

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Wisnik, José Miguel, 1948-
O som e o sentido / José Miguel Wisnik. — São Paulo :
Companhia das Letras, 1989.

Acompanha um CD.
ISBN 85-7164-042-4

1. Música — Linguagem — História 2. Som 1. Título.

89-0935

CDD-781/781.22

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguagem musical : História 781
2. Música : Linguagem : História 781
3. Som musical : Teoria musical 781.22

V

SIMULTANEIDADES

Onde o panorama é mais complicado, eu terei que ser mais direto.
O preto no branco.

É visível a cisão entre a música de “alto repertório” composta hoje ou recentemente e a música popular, no caso atual a música de mercado. Não é só que elas atuem em faixas sociais diferentes, e que falem a massas de público completamente desiguais, mas é que elas vão em direção a experiências de tempo opostas. A música de concerto contemporânea explorou conscientemente dimensões do tempo que contestam a escuta linear, negam a repetição e questionam o pulso rítmico. A massa das músicas de massa marca o pulso rítmico, a repetição e apela à escuta linear. Uma contesta o tom e o pulso, outra repete o tom e o pulso.

Essa divisão soa paralela à divisão entre cabeça e corpo, que se costuma relacionar com atitudes ocidentais (a cabeça se despreendendo do fio-terra corporal, na sua exploração descentrante do ilimitado, e o corpo relegado à sua mesmice somática). A “falta de diálogo” entre mente e corpo corresponde à divisão entre o desgarramento das alturas e a fixação dos pulsos rítmicos. Ela gera a polarização entre a música que convida à “dança do intelecto” e a música que se limita à “dança hipnótica dos quadris”.¹

O aguçamento dessa divisão envolve ainda um outro fato evidente: a perda da posição central conferida ao concerto como redoma privilegiada da Música. O tempo sem centro e sem repouso da música “contemporânea” é uma consequência extrema da dissolução da representação tonal; o tempo das músicas de massa bate e rebate o código

da repetição com que o poder se reproduz em toda parte. Os dois têm isso em comum: ambos são modos com que o sistema repetitivo desloca o representativo. (A expansão das faixas de frequência sonora, a repetição do som sintetizado e industrializado, a técnica e o mercado, se impõem sobre o sacrifício simulado no concerto.) A polarização entre os modos da repetição e da não-repetição, que dissipa e pulveriza a Música em músicas, pode ao mesmo tempo produzir temperaturas tão densas e tão opostas como as de Stockhausen e James Brown.

O branco e o black.

Se os pólos polarizam e produzem toda espécie de extremos, o meio é a mixagem: nunca foi tão fluida a passagem entre músicas “eruditas” e “populares”. Não me refiro à média medíocre, mas àquele meio-campo que há entre os meios tons e as mutações. As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito das mercadorias e pelo traço polimorfo da sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas. Esse processo bate e volta sobre o conjunto através de misturas intuitivas e desenvolvimentos reflexivos. Processos elementares são convertidos em processos de alta densidade que são convertidos em processos elementares. A troca de sinais. O branco no preto. Steve Reich e Miles Davis. Hermeto Paschoal.

Um campo repetitivo marcado pela cisão entre som periódico e som descentrado, girando no mercado com a memória desprotegida e exposto a toda sorte de diferença, não se presta facilmente a ser ouvido ou entendido como totalidade. Ele não é a Música da representação mantida pela estabilidade da Obra no recinto do concerto. Ele não é protegido por nenhuma camada de silêncio. Ele é o campo sonoro-ruidoso dos eventos instantâneos, disparatados, que irrompem e se interrompem na nossa atenção.

Mas a fragmentação está em tensão com a antiga e insistente capacidade que tem a música de ressoar a unidade do mundo. (No rádio, na música de passagem, na memória, no desejo, na multidão, na sala de casa, no concerto, entre a diferença e a indiferenciação, a músi-

ca rebrilha.) Às vezes mais no fragmento casual do que na Obra-de-arte-total (onde o artifício, confessado ou não confessado, pesa). Então, ela é também a sinfonia inacabada da angústia e da impossibilidade, a neutra loucura e a dor de um mundo sem promessa (solidão que ninguém, como projeto ou como sintoma).

Mas a escuta das múltiplas frequências em que se produzem as músicas de hoje pode ser comparada, ainda, a um sistema de rádio. Há ouvintes que têm antena para múltiplas frequências, ouvindo nas faixas do ruído e do silêncio o som da música das músicas.³ Há ouvintes que só escutam uma “rádio”, um lugar, um gênero (em Paris, em 1982, escutei uma estação que atendia à demanda repetitiva emergente do “eu mínimo” no mundo pós-industrial, e tocava um único motivo melódico durante toda a programação, sem variação e sem fala). Mas entre esses casos extremos de disponibilidade positiva e negativa à mutabilidade dos sons, que a sociologia e a psicologia tentariam explicar, as escutas atuais são múltiplas, de difícil mapeamento, sujeitas às diferentes combinações dos dialetos pessoais e dos dialetos grupais modulando a torrente da música em massa.

Há quem pense que a consumação do fragmento, assumido na escala pessoal e projetado na teoria, é a única via para responder a um estado de coisas como esse. Se esta fosse a minha disposição, eu não teria escrito este livro: eu quis colocar em situação dialogal as músicas mais distantes e defasadas.

As músicas estabelecem certas relações com o *tom* que podem ser descritas, em princípio, através de uma quadratura combinatória de afirmações e negações. A música tonal afirma e nega o tom. A música serial nega e não afirma o tom. A música minimal não afirma e não nega o tom. A música modal não nega e afirma o tom.

Essa configuração, que se encontra analisada com rigor semiótico por Luiz Tatit em trabalho inédito sobre a canção,⁴ pode ser vista também, metaforicamente, como uma espécie de dança de abelhas:

a música serial
nega e não afirma

a música tonal
afirma e nega

a música minimal
não afirma e não nega

a música modal
não nega e afirma

Uma aqui, lá

(As abelhas dançam num movimento em forma de oito e são capazes de indicar, pela extensão do desenho e pelo seu ângulo em relação ao Sol, a posição exata, quanto à direção e à distancia, de um alimento a ser buscado.) De certa forma, cada sistema musical se comporta em relação ao tom (uma altura definida tomada como centro) assim como a dança das abelhas em relação a seu objeto. No caso da música, esse objeto simbólico buscado e negado, oculto e óbvio, absoluto/relativo, é o monólito de tom e pulso inscrito no prisma latente do som (presente e ausente, real e fantasmático).⁵ As formações sociais e culturais o enfatizam, dialetizam, rasuram, interrogam, mas as músicas se inscrevem através dele, no seu contínuo/descontínuo. (A música eletrônica está quase fora dessa dança em torno do tom, como um objeto-ruído que fugisse, digamos assim, à área de gravitação da terra-música. No entanto, é de se perguntar se isso chega realmente a ocorrer, e se o efeito da música eletrônica não passa necessariamente pelo seu contraste e contraponto com os tons e os pulsos implícitos.)

nas o bjeção? (coro + org)

A dança contemporânea é uma espécie de combinação sincrônica dos quatro sistemas se remetendo um ao outro com diferentes disposições em relação ao centro. A interferência virtual de cada inflexão sobre a outra produz uma temporalidade que não se confunde mais com a linha do tempo progressivo e linear. Como na viagem das alturas de *2001, uma odisséia no espaço* de Kubrick, o macaco joga o osso para o alto ao som da música eletrônica e a estação espacial gira ao som da valsa vienense. O mundo tonal não deixa simplesmente o modal "para trás", como se fosse um tempo remoto de primarismo, regionalidade e superstição; o serial não deixa simplesmente o tonal para trás como se fosse simplesmente uma fase obsoleta na evolução permanente da linguagem. O móvel subjacente da linguagem criativa, se há algum, passa ser a própria enunciação tendencial da diferença em meio à repetição,

num tempo em que o hiperevolutivo e o hiper-repetitivo se confundem numa espécie de circularidade.

A música modal é o pólo *côncavo* das músicas, com sua afirmação fundamental do tom e do pulso. A música serial é o pólo *convexo* das músicas, com a negação do tom, do pulso e a fuga centrífuga das frequências. (A música tonal e a serial privilegiam a viagem das alturas, na trilha progressiva da história ocidental; a minimal e a modal, o retorno do pulso — o Oriente, a África, e o encontro dos pólos e dos hemisférios.)

Nos esquemas usuais de pensamento, assim também como na própria experiência sensível da escuta, a simultaneidade tende a ser vivida como partição da quadratura em fragmentos inconciliáveis, em tempos desencontrados que não têm como se integrar. Ela se divide em bolsões isolados e produz escutas refratárias, impermeáveis à diferença e reativas à maleabilidade de um centro móvel, não fixo, mutável. As escutas defendidas pela setorialização se protegem da fragmentação e da mutação virtual através da repetição explícita ou compulsiva.

Mas a quadratura ocidental passa ou pode passar a ser pensada e vivida como circularidade, co-presença do côncavo e do convexo (o som abriga, é um continente, funda um campo de periodicidade, e ao mesmo tempo está solto, descolado, em expansão, “desligado” do pulso e do centro tonal). A “história da música” consiste num grande ciclo em que se vira do avesso a música côncava, convertendo-a em música convexa. Consumado esse processo, ele leva pelo seu próprio movimento interno a trabalhar de novo a concavidade matriz do som num campo agora convexo e descentrado (onde a cabeça pode estar no confin das galáxias e o pé na terra).⁶

A entrada nesse outro espaço-tempo sonoro é um salto, mas a sua ocupação supõe um lento trabalho sobre as resistências da matéria e da forma. Esse trabalho é o que constitui, no seu tempo próprio, uma nova linguagem. Não falo disto em nome de nenhum “otimismo”. Não se sabe se haverá condições para que se realizem transformações ou sínteses num futuro visível. Vivemos hoje a sensação da atomização regressiva, o retorno de tudo contra tudo como o verdadeiro apocalipse do mundo repetitivo. Acontece que a música tem uma vocação antiga para ensaiar no seu próprio campo as possibilidades de transformação que estão latentes na história. Por uma ironia a todas as desesperanças deste tempo, essas possibilidades são enormes.

Nas simultaneidades contemporâneas, duas formas imemoriais das músicas populares entram em mutações repetitivas e mixagens: a música rítmica, dançante, e a canção — concavidade embaladora para os afetos.

Modais, urbanizadas, tonalizadas, industrializadas, eletrificadas, as músicas dançantes adotam o pulso percussivo, timbre-ruído a serviço do “esquecimento” no fluxo do momento. Frevos e maracatus, sanfonas e zabumbas, baterias de escola de samba, triângulos de cegos e aleijados chispando no sol quente estão a serviço da fome de energia rítmica (“de baixo do barro do chão da terra onde se dança suspira uma sustança sustentada por um sopro divino”, “De onde vem o baião”, Gilberto Gil). Musicalmente, essa energia vem da decomposição do tempo através dos contratempos no espaço mínimo entre os pulsos. Do rag ao reggae, do xote ao rock, músicas populares encontram as mais diferentes soluções para a ocupação desse lugar rítmico, onde passam senhas sobre os seus modos de sociabilidade.⁷

A convergência das palavras e da música na canção cria o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz, como de um alguém que não está em nenhum lugar, ou num lugar “onde não há pecado nem perdão”.⁸ Dali é que as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.

Luiz Tatit mostrou que a competência do cancionista é uma competência irreduzível à do compositor de música instrumental. Ela consiste em descobrir e jogar com os pontos de fase e defasagem entre a onda musical e a onda verbal (com suas inflexões rítmicas, timbrísticas e entoativas). Não se pode querer aplicar diretamente a ela os critérios “progressivos” da música instrumental e deduzir daí a sua suposta “banalidade”. Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e “boleos” redundantes nas mais primorosas canções.

Uma das matrizes do jazz, o *blues*, resulta harmonicamente de uma sobreposição singular do sistema tonal com o sistema modal. Combinam-se nele a escala diatônica e as cadências tonais com uma escala pentatônica (marca africana mixada com as bases da música européia). O resultado dessa combinação é uma ambivalência entre o modo maior

when I heard the record as a woman...

e menor particularmente sensível naquelas *blue notes* inconfundíveis e penetrantes (a terça e a sétima notas da escala diatônica bemolizadas em choque com a terça e a sétima naturais; a partir do bebop, a quinta abaixada passou a poder soar também como blue note). Juntando a esses traços harmônicos o suingue, o senso da improvisação e as sutilezas próprias do fraseado, o jazz cria uma forma toda particular de tonalismo e envereda em poucas décadas por uma progressão que o faz repetir, à sua maneira, do *traditional* ao *free*, o percurso evolutivo da música tonal européia. (O *bebop*, nos anos 40, e o *cool*, nos anos 50, adotam encadeamentos harmônicos mais complexos, "dissonantes", próximos aos da música moderna de concerto; nos anos 60 o *free jazz* entra pelo atonal, pela assimetria e pela ruptura rítmica, pelo uso franco do ruído.)⁹

Um outro aspecto diz bem da simultaneidade de códigos promovida dentro do jazz. Na segunda metade dos anos 50, Miles Davis e John Coltrane usam uma harmonia baseada em escalas modais; George Russel organizou o uso dos antigos modos diatônicos, gregos ou gregorianos, num sistema de improvisação (o sistema "lírico") que serve, ao mesmo tempo, como um tensionador da tonalidade e que conduz ao atonalismo *free* (contribuindo para romper com os encadeamentos tonais).

A música negra americana inaugura assim uma forma ativa de música popular urbana que interage com a música de concerto contemporânea, à qual ecoa e influencia (sinais dessa influência estão por exemplo em Ravel, Stravinski, Milhaud e Bártok).¹⁰ Por ali passam, num curto e vertiginoso período, misturados, a escala pentatônica, os modos diatônicos, o sistema tonal e o atonalismo, lidos através dos fluxos pulsantes e até mesmo da saturação estilística que caracteriza o jazz.¹¹ Essa saturação tem, por outro lado, seu limite naquela mistura de espontaneidade improvisatória com traços retóricos evidentes, que dá ao médio jazz aquela sensação de tédio que John Cage viu nele, e que toma os próprios músicos, enquanto tocam. O rock com sua redundância assumida, ao contrário, diz Cage, é atravessado por uma torrente de energia que arrasta tudo.

Miles Davis, que se aproximou do rock num movimento pouco entendido por muitos jazzistas, realiza em certos momentos essa metamorfose moderna de uma música modal e descentrada. Em "Tomaas", do disco *Tutu*, temos todo o tempo um desenvolvimento escalar modal, não cadencial, baseado no entanto sobre uma tônica fixa ausente,

como um centro que é desinvestido dessa posição: o trono da terra existe, mas está desocupado, vazio, e em torno dele gravitam escalas de frequências em galáxias precisas de timbres.

O rock é a centelha que espalha, no campo das músicas dançantes, a novidade do pulso-ruído. A intensidade e o timbre hiperbolizados estouram a retícula das elementares cadências tonais da base (a harmonia é rasgada pelas sonoridades da voz e da guitarra, golpeada pela bateria e soterrada sob os decibéis do conjunto). De Little Richard a Jimi Hendrix, de Rolling Stones a Prince, o rock percorre todas as refrações da sua “dialética” e entra, com o jazz e a música “contemporânea” de concerto, em loop — num processo circular de autocitação e auto-negação, em reverberação simultaneizada com a sua própria história.¹²

O mercado pós-moderno é baseado em ciclos rápidos de posição e reposição da história dos gêneros, a liquidação dos estoques da loja ocidental, a queima dos estilos. Lyotard disse que a moda é o classicismo de uma época sem permanência, sem verdade. Se as linguagens perderam a tônica, a moda dá o tom.

Esse contexto cria um tipo de ouvinte específico: o consumidor que atribui uma cotação fetichista à última raridade. Para esse a única verdade é que o futuro já chegou, como graça, para os que podem comprá-lo. Ao mesmo tempo, como o futuro não pára de chegar, é preciso se autovalorizar através de um consumismo ativo, supostamente seletivo e acelerado. A dependência subdesenvolvida só acirra a ansiedade (em relação à novidade estrangeira). A crítica musical que se encaixa neste modelo valoriza o artista enquanto este for privilégio do crítico, e o desvaloriza assim que o público em geral tiver acesso a ele.

No conjunto da repetição serializada toda a história sonora torna-se lixo, e sucata para uso publicitário. Não há espaçamento: as novidades e as antiguidades se misturam sem tempo, sem o intervalo do silêncio. A série repetitiva remete todo som ao ruído. O tempo integral da mídia não faz, não conhece e não admite o silêncio.

O filtro do silêncio é imprescindível à escuta. O silêncio augural, vertical, é o crivo que torna possível uma arte contemporânea. Da can-

ção à obra de arte total as obras que ressoam são aquelas que tomaram o banho lustral no zero do código.

O rock'n roll quando surgiu era um extravasamento de energia para fora do campo de dança usual, o casal de corpo colado e pé no chão. Mas era uma sobra de energia típica do mundo elétrico-mecânico, que fazia os corpos voarem e girarem rapidamente em todas as direções (levados no ritmo do *boom* econômico do pós-guerra). O break simula um outro tempo: ir para trás como se se andasse para a frente, como se o corpo fosse uma tela por onde está passando um impulso eletrônico contínuo e quebrado, mais digital do que analógico, como nos video games. A história das danças é uma dança das horas: a valsa e o pêndulo; o casal coladinho e os ponteiros do relógio de pulso (para o qual o rock foi uma aceleração febril do ritmo da história); o break e o relógio digital microcomputador.

O sintetizador (instrumento que multiplica os timbres) acoplado ao seqüenciador (computador que escreve seqüências com precisão e as repete indefinidamente) está mudando completamente o modo de produção sonora. A escrita e o relógio, que foram dois dispositivos fundamentais para o controle e desenvolvimento das alturas e do pulso, estão juntos numa máquina gravadora de matrizes que simula as variações de tempo e altura, intensidade e timbre (sem aquelas granações dinâmicas, aquelas flutuações irrepitíveis que só o intérprete produz artesanalmente). O artesanal e o sintetizador entram num jogo cerrado de confrontos e compensações, enquanto o consumismo estrito encontra formas mais aceleradas de repetir a repetição e ruidificar o ruído (é o caso do estilo acid, feito de uma espécie de liquidificação das repetições permitidas pelo sampler). Ao mesmo tempo, os samplers e os seqüenciadores oferecem vivas perspectivas para a leitura do passado musical em seu diálogo com o presente. (*Novas escavações no velho mundo*, como Hélio Ziskind chamou o seu trabalho.)

No *Fausto* de Goethe há um momento em que os poderes já precoces da produção de simulacros gerada pelo pacto com Mefisto permite que se construa um cérebro cristalino e luminoso, um *homúnculo* que não tem onde se encarnar, e que é devolvido ingloriamente ao na-

da. Para que se salve a alma, morra a "alma". Como vimos, o Fausto tonal se vê livre da "perda da alma" na medida em que é resgatado por anjos musicais (como se fosse salvo por uma banda de Mozarts). No *Fausto* atonal de Thomas Mann a salvação é a frágil sublimação estética que paira no instante silencioso posterior ao último som de sua obra. (O Fausto moderno só se redime ainda pela frágil existência da arte num mundo de barbárie.)¹³

O pós-moderno é o terceiro contrato fáustico. Nele a alma, ou o "sentido", parecem estar perdidos de saída. O *homúnculo* retorna com plenos direitos: na forma do computador. A arte, a alma, o sentido, figuram já como lendas do passado.

No entanto, há uma passagem antifáustica, que se elabora dentro dele, e se divisa por trás de enorme dívida acumulada (a estocagem repetitiva de vida e morte): a possibilidade do tempo presentificado, da vida como finalidade sem fim, que se eterniza da sua temporalidade.

Essa possibilidade depende dum contraponto entre a desmedida do processo desencadeado pela modernização, desde as suas origens — que deslocou o fundamento modal, o lastro do "sentido" —, e uma ética da medida humana, o respeito pela ecologia simbólica, a dignidade dos objetos e dos sujeitos. As canções são sinais dessa ecologia da cultura em mutação (não como museu mas como organismo vivo que só se mantém através da mudança).

A guerra atômica seria como os bombásticos acordes finais de uma sinfonia fáustica. (É de se esperar que ela vá se tornando um *estilo* tão anacrônico quanto o sinfonismo do século XIX.) Mas há outros apocalipses. A implosão do sentido, a ruptura total do tecido social, prevista por Baudrillard no mundo das maiorias silenciosas que corroem toda representação, seria uma versão atonal do apocalipse? Um mundo reduzido à pura e estrita repetição seria minimal?

Mundo rítmico: aberto ao retorno e à diferença, à fase e à defasagem, ao som, ao ruído e ao silêncio, à inomeável mudança.

Pena Branca e Xavantinho cantando o "Cio da terra".
Minas. O preto no preto. Iluminação.

Não se sabe o que será triado, no futuro, do grande fluxo da mú-

sica do século XX. Séculos muito menos convulsionados pela explosão das quantidades não o souberam: Bach passa despercebido, e acredito que seu tempo nem tenha chegado a formular, sequer como necessidade, aquilo que nele *se realizava*; Mozart não foi consagrado pela crítica ou pelo público, o que Beethoven foi, sem ser propriamente ouvido. O nosso deslocamento perante a música do século quanto a seu significado futuro não é propriamente novidade (a novidade é que não sabemos se haverá futuro). A história é oscilante, feixes de ondas em fases e defasagens superpostas, periodicidades e a-periodicidades, ruído branco onde cabe a nós descobrir e inserir sentido. A universalização da obra é em grande parte um efeito *a posteriori*, que o nosso tempo debilita precisamente por ter esgotado o futuro, como já esgotara, à custa de repeti-lo exaustivamente, todos os quadrantes do passado.

Na caixa preta da cultura humana estão inscritas as sonoridades de Messiaen, Penderecki e Nono, Ives, Bartók e Berio, entre outros tantos. Onde essa caixa puder ressoar o que há de mais musical na música, a aceitação daquilo que os sons querem ser, além daquilo que se necessita que sejam, essas sonoridades estarão vivas, pedindo escuta. Stockhausen pode vir ou não a ser visto como um futuro Bach, mas poderá chamar a atenção pelo fôlego arcaico da obra, sua grandiosidade mítica já um pouco anacrônica em sua época, seu domínio dos diferentes dialetos da explosão sonora de seu tempo, e talvez por essa ambivalência que está contida em Bach, a de ser o último representante de uma fase, guardando em si toda a potencialidade da seguinte. A “velha peruca” e seus filhos: aqueles que estão migrando, com a composição, para um outro lugar entre o concerto e o desconcerto do mundo.