

O RUMOR UTÓPICO DO SOM

The utopic sound rumor

Mário Azevedo¹
Bruno Pereira²

1 Da porosidade da escuta à utopia sonora

O que nos parece natural é unicamente o habitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual, donde provém. Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto.

Heidegger, 2008, p. 17

*O grito enquanto
proposta de abertura
inabitual. O grito como
proposta sonoclasta.
Uma possibilidade de
sermos livres. O grito
enquanto utopia da
liberdade dos sons;
como fenda na aporia
contemporânea.*

*Não há vida sem grito.
Não há arte sem utopia.*

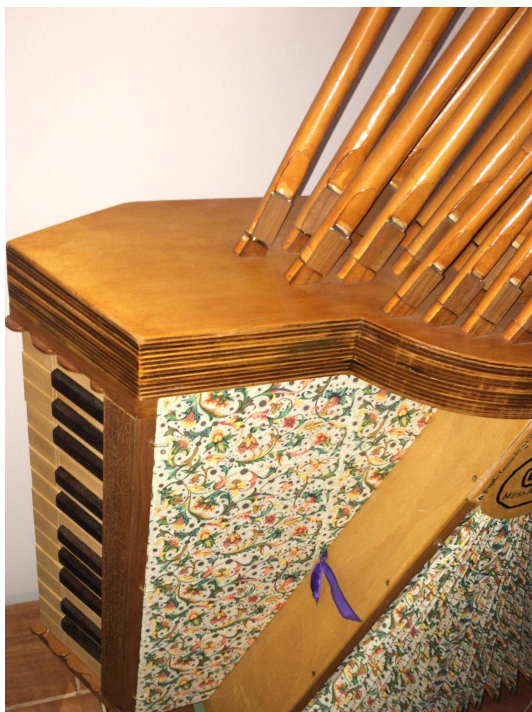


¹ Professor na Escola Superior de Música e Artes (ESMAE). Doutor em Educação Artística pela Universidade do Porto, onde desenvolve trabalho focado em Educação Artística, Música, Estética e Filosofia. E-mail: marioazevedo@esmae.ipp.pt

² Escola Superior de Música e Artes (ESMAE), i2ADS, NIMAE. E-mail: brunopereira@esmae.ipp.pt

A arte suscita a criação de experiências plurais a serem realizadas por nós em direção ao discernimento que temos sobre o tempo que vivemos. Esses eventos, tanto podem ser dirigidos ao conhecimento que já acumulamos sobre o que nos rodeia, como podem atrever-se a problematizar o já vivido, o que agora vivemos e o que ainda não foi vivido. É bem disso exemplo a *possibilidade esperançosa* de sermos livres.

É a partir dessa manhã radiosa, de luz e som, que pensamos sobre a *porosidade da escuta* e sobre a *utopia dos sons*, partindo da experiência tida por nós aquando da idealização e do apoio à construção de um instrumento silenciosamente sonoclasta³, o *organetto* de Da Vinci, materializado por nós enquanto *acordeão de papel*⁴.



³ O neologismo designado por sonoclasta, agora dado ao *acordeão de papel*, provém da ajuda parafrásica requisitada ao termo iconoclastia (do étimo *klastein*) o que faz com que, ao quebrar os sons e ao afastá-los do seu uso habitual, os abre a um território inaudito e incognoscível.

⁴ O *acordeão de papel* é um instrumento inspirado em desenhos de Leonardo Da Vinci, encontrados na Biblioteca Nacional de Espanha, construído por Reynier Kloeg e que foi supervisionado por Mário Azevedo em 2016, quando da preparação final dos trabalhos que este último realizou para a sua tese doutoral em torno do silêncio. O acordeão foi concebido enquanto instalação sonora sobre o silêncio e equipado para se poder confrontar com o real sonoro contemporâneo.

A possibilidade de pensar utopicamente a escuta e o som, levou-nos ao exercício inabitual de colocarmos num frente-a-frente o *laboratório do ouvido*⁵ da Dziga Vertov (1896-1954) e o *ready made sonoro assistido*⁶ de Marcel Duchamp (1887-1968), ambos nados e criados no mesmo ano de 1916 e, infelizmente, tanto quanto sabemos, nunca postos em contacto.

É esse desencontro que aqui queremos sanar por nos interessar imaginar a riqueza de pensamento sobre o universo da arte sonora (Labelle, 2007) que, do seu encontro, poderia ter resultado. Ao agitar dialeticamente o vigor da metamorfose percetiva composta por Dziga Vertov (Khan, Whitehead, 1999), ladeado pelo seu *laboratório do ouvido*, e contracenando com a inquietação duchampiana sobre o poder ilimitado do som, congeminado no seu *ready made sonoro*, não será difícil imaginar a riqueza enorme de aventuras sobre a potência da utopia sonora aí alimentadas.

Este diálogo hipotético está assim pensado para irmos ao encontro da possibilidade de auscultar os territórios da arte sonora, da sociedade e do político, sobrepondo-lhes o som enquanto articulador de sentido utópico. Foi para isso que convocamos a presença matérica de um *acordeão de papel*, objeto predisposto a criar uma nuvem de investigações que o levarão a expor-se, como já foi atrás expresso, enquanto instrumento utopicamente sonoclasta.

⁵ Este laboratório foi concebido como lugar para produzir (montar e editar) sons, num exercício paralelo às práticas cinematográficas que já se realizavam. Aí recorrer-se-ia à metáfora sonora, i.e.: distorção, onde o *som como ideia* ganhava já notoriedade.

⁶ Em 1916, Duchamp constrói o seu primeiro *ready made assistido* – With Hidden Noise – cujo propósito consistia em conceber uma caixa que tivesse dentro de si um som indeterminado e irreconhecível.



A potência utópica deste instrumento pode muito bem instruir-nos sobre como nos poderemos opor ao culto do som agregado à convenção – a visão etnográfica dos sons em Vertov e a pródiga imaginação sobre o indeterminado duchampiano são disso claramente um testemunho – dando força à liberdade e autonomia dos sons face às doutrinas estéticas que, ainda hoje, persistem no seu aprisionamento funcional.

Um instrumento sonoclasta conjetura a possibilidade de inquirir a natureza política da arte sonora ao cuidar e ao observar as suas próprias condições no ato de criar, de disseminar e de rececionar sons. Isto acontece à arte sonora por ressentimento, por esta saber que o enfraquecimento radical a que os sons foram expostos não lhe augura nada de bom.

Esse ressentimento manifesta-se hoje na nossa incapacidade de nos desfazermos daquele passado sonoro que corrompe o presente e compromete o futuro. A sonoclastia do *acordeão de papel* opta mais, afinal de contas, pela inocência nietzscheana do devir, aderindo assim a um tempo que não fique, por si só, tão endividado com o passado.

*Adorno
carrega-nos da
tensão que
resulta das
interações do
outrora com o
agora e com o
possível
futurível. Esta é
uma profunda
metamorfose de
que a arte é
orgulhosamente
refém.*

*“A definição do que é
a Arte é sempre dada
previamente pelo que
ela foi outrora, mas
apenas é legitimada
por aquilo em que se
tornou, aberta ao que
pretende ser e àquilo
em que poderá talvez
tornar-se” (Adorno,
1970, p. 13).*

Não é que o passado não conte para o *acordeão de papel*. Mas faz-lhe melhor, por mera questão de sobrevivência, observar o passado a partir dos seus momentos de rutura. É aí que, quer Vertov com os seus desafios em tornar a música enquanto modalidade sonora do real, quer Duchamp na sua luta pela, se é possível afirmar assim, anticristalização auditiva, reforçam o *desejo de futuro* que o acordeão transporta dentro de si.

*Um instrumento
antigo, do qual
nunca ouvimos o
som. Uma
reinvenção desse
instrumento, sem
território tímbrico,
num acordeão de
papel que tem
dentro de si todos os
sons do Mundo,
todos os sons da
nossa utopia.*

Tomamos, por isso, dois caminhos por entre o dédalo contemporâneo: o caminho da escuta utópica, aquela que, de dentro para fora, oposta ao policiamento e ao controlo dos sons, mas adepta da sua experimentação fenomenológica, busca incessantemente o território indeterminado dos sons, e o caminho do som utópico, essa matéria vibrátil que teima em confrontar-nos com o ainda não ouvido.

Eis a razão pela qual a porosidade da escuta dá as mãos à utopia dos sons: a possibilidade de se constituírem tal qual um *pas-de-deux* que acontece por vibrarem ambas entre a imanência e a transcendência dos sons. Essa ideia facilita o pensarmos a utopia a constituir-se, tal qual, um exercício nosso que antecipa e planeia desejos e, por isso, propõe-se amadurecer a concretização de um objeto sonoro.

Como é que o som que ouvimos, acusticamente, não se torna distópico? O que nos interessa no som, quando este se demite intencionalmente do seu território causal, simbólico e semântico, é o seu lado de profunda utopia uma vez que nunca nos dá o que procuramos, mas transporta consigo mais um questionamento, uma surpresa, um infixável, uma natureza que não se torna estática, uma natureza desejante que nos afasta do risco distópico.

É esta permanente lacuna que lhe permite ser veículo físico de uma utopia.

Ernst Bloch (1885-1977), no seu monumental *O Princípio Esperança*⁷, afirma-nos que é essa *consciência antecipante* que a utopia contém, que nos permite falar dela como a potência que se projeta na ideia de que nós ainda não somos tudo o que podemos vir a ser, o que dota a arte de uma força - Martin Heidegger (1889-1976) fala-nos até da força da arte⁸ -, que nos abala de uma maneira singularmente vincada em nós. É por isso que a utopia, partindo das ruínas dos nossos dias, desenha em nós um *aberto* irresistível e impossível de recusar.

O trabalho deste afeto [Esperança, N.T.] exige homens que se entreguem ativamente ao processo do devir a que eles mesmos pertencem.

Bloch, 2007, pp. 26-27

Podemos afirmar que utopia, pela voz de Bloch, ganha notoriedade enquanto consciência antecipadora que se move em direção ao que ainda não se manifestou no mundo, promovendo um exercício dialético entre o passado e o futuro, não se deixando enredar pelas heranças desse passado mas manifestando um apreço especial pela descoberta e pela realização prática - i.e. objeto artístico (*acordeão de papel*) - que já se projeta no agora e, utopicamente, nas proximidades do futuro que está a chegar.

Neste momento damos de caras com o silêncio, um lugar onde se sente a tensão de uma vibração por acontecer, uma sensação inexplicável de fragilidade pela ausência e de poder absoluto pelas possibilidades de inscrição de um som (ou de novo silêncio) neste futuro que está por vir. A utopia é então um instrumento silencioso que se deixa contemplar, sem pressa, sem a sensação de inevitabilidade da construção de um som, desejando-o, mas nunca

⁷ *O Princípio Esperança*, de Ernst Bloch, editado pela Editorial Trotta, Madrid, em 2007, é uma obra monumental que propõe à filosofia que se deixe possuir pelo conceito de esperança. Escrito no exílio norte-americano de Bloch, entre 1938 e 1947, a obra espraia-se em mais de 1.700 páginas e, dividida em unidades temáticas, mais se assemelha a um atlas concetual em torno do mundo da *esperança*.

⁸ A força da arte encontra-se derramada por todo o texto de Heidegger intitulado “A Origem da Obra de Arte” editado pela primeira vez em 1950, traduzido e publicado em Portugal em 2008, ensaio esse estruturado a partir de conferências realizadas em 1936.

*ansiando pela sua concretização
distópica.*

*É a utopia a ganhar contornos de obra
de arte quando a sua potência se
torna sujeito, quando o seu processo
intangível de tensão criadora se
transforma no foco da nossa percepção.
É uma espiral infinita que nos aponta
para uma escuta, a tal percepção,
também ela infinita. Uma escuta que
não faz medir as vibrações acústicas,
mas que perscruta o tal momento que
antecede qualquer vibração e que lhe
permite tudo. Uma escuta infinita que
nos permite construir o labirinto que
desejamos para a nossa orelha que
investiga o Mundo em que escutamos.*

Isso coloca-nos perante uma particularidade muito curiosa quando nos dirigimos à potência da arte utópica, por nela observarmos constantemente uma inatualidade, assaz visível, que deambula entre o que já está feito artisticamente e aquilo que ainda está por fazer. A existir uma constante, diríamos que esta se presente quando a utopia artística derrama sobre nós inatualidades.

*Utopicamente INATUAL, INÚTIL, INOPERATIVA, INDEPENDENTE,
INCLASSIFICÁVEL, INESGOTÁVEL.*

Bloch fala-nos de uma esperança que urge compormos, tal qual uma medida profilática exatamente para impedir a propagação da ossificação e da burocratização do futuro. Os artistas lançam esperançosamente as suas obras sobre aquilo que ainda não sabemos. Os objetos artísticos passam a ser não só aquilo que os distingue na sua singularidade estética, mas também, aquilo que legitima a possibilidade ética de interromper o fluxo avassalador da mesmidade.

Walter Benjamin (1892-1940) e Ernst Bloch coincidem, assim os vemos, na potência messiânica que se pode albergar num objeto artístico – i.e.: livro, som, movimento, luz, ...- que declara o *rumor utópico*⁹ de que o pior que pode acontecer é nós continuarmos como sempre.

Arte e utopia coincidem aqui, e só se afastam quando uma realização matérica da arte suscita a si própria o sorriso melancólico da sua utopia, agora envolta numa dialética entre o sonho realizado e o devaneio involuntário do seu desejo.

Arte e utopia coincidem no desassossego militante e, por isso mesmo, constituem-se enquanto ato político. É assim que se definem nas opções que tomam e é assim que se declaram, ao contrário da opção moralista da obra-que-deve-ser, pela potência crítica do *por vir* que transportam em si.

Para que este necessário desassossego possa concretizar-se não podemos abdicar de um Tempo de acolhimento. Um Tempo de acolhimento que promove criação, que promove a vitalidade da arte enquanto fazedora da utopia intangível. No entanto, falamos de um Tempo de acolhimento que não é passivo, mas que pressupõe uma fricção com o agora, lançando um novo agora que se projeta em potencial futuro. Tempo de acolhimento ao Mundo que aí vem, ao Mundo por vir. Tempo de acolhimento que recusa o tempo que nos foge e não nos deixa possibilidade para a experiência da arte e da sua utopia.

⁹ Eis o sussurro sonoro expelido pelo *acordeão de papel* que se insinua a partir do nosso trabalho, mas que vive numa contingência própria e carregada de negatividade.

Interessa-nos o que está “por vir”. É aí que reside o combustível da utopia que alimenta a criação artística e a repossibilitação de um tempo em devir que permite escavar, camada a camada, o pensamento onde reside essa utopia. Esse furo agora escavado, faz jorrar, de dentro para fora, a potência da criação de algo que está por vir. Algo que não é previsível, que é não catalogável. Algo que exprime uma “relação negativa com o seu tempo e um nexo ativo com um tempo por vir” (Dias, 2004, p. 11). Este algo é agora uma concretização artística tensional que provoca o campo do irrealizável, do impossível. Esta obra é uma “abertura, na ordem do sensível, de um inédito campo de sensações” (ibid, p. 13).

Uma e outra sabem que um objeto de criação é inesgotável nos caminhos que traça para si próprio e para o mundo onde se insere. É isso que as faz esboçar um discurso operativo destinado a bloquear meras insatisfações subjetivas e a compor um conjunto amplo de transposições que abrem espaço a um movimento crítico singular, ou coletivo, e que, pelo interesse que têm em não controlar processos, expõem aquilo que vai mal em todas as dinamarcas desta nossa contemporaneidade.

Arte e utopia são sinónimo de esperança por se associarem livremente e por darem o exemplo de como nos podemos livrar das aporias que anestesiam o pensar e o fazer das nossas experiências poéticas.

Podemos agora tentar discorrer sobre onde é que o tráfego entre ambas ganha mais força. Pela experiência que temos vindo a acumular em nós, estas acabam por se encontrar exatamente no lugar habitado pela contra-hegemonia.

É neste lugar onde é possível encontrar prescrições poéticas em ambas as partes que façam implodir o já estabelecido e se crie uma *fissura esperançosa* capaz de nos alertar para que aquilo que existe não possa interromper, ou até suplantar, o *por vir*. O problema é que não só se anestesia o que há de vir como se contamina escandalosamente a potência dos nossos sonhos e isso é matéria do foro da biopolítica, como todos sabemos.

Talvez não haja outra forma de debelar o que agora foi expresso que não seja desanestesiado¹⁰, que não seja a de expor a fratura, a dor e, simultaneamente, a ideia de obliterar o cancelamento do futuro que, por agora, vamos vivendo.

Assistimos hoje à inventariação de novas normalidades – chamam-lhe exatamente o *novo normal* - no sentido de enunciar positivamente castradoras que se incumbem de nos infantilizar o pensamento e a ação, tornando-nos obedientes e apenas capazes de fazermos uso do já existente.

Talvez seja isso que nos impele a falar de utopia e de arte enquanto espaços de fracasso, enquanto lugares que nos permitam observar os limites da nossa própria (in)capacidade de criar, de disseminar e de rececionar. Isso bastar-nos-á para *fracassarmos ainda melhor*, no sentido que Samuel Beckett dá à expressão exposta.

A história das artes, da literatura, da filosofia e da ação política é maturação de um futuro e não sacrifício do presente por um futuro desconhecido. A regra, a única regra, de ação para o artista, o escritor, o filósofo e o político não é que a sua ação seja eficaz, mas que seja fecunda, matriz e matricial.

Chauí, 2002, p. 194

2 A porosidade da escuta

A ocorrência isenta de repetição ultrapassa a razão de forma a caducar os meios de que dispõe habitualmente para exprimir o real; falar, explicar, demonstrar, são pormenores que tanto mais se veem desprovidos de nexos, quanto mais elevado for o grau de intensidade e mais afastado se situar do plano do dizível. Somente a experimentação é razoável, originando o desfalecimento do verbo.

Onfray, 2003, p. 59

Sendo a arte e a utopia a contemplação visível e invisível da potência do fazer e do pensar, num tempo tão absorvido pela crise do que significa projetar, torna-se imperativo declarar ambas enquanto elementos ontológicos constituintes do que todos somos.

¹⁰ Desanestesia, segundo Fernando José Pereira (Azevedo, Pereira, 2016), é uma proposta de aproximação ao real. Neste caso insistimos na busca incessante do real sonoro, trazendo à colação a ideia de que real sonoro é aquilo que, via Lacan, o simbólico é incapaz de capturar.

Quer em Bloch, quer em Benjamin, quer mesmo em Thomas Morus (1478-1535), podemos verificar que neles está registrado que todos os *castelos que ainda agora estavam no ar* antecipam um movimento em direção a um acontecimento singular.

Um
som.
Nenhum
som.

O som.

É disso que aqui queremos tratar: o acontecido e o ainda não acontecido encontram-se no território da escuta humana para admitirem que a vida própria de um evento sonoro artístico *tende* para a utopia. Eis-nos chegados à possibilidade de sentir a utopia como recusa a um sonoro instituído e cansado, saída para o contacto com o som inaudito e, sobretudo, para dar densidade à exigência que proponha a nós maneiras de nos suplantarmos a nós próprios, numa viagem cultural intempestiva que vai da categoria do sujeito à categoria dos seus predicados.

Nesta expedição, abrem-se assim em nós, espaços de confronto sobre os nossos próprios limites. A escuta, essa ação porosa que acontece no *entre* os homens e as coisas vibráteis que os rodeiam, assume-se prospectiva, na medida em que busca impacientemente o contacto *em aberto* com os sons emancipados. Isso acontece porque a escuta vive na esperança e na utopia de, em si mesma, se apresentar enquanto porta aberta para o tráfego entre sons livres de qualquer poder paternal.

Acostumada que está ao jogo positivo da guloseima sonora do entretenimento, esta escuta que percorre o mundo dos sons, assume-se como trajetória que inclui nela importância significativa a dar à observação livre sobre sons que reconheçam no *outro*, naquele som estrangeiro que nos chega de fora, um modo de estar próprio e que permite a criação espontânea e indeterminada de múltiplas maneiras de auscultarmos o mundo.

Na nossa “hipercinesia quotidiana” (Han, 2016) não há tempo para mais. Não há tempo para questionar um som que desconhecemos, que se esquina no nosso ouvido agredindo a passagem penteada – mas não esquecer, labiríntica – da nossa orelha. Não há tempo para um “quem és

tu, som estranho? O que fazes aqui?”. Não há tempo para uma transformação lenta do nosso escutar, do nosso pensar. Não há tempo para incluirmos o outro, a alteridade, no nosso processo de relação com o Mundo. Ainda hoje olhamos com suspeita para o outro que se apresenta diferente de nós. Esquecemo-nos que até ao espelho já não somos nós próprios, mas apenas uma outra representação do nosso corpo, bidimensional, profundamente lacunar.

Já não há tempo para pensarmos o que fazemos, mas apenas para operacionalizar o que já fazíamos. O “tempo que foge não é habitável” (Han, 2019, p.12) nem pelo eu, nem pelo outro. Atropelamos uma considerável parte das possibilidades de construir singularidade que nos chega pelo ato de pensar criticamente o que nos rodeia, de construir uma visão própria do Mundo que está à nossa volta.

É tempo de reivindicar Tempo. É tempo de convocarmos o outro para a construção da nossa negatividade.

O laboratório do ouvido de Vertov aí está para assinalar, mais de um século passado sobre o seu nascimento, o bom que foi, que é e que será nós podermos aceder a uma poética dos sons, ao advento de uma contínua e emergente residência artística dedicada ao som, que nos impregne de experiências e de memórias sobre a presença de (im)possíveis constelações sonoras que nos alertem e que nos levem a investigar – daí a existência do laboratório – não o como, mas o porquê destes nos habitarem.

Escutar, para lá do que se ouve, é também a proposta de Martin Heidegger. No seu texto *A origem da Arte* torna ainda mais denso o carácter enigmático da arte, fazendo-nos o convite para nos abeirarmos do indivisível que a arte contém, partindo do território silencioso do pensar.

Vinte anos depois do laboratório de Vertov, Heidegger (2008) diz-nos que “o que quer que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra” e questiona a origem desta quando interroga: “A obra de arte está no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio carácter de coisa na obra de arte?” (p. 13)

Percebe-se na pergunta realizada por Heidegger que para ele, para lá da coisa consubstanciada na obra, existe um campo imenso de trabalho a dedicar-se ao artístico, a esse outro, que, ao lado da obra, compõe a sua unidade, a sua singularidade.

É isso, no nosso entender, que o filósofo expressa quando nos diz que: “ouvimos em casa a porta a bater e nunca ouvimos as sensações acústicas ou mesmo os meros ruídos. Para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, afastar o ouvido de as ouvir, isto é, ouvir abstratamente” (p. 19).

Não sabemos se John Cage se confrontou com este texto, mas a verdade é que dois anos depois da edição destas conferências (1950) que fizeram nascer *A origem da Obra de Arte*, o criador norte-americano apresenta, via David Tudor, o seu *4'33"*, um objeto conceptualmente silencioso que vem ampliar o território da arte musical contemporânea e que permite, no dizer heideggeriano, “deixar a coisa, por exemplo, repousar no seu ser-coisa” (ibid, p. 23).

Diríamos que Cage, via silêncio, permite que os sons, eles próprios, repousem em si mesmo, agora que ficam libertos de uma putativa interpretação.

Adiantamos, por isso, que o laboratório vertoviano, exposto à espuma dos dias de hoje, radica-se num posicionamento político disposto a fazer a crítica ao som reificado e, num movimento contrário, a fazer a apologia de um gesto sonoro performático que atravesse novos *modus operandi*, quer na pesquisa, quer na invenção sonora.

No nosso caso, a ideia de retomarmos imaginariamente o laboratório de Vertov, assume a possibilidade de, em apneia sonora, dotarmos a escuta de uma porosidade tal que, submetidos a ela, nos tornamos auditivamente sonâmbulos e mais aptos e experimentados para podermos investigar outras proposições sonoras, podendo neste caso, nem lhe podermos colocar o epíteto de música.

Quando Vertov nos diz que “a orelha não espia, o olho não escuta”¹¹, está a convocar-nos para nos juntarmos à ideia de nos tornarmos hábeis na montagem da nossa vida audível propondo que, num verdadeiro gesto futurista, adicionemos ao nosso corpo uma orelha mecânica e um altifalante, para podermos criar rádio crônicas sobre nós, como se nos visitássemos a nós próprios e pela primeira vez.

Apesar do tom futurista exacerbado, fica no ar a ideia utópica de que cada um de nós pode, em potência, ser o produtor da sua própria vida. Ensaia-se aqui um gesto emancipador que muito nos interessa por vermos assinalada, nesta demanda, vertoviana ou não, a ação de um ouvido que, de dentro para fora, rompe com a surdez galopante que o vai constangindo.

É essa paixão que se encontra instalada nos homens vivos que agora nos permite incluir, neste laboratório vertoviano, o rumor utópico dos sons, via *acordeão de papel*, por estes serem, antes de mais, vestígios, ou sussurros, que, ao irromperem em nós, nos fecundam de memórias e, sobretudo, fazem articular dentro de nós cultura, espanto e paixão.

*Respira! Sussurra! Renova
o grito!*



Os sons, enquanto fenómenos vibráteis, acentuam o que difere em cada um de nós. A nossa inquietude aprisiona a origem mecânica destes, relacionando-a perceptivamente e projetando-a num mar revolto de coisificações, de interpretações e de classificações.

Aí acionamos os processos cognitivos necessários para tornar compreensíveis, ou não, os territórios do som que se observam entre a sua criação, projeção, interpretação e receção.

¹¹ Esta expressão encontra-se no manifesto de Vertov, publicado no nº3 da revista russa LEF, em 1923.

É por aqui que podemos compreender melhor a urgência em destacar a porosidade, enquanto qualidade indispensável para fomentar a elasticidade e o alargamento das fronteiras do vasto território sonoro.

Não querendo reduzir os sons ao triângulo amoroso entre criação, interpretação/disseminação e receção, a porosidade da escuta aqui enunciada, tal qual uma viagem direta à dureza do real sonoro, estende os seus desígnios, agita a sua utopia a partir de uma intencionalidade que se dirige diretamente ao som, mesmo sem ser necessário um qualquer intermediário.

Para que isso aconteça o qualificativo poroso faz empreender à escuta o exercício olímpico de se movimentar por entre outras possibilidades no que concerne à receção – espaço de convívio com os sons em que todos estamos em igualdade de condições – que faça desligar, eis o esforço temerário, os sons das suas causas e que os predisponha a uma liberdade inédita.

Um exercício poroso de escuta apela à democracia da experiência sonora. Uma orelha aberta que não filtra, à entrada, as possibilidades que aquele som transporta para dentro de nós. Um corpo disposto a arriscar na assimilação de propostas de novas reconfigurações do outrora ouvido. Uma escuta que, depois de uma assimilação abundante, nos permite tecer escrutínios sobre o Mundo que nos dá contexto. É essa porosidade, essa fenda que queremos alargar numa abordagem cada vez mais radical em relação à estrutura social e cultural de onde, fatidicamente, parte.

Sendo os sons fenómenos efémeros, esta ação atrás preconizada tem vindo a promover a deslocação destes, enquanto referentes, para zonas onde o *artístico*, espaço-tempo dedicado à celebração do enigma sonoro, ganha força, tal como tem vindo a emergir na arte sonora.

A porosidade da escuta está exatamente no lugar certo onde o tráfico entre o artístico e o não artístico ganha uma particular resistência e desenha, utopicamente, gestos sonoros metafóricos.

Como será de esperar, o som, ontologicamente, agradece.

Acredito que toda a arte é uma rutura, uma fratura no real habitual para ter acesso a outra coisa, a outra forma não tão aparente do habitual, porventura aos fundamentos do real; [...] É a aparição, a conquista de algo novo, de algo que ainda não estava.

Juarroz, 2020, p. 23

3 O som utópico

Na verdade, o utopista é simplesmente o defensor de uma ordem social justa e humana que ainda não existe em nenhuma parte (u-topos em grego); é o indivíduo que sonha uma “cidade ideal” situada no futuro.

Lowy, 2016, p. 44

A utopia sonora que aqui trazemos é entendida por nós enquanto representação sonora que se opõe àquela que, em nós, já existe. Interessamos ir em busca da *alteridade sonora* para criar fissuras no tecido da mesmidade sonora que, pelo hábito hegemónico, suprime, explora e domina a potência que os sons contêm dentro de si.

Para que isso aconteça é necessário refundar a forma destes conviverem entre si, dado que aquilo que hoje temos, salvo manifestas criações periféricas, mais limita do que liberta.

E se criássemos, juntos, uma utopia? Agora. Imaginemos um tempo em que há tempo para o silêncio. Que há tempo para a construção de um objeto que nos chega diretamente da utopia. Utopia, pensamento. Um tempo que nos deixa pensar. Que nos permite olhar para o Mundo que habitamos e aceita que dele tenhamos um olhar próprio, genuíno,

singular. Um tempo que nos dá contexto para traduzirmos em fisicalidade esse olhar do Mundo, o tal objeto. Arte? Será essa a sua razão de existir, escapando-se à sua própria morte via concretização de uma utopia?

Falamos, por oposição, de uma *altersonoridade* cujo propósito claro é o da desativação da injustiça e da violência simbólica derramada sobre os sons, que marcam o que hoje temos pela força dos privilégios atribuídos a um determinado tipo de indústria sonora - é este o termo justo para a sua qualificação - que corrompe o nosso imaginário, capturando-o e infantilizando-o.

Trazemos para o miolo desta ação o conceito de *sonoclastia* que se constitui em dois movimentos em simultâneo: i) quebrar a hegemonia dos sons existentes caracterizados culturalmente pelo articulador música e ii) abrir os sons ao ainda não-ouvido, ao absolutamente outro.

!PUMMM!



Isso impõe o ensaio de um movimento amplo que transforme música em arte sonora e que destrua o confinamento a que os sons têm vindo a ser sujeitos. Isso será suficiente para instigar os sons a uma nova fisicalidade vibrátil.

Para que isso aconteça recorreremos a um efeito de choque em que a *sonoclastia* lá estará para protagonizar um verdadeiro choque *desanestésico* a ser derramado sobre o mundo sonoro estabelecido.

Mesmo sabendo que o discurso agora exposto é, sobretudo, um discurso hipotético, interessa-nos instigar movimentos de pensamento e ações concretas que tragam consigo a *esperança tardia* da sua realização.

Hipoteticamente:

E se, a partir de amanhã, acabasse a arte, criação?

Pressuposto avassalador e irreal. A arte não morrerá porque o devir é sua condição básica de existência. Na morte, a transformação já não se concretiza e deparamo-nos sim com a degradação que lhe muda a aparência, mas não constrói esse devir. A morte carrega o fardo da decomposição, de uma erosão inevitável, mesmo que ao limite dos tempos. Se morresse já não seria arte porque lhe falhava a sua característica ativa de metamorfose. A arte, potencial evidência da utopia, não pode deixar de assumir o seu papel de nos fazer acreditar nessa utopia. O objeto artístico torna-se a concretização em visível da utopia de um pensar. Os detratores da utopia acusam aqueles que elaboram sobre utopia de serem utópicos. Ora, neste caso, parece-nos que o apelido atribuído bate certo. Os utópicos imaginam uma utopia. Até aqui estaremos certamente de acordo. Faltará talvez refletir apenas sobre o porquê da acusação. Qual a razão da crítica ao utópico que mais não faz do que

pensar uma utopia? O mero ato de considerar uma utopia é profundamente inoperativo o que, de imediato, cria pontes concetuais com a arte que lhe dará existência para além da intangibilidade do pensamento em que floresceu esse regime do utópico, da pré-arte.

Os utópicos anunciam a sua utopia.

Sendo a utopia uma realização cultural da renascença, porque é que ela permanece entre nós? Foi nesse tempo que os homens se tornaram o centro das atenções e, talvez por isso mesmo, possamos a seu lado reivindicar o mesmo, mas de outra forma, nos nossos pensamentos e ações.

Mesmo tardia há uma esperança em nós que resulta no facto de acreditarmos que a arte, *território selvagem povoado por seres brutos*, persiste em se ligar à utopia, enquanto espaço crítico, enquanto motivação eticamente acrescida em pensarmos a arte como um espaço e um tempo excepcionais para transformarmos o mundo.

A arte constitui-se como um enigma cuja *poesis* transforma o familiar em desconhecido. É esse ouvir desconhecido de que a utopia se nutre para, e a partir dela, partirmos para uma reflexão/ação madura sobre os sons e os seus destinos.

Para lá do som mercantil, a arte sonora impele-nos a concebermos e a concretizarmos uma vivência duradoura com a singularidade dos sons, o que nos autoriza pensá-la como um lugar de utopia, no sentido em que esta se predispõe a clamar pelos sons que ainda não foram ouvidos.

A pressão da nossa sociedade em direção à produção impede que o som novo construa uma duração que lhe dê possibilidade de ser objeto de percepção funda. O som mercantil é privado de durabilidade. Esta pressão, a que Han (2019) chama de coação, “destrói intencionalmente a duração, para que se produza mais, para que se consuma mais” (p. 13). O consumo é efêmero, tal como o som, mas, ao contrário desse som utópico, é também leviano e superficial. Esta superficialidade é um obstáculo intransponível na composição de uma utopia que nos faz desejar pelo som por vir.

Esse mundo outro, utópico, contribuirá certamente para ajustarmos contas com o tempo que vivemos, até porque ele próprio se tornará, assim, um lugar crítico e resistente.

Imaginemos, por momentos, a questão do sentido da experiência artística e sonora, que é convocada por Duchamp com o seu *ready made* sonoro assistido, exatamente no mesmo ano (1916) da criação do laboratório vertoviano. O seu apelo é dramático, sobretudo por sentir que, se nada fizesse, a arte que via e ouvia já nada tinha a ver com transformação.

Era absolutamente fundamental dizer isso artisticamente. Era necessário provocar o divórcio com a positividade da tese que afirmava que arte seria sempre a produção de eventos glorificadores da raridade, ou até da genialidade.

Reivindicamos uma utopia da arte que lhe permita permanecer enquanto tal. Que lhe permita, em tempos de profunda adversidade, permanecer profundamente inútil e independente.

O obstáculo epistemológico que constitui o *ready made* duchampiano impõe, de forma abrupta, uma inquirição filosófica e artística sobre o som enquanto ideia. O som enquanto ideia, o som como algo que fica registado na mente humana, serviu a Duchamp para se afastar radicalmente do jeito tradicional em nos ocuparmos dos sons.

Estamos em crer que Duchamp, mais tarde acompanhado por John Cage, propõe este objeto observando-o como um processo a partir do qual nos podemos aproximar utopicamente dos sons, dando-lhes uma cobertura concetual e até, no nosso entender, uma outra de natureza puramente *sonoclasta*.

Sabemos do seu interesse em expor os convencionalismos da arte, dando nota de como o acaso poderia ser instalado nas suas composições, assim como da possibilidade de investigar, sobretudo, a presença do ruído nos intervalos entre sons definidos e não definidos.

O seu *ready made* sonoro assistido por um som escondido, resulta da sua vontade em conservar algo. As instruções de *With Hidden Noise* sugerem a presença de um objeto escondido, entre as placas do *ready made*, que provocava um som indeterminado.

As mesmas instruções incluem a leitura de um texto que está registado, ao mesmo tempo que o objeto é mudado de posição, com a subsequente manifestação sonora. Tornou-se, por isso mesmo, o verdadeiro exemplo, agora clássico, de um *ready made* assistido.

A força-da-arte contida neste *With Hidden Noise* radica na abertura ao acaso e à indeterminação sonora, sugerindo que parte significativa de uma qualquer atividade artística irá permanecer desconhecida.

Aqui chegados, estabelecemos uma capilaridade que vai da obra duchampiana ao deslocamento provocado pelo 4'33" cageano, acedendo assim a um modo muito particular de prestarmos atenção ao mundo [Cage insiste em chamar-lhe silêncio], e de nos atrevermos a acompanhar este movimento projetando-nos na *sonoclastia* do *acordeão de papel*, advindo do putativo *organetto* de Da Vinci.

Se 4'33" pode ser considerado tal qual um organismo sonoro vivo e em permanente transformação, proposto como reação a uma experiência tida numa câmara anecoica, imaginamos o *acordeão de papel* tal qual como um *ready made* sonoro *sonoclasta* que, por entre múltiplas formas de ser usado, permanecerá mudo, mesmo quando a sua presença sonora for requisitada.

Entendemos o *acordeão de papel* tal qual uma estratégia dialógica que se predispõe a estabelecer afinidades eletivas entre o emissor e o recetor. Este procurará sempre ser um disseminador dos modelos para escutar (*hormodelle*) advindos das práticas radiofônicas de Walter Benjamin.

No caso de Benjamin, esses modelos tinham a ambição de expor a potência da escuta através da rádio, enquanto forma de irradiar práticas artísticas. No nosso caso, admitimos o *acordeão de papel* enquanto processo triplo de criação, de interpretação e de recepção, que possam emparelhar utopicamente com a força *sonoclasta* de um instrumento imaginário.

Na sua imposição *sonoclasta*, o acordeão mede forças com a liberdade e elasticidade dos materiais sonoros e permite-lhes lá ficarem registados, ou não, em abordagens que podem ir desde o conceito de objeto sonoro até à sombra, sussurro, ou rumor sonoro.

Fica apenas por esclarecer se estes tratamentos poderão algum dia vir a tocar nos nossos tímpanos.

As práticas artísticas contemporâneas são labirínticas e incluem o som nas suas andanças – veja-se o caso das tecnologias associadas ao som – e que vão desde a sua desmaterialização até à sua exploração concetual, onde se incluem, i.e., as metáforas sonoras de Joseph Beuys (1921-1986).

É isso que permite afirmar que as artes baseadas no tempo, dentro delas encontra-se a arte sonora, aproximam-se de um ponto de ebulição e de concentração tal, que merece a nossa total atenção. É também isso que marca em nós uma esperança, desta feita extemporânea, que nos coloca perante um movimento decisivo e seguro e que se desloca em direção ao que ainda não sabemos.

Colocar o som dentro de uma prática artística faz deslocar o território aporético da música para um outro, mais carregado de utopia, que tem vindo a ser designado por arte sonora.

Assim, ao chamarmos as coisas pelos nomes, isso cria um viés e abala certamente os alicerces onde a música assenta.

Se a isso estivermos dispostos, necessitaremos de nos deslocar em direção a uma espécie de

ingenuidade incondicional, disposta a abrir de novo o mundo que conhecemos. Uma espécie de reabertura.

Será isso a que nos podemos agarrar para nos tornarmos inatuais? Será isso que nos dará força para derrubar o muro imenso que aí está e que vai, maldosamente, separando o hoje do amanhã?

Toda a música dever-se-ia constituir, tal qual, como um sistema onde os conceitos de possibilidade – ou de repossibilidade como gostamos de dizer - e de utopia, certamente os primeiros a dizer presente e a querer zelar pela presença edificante dos sons entre nós.

Porque é que não é assim?

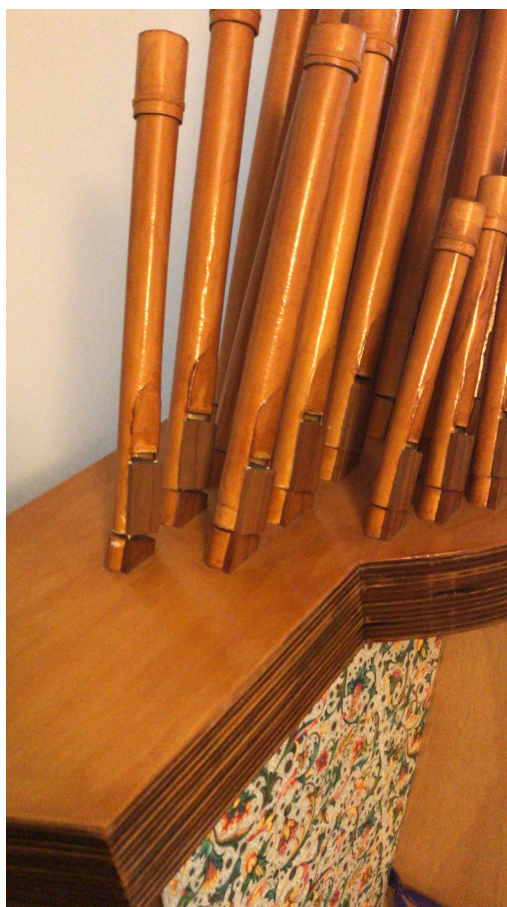
Porque motivo nos deixamos levar pela servidão voluntária dos sons obedientes?

Os sons enquanto ideias suscitam a reflexão e a sua experimentação no mundo das artes. Das suas construções auditivas, Duchamp alertou-nos bem cedo, já lá vai um século, para os aprisionamentos a que estávamos a ser submetidos, quer pela visão retiniana, quer pela legenda convencional com que íamos tatuando os nossos tímpanos.

O *acordeão de papel* assume aqui a urgência de um debate aceso sobre como abrir o espaço e o tempo destinado à interação entre arte e som. Daí o rumor utópico dos sons a lembrar-nos desse *absoluto que pertence à terra*, no dizer de Hermann Broch (1886-1951). Entre nós, esse absoluto situar-se-á entre a imanência e a transcendência dos sons.

O silêncio não é uma supressão da voz, é um intervalo, é uma expectativa, é uma fenda, é a condição de toda a música e de toda a palavra, o sossego, a espera sem mácula no jardim primitivo.

Molder, 2020, p. 101



Referências

Adorno, T. W. (1970). **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70.

Azevedo, M., & Pereira, F. J. (2016). **Diálogos silenciosos II**. Porto: ESMAE.

Bloch, E. (2007). **El Principio Esperanza** [1]. Madrid: Ed. Trotta.

Chauí, M. (2002). **Experiência do Pensamento**. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Dias, S. (2004). **Questão de estilo** – arte e filosofia. Coimbra: Pé de Página Editores.

Han, B.-C. (2016). **O aroma do tempo** – um ensaio filosófico sobre a arte da demora. Lisboa: Relógio d'Água.

Han, B.-C. (2019). **Do desaparecimento dos Rituais, uma topologia do presente** (C. Leite, trans.). Lisboa: relógio d'água.

Heidegger, M. (2008). **A origem da obra de arte**. Lisboa: Ed. 70.

Juarroz, R. (2020). **Poesia e Criação**. Ed. Sr. Teste.

Khan, D., Whitehead, G. (Eds.) (1999). **Wireless imagination: sounds, radio and the avantgard**. London: MIT Press.

Labelle, B. (2007). **Background Noise**. Perceptions on SoundArt. NY: Continuum.

Lowy, M. (2016). **Utopias**. Lisboa: Ed. Ler devagar.

Molder, M. F. (2020). **O Absoluto que pertence à Terra**. Lisboa: Edições do Saguão.

Onfray, M. (2003). **A escultura do Eu**. Coimbra: Ed. Quarteto.