




maria alice volpe (org.)

TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE

SÉRIE simpósio internacional
de musicologia da ufrj



rio de janeiro, 2012
universidade federal do rio de janeiro
escola de música
programa de pós-graduação em música

Técnica como meio, processo como fim

Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo*

Este texto levanta algumas questões a respeito relação entre a técnica e a produção musical. Por um lado iremos ressaltar o papel da técnica na constituição do objeto artístico e, por consequência, da ideia de obra. Por outro, ao abordar práticas experimentais que se desenvolvem nos séculos XX e XXI, vamos notar que a diluição do conceito de obra em favor da ideia de processo criativo também está ligada a um reordenamento da técnica na arte em geral e na música em particular.

Desde os *readymade* de Marcel Duchamp, a dimensão artesanal da técnica deixou de ser evidente ou mesmo necessária em parte da produção artística. Novas abordagens passaram a ser cultivadas dentro de um círculo experimental em que as fronteiras entre criação e recepção, artista e público, conhecimento técnico e intuição foram deslocadas. Isso acontece, por exemplo, quando a música é feita a partir de materiais e procedimentos que são importados de outros domínios que estão fora da arte, colocando em xeque o projeto moderno de música enquanto forma autônoma de arte. É o caso da exploração do ruído e dos sons cotidianos na música de John Cage ou de Luc Ferrari, do emprego de dispositivos sonoros “não-musicais” como computadores e telefones móveis, da utilização de ambientes informáticos como as redes, ou da desconstrução de aparelhos que geram sons do *circuit bending*. Nesses casos, a ideia de técnica como conjunto de habilidades individuais constituídas em algum tipo de estabilidade e que se projetam na forma de uma obra dá lugar a um processo de experimentação.

Técnica e Arte

Embora se possa traçar uma proximidade entre arte e técnica desde a origem destes termos, a relação entre eles não é estável e tende a acompanhar o próprio desenvolvimento das concepções de arte. Enquanto meio, a técnica é aquilo que permite concretizar uma ideia, um conceito ou mesmo um desejo artístico numa obra ou num processo criativo. Ela pode ser entendida como um procedimento ou uma habilidade genérica que se aplica a um objeto em particular. Por outro lado, é a generalidade da técnica empregada em uma determinada obra que permite a inserção dessa obra numa categoria compreensível ou acessível para o espectador. Por isso, o acesso à obra de arte passa, de algum modo, pela compreensão (ainda que parcial) das técnicas que a produziram. Por exemplo, a compreensão de aspectos da harmonia tonal (enquanto técnica genérica) permite apreciar uma composição em particular criada a partir dessa técnica.

Theodor W. Adorno (1903-1969) ressalta em sua *Teoria Estética* (publicada originalmente em 1968) o caráter essencial da técnica nas relações de produção e fruição da obra de arte, constituindo-se como uma espécie de chave de acesso àquilo que está

* Esta pesquisa conta com apoio CNPq e da Fapesp.

contido numa obra: “A técnica é a figura determinável do enigma das obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstrata. Ela autoriza o juízo na zona do que é desprovido de juízo” (Adorno, 1988, p. 240-1). E seguindo:

É necessário justificar o metier que se apresenta primeiramente como sopro, uma aura das obras, em contradição singular com as representações que os dilettantes têm do poder artístico. O momento aurático que, de modo aparentemente paradoxal, se associa ao metier, é a lembrança da mão que ternamente e quase acariciadora, roça os contornos da obra e, ao articulá-la, também a suaviza. (Adorno, 1988, p. 241)

Ou seja, a habilidade do artista não apenas dá o contorno da obra, mas possibilita a configuração de suas relações, significados, e potencialidades.

O antropólogo britânico Alfred Gell (1945-1997) no texto *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology* publicado originalmente em 1992 vai referir-se à arte a partir de sua *feitura* dentro de uma perspectiva estética que ele chama de ‘*tecnologia do encantamento*’. Ou seja, Gell não se refere apenas ao artesanato, ao trabalho habilidoso que produz um objeto de interesse estético, mas coloca a arte como uma tecnologia que produz um encantamento do sensível a partir de seu potencial estético. Ao mesmo tempo, a sua eficácia da arte enquanto *tecnologia do encantamento* estaria acompanhada de um outro lado da moeda, a de um *encantamento da tecnologia* uma vez que os processos técnicos que levam à criação de um objeto artístico “são construídos magicamente de modo que ao encantar-nos eles fazem o produto desses processos técnicos parecerem encantados por um poder mágico” (Gell, 2010, p. 469). Assim, esses objetos de arte exercem seu poder sobre nós não pelo que eles são, mas pela maneira que eles se tornam o que são (Gell, 2010, p. 469). Quer dizer, algo se configura como arte por meio de técnicas e tecnologias que promovem um encantamento, mas essas técnicas e tecnologias são em si mesmas encantadoras.

Tomamos, por exemplo, duas performances de uma mesma fuga de Bach, sabendo que a primeira é realizada por um intérprete virtuoso e a segunda por aparelho sonoro que foi programado para tocar a sequência de notas que compõe a peça. No primeiro caso a performance é fruto da técnica mágica de um interprete virtuoso. O ouvinte a entende como sendo mágica porque a habilidade do intérprete está muito além daquilo que uma pessoa comum poderia realizar num instrumento. Entretanto, ao saber que a segunda performance da fuga de Bach está sendo reproduzida por um programa de computador, cuja operação reside simplesmente em disparar cada nota da partitura no momento correto, a escuta torna-se desencantada e a magia é substituída, quando muito, por mera curiosidade.

Assim como Adorno, Alfred Gell ressalta a relação entre a técnica e o valor que se pode atribuir a uma obra. Para o antropólogo, esse valor, produzido por essa tecnologia do encantamento, está na *resistência* de uma obra ao nosso desejo de possuí-la. Não se trata da resistência à aquisição da obra enquanto objeto (embora o desejo de comprá-la possa também influenciar na maneira como dou valor estético a uma obra), mas “da dificuldade que tenho em mentalmente compreender o seu *tornar-se um objeto no mundo*, acessível a mim por processos técnicos que, uma vez que transcendem minha compreensão, eu sou forçado a constituir como sendo mágicos” (Gell, 2010, p. 471).

Mas como compreender esse processo de *tornar-se um objeto de arte* capaz de exercer um

poder de encantamento quando as técnicas *aparentemente* deixam de compor o trabalho do artista e as tecnologias substituem o trabalho criativo por ações pré-programadas e automatizadas.

Veja-se o caso clássico do surgimento da fotografia em relação à pintura levantado por tantos autores, entre eles Roland Barthes, Walter Benjamin, como uma situação de mudança nas relações entre a técnica e a arte. Gell aponta que a fotografia não alcança prestígio (enquanto arte) até que se começa a encontrar dificuldade em conceitualizar o processo pelo qual certas fotografias puderam ser feitas a partir de um simples apartar de botão.

Na música as tecnologias de áudio, inauguradas no final do século XIX com o fonógrafo de Thomas Edison, somente alcançam esse status tardiamente quando a *fonografia* (ou seja, processos de gravação e reprodução) deu lugar à eletroacústica, quer dizer, quando os aparelhos de *reprodução* sonora tornam-se aparelhos de *produção* musical.

É uma mudança sutil, mas que, como sabemos, promove novas práticas de composição, de escuta e performance. A música eletroacústica não apenas transformou os materiais musicais, mas também a maneira de lidar com esses materiais, quer dizer, transformou as técnicas empregadas na feitura da música e também na sua escuta.

Essa passagem de um contexto de reprodução (fonografia) para um outro de criação (eletroacústica) expõe a dicotomia entre a nota e som como matéria do pensamento musical. Essa dicotomia, por sua vez, vem refletida no confronto das técnicas que se constituem em torno da noção de nota com aquelas em que as qualidades sonoras são colocadas em relevo. Enquanto as primeiras emergem de um paradigma instrumental e vocal, as últimas encontram suporte no aparelhagem do estúdio. Por esse motivo nos parece ilustrativo levantar uma possível distinção entre os instrumentos tradicionais e os aparelhos utilizados no estúdio eletroacústico.

Instrumentos e Aparelhos

O filósofo Vilém Flusser (1920-1991), também intrigado com o papel do uso a máquina fotográfica no âmbito da criação artística, estabeleceu uma distinção entre o instrumento e o aparelho. Para Flusser, os instrumentos trabalham, inicialmente no âmbito do artesanato e depois, transformados em máquinas durante o período industrial; eles “arrancam objetos da natureza e os informam”. Por outro lado, “Aparelhos não trabalham. Sua intenção não é a de “modificar o mundo”. Visam modificar a vida dos homens. De maneira que os aparelhos não são instrumentos no significado tradicional do termo” (Flusser, 1985, p. 14).

Flusser entende os aparelhos como elementos complexos cujo funcionamento não pode ser totalmente previsto ou compreendido. Usar um aparelho quer dizer brincar com ele (ao invés de trabalhar, como no caso do instrumento), é uma tentativa de realizar concretamente alguma possibilidade que ele traz de maneira potencial. O jogo com o aparelho atende a um programa e cada ação que se produz no aparelho serve para esgotar mais uma possibilidade oferecida pelo programa.

Em suma: aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar (Flusser, 1985, p. 17).

Cito aqui um trecho logo do texto do Flusser sobre a fotografia que poderia ser facilmente aplicado aos aparelhos dos estúdios eletroacústicos:

Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o estar programado é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produzem estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, afim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele (Flusser, 1985, p. 15).

No caso da música, os instrumentos produzem sons, e dependem do esforço do músico para isso. A força motora imprime a ação sobre o instrumento. No aparelho, o botão aciona um dispositivo fechado sobre o qual temos pouco conhecimento a cerca de seu funcionamento. Mas pode-se pensar que há no instrumento musical uma dimensão de aparelho: ele não apenas trabalha sobre contingências físicas da natureza para produzir sons, mas ele informa sobre sons que, ao mesmo tempo que remetem à natureza, são estranhos a ela. A flauta pode imitar o pássaro que canta na gaiola, mas sua virtude consiste em soar como um não-pássaro. A flauta nos mostra sons que dizem respeito ao mundo: ela nos informa, como diria Flusser. A flauta é um sintetizador que imita os sons do mundo. Não no seu timbre, mas na sua maneira de soar. Ela é instrumento, mas tenta funcionar como aparelho.

Por outro lado, os primeiros dispositivos do estúdio eletroacústico eram, de fato, aparelhos. Escondidos em suas caixas-pretas, os circuitos que compunham filtros, osciladores e processadores de sons eram operados por simples botões. A potencialidade desses aparelhos era vista como de extrema riqueza, apesar das suas conhecidas limitações. No estúdio eletroacústico o compositor brincava com os aparelhos. O jogo tornava-se dominante no processo de composição. Em certa medida, esses aparelhos perderam a sua dimensão *instrumento* por que eliminaram o trabalho, a ação de arrancar sons do mundo. Essa ação (trabalho) do instrumento caracterizava o domínio artesanal da performance (técnica) musical que naquele momento se perdia em função da brincadeira, do jogo, da exploração dos processos empíricos que os aparelhos possibilitavam. É nesse contexto que se desenvolve o experimentalismo no âmbito eletroacústico.

Talvez por esse motivo, em algum momento houve o desejo de trazer de volta a esses aparelhos a sua característica instrumento. Quando um teclado de piano é acoplado à caixa-preta do sintetizador cria-se um dispositivo misto, que não apenas tenta imitar os sons, mas tenta imitar os instrumentos que tocam sons. Instaura-se uma tautologia pois os instrumentos musicais já tentavam imitar os sons da natureza, como se fossem aparelhos.

Uma infinidade de aparelhos-instrumentos é produzida e passa a povoar não

apenas as produções experimentais de música, mas também as músicas comerciais e de entretenimento. Resgata-se assim uma dimensão instrumental, e por consequência artesanal da música. Busca-se, em alguma medida, manter o equilíbrio entre o trabalho técnico com o instrumento e jogo criativo que tradicionalmente se inscrevem na obra de arte.

Processo e Experimentalismo

Mas o que ocorre com a música quando não é mais possível pensar em obra, e a técnica é submetida ao processo de jogo? Se o trabalho com o instrumento leva à ideia de obra, o jogo com o aparelho coloca em evidência o processo. A técnica não desaparece, apenas muda de contexto. Deixa de apoiar-se em procedimentos estruturados e sedimentados para emergir da própria experiência com os materiais. Abre lugar para o experimentalismo musical que, ao contrário do que possa parecer, não representa necessariamente um rompimento com as técnicas tradicionais, mas uma compreensão e utilização dessas técnicas por meio de um jogo. Experimentar é testar a falibilidade daquilo que conhecemos, em última instância da própria técnica.

Na música experimental transparece o sentido de transgressão ou de subversão das noções tradicionais de instrumento musical pela exploração de estruturas indeterminadas e roteiros imprecisos. A atenção da obra e da técnica é deslocada para o processo, passando do objeto para o contexto e do artesanal para o representacional.

Mas a difusão massiva de aparelhos sonoros a partir dos anos de 1980 cria um percurso paralelo em que a exploração (jogo) se sobrepõe ao trabalho composicional e ao refinamento da performance. A utilização cada vez mais frequente de aparatos eletrônicos trouxe uma nova dimensão para a música experimental. Isso leva a uma ruptura no processo de elaboração técnica apoiada no artesanato com os instrumentos e ao surgimento de práticas não fundamentadas em habilidades específicas, mas sim em processos de experimentação com aparelhos diversos. A relação dessa música com a tecnologia também apresentou traços de subversão de valores. Aparelhos concebido para fins diversos (interfaces de jogos eletrônicos, computadores, telefones celulares, brinquedos eletrônicos) passam a ser usados no lugar de instrumentos musicais. Em muitos casos, o que se explora não é a funcionalidade e eficiência desses aparelhos, mas justamente o que eles produzem como falha: ruídos, mal-funcionamento, distorções. Aliás, se boa parte da vanguarda assumiu um discurso entusiasticamente positivo em relação à tecnologia, o experimentalismo tendeu a uma posição crítica em relação ao seu uso, muitas vezes pregando uma postura de subversão.

Nesse contexto ganham força ideias do *low-fi*, *low-tech*, *bricolagem*, *glitch*, *noise music* e do *faça-você-mesmo* (DIY - *do it yourself*), que na arte constitui-se como uma reação estética a um refinamento excessivo e elitista das formas estabelecidas nas Belas Artes e na música de concerto. O *faça-você-mesmo* pode ser entendido também como uma postura ética, como uma crítica ao consumismo e à submissão do indivíduo a um esquema social burocrático e segregacional: cada indivíduo poderia adquirir as competências para realizar as tarefas a que se propõe, ao invés de contratar especialistas. Na música, o projeto DIY encontrou receptividade em campos diversos, que vão da produção fonográfica caseira ao surgimento de gêneros como a *laptop music* e o *circuit bending*.

Conclusão

Não se pode negar que paralelamente aos espaços institucionalizados da música, dos quais a sala de concerto é o mais emblemático, emerge um contexto colaborativo em que são exploradas novas formas de produção musical, nas quais, em contraposição a uma postura mais rígida da tradição musical erudita, percebe-se a recorrência de um caráter irônico e lúdico, do desenvolvimento de processos de criação coletiva e do desengajamento institucional dessas músicas.

Retomando as ideias do antropólogo Alfred Gell, se o virtuosismo técnico é essencial à obra de arte é porque ele cria uma assimetria entre quem faz e quem aprecia a obra de arte. É a técnica, em seus modos particulares de realização que colocaria a arte como algo distinto do resto da experiência cotidiana. Essa assimetria se dissolve quando os aparelhos se colocam no lugar da técnica e a experimentação no lugar tradição. Brincar com os aparelhos remete a uma experiência em que a arte tende a deixar de ser arte. Se na arte tradicional a técnica é o meio para se chegar à obra, cada vez mais assistimos à emergência de propostas artísticas descarregadas de técnica e voltadas para a experiência, para o jogo com os materiais. Essa diluição da técnica dilui a arte? Ou é possível pensar que na arte de hoje, cada vez mais imersa no uso de traquitanas tecnológicas, o que se dilui, de maneira quase paradoxal, é a própria técnica?

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Livraria Martins Fontes, 1988. [Originalmente publicado como *Asthetische Theorie*, 1968]

Flusser, Vilém. *Filosofia da Caixa-Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985 [1983].

Gell, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In *The Craft Reader*, Glenn Adamson, ed, pp. 464-482. Oxford/New York: Berg, 2010. [Originalmente publicado In: *Anthropology, Art and Aesthetics*. J. Coote and A. Shelton, eds. pp. 40-66. Oxford: Clarendon, 1992].