um pouco a imagem do ruído enquanto catástrofe da escuta.

4.5.2 A máquina nequentrópica: orgulho e vergonha

Logo de início, com a repetição do experimento, eu percebi se manifestar um prazer com o ruído extremo. Eu me sentia cada vez mais estimulado a escutar o “Deliverance” enquanto me deslocava para qualquer lugar da cidade. Assim, me sentia mais seguro em relação às primeiras escutas como se o experimento ruidoso tivesse alcançado um nível agradável de previsibilidade. Disto, comecei a sentir uma espécie de orgulho por escutar ruído extremo dentro do carro; eu me vi envaidecido por ter descoberto um prazer misterioso naquilo o que ninguém deseja escutar; algo como um sabor da vanguarda; um gosto pela estranheza; uma afeição pelo diferente, afinal, a imagem política da subversão.

Assim, a bolha auditiva começou a ficar pequena e eu passei a perceber a vontade de expandir a escuta; de fazer a rua escutar. Portanto, eu comecei a escutar Vomir com as janelas do carro abertas, instigado pelo sentimento de querer mostrar aquilo o que eu escuto. Mas não só isto, havia um desejo de provocar, de perturbar e manifestar para os outros que existe algo diferente para ser escutado enquanto música. Aliás, neste momento, eu estava inclinado a afirmar que a música jamais existiu. Houve uma ocasião em que um carro da polícia militar passou ao meu lado e me levou a imaginar o que os policiais achariam da minha situação: eu aumentei, imediatamente, o nível de intensidade do ruído que se propagava através das caixas de som. Aqui o ruído, através da sua manifestação extraordinária, parecia me instigar a perturbar a gravidade da partilha.

Porém, algo curioso começou a acontecer. Num momento, quando parei para abastecer o carro com as janelas abertas, percebi que o frentista do posto escutou o que eu estava ouvindo e me preocupei se ele havia me julgado como um doido. Esta preocupação pareceu ressoar retrospectivamente sobre todo o experimento. Se de algum modo eu me senti orgulhoso por escutar ruído extremo no carro, logo, a vergonha estava implicada com esse sentimento. Imediatamente abaixei o volume do som como se quisesse me esconder e após este gesto me perguntei “que tipo de maluquice é essa?!”. E, então, inferi que o fato de eu me envaidecer representava um pouco da minha perturbação com o ruído. A imagem da transgressão parecia ter acionado a lei implícita à partilha que, por sua vez, manifestou-se através da vergonha enquanto máquina incorpórea: “a ressonância é uma forma de redundância na cadeia lógica. Elimina a ambiguidade, assim como a redundância na transmissão de uma mensagem serve para reduzir o ruído.” (MALASPINA, 2018, 68) Deste modo, outras questões relacionadas às imagens reguladoras começaram, vez ou outra, a manifestarem-se: achar que vou estragar o sistema de som do carro; que vou estragar os meus ouvidos; que vou perturbar os outros; que estou fazendo mal a mim mesmo; que vou ficar com dor de cabeça e, por fim, que não há o menor sentido nessa atividade excêntrica.

A vergonha é um regulador social do comportamento humano. Esta relacionada à moralidade. O sentimento de vergonha está ligado a ideais e valores relacionados à honra. A vergonha aparece quando o ato transgressivo é exposto ao olhar do outro; é um sentimento da ordem do público; é tanto maior quanto maior for a importância dada a quem testemunhou o ato vexatório. (LA TAILLE, 2002, 17)

Portanto, o sentimento da vergonha agencia-se diretamente com as suposições baseadas na minha expectativa sobre a cena de ter sido flagrado escutando ruído no carro; surge, então, por supor que há um outro que vai achar aquilo estranho. Isto, por um lado, pela própria estranheza presente no ruído como entropia; por outro, por considerar que o entendimento dominante do que é música, geralmente, opõe-se à prática do noise. No entanto, como eu jamais achei que estivesse violentando o frentista apenas por ele ter me visto escutando ruído, eu não senti culpa. Afinal, o carro era o meu espaço íntimo e privado. Logo, se a culpa é resultado de um mau causado ao outro; na vergonha, o mau causado é contra si próprio. Porém, se para Ruiz (2015, 129), “um determinado som irrita porque invade um espaço considerado privado, seja nossa casa, nosso corpo, nosso carro ou entidades menos concretas que representam os valores da intimidade, como rotina, conforto, (...) tranquilidade ou momentos de trabalho e

concentração,” o sentimento da vergonha surge tanto pelo caráter perturbador e intrusivo do ruído - que se propagava a partir do meu carro - quanto na própria noção de que, deste modo, eu estava a agredir a mim mesmo. Em ambos os casos, penso que a reação de baixar bruscamente o volume do som se justifica como manifestação neguentrópica.

O desdobramento do gesto de ter abaixado o volume do som, produziu em mim o sentimento de estar ameaçado; o que pressuponho ter sido agenciado com a imagem transgressora do ruído. É apenas quando encontro-me com o outro, ao abrir as janelas do carro, que a escuta parece ter passado ao campo, digamos, social. Enquanto as janelas estavam fechadas, produziam-se questões sobre a escuta. Enquanto as janelas estavam abertas, produziam-se questões sobre as posições da escuta: quem tem autoridade para fazer barulho? Então, eu tive medo de que o fato das pessoas me julgarem como um doido se voltasse contra mim em forma de violência física; que alguém se incomodasse com a minha postura e resolvesse interromper brutalmente a minha experiência. Aqui, a imagem perturbadora do ruído volta-se contra mim, como se a minha existência estivesse ameaçada por esse estranho a quem eu supostamente incomodo com o ruído. O dissenso aqui parece revelar-se enquanto um choque dentro da partilha pela consideração, desde o início do experimento, de que há um outro regime sensível que se difere do que o HNW propõe e que regula o que é dado a ver e a ouvir dentro da partilha: a polícia da música. Neste caso, da música como promessa do consenso, do conforto, da diversão, da comunhão, etc.

A situação de, por vezes, me considerar um doido durante o experimento também aponta para uma manifestação neguentrópica que parece visar, através da deslegitimação do ato, o abandono do comportamento perturbador. A vergonha aparece, então, enquanto retorno da distinção que funda a música e apresenta-se como modo de regulação da realidade; uma máquina incorpórea que opera para diminuir a incerteza: “o olhar do outro é fundamental para o processo de produção da subjetividade, e a vergonha que surge na tomada de consciência de si é fundamental como sentimento que regula a relação desse sujeito com o mundo que o cerca.” (LA TAILLE, 2002, 18) Considero que este sentimento ameaçador me levou a reajustar a intenção de perturbar os outros para considerar que o importante no experimento era, afinal, observar o que acontece enquanto há ruído. Logo, a própria noção violenta do ruído parece ter atualizado-se, do seu caráter de opositor radical, para um elemento estimulador de estados possíveis dentro do sistema.

No entanto, se eu passei a abrir as janelas do carro como forma de medir a transgressão do ruído, houve também os momentos em que eu percebi que as pessoas não esboçavam nenhuma reação alarmante ao experimento. Assim, eu permaneci me achando um pouco estúpido por considerar que estava com vergonha de algo que parecia que os outros não tinham sequer notado. Logo, em alguns momentos, quando eu pressupunha que as pessoas estavam me vendo escutar muito barulho dentro do carro, eu me comportava de modo a mostrar que estava completamente confortável com o que acontecia dentro da minha bolha auditiva.

Com o passar dos meses, esse processo regulador tornou-se cansativo. Além, do “Deliverance” estar cada vez mais previsível (o que acaba abrindo a minha atenção para outros discos) a gravidade das máquinas sociais parece sufocante. Logo, sou mais uma vez arrastado para a privacidade das janelas fechadas e para o conforto de estar aparentemente escondido do jogo de olhares da rua. Pouco depois, já não havia mais o desejo de escutar Vomir, tampouco de ouvi-lo tão forte. E ainda que eu o escutasse por insistência do método, cada vez mais eu sentia a vontade de desligar o som ou de que aquilo chegasse logo ao término: sem vergonha nem orgulho.

O ruído, então, como multiplicidade indeterminada transborda por todas as partes. Se, enquanto eu escutava o som ruidoso no carro, o fato de um terceiro desconhecido aparecer manifestou-se enquanto ameaça, isto, de certo modo, demonstra que havia mais redundância dentro do carro do que na informação do olhar de um estranho. Logo, o ruído, como entropia da informação, é como totalidades ao lado, jamais totalizantes (DELEUZE; GUATTARI, 2011): o noise, assim como o carro e suas máquinas diversas, agenciado a uma máquina cognitiva e todos os tipos de máquinas incorpóreas no qual se possa agenciar e ao espaço fundamentalmente ruidoso da rua, se constituem como uma espécie de constelação de ruídos mensuráveis e suas gradações de intensidade. Logo, para pensar a emancipação com Mark Fisher (2015), se do ruído emergem as máquinas negentrópicas opressoras, é através da sua incomensurabilidade que se produzem novos conceitos e ficções.

4.5.3 Ruído e Música

O ruído estático do “Deliverance” manifesta-se como uma substância amorfa em que inúmeras substâncias gravitam; é como se eu escutasse uma queimada e o crepitar incessante do fogaréu. Nisto, por vezes, sinto um desejo de melodia e, então, ouço solos de guitarra

alucinados saltarem do monólito ruidoso. Há uma expectativa que me arrasta para a necessidade de escutar movimentos que produzam mudanças significativas na configuração do que está sendo tocado. Eu desejo a música organizada por motivos melódicos, tons, ritmos dinâmicos e palavras que digam qualquer coisa sobre o estado do mundo. O noise torna-se redundante e sem propósito e eu me sinto entediado. E então, alguns policiais motorizados passam novamente ao lado do carro e imagino que se me interpelassem sobre o que eu estava fazendo, dessa vez, responderia que estava ouvindo música.

Neste sentido, o que define-se, geralmente, como música é o agenciamento dos sons recortados, filtrados, produzidos e inventados por máquinas diversas. Há inúmeras configurações possíveis a essa manipulação sonora. E então, isto remete-se a desde pegar um violão, e entoar uma canção, a um show de brega funk, assim como também para o noise. Se as práticas artísticas são maneiras de fazer ver, ouvir e sentir; se através delas dobram-se modos de ser e comunidades de gosto; os gêneros musicais são como configurações sensíveis que co-evoluem com a indeterminação e produzem narrativas identitárias; como tramas que delimitam até onde se pode escutar e o que se pode transgredir. Logo, o gênero estrutura-se através de uma porcentagem de códigos que controlam estatisticamente o grau de previsibilidade de uma informação dentro do sistema. Como apontado no capítulo II, toda forma de organização é baseada em restrições da liberdade de escolha. Neste sentido, a máquina neguentrópica é a redundância no processo de regulação da entropia. E por isto, as imagens surgem como formas de redundância que ressoam da partilha do sensível. Logo, mais uma vez, é neste sentido que o noise pode assumir a entropia enquanto contexto político, no sentido de afrouxar a redundância do gênero, manifestando através do dissenso os mundos silenciados pela polícia neguentrópica: “uma mudança de paradigma, portanto, está adormecida em cada postulado, em cada traço de ambiguidade e abertura. Essa ambiguidade e abertura é o que chamaremos de ruído, porque persiste como uma margem de incerteza e liberdade de escolha, até que também seja axiomatizado.” (MALASPINA, 2018, 58)

Assim, o ruído como entropia é o que não está contado na partilha e que, habitando a própria produção da redundância, a mantém aberta à diferença. Logo, as alucinações melódicas ou, digamos, musicais (SACKS, 2007), são manifestações neguentrópicas que gravitam sobre a escuta a fim de reduzir a incerteza aberta pelo muro ruidoso. No entanto, é também a criatividade entrópica; a melodia como entropia ao HNW. Deste modo, o ruído aparece como um índice para medir a organização de um sistema; como uma forma para atualizar as fronteiras,

do que está dentro e do que permanece fora. A fronteira entre música e ruído deixa de ser uma oposição em que o ruído é a natureza indomável e a música uma máquina incorpórea colonizadora de ruídos. Música é uma probabilidade, um modo de organização possível através do ruído. Neste sentido, é que podemos pensar que o fato de eu escutar o Vomir e as sucessivas perguntas que se manifestavam mentalmente por mim, eram como formas de assimilação e aprendizado, de agenciamento com o ruído, que afinal tornava a informação redundante. Durante os meses do experimento, eu passei do absurdo à apreensão, do orgulho subversivo à vergonha, da necessidade de ouvir melodias e solos de guitarra ao tédio. Durante o processo, a incerteza não desapareceu, no entanto, o grau de incerteza diminuiu ao ponto de me abrir para o “Pinkream”, do Merzbow.

Neste sentido, a música é uma máquina de operar territorialidades e produzir o comum. É, portanto, fundamental para a produção da identidade. Esta, como os dobramentos em que as relações estruturais de um determinado sistema realizam-se como interioridade psicológica; se a mente está no mundo, há uma música, com todos os seus personagens conceituais, na mente. Pois, a música é um sistema através do qual também gravitam as mensagens que articulam a noção de corpo, sujeito, indivíduo e comunidade; e as relações morais e éticas que operam com estas noções. Logo, não se trata apenas da organização dos sons sob determinados modelos, mas da produção de uma montagem vibracional em que os ritmos expressam os modos de ser que se distribuem pela partilha: a flauta predomina na música dos Andes; na música ocidental contemporânea: a máquina eletrônica; o canto polifônico dos Balineses; o solilóquio das canções de apartamento do sujeito moderno. É por isto que Perrot pode professar o HNW como uma prática artística sem comunidade, sem desenvolvimento, sem dinâmica, sem ideias. Pois, se de acordo com Voegelin, o noise parece apresentar o trauma do pós-guerra, é no isolamento do ouvinte na estática dos muros ruidosos de Vomir que encontra-se a imagem manifesta do mundo moderno e do sujeito atomizado lançado às incertezas do modo de produção capitalista. Aqui, o noise não se parece com a imagem de um sujeito em vias de extinção, mas como a sua anunciação na contemporaneidade dos muros ruidosos. Portanto, a música pode ser entendida também enquanto uma função autopoietica da comunidade.

Por isto, é possível compreender a imagem do ruído como um elemento desagregador. Enquanto entropia da informação, o ruído desestabiliza o sistema e a polícia responde com a repulsa. A falta de linha melódica do “Deliverance” foi resolvida com a alucinação musical de um solo de guitarra; a necessidade foi anunciada. E assim a redundância ressoa mesmo imersa

no muro ruidoso. Portanto, o noise apresenta-se como artifício (MATTIN, 2015) em que torna-se possível compreender os processos de produção da subjetividade; como se montam os sujeitos? como as máquinas sociais incorporam? como a polícia gravita na escuta? A imagem positiva do ruído manifesta-se como criatividade porque desestabiliza os conceitos e provoca o impensado enquanto anuncia que há mais som do que se possa imaginar. Como o ruído está para lá da previsibilidade, Nechvatal afirma que tomá-lo no contexto da virada ontológica é o mergulho do ocidente nas suas questões mais sombrias. Não à toa, diante da assunção da extrema direita em vários países verifica-se a tendência de considerar o momento político como ruidoso. O próprio discurso de tal ideologia é construído sobre a necessidade da ordem para lutar contra os males da contemporaneidade; como a imigração, o desemprego, a imoralidade, etc. É neste sentido que o ruído é um conceito interessante para refletir a contemporaneidade, sobretudo, por sua dimensão extra-humana problematizando assim a imagem antropocêntrica do mundo. É neste caso que tanto Kennedy quanto Zwintsher apresentam o ruído, respectivamente, como possibilidade de escutar o futuro e como elemento para refletir o antropoceno. O ruído, como um elemento revelador das dinâmicas sociais, é uma noção problematizadora para refletir sobre os modos como estamos montados como máquinas cognitivas numa ecologia maquínica.

5 CONCLUSÃO

As considerações finais deste trabalho apontam para a proposição do ruído como um elemento produtor de dissensos. Acreditamos que conseguimos, não concluir um trabalho sobre o ruído visto que a própria incomensurabilidade deste aponta para outros desdobramentos da pesquisa, mas apresentar uma forma de apresentar o ruído como problema. Assim, sentimos que há muito trabalho ainda por vir no sentido de esclarecer as proposições lançadas por esta pesquisa. No entanto, acreditamos que o nosso percurso sugere alguns desdobramentos interessantes para os Estudos do Som e que desejamos continuar a investigar.

Neste sentido, podemos nos aprofundar na discussão apresentada pelo Realismo Especulativo para fortalecer as bases do materialismo sônico em busca de modelos que nos forneça conceitos melhores para os desafios profetizados pela quarta revolução industrial. Assim, acreditamos que há um extenso trabalho de revisão sobre as características do som como máquina. É possível acrescentar informações relevantes aos conceitos de vibração, frequência, timbre, ritmo, intensidade, ressonância, ruído e silêncio, sobretudo, investigando detalhadamente os seus desdobramentos nas atividades cotidianas, principalmente, nos ritos da escuta e na formação das comunidades de gosto. Neste sentido, acreditamos no potencial da escuta maquínica como proposição para contribuir com as discussões sobre a escuta contemporânea e seus desdobramentos políticos. O que pode ser estimulado nesta direção é uma extensa revisão sobre a escuta a fim de sustentar a escuta maquínica como uma abordagem crítica ao antropocentrismo dos modelos de escuta tradicionais. Deste modo, há potencial nas discussões sobre a informação e a entropia, ao considerar as máquinas como sistemas de comunicação, sobretudo no intuito de agenciar a escuta maquínica ao ciborgue. Neste sentido, acreditamos que é preciso agenciar outros intercessores para ampliar as discussões sobre política, principalmente, uma visão política comprometida com uma crítica à dialética. Logo, há um interesse na decolonialidade, especialmente, no perspectivismo ameríndio e nos trabalhos etnomusicológicos, que pode apresentar caminhos interessantes para pensar o ruído como dissenso, sobretudo, do pensamento sobre o ruído que não parta da necessidade de se justificar à música ocidental. Seria interessante refletir sobre a máquina e o ruído através da perspectiva de quem jamais foi moderno. (LATOURE, 2013) “Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015)

REFERÊNCIAS

- ABLINGER, P. Black Square and Bottle Rack: noise and noises. In: *Noise is and as Music*. Univeristy of Huddersfield Press. (HD, UK), 2013.
- ANDERS, G. Teses para a Era Atômica. Tradução de Alexandre Nodari e Déborah Danowski. In: *Sopro 87*, Abril, 3-10, Ed. Cultura e Barbárie. 2013.
- ATTALI, J. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI. 1995.
- BACHELARD, G. *A dialética da duração*. Tradução Marcelo Coelho. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.
- BATTISTI, C. A. A natureza do mecanicismo cartesiano. *PERI – Revista de Filosofia* v. 02 • n. 02 (UFSC) Florianopolis, SC. 2010.
- BENNETT J, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham (NC, USA), Duke University Press, 2010.
- BENSUSAN, H. *Being up For Grabs: On Speculative Anarcheology*. Open Humanities Press. London, UK, 2016.
- BERNARDINI, A. F. (org). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- BIJSTERVELD, K. *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts Institute of Technology. 2008.
- BRASSIER, R. *La obsolescencia del Género in Ruido y Capitalismo*. Arteleku. Donostia, San Sebastian, españa, 2011.
- BRASSIER, R. *Genre Is Obsolete in Noise and Capitalism*, Mattin and A. Iles (eds). San Sebastián: Arteleku, pp. 61–71. 2009.
- BRYANT, L; SRNICEK, N; e HARMAN, G. (eds.) *The speculative turn: Continental materialism and realism*. Australia: re press, 2011.
- BRYANT, L. *Onto-Cartography: An ontology of machines and media*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- BUTLER, J. *A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição*. Belo Horizonte, MG: Autentica. 2017.
- CASSIDY, A; *Noise and the Voice: exploring the thresholds of vocal transgression*. In: *Noise is and as Music*. Univeristy of Huddersfield Press. (HD, UK), 2013
- CAMPESATO, L. *Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

- CARUS, T. L. *De Rerum Natura*. Trad. Juvino Alves Maia Junior, Hermes Orígenes Duarte Vieira, Felipe dos Santos Almeida. João Pessoa, PB. Ideia. 2016.
- CHURCHLAND, P. M. *Matéria e Consciência, Uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo, SP, Ed. Unesp. 2004.
- COX, C. “Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism”, *Journal of Visual Culture*, 10(2), 2011, pp. 145-161.
- CRUTZEN, Paul & STOERMER, Eugene., “The Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41: 17-18. 2000.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. São Paulo : 34, 2011.
- _____. *O que é a filosofia?* (Tradução de Bento Prado Jr. & Alberto A. Muñoz). Rio de Janeiro: Ed. 34. [1991]. 2000.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DELEUZE. *Espinosa. Filosofia prática*. Trad. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DOMINGUEZ RUIZ, A. L. *Ruido: intrusión sonora e intimidad acústica*. *Inmediações de la comunicación*, vol. 10, 2015.
- EMPIRICUS, S. ΠΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ : *Against the musicians*. (trad. e comentários de D. D Greaves). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986.
- EVENS, A. *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience*. University of Minnesota Press (MN, USA), 2005.
- FISHER, M. *Capitalist Realism: Is there no alternative?* Washington: Zero Books, 2009.
- FRANCHINI, A.S; SEGANFREDO, C. *As cem melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana – 9ed.-* Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FREITAS, S. P. R. Da “Grande Teoria da Beleza”: harmonia como ordem, proporção, número e medida objetiva. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 138-156.
- GALIMBERTI, H. *O sonho da modernidade: De Descartes até hoje. A longa história do homem-máquina*. 25 de julho de 2007. <<http://www.ihu.unisinos.br/176-noticias/noticias-2007/573864-o-sonho-da-modernidade-de-descartes-ate-hoje-a-longa-historia-do-homem-maquina-artigo-de-humberto-galimberty>> Acesso em:
- GAUTIER, A. M. O. *El sonido y el largo siglo XXI*. *Revista Numero*, vol.51. 2011.
- GOODMAN, S. *Sonic Warfare – Sound, Affect and The Ecology of Fear*. Londres: MIT Press, 2012. (Trad. nossa).

- GROUT, D; PALISCA, C. História da Música Ocidental. Ed. Lisboa: Gradiva, 2005.
- HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica. 2000.
- HENNION, A. Pragmática do Gosto. Tradução de Frederico Barros. Desigualdades & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC - Rio, nº 8, jan/jul., pp. 253-277, 2011.
- HENNION, A. Reflexividades. A atividade do amador. Tradução de André Maranhão Santos e Samuel Carvalheria de Maupeou. Estudos de Sociologia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, vol. 1, n. 16, p. 33-58, 2010.
- HELLER, A. A. John Cage e a poética do silêncio. 2008. 173f. Tese (Doutorado em literatura) – Curso de pós-graduação em Literatura. UFSC. Florianópolis, 23 de junho de 2008.
- INGOLD, T. Pare, olhe, escute! – um prefácio. São Paulo. Ponto Urbe. 2008.
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta a vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos (37): 25-44. 2012.
- INGOLD, T. Estar vivo: ensaios sobre moimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes. 2015.
- IDHE, D. Listening and voice: phenomenologies of sound. State University of New York (NY, USA). 2007.
- IHDE, Don. The Auditory Dimension. In: STERNE, Jonathan (org.) The Sound Studies Reader. Nova Iorque: Routledge, 2012.
- KENNEDY, S. Future Sounds: The temporality of Noise. Bloomsbury Academic (NY, USA). 2018.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Cia. das Letras. 2015.
- KOYRÉ, A. Os filósofos e a máquina. In: Estudos de história do pensamento filosófico. Traduzido por Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 1991.
- JANOTTI JUNIOR, J. Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo Editora, 2014.
- JANOTTI JUNIOR, J; SÁ, Simone Pereira. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura de música digital. COMPÓS, São Paulo, 2018.
- JANOTTI JUNIOR, J; A.O.M ROLIM, M. “Isto não é música!”: dissensos, política e polícia na música popular massiva. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém – PA. 2019.

- LA METTRIE, J.O. O Homem Máquina. Tradução de Antônio Carvalho. Introdução e notas de Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- LATOUR, B. Jamais fomos modernos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.
- LEVITIN, D. J. A música no seu cérebro – a ciência de uma obsessão humana. Tradução de Clóvis Marques. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LANZONI P. A; OLIVEIRA, L.D. de. A música do século XX e a Teoria Matemática da Informação: o ruído e outras incorporações da Modernidade. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 10, n. 20, jul./dez. 2011. p.89-99.
- LABELLE, B. Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life. New York: Continuum. 2010.
- LA TAILLE, Y. Vergonha, a ferida moral. Petrópolis: Vozes. 2002.
- MÉNDEZ RUBIO, A. Política del ruido. En los límites de la comunicación musical, methaodos. revista de ciências sociais, 2016.
- MATTIN, A. O. El ruido como artificio. AusArt Journal for Research in Art. 3. 2, pp. 69-82. 2015.
- MCLUHAN, M. Os meios de Comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MCKENNA, T. O alimento dos deuses. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- MALASPINA, C. An Epistemology of Noise. Bloomsbury Academic. London, UK, 2018.
- MARX, K. Grundrisse – manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo/Rio de Janeiro: Boitempo/UFRJ, 2011.
- MASSUMI, B. O que os animais nos ensinam sobre política. Trad. de Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- MATURANA, H; VARELA, F. De máquinas e seres vivos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MED, B. Teoria da música. 4ª. edição revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.
- MEILLASSOUX, Q. After finitude: an essay to the Necessity of Contingency. London: Continuum, 2009.
- NANCY, J. À escuta. Edições Chão da Feira, Belo Horizonte, 2014.
- NECHVATAL, J. Immersion into Noise. Open Humanities Press. University of Michigan Library, Ann Arbor, 2011.
- NIETZSCHE, F. A Genealogia da Moral. São Paulo: Vozes, 2009a.
- NIETZSCHE, F. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

- NODARI, A. O extra-terrestre e o extra-humano: notas sobre “a revolta cósmica da criatura contra o criador”. Landa, 1(2): 251-272. 2013. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Alexandre%20Nodari.pdf>.
- NOVAK, D. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham, NC: Duke University Press. 2013.
- PEREIRA, V; CASTANHEIRA, J. C; SARPA, R. “Simbiotecnoises: ruídos extremos na cultura do entretenimento”. In: *Rumos da cultura da música* (Simone Pereira de Sá, org.). Porto Alegre: Sulina, 2011.
- PEREIRA, V. *Sonlêncio: modulações da experiência de silêncio na cultura aurial contemporânea*. Anais XXVIII Encontro Anual da Compós, Porto Alegre: PUC-RS, 2019.
- PERROT, R. We spoke to “Noise Artist” Romain Perrot. 08 de Abril de 2013. <https://www.vice.com/en_uk/article/rd89mz/we-spoke-to-noise-artist-romain-perrot>
- PLATÃO. *A República*. Jacó Guinsburg organização e tradução. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- PLOEG, S. 2013. *A recepção do Futurismo no Brasil*. Dissertação (mestrado) UFPE, CAC, Letras, 2013.
- PORTO, R. N. Ciborgues sonham com britadeiras? Um passeio pelo aceleracionismo. *LUGAR COMUM*, v. 50, p. 50-67, 2017.
- PRIGOGINE, I. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- RANCIÈRE, J. *O dissenso*. In *A crise da Razão / Aduato Novaes (org)*. São Paulo: Companhia das Letras: Brasília, DF: Ministério da Cultura: Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.
- RANCIÈRE, J. *O Desentendimento: política e filosofia*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível; tradução Mônica Costa Netto*. São Paulo: EXO Experimental org; Ed.34, 2005.
- RAUNIG, G. *Mil máquinas: breve filosofia de las máquinas como movimento social*. Madrid, ES: Traficantes de Sueños. 2008.
- ROSE, N. *Inventando nosso Eus*. In *Nunca Fomos Humanos: nos rastros do sujeito*. SILVA, Tomaz T. (Org.) BELO HORIZONTE; AUTÊNTICA, 2001.
- RUSSOLO, L. *A arte dos ruídos; Manifesto Futurista*, Milão, Mar. 1913.
- RUSSOLO, L. *The art of noise*. Nova Iorque: Pendragon Press, 1986.
- SACKS, O. *Alucinações musicais – relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

- SANTAELLA, L (org.) Desafios humanos no contemporâneo. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2018.
- SCHAFER, R. M. A afinação do Mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHAEFFER, P. *Traité des Objects Musicaux*. Paris, Éditions du Seuil. 1966.
- SERRES, M. *The Parasite*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, [1980] 1982.
- SIMONDON, G. Do modo de existência dos objetos técnicos (tradução de trechos da obra). Grupo CTeMe. 2008.
- STERNE, J. “Sonic imaginations” In *The Sound Studies Reader*. Jonathan Sterne (org.) Nova York: Routledge, 2012
- STERNE, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, Durham and London, 2003.
- SCHWAB, Klaus Schwab - *A Quarta Revolução Industrial*. São Paulo: Edipro, 2016
- TOTH, C. *La teoria del Noise in Ruido y Capitalismo*. Arteleku. Donostia, San Sebastian, España. 2011.
- TROTTA, F. Som, ruído e música: instabilidades conceituais. *Anais XXVIII Encontro Anual da Compós*, Porto Alegre: PUC-RS, 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify. 2015.
- VOEGELIN, S. *Listening to Noise and Silence – Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum. NYC/LONDON, 2010.
- WIENER, N. *Cibernética e Sociedade: O uso humano de seres humanos*. Editora Cultrix, SP. 1968.
- WILLIAMS, R. *Anti-Musicality: An interview with Romain Perrot of Vomir*. 20 de agosto de 2014. <<https://thequietus.com/articles/16050-romain-perrot-vomir-interview-harsh-noise-wall>>
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WHITEHEAD, J. *Un-sounding Music: noise is not sound*. In: *Noise is and as Music*. Univeristy of Huddersfield Press. (HD, UK), 2013.
- ZWINTSCHER, A. *Noise Thinks The Anthropocene: An Experiment In Noise Poetics*. Punctum Books, 2019.