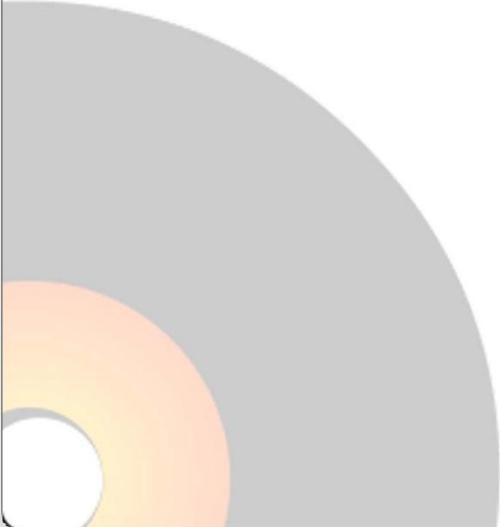


A TERCEIRA MARGEM DA PALAVRA E DO SOM

Eloise Ferreira

Março / 2012
PUC-Rio



A TERCEIRA MARGEM DA PALAVRA E DO SOM

A PALAVRA E O SOM NA CONTEMPORANEIDADE

*Eloise Ferreira é mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Dedicou-se aos estudos das interfaces entre Literatura, Cultura e novas tecnologias.
E-mail:eloiseporto@gmail.com*

Resumo

Este artigo pretende expor algumas considerações sobre o impacto do desenvolvimento de novas tecnologias no âmbito musical e literário, analisando a problemática da estética sampler em relação à autoria e como esses “deslizamentos autorais” podem estar presentes nas produções artísticas contemporâneas.

Abstract

This article intends to demonstrate some thoughts about the impacts that the development of new technologies may cause in the musical and literary scopes. It is a brief investigation of issues involving the ‘sampler aesthetics’ and authorship, and how the mixture of words and ideas are presents nowadays in our artistic productions.

Partindo dos avanços tecnológicos nos últimos vinte anos, quais são as consequências já perceptíveis no campo musical e no literário, ou no plano de interseção entre esses dois campos?

A ciberarte pressupõe a interatividade, o papel de coprodução constante. Para Pierre Lévy, esse papel vai muito além de coprodução na questão receptiva – é um processo ativo de participação.

Uma das características mais constantes da ciberarte é a participação nas obras daqueles que as provam, interpretam, exploram ou leem. Nesse caso, não se trata apenas de uma participação na construção do sentido, mas sim de uma coprodução da obra, já que o “espectador” é chamado a intervir diretamente na atualização (a materialização, a exibição, a edição, o desenrolar efetivo aqui e agora) de uma sequência de signos ou de acontecimentos. (LÉVY, 2010, p.138)

Não temos mais dúvidas dos tempos revolucionários em que vivemos: para Daniel Link, em sua recente palestra na Universidade Federal do Rio de Janeiro, “Arte e técnica hoje: *Youtube*, o Neolítico superior”, as transformações tecnológicas envolvidas nos dois períodos da história humana – transição da pré-história para a história e a contemporaneidade, com a revolução digital – são caracterizadas pelo vasto alcance, pela radicalidade e pelo imponderável potencial de mudança na vida cotidiana dos que nela estiveram (ou estão) imersos. Ele assinala, no entanto, a principal diferença entre as duas revoluções tecnológicas: enquanto a do período neolítico encontra o seu fim na escrita, a nossa cultura “marcha” para a perpetuação fractal, através de canais como o *Youtube*. O *Youtube*, tal como se apresenta hoje, é o fim da indústria de entretenimento como a conhecemos, é o fim da ‘pedagogia da memória’. A arte memorialista – a arte e os mecanismos de controle do artístico – esbarra com o ambiente caótico, plural e potencialmente anárquico do *Youtube*, um território de experimentações imagéticas, indefinido por natureza. Para os seres humanos, não bastaram as memórias dos fatos (ou da interpretação deles): foi necessário criar a escrita para registrá-los, foi preciso criar a narrativa. Foi necessário criar tecnologias que permitissem a veiculação e o armazenamento de imagens para resgatá-las. Para os seres humanos, não bastou a vivência: foi necessária a construção de cômodas de memórias, e o *Youtube* configurou-se na atualidade como a mais ‘acessível’ e experimental entre elas. Para Cláudio Prado, coordenador do Laboratório Brasileiro de Cultura Digital, a revolução tecnológica possibilita a execução do que jamais sonhamos ser pensado, o *Youtube* possibilita a opção para assistir a “coisas que você nem sabia que existiam”, uma opção de escolha real perante os canais televisivos, que na atualidade se encontram profundamente mediados. Logicamente, o espaço cibernético também o é, mas dado a sua estruturação mais recente e seu caráter “aberto”, a mediação é mais pontual. Em depoimento para o site “Mobiliza Cultura”, o produtor explica o potencial destruidor/ transformador da rede virtual sobre a indústria hoje:

A internet é a coisa mais porra louca que tem, é o maior desbunde do mundo é a internet, é o desbunde total, a internet acaba com a telefonia, acaba com a televisão, você imagina que porrada que é isso em última instância, é a coisa mais subversiva que tem, mais louca que tem, isso é que dá a expectativa do delírio (...). A internet abre horizontes, abre possibilidades, você vê coisas, para você se estimular, estimular os outros, você vê coisas que estão acontecendo, esse é o desbunde, eu vejo ele todos os dias, de gente com sonhos. Não tinha gente com sonhos até pouco tempo atrás. O sonho era arrumar um bom emprego, um bom salário, sei lá. (...) Essa é a molecada pós-rancor (...) O mundo está obrigado a se reinventar inteirinho. As gravadoras têm que se reinventar, as televisões têm que se reinventar, as companhias telefônicas têm que se reinventar, todo mundo tem que se reinventar(...). O desbunde agora é real, é do planeta (...).

Nesse contexto, podemos pensar na arte técnica, ou a arte que se utiliza da máquina como técnica. O barateamento da tecnologia, junto com a democratização parcial dos equipamentos eletrônicos (computadores pessoais) e a possibilidade financeira de acesso aos meios de produção eletrônica fez emergir uma “forma de arte” feita por técnicos, ou por pessoas que têm um maior domínio da técnica eletrônica do que da artística, de modo geral. O final do século XX assistiu à “virada” no analógico para o digital, e conseqüentemente, da mudança da música eletrônica (música feita com aparelhos eletrônicos) para a música digital (música feita em computadores, através de softwares específicos de composição musical). Diferencia-se, portanto, o som feito *totalmente* em um computador daquele que é feito em instrumentos e *armazenado* no computador. Em última instância, o computador torna-se um instrumento de composição musical, além de ser, obviamente, um canal divulgador desse material.

Essa mudança de composição gera uma mudança no aspecto da fruição auditiva: a fruição não mais designa a concentração (que muitas vezes pode ser confundida com passividade) para a escuta de tons, da escrita musical como um todo, mas sim o corpo em movimento, em comunhão com a música “eletrônica” e “digital” – uma música para ser recebida pelo o corpo, feita de batidas, batimentos e pulsações.

O digital é uma combinação binária, são dados, é um cálculo matemático virtual, que se desmancha no ar imaterialmente, o digital é a ausência. O analógico é o corpo, o sopro, a mão daquele que faz vibrar a corda do instrumento, é a presença do artista em toque de sua ferramenta. O analógico vive enquanto corpo, mas enquanto o corpo do artista, dele depende o som, de suas habilidades e potências criativas. O digital depende dos cálculos perfeitos da máquina que parece tudo poder corrigir, produzindo sons que podem dialogar não tanto com o artista que o produz, mas com seus receptores, que passam a fruir uma experiência tátil através do som – o som grave é o corpo daquele que o recebe. O digital é a virtualidade tentando invadir o corpo do outro que a escuta, e não daquele que o produz. O digital é o pulsar efêmero e inconstante, pulso errático.

Essas atualizações demandam que a obra virtual seja aberta, ou seja, receptível a atualizações. No campo musical, podemos entrever os caminhos da ciberarte na música *tecno* e no *sampler*; na literatura, somos assaltados por *softwares* que podem “gerar poemas” e formas literárias não traduzíveis para a veiculação impressa, como uso de

hyperlinks, por exemplo. Que caminhos seriam possíveis em tempos de fragmentação e questionamento de autoria? Não seria o artista também um dos responsáveis para pensar o processo? A responsabilidade do artista enquanto pesquisador é grande:

Enquanto, no subsolo, caminhamos para a expansão das “fibras óticas”, cuja plena reflexividade interna resolverá muitos problemas telecomunicacionais, no vácuo, damos o primeiro salto rumo a um futuro imprevisível, o qual, com base no surgimento de novas linguagens e na síntese de meios eletrônicos, anuncia uma época em que será comum a transmissão via satélite de imagens holográficas. A teleholografia tomará conta dos jornais. A televisão holográfica de alta definição, dos lares. E o artista prosseguirá em suas pesquisas, a caminho de uma nova consciência. (KAC, 2004, p.34)

1)A experiência tecno e o sampler, a intertextualidade, estruturas hipertextuais e os saques

O que é o sampler? A colcha de retalhos que pulsa.

A tradição escrita constrói tanto o autor da obra literária impressa, imputando a ele autoridade sobre o texto e também sobre suas possíveis interpretações, bem como também reforça a figura do compositor, que é a autoridade que assina a partitura e compõe a obra original, ou, pelo menos, que se quer original.

Em ambos os casos, a noção da autoria e de autoridade eram reafirmadas por algo substancial e impresso.

Com o advento das novas tecnologias, a noção de obra original e pura passa por transformações – é o tempo das contaminações, tempo das misturas e radicalizações da noção de influência, das citações e vírus que se propagam em minutos em corpos e máquinas, tempos, enfim, de crise e questionamentos ainda não totalmente “fechados” no âmbito da indústria cultural.

As circunstâncias atuais levam os sociólogos a considerar cada vez mais a existência daquilo que George Gurvitch chamara de sociedade global, a qual envolve não apenas um país e as coletividades que nele se encontram, porém se estende a todos os países e às suas coletividades. (...)

Crises que não são exclusivamente político-econômicas, mas que também, como muito bem indica o autor, são crises da ideologia, da cultura e da civilização. Porém, nesse mesmo domínio, os efeitos produzidos são heterogêneos, dessemelhantes e divergentes. (PUTERMAN, 1994, p.114)

Com a velocidade de transmissão e circulação de qualquer tipo de dado no meio virtual, sempre é válido perguntar que papel estará reservado para a música local na contemporaneidade. Seria a música popular de hoje universal e universalizante, mutável e camaleônica, sem algo unificador?

A grande reserva da música tecno é o que já existe. A música tecno é uma colcha de retalhos em patchwork – a costura de cada quadrado é o trabalho do sampler, um labirinto de pulsos e batidas que partem do previamente existente. Ou seja, ela é a

recomposição do prévio que provoca – e pulsa – sobre o conceito de originalidade. A música tecno lateja nos corpos e na autoridade da composição, e tal como o vírus, ela não respeita o que invade.

A música tecno colhe seu material na grande reserva de amostras de sons (em português, geralmente utiliza-se o termo inglês samples). Se não fosse pelos problemas jurídico-financeiros que tolhem seus produtores, as hipermídias seriam muitas vezes construídas a partir de imagens e textos já disponíveis. Programas de computador montam textos “originais” por meio da recombinação de fragmentos de corpus preexistentes. Os sites remetem uns aos outros, sua estrutura hipertextual gerencia uma interpenetração das mensagens, um mergulho recíproco dos espaços virtuais. É, portanto, a questão dos limites da obra ou de seu contexto que, após as vanguardas do século XX, é recolocada de outra forma, e com uma intensidade particular, pela ciberarte. (LÉVY, 2010, p. 138).

O aparecimento de sequenciadores e samplers, além dos programas de mixagem e dos sintetizadores, reorganizam e possibilitam novas experiências. Daí observa-se o nascimento também da “estética sampler”, que pode partir de gravações prévias, de amostragens e reordenações.

A música eletrônica – da qual o tecno é só uma parte – é a música para o corpo, batida e pulsação – uma experiência tátil, como lembra Tiago Coutinho.

Este estilo musical é caracterizado por batidas bem marcadas e cadenciadas que dificilmente excedem ou diferem da escala de 130 a 150 batidas por minuto (bpm). São batidas retílineas que permanecem no compasso 4/4. As músicas são compostas em modernos programas de computadores como o Cubase e o Sonar, que trabalham com faixas áudio digital, chamados de multitrackers, descartando o lado analógico dos instrumentos musicais. Com a precisão dos sistemas operacionais, as batidas se alinham matematicamente aos demais elementos, sem ter a necessidade de um profundo conhecimento de teoria musical. Junto com as batidas, é desenvolvida uma linha de sons graves que constitui um traço desse estilo. O som grave é sintetizado de tal forma que atinja frequências diferentes daquelas captadas pela audição humana, inferior à frequência de 30hz. Quando essa frequência é executada em alto volume, acima de 100.000w, o corpo humano não consegue reconhecer o som pela audição, mas sim pelo tato. O recurso, conhecido como sub grave, faz com que o som não seja mais ouvido e sim sentido. A baixa frequência que escapa aos ouvidos humanos é captada, então, pelo resto do corpo. O alto volume provoca um deslocamento de ar que, em contato com o ar da caixa torácica do participante, transmite a sensação de que o som grave está “preenchendo” o corpo. No caso apresentado, a energia é transformada em deslocamento de ar provocado pelo alto volume. (COUTINHO, 2008, p. 144-145)

A experiência da música eletrônica desloca, portanto, o sentido prévio da música de escuta, por muitas vezes “passiva” (no sentido de ouvir estaticamente uma música), onde o impulso corporal era mais próprio do compositor, para o movimento, o pulsar frenético e repetido junto com os graves. Em tempos virtuais, a música deve ser mais do que presencial – deve ser uma experiência de penetração, de invasão corpórea.

Em paralelo com o que aconteceu na literatura, onde as novas mediações tecnológicas possibilitaram a emergência de textos e autores não-veiculados ao mercado

editorial, no campo musical também podemos encontrar uma publicação de trabalhos que não passam por estúdios, gravadoras e distribuidores, criando um novo “espaço de consumo” que ainda demanda discussões e posicionamentos críticos, além de políticos.

Assim como o fizeram em sua época a notação e a gravação, a digitalização instaura uma nova pragmática da criação e da audição musicais. Observei que o estúdio de gravação havia se tornado o principal instrumento, ou metainstrumento, da música contemporânea. Ora, um dos principais efeitos da digitalização foi o de colocar o estúdio ao alcance dos orçamentos individuais de qualquer músico. Entre as principais funções do estúdio digital, comandado por um simples computador pessoal, citemos o *sequenciador* para o auxílio à composição, o *sampler* para a digitalização do som, os programas de *mixagem* e *arranjo* do som digitalizado e o *sintetizador*, que produz sons a partir de instruções ou de códigos digitais. Acrescentemos que o padrão MIDI (Musical Instrument Digital Interface) permite que uma sequência de instruções musicais produzida em qualquer estúdio digital seja “tocada” em qualquer sintetizador do planeta. (LÉVY, 2010, p. 143)

A disponibilidade de novas ferramentas possibilita a captação e (re)criação do som a partir, por exemplo, de computadores pessoais que poderão disponibilizar o produto desse processo de criação em *sites* como o *Youtube*, *Facebook* e blogs dos próprios criadores. Como assinala Lévy, as novas tecnologias permitem que o músico controle o processo de criação e divulgação da própria obra, dependendo exclusivamente do computador para fazê-lo.

A partir de agora os músicos podem controlar o conjunto da cadeia de produção da música e eventualmente colocar na rede os produtos de sua criatividade sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação (editores, intérpretes, grandes estúdios, lojas). Em certo sentido, retornamos dessa forma à simplicidade e à apropriação pessoal da produção musical que eram próprias da tradição oral. (LÉVY, 2010, p. 143)

Porém, é no sentido de renovação de uma tradição que a música tecno pode ser de fato destacada, por justamente partir de extratos preexistentes (*samplers*). A música *sampler* vai além da repetição, ela caracteriza-se como nova criação sobre o nosso arquivo memorialístico, ela acaba por tornar-se reinvenção de um signo, e transformação do signo em arquivo virtual. Ela está para além da interpretação, da homenagem ou do plágio – ela desliza a própria função autoral. O arquivamento dela – ou a gravação, poderíamos dizer – perde a importância quando comparado com a gravação do século XX, uma vez que sua relação com a performance é fortalecida.

2) Quem tem medo do download?

A arte e o torrent, outros (violentos) saques

Pensar em *sampler* e em sua estética necessariamente suscita questões polêmicas, pois significa pensar em algo que se propõe a dissolver a questão da

originalidade da obra. As novas tecnologias possibilitaram avanços e novas possibilidades estéticas no campo artístico por um lado, mas causam desconforto quando levamos em consideração toda a problemática que envolve direitos autorais e uso das obras que circulam de forma descontrolada no espaço virtual. Quem tem medo do download? Segundo reportagem do jornal O Globo (suplemento Revista O Globo) do dia 22/05/2011, muitos. Não somente artistas que produzem hoje e sofrem com a possibilidade de *downloads* de suas músicas de forma livre na internet, mas também seus herdeiros. O jornalista Fabio Brisolla entrevistou vários, entre eles os da família Moraes e Jobim, constatando que

(...) A tarefa (de gerenciar a obra do artista) por si só um grande desafio, torna-se cada dia mais difícil em tempos de crise na indústria do disco, duramente afetada pela pirataria e pelo download de músicas na web. Diante da queda vertiginosa nos repasses de direitos autorais, alguns sobrenomes de peso da MPB investem numa gestão empresarial do patrimônio herdado, como as famílias Moraes e Jobim. (...) (O Globo, suplemento Revista, 2011, p.29)

Os direitos autorais e, acima de tudo, a autoridade sobre a obra são estopins de considerações “inflamadas”, que recentemente estiveram em foco quando a atual ministra da Cultura, Ana de Hollanda, retirou a licença Creative Commons que regulava a produção não-comercial do site do Ministério da Cultura. Artistas envolvidos com a cultura digital demandam um posicionamento do governo com relação aos direitos autorais da obra virtual, ou que circula em meios cibernéticos.

Não somente a questão do direito autoral é colocada em discussão em tempos de “ciberarte” e “estética sampler”, também o próprio conceito de “obra musical” pode ser repensado. Em tempos de reprodutibilidade técnica, nem todos que têm câmeras são fotógrafos, ainda que queiram ser. O dispositivo não faz o artista, e sim o potencializa. Assim como nem todo mundo que publica na internet é um “artesão da palavra”, nem todo som pode ser considerado música. Qual seria a diferença entre música, som, poesia e paisagem sonora? Quem poderá afirmar o que é música numa era de certezas tão inócuas? Quem será a autoridade para julgar tais coisas? O público? Os meios acadêmicos? A quem caberá o papel regulador da arte? Quem será o artista?

(...) Mas “ser criador de música própria”, para aqueles DJs, delineava uma outra forma de criação muito específica, que passava, durante as entrevistas, por ter como instrumento “ao lado” um computador (que, em diversos momentos, era manuseado para ilustrar algum ponto durante as entrevistas) e pela “palavra de ordem” de “não entenderem nada de música”. Era recorrente ouvir-se, por exemplo, a respeito da primeira experiência do DJ Ramilson Maia com produção: “como assim, como eu vou fazer música? Eu não sei nada, não sei tocar teclado, não sei cantar, não sei fazer letra. Como é que você quer que eu faça música?”. Ou mesmo negar veemente, como Marcelo Schild: “Não sei nada! De teoria musical, de notas, de harmonia, de tom. Não sei o que é fazer um acorde, se mudou pra uma quinta, eu não sei”, mas, por outro lado, ele afirmava saber de: “coisas técnicas, de produção de música, de engenharia de som.” (...) (BACAL, 2008, p. 320)

A estética da autoprodução parece ser uma questão crucial ao pensarmos os mecanismos de criação artística nos tempos atuais. Hoje, aquele que domina a técnica de criar parece poder suplantar o artista, que pensa a criação de forma abstrata, pensa o produto final. Seriam os produtores, artistas? A possibilidade da música feita em computadores e a emergência do *make-it-yourself* trazem um abrupto ponto de divergência sobre a “nova estética”.

A primeira possibilidade seria a de que a categoria “autoprodução” seja aplicada para referir-se a usuários que utilizam o computador para a criação. A segunda seria que, em razão de serem feitas criações no computador, não necessariamente se realizaria uma música, no sentido estrito do termo, mas uma *sonoridade*. E, por último, a noção de autoprodução não indicaria um nome, mas uma ação; e as consequências dessa modulação terminológica seriam importantes para reintegrar um campo antropológico a uma tendência contemporânea, como veremos adiante. (BACAL, 2008, p.319)

O que poderia ser chamado de arte, tanto no campo musical como no campo literário, em tempos de ferramentas disponíveis para todos? A disponibilidade das ferramentas gera o artista? Tudo o que é feito pelo computador pode ser considerado música? Afinal de contas, qual seria o conceito de música – num tempo de conceitos voláteis, inconstantes e expandidos? Em última análise, qual seria o conceito de arte na contemporaneidade? Precisamos de outros conceitos?

Os novos problemas trazidos pelas novas formas de criação musicais e seus produtos retomam uma discussão já bastante conhecida: o que é o parâmetro do artístico? Quem responde pela autoridade de julgar esses critérios? A quem eles culturalmente interessam?

A desorientação em relação ao que seja arte é real, nos dando a impressão de um valeduto deliberado. A pergunta se ainda devemos manter a palavra arte diante de “certas” obras contemporâneas não é de todo descabida. (OSÓRIO, 2007, p.34).

Será a música eletrônica música, forma de arte? Como pensar esse novo objeto artístico distante de visões ingênuas, levando em consideração a cultura de massa, a cultura erudita, a era da reprodutibilidade técnica? Como pensar esse novo objeto com a dissolução da “arte na vida”? O que torna o banal-cotidiano em um objeto artístico? É a assinatura? O lugar? O poder e a autoridade do espaço em que se apresenta? Será a arte somente aquilo que o museu nos apresenta como tal, ou as novas tecnologias podem nos dar novos referenciais artísticos, formas outras, novos espaços?

Parece que a crise na indústria cultural pode ter um alcance maior do que o imaginado. Estaria em cheque o espaço também do canônico, uma demanda por mudanças em instituições já estabelecidas, uma mudança em gravadores, em museus. Estaria aí, por exemplo, um desafio (outro): em instituições atravessadas pelo interesse mercadológico, como o “novo” ou o experimentalismo podem estar inseridos sem

apropriação, ou melhor, como o experimentalismo pode estar presente sem perder potência? Seria isso possível?

“ (...) Esta apropriação no museu pode ser vista como cooptação ou como um passo de redefinição do estatuto e dos usos do próprio museu. Assumi-lo como laboratório experimental e não como mero lugar de exposição de objetos é algo que deve ser demandado, sabendo-se que se trata de uma instituição atravessada por interesses de mercado. Não obstante sua participação indiscutível na cadeia produtiva da sociedade de espetáculo, como dar-lhe alguma capacidade de resistência, de modo a poder ser (também) um espaço que desloque nossos modos de perceber e conceber o mundo? (OSÓRIO,2007, p. 36)

Num contexto mais amplo, outra pergunta se enuncia: como ser resistência na sociedade do espetáculo? Como ser resistência numa sociedade onde até o banal é espetáculo? Como ser artista numa geração onde a banalização dos meios de produção e divulgação tornam a todos “artistas” em potencial? O questionamento sobre a arte e sua essencial pulsão de liberdade parece afirmar o óbvio: a arte só é livre se for livre, a arte só seria possível quando liberta. Ela caminha pela navalha de contaminar-se na vida ao mesmo tempo em que dela está a parte. Quem poderia, então, sendo livre, controlá-la?

Recentemente, o museu Guggenheim de Nova Iorque realizou uma exibição de vídeos do YouTube, previamente selecionados como “formas de arte” a serem exibidas juntamente com quadros que fazem parte do acervo do museu. O questionamento gerado por essa atitude do museu pelo público foi sobre a validade de um vídeo do *YouTube* alcançar o “status” de arte – a ponto de ser exposto em um museu, ou seja, ele só passa a ser arte quando exposto no Guggenheim. O que pouco se questionou, no entanto, foi a apropriação desse material – que é feito levando em consideração sua circulação em meios eletrônicos, para fruição geralmente doméstica – por um museu, ou como assinala Daniel Link, que efeitos tem a circulação desse vídeo fora do ambiente em que ele foi proposto, e a perda da potência artística desses vídeos quando deslocados para a exposição institucional. Logicamente, os vídeos apresentados pelo Guggenheim perdem em visitação aos que circulam no seu ambiente original, o computador doméstico.

Obviamente, não é somente o lugar que a música eletrônica ocupa no cenário artístico cultural que está suscitando debates. Outro aspecto digno de ser mencionado é a questão da propriedade intelectual e dos direitos autorais. Quando falamos de uma música sampler, que parte de produções preexistentes na sua estrutura, estamos considerando, no mínimo, a possibilidade de interpretar livremente a obra de outra pessoa, rearranjá-la. Ou falamos, considerando outro ângulo, de uma apropriação intelectual? É necessário movimentar-se cautelosamente no campo da autoria, que vem sendo “desconstruído” nas últimas décadas. Apesar das mudanças no cenário da autoria, ainda vivemos uma época de pertencimentos, de assinaturas em obras, e essas assinaturas ainda são consideradas.

A música gerada pelo computador traz questionamentos, e a própria veiculação de músicas na rede parece exigir duplo cuidado quando examinado, especialmente em tempos de crise do ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). Se os problemas relativos aos usos das novas tecnologias já seriam o suficiente – livre circulação das obras, “pirataria digital” e “download” irrestrito de obras musicais – as recentes notícias de irregularidades na instituição que deveria zelar pelos direitos autorais dos músicos tornam a situação ainda pior. Recentemente, uma matéria divulgada por um jornal de grande circulação nacional apontava irregularidades que variavam a golpes de seus próprios funcionários ao processo de “crédito” retido que viraria receita do Ecad, tornando o seu déficit em superávit. Se as próprias instituições que deveriam zelar pelos direitos artísticos dos músicos têm tantos problemas internos, quem problematizará a questão do “download” irrestrito que é possibilitado pela conexão banda larga dos computadores domésticos? Sobre a possibilidade da intervenção do Ministério da Cultura sobre o Ecad e a divulgação de obras musicais na internet, Jards Macalé, em entrevista ao mesmo jornal, lançou algumas ideias sobre os tópicos.

Em países onde as questões autorais são levadas a sério, existem duas sociedades para as pessoas poderem escolher entre uma ou outra. No Brasil são nove! Um é pouco, dois é bom, mais do que isso é demais. (O Globo, 21/05/2011, p. 1 e 2 do *Segundo Caderno*)

Macalé afirma que o debate sobre a circulação de obras musicais na internet, com a consequente discussão sobre de que forma se daria esse direito autoral, ainda precisa de um grande amadurecimento, uma vez que o artista deveria ter o controle da disponibilização ou não da sua arte. De seu discurso, ressalta-se a importância da opinião do músico sobre as questões mercadológicas atuais, e uma reivindicação de autonomia, ou de, pelo menos, maior participação, nos processos geradores e administradores dos recursos.

Leio no jornal esses negócios de milhões para lá, bilhões para cá, Microsoft, Google, Twitter, em transações que, na verdade, vendem conteúdo. Esse conteúdo somos nós – enfatizou – quem paga esse direito autoral? (O Globo, 22/05/2011, p. 3 do *Segundo Caderno*)

Quem paga esse direito autoral?

3) A terceira margem da palavra

Caetano Veloso enquanto invasor de corpo

A estética sampler é a estética do saque, da pilhagem e da provocação. É necessário invadir corpos, palavras e ideias, deixar-se atravessar, deixar o corpo enquanto espaço de travessia. Guimarães Rosa foi um possível “mestre” nas travessias

literárias, Caetano Veloso o atravessa com sua “A terceira margem do rio”, onde o conto é sugerido, quase “sampleado” por ele. A estética do sampler, portanto, costura sobre a costura, risca sobre os riscos do som e da palavra. O artista deve reconstruir, brincar lúdica e seriamente com o legado histórico-artístico, contaminado-se.

Cabe aos artistas dessa nova sociedade, na condição de cidadãos e profissionais, algo mais que a atualização de seus instrumentos e meios. Cabe a eles a criação de novas formas de arte, de novas operações de síntese entre linguagem, pensamento e percepção que sejam capazes de expressar, informacional e imaterialmente, os novos rumos humanidade. (KAC, 2008, p.54)

O espaço da travessia entre música e literatura, o “borramento” dessas fronteiras, com citações diretas e indiretas entre elas, é ressaltado por José Miguel Wisnik, no seu artigo “A Gaia Ciência – Literatura e música popular no Brasil”.

Na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral. (WISNIK, 2004, p. 215)

Portanto, o movimento de “mistura” não é somente intrínseco no campo musical, como o faz transbordar para outros campos. Aqui, podemos entrever os caminhos percorridos, cada vez mais, a partir da segunda metade do século XX, desses dois campos artísticos: o caminho da cultura atravessada, contaminada, não – binária/opositiva, quase caótica. Um caminho que não é o opositivo de A em relação a B, mas um terceiro caminho que não seria síntese de A e B. A conjunção não seria ou, mas e: Guimarães Rosa e Caetano Veloso.

Caetano deveria escrever a letra da música previamente feita por Milton Nascimento, e Wisnik assinala o lugar do compositor popular como “sétimo elo da cadeia” que dá “a forma de uma canção reveladora da trama oculta que se contraponteava na narrativa”.

Nesse caso que estamos tratando, a música de Milton é a pulsação não-verbal que pede às palavras da canção que identifiquem nela a retransmissão de um outro recado, o do conto, que já é, por sua vez, na trama sutilíssima de palavras, a apreensão de dimensões não-verbais do sentido. (WISNIK, 2004, 227)

Tal qual o protagonista do conto de Guimarães Rosa, a poética de Caetano Veloso em *A terceira margem do rio* está “em suspensão”, num diálogo sofisticado entre narração, poesia e música, além da sugestão do conto inicial, sendo seu “hiperlink” musical. A citação é indireta, imprecisa, a repetição do vocábulo água nos versos do compositor brasileiro parece responder – e acima de tudo, preencher – as duas margens, água que tudo transpassa por ser líquida, água impossível de conter e ao

mesmo tempo indivisível quando molécula. Água, espaço de criação da vida e da potencial morte do personagem ‘pai’ no conto de Rosa, água que pode ser contaminada dado o seu próprio potencial anti-purista, diluível, maleável. A água é uma possível ponte para a contaminação entre as duas obras – “água da palavra”.

A relação entre elas – sua lírica, suas palavras, sua musicalidade – é analisada posteriormente pelo próprio Wisnik, que termina enfatizando o aspecto cultural que possibilita esse cruzamento de ideias:

A singularidade da canção popular brasileira tem nesse exemplo a demonstração de uma de suas consequências inusitadas: em que cultura, ou em que país, pode-se perguntar, o cancionista popular chega a ser o sujeito de uma interpretação vertical do seu maior escritor? Nisso não vai apenas uma questão de competência específica e de arranjo original das especialidades, mas o índice de uma trama cultural em que a malha das permeabilidades é muito intrincada. (WISNIK, 2004, p. 234)

Caetano, ao remeter ao conto de Guimarães Rosa, invade a prosa do escritor, tomando suas palavras em (outra) possível construção poética, rearranja o rio, a água e o pai em outros versos possíveis – que vão para muito além de uma simples alusão, num complexo e refinado jogo de semântica. Caetano Veloso caracteriza-se, portanto, como esse “invasor de corpo”, um sampler de palavras.

Frederico Coelho e Mauro Gaspar, no *Manifesto Sampler – Invasores de corpos*, melhor traduzem a questão da invasão de corpos e a necessidade da construção dessa teia finíssima de referências – hiperlink de ideias – que fazem parte da cultura contemporânea.

As palavras se movem, a música se move. A base da escrita sampler está calcada na ideia de que a literatura é movimento, de que a literatura está em movimento contínuo, em relação de interferência e reflexão permanente de vida e do seu tempo. Tradição e memória estão inscritas em determinado momento histórico, mas estão “acontecendo” agora, no instante da escrita. (COELHO e GASPAS, agosto de 2007, p.5)

Mas o que caracterizaria essa “estética sampler” na literatura, segundo o *Manifesto*? Seria justamente a incorporação do existente ao ponto máximo da recriação, um pacto de criação contaminada. O novo texto é novo enquanto algo liberto do original, como outra substância: nova obra.

O que “é incorporado” vira ruína junto com “o que já existe”. Só sobra o abismo do desgarrado. O novo solto sem referências. Esse é o bom sample: sem pai nem mãe. A escrita como regime errante da letra órfã. O escritor não é mais soberano, é também presa dessa letra órfã que circula. Só uma letra órfã pode pedir uma escrita viva. Pelas mudanças que se expõe, a escrita sampler adquire uma espécie de desarraigamento crônico: nunca mais se sentirá em casa, em lugar nenhum, permanecerá psicologicamente mutilada. É preciso nascer, sair do plasma que cobre os corpos invadidos, romper o cordão umbilical. Você abre os olhos: sua mãe está ali, deitada sobre a cama. Seu pai segura o cordão umbilical. Você está no mundo. Bem-vindo! Mas você não está devotado apenas ao que o inédito umbigo circunscreve, o corte do cordão

umbilical te lança à perda da pureza, estás liberto da origem, estás liberto do mito. Invadir o corpo do mundo, e ser invadido por ele é o que você faz agora (e para sempre). (COELHO e GASPAR, abril de 2007, p.5)

O sampler seria a terceira margem, a que dá conta das contaminações. É o (im)puro e também o que se faz dele, é a ideia inicial e sua retomada, é o campo intermediário entre uma ideia e a outra, entre a ideia de um e de outro, numa terceira ideia outra. O sampler não é a síntese. O sampler seria o campo de conjunções aditivas nas ideias.

Uma escrita não começa nem conclui, ela se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. Tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’ Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Viajar e se mover a partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. Instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Uma escrita pragmática. É o que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas designa um movimento transversal que carrega uma escrita e outra. Um “e” que vem em qualquer lugar: antes, no meio, depois, e cria um espaço para si, para fora ou para dentro do corpo invadido. Um estímulo ao que não necessariamente precisa ser estimulado, a não ser aos olhos de quem está ali invadindo, e sendo invadido. Não mais imitação, mas captura do código, mais-valia de código, aumento da valência. (COELHO e GASPAR, abril de 2007, p.5)

Os autores alertam que o sampler, nesse caso, não é o plágio, pois é a invenção dentro de outro contexto, é uma outra (re)escrita, tal qual a letra de Caetano Veloso sobre o conto de Guimarães Rosa – água outra, outra palavra.

Opiniões se propagam dividindo; pensamentos, brotando. Quem nada cede à língua, nada cede à causa. Quem não é capaz de tomar partido tem de calar-se. O “E” do sampling não é nunca uma sobreposição (pelo menos não total, não quer esconder nem tapar a “origem”). É muito mais uma justaposição, uma re-posição, ou ainda: um alargamento do espaço. O sampling quer invadir, e invade, esse espaço, sem contudo bloquear os outros corpos, ao contrário, ele se transforma neles também.

Tornar seu o que é de outro, e nesse momento em que me aproprio, desaproprio o que é de outro e rejeito a minha posse sobre ele – não uma pilhagem, uma libertação (que pode ocorrer através da pilhagem). Desapropriação – carta de alforria que é instaurada no primeiro ato e permanece legislando para os que a seguirem. (COELHO e GASPAR, junho de 2007, p.5)

O *Manifesto Sampler* parece refletir o aquilo que caracteriza a literatura contemporânea, influenciada pela possibilidade dos hiperlinks: a criação de textos que remetem a outros, as novas ideias que partem das preexistentes. Tempos de sampler: tempos de desapropriação e diálogos de retomada.

O *Manifesto Sampler* parece já ecoar em escritas que circulam no território virtual, como podemos verificar no blog www.mixlit.wordpress.com. Nele, o autor propõe que sejam feitas “mixagens literárias”, construções sobre textos previamente escritos, em novos arranjos que dão conta de uma nova proposta, um novo texto. A

produção desse novo texto é, portanto, cheia de referências, que, encaixadas num outro contexto, são ressignificadas. O escritor explica sua proposta de maneira objetiva:

A literatura remixada

Inspirado no trabalho de seleção e edição dos DJ's que adicionam e cruzam instrumentos e músicas em uma única faixa, MixLit mistura diversos autores e estilos em surpreendentes remixes e mash-up's literários.

A influência da “estética do sampler” nesse experimentalismo literário é direta e enunciada. O autor parte da práxis-base dos músicos que recortam, colam, montam e sintetizam para criar outras narrativas possíveis. Seus textos são a sua interpretação – e a interpretação dos que o leem – das palavras *dos outros*, em um exercício de experimentação receptora (que se torna potencializada na ferramenta do blog, pela questão do alcance de divulgação e da possibilidade de diálogos entre escritor-leitor) no jogo das possibilidades interpretativas.

Crio os textos MixLit com a intenção de fazer um jogo com a literatura. Esse jogo se constitui em usar a sua base, ou seja, o texto propriamente dito, para ressaltar a possibilidade de criação sem limites, explorando o leque infinito de interpretações ao deslocar e encaixar trechos de uma forma que os mesmos, em conjunto, multipliquem seus sentidos originais ao habitar outros espaços. Com essas ligações, pretendo proporcionar algo como uma vida bastarda aos trechos utilizados, jogando-os entre irmãos de diferentes pais, e de alguma forma tentando ver nisso a máxima de que a literatura nasce do mundo para o mundo. O projeto serve também como uma pequena homenagem a tantos escritores que admiro, dentre os quais alguns estão aqui, e a tantos outros que ainda estão por conhecer. Todo a atividade tem um caráter lúdico e de experimentação, tentando alcançar, na busca de conexões entre os textos, a produção de novos significados. O que, me parece, serve ainda em parte à uma dessacralização da literatura, o que considero fundamental para que se amplie a superfície de contato entre a sociedade em geral e as narrativas literárias.

Partindo dessa premissa, o autor parte, então, para a construção de um texto com a menor quantidade possível de referências, buscando (re)criar através de frases compiladas das obras de outros autores. Em seu texto, logicamente, elas ganham outro contexto, formando outra obra. Seu trabalho é o de alguém que pacientemente junta peças de um quebra-cabeça literário. As obras originais são citadas e o autor do blog pode retirar a citação caso algum escritor (ou seus herdeiros) julgue-na indevida.

Parar antes de ter que parar

À noite, durante o jantar, após eu¹ fazer a barba², meu pai³ veio se sentar no sofá, ao meu lado. Queria me dizer alguma coisa. Eu o adivinhava desde o começo do jantar, e já sabia do que se tratava.

- Como bebi! – disse ele – Isso é pior do que qualquer veneno. Mas esta é a última vez. Palavra! A última vez! Tenho força de vontade...⁴

¹Vladimir NABOKOV. Lolita. Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, p.49.

- 2 Georg BÜCHNER. Woyzeck. 1835. Tradução de Tércio Redondo. Hedra. São Paulo. 2003, p.63.
- 3 Orhan PAMUK. Neve. 2002. Tradução de Luciano Machado. Companhia das Letras. São Paulo. 8ª edição, 2007, p.137.
- 4 Anton TCHEKHOV. Estranha confissão. 1945. Tradução do castelhano por Bernardo Ajzenberg. Editora Planeta. São Paulo. 2005, pg.64.

A terceira margem da palavra e do som: a que não é a primeira e nem a segunda, e também não se faz síntese: um outro (possível) eterno retorno.

É nesse horizonte de indefinições e citações indiretas, de intertextualidades, de samplers, de hipertextos e palimpsestos que circulam a música e a literatura cibernética (e para além disso) na cena contemporânea. O sampler musical e literário será sempre um abalo ao purismo. Não há sínteses. Não temos hierarquizações. É o tempo do outro caminho, da terceira margem da palavra e do som. Palavras e sons que se desmancham no ar da virtualidade, evocando o passado composto em carne e sangue. Este mundo está mudando.

Digo aos loucos
que resistam.
Nem ousem pedir
à terra,
o que ela
não ouve.
(...)
Tomem lúcidos archotes
e resistam: o futuro
é dos que esquecem
tudo, distraídos.

O que vai levando
o gado, leva o vento.
Se sois doidos,
este mundo
está mudando.

E se, irmãos,
já não puderdes
mais pousar:
é a loucura
que vos
libertará. (NEJAR, 2007, p. 122-123)

4) Provocações finais (outras) – Quem lê tanta notícia?

Estaremos de fato perante a criação do novo – ou da revisitação do antigo? Certamente, os impactos das novas tecnologias não podem ser ignorados, uma vez que eles estão presentes nos campos de criação, divulgação e experimentação artísticos, levam à reflexão crítica dos conceitos, possibilitam o surgimento de formas outras de

narrar e interagir, possibilitam, inclusive, novas formas de pensar, abolindo a linearidade cartesiana. Mas como lidar com esse novo? Classificando-o como plágio? Criticando-o com embasamento na análise antiga, com as ferramentas antigas? Se surgem novas narrativas e novas paisagens sonoras, não deveríamos também ter a criação (ou pelo menos, uma adaptação) do pensamento crítico a essas novas formas, com ferramentas também novas?

A virtualidade traz outras interações possíveis, novos canais e novos olhares, margens outras. Contemplá-las do ângulo justo é algo urgente, afinal, não é somente papel dos críticos do futuro pensar o que acontece no presente – também estamos capacitados para fazê-lo.

Alguns apocalípticos preferem pensar no fim do livro, do CD e talvez até da própria arte. Outros, integrados, contemporizam a existência concomitante de ambas, com uma re colocação e mudança significativa de papéis. Na contemporaneidade, é preciso tomar cuidado e não se perder no meio de tantas informações, principalmente das mais pessimistas. Se algo está fora da ordem –ou dos eixos – a reflexão sobre o eixo e sobre a ordem torna-se premente e justificada. As transformações não são o fim, só indicam o processo de deslizamentos e a certeza de que nada é absoluto e nem eterno.

Referências Bibliográficas

BACAL, Tatiana. “Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destituição de um nome.” IN:GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio Cesar Valladão, NAVES, Santuza Cambraia. *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

BRISOLLA, Fabio. *Negócio de família*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 22 de maio de 2011.

COELHO, Frederico e GASPARG, Mauro. *Manifesto Sampler*. Disponível para visitaçãoeletrônica no endereço www.jornalplasticobolha.com.br/autores/autor_fred_coelho.htm Acessado em 21/05/2011, 14: 35h

COUTINHO, Tiago. “Festivais de música eletrônica: os usos do corpo em uma festa contemporânea.” IN: GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio Cesar Valladão, NAVES, Santuza Cambraia. *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

KAC, Eduardo. *Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NEJAR, Carlos. *Canções*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Heranças da atitude contracultural: dilemas da inserção no museu*. IN: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. , NEVES, Santuza Cambraia. *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

OTÁVIO, Chico e TARDÁGUILA, Cristina. *A caixa-preta do Ecad*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 21 de maio de 2011.

OTÁVIO, Chico .TARDÁGUILA, Cristina. LICHOTE, Leonardo. *Por um Ecad saneado e fiscalizado pela classe*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 21 de maio de 2011.

WISNIK, José Miguel. *A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil*. IN: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Parar antes de ter que parar*. Disponível para visitaçãoeletrônica no endereço <http://mixlit.wordpress.com/> Acessado em 05/06/2011, 14:38