

Universidade Federal do Espírito Santo
Programa de Pós Graduação em Artes
Centro de Artes
Campus Goiabeiras

Título:

***Reprodução técnica do som em Walter Benjamin:
entre a recepção da escuta e processos criativos musicais e sonoros***

Linha de pesquisa:

Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte

Aluno pesquisador: Abraão Carvalho Nogueira

Professor Orientador: Alexandre Siqueira de Freitas

Dissertação de Mestrado

ES, julho de 2021

Agradecimentos

Ao meu pai Francisco Paulino de Melo Nogueira (05.11.1949 – 27.11.2020), foi fotógrafo, ator, porteiro, frentista, supervisor. Foi ele mesmo e por último pesquisador, de campo, de pontos turísticos, de ruas e becos, pude atestar fui seu supervisor, na mesma equipe, para com entusiasmo e sorriso no rosto e brilho no olhar gritar é gol! O gol da vida! Um gol de placa ver este trabalho acontecer! E sobretudo por ter possibilitado os inícios da escuta musical através de aparelhos de toca fitas e reprodutores de cd's em algum mágico percurso da vida. Por ter auxiliado na busca de um mixer, toca discos, caixas de som e amplificadores de guitarra para uso doméstico e experimental. À minha mãe, Ana Maria Carvalho Nogueira, artesã, por todo apoio no dia a dia nesta jornada. À toda equipe de professores do PPGA-UFES que tive a oportunidade de realizar disciplinas (Almerinda da Silva Lopes, Renata Gomes Cardoso, Aparecido José Cirilo e Fabiano Costa). E em especial ao entusiasmo, excelente apoio, incentivo nos momentos mais adversos e astuta leitura, problematização e orientação do professor Alexandre Siqueira de Freitas. E ao professor Sérgio Basbaum (PUC-SP) por participar da pesquisa de maneira crítica e propositiva, na condição de professor externo. Ao programa de Pós Graduação em Artes por possibilitar o desenvolvimento desta pesquisa, que não contou com recursos das agências de fomento, em virtude dos nefastos tempos adversos para a pesquisa no Brasil.

*Jardim Botânico, Cariacica, ES
31 de julho de 2021.*

*Experimental, o experimental...
meu nome é Waly Salomão...
A memória é uma ilha de edição...
Na ciência dos cuidados fui treinado
agora entre o meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu
Câmara de ecos...
Waly Salomão*

ÍNDICE

06 **Resumo**

07 **Abstract**

08 **Apresentação**

11 **Capítulo I. Benjamin e Valéry: a relação entre reprodução técnica do som e tradição**

12 Walter Benjamin: crítica, arte e sua perspectiva distinta em relação à tradição dos estudos de estética

14 Arte e verdade: a posição benjaminiana em relação ao *Livro X* da *República* de Platão

17 A crítica de arte em Benjamin: experiência estética e o problema da verdade

18 O ensaio *A obra de arte* de Benjamin: aproximações entre materialismo e estética

20 Um vestígio teórico no ensaio *A obra de arte*: a reprodução técnica do som

22 Reprodução técnica do som e tradição: a interlocução entre Benjamin e Paul Valéry

28 Um modo de compreensão da relação entre reprodução técnica do som e tradição: um itinerário a partir de *James Brown*

32 A centralidade da reprodução técnica do som em Benjamin e da distribuição da realidade sensível em Valéry a partir da história do *Ska*

39 Referências

40 **Capítulo II. Da música prática à escuta musical: entre valor de culto e valor de exposição, da música no ritual e na representação**

41 Da música como de natureza metafísica à música nos domínios de seu devir histórico

44 O problema do distanciamento entre música prática e escuta musical: uma interlocução entre Iazzetta, Benjamin e Attali

47 A música entre os domínios do valor de culto e do valor de exposição

50 O ouvinte como ambientado nos domínios do valor de exposição da obra de arte

55 Reprodução técnica da arte e fonografia: do cultural à exposição, da arte à política

59 Referências

60 Capítulo III. Aura musical e experiência sonora: processos criativos impulsionados pela escuta

61 O conceito de aura na teoria da arte de Walter Benjamin

69 O traslado do conceito de aura em Benjamin para o domínio da música: um esboço da ideia de aura musical

76 Processos criativos mediados pela escuta musical

82 Referências

84 Capítulo IV. Música e tecnologia: um astronauta tocando com Kraftwerk como imagem dialética dos processos criativos na arte contemporânea

85 Partículas sonoras ao universo: a música ultrapassou todas as fronteiras espaciais

89 Entre os domínios da escuta e do visual: representação plástica da música e imagem sonora

93 A alegoria do astronauta tocando *synth* ao vivo com Kraftwerk

96 Música de matriz visual e música audiotátil

100 Kraftwerk e a percepção digital do som

105 Referências

107 **Considerações finais**

RESUMO

A pesquisa terá como base e linha norteadora de diálogo, o ensaio do filósofo, escritor e tradutor Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), com o objetivo de investigar subsídios teóricos para desenvolver reflexões específicas a respeito da música. As categorias de reprodução técnica do som e aura musical ocupam a centralidade do debate no que tange à música em duas possibilidades ou parâmetros de estudo. Uma linha de investigação de natureza teórica, se refere ao problema da recepção sonora/musical no contexto histórico da reprodução técnica do som. E a outra linha investigativa de natureza da linguagem musical promovida nos domínios dos processos criativos. Neste percurso a interlocução com autores como Paul Valéry, Fernando Iazzetta, Jacques Attali, Alexandre Freitas, Fabiano Costa, Sérgio Basbaum, bem como o diálogo com obras que versam sobre a história de gêneros musicais e artistas contemporâneos, procurará aliar a reflexão teórica com a investigação musical de natureza histórica e de seus processos criativos.

Palavras-chave: Walter Benjamin, reprodução técnica do som, aura musical, recepção estética sonora, processos criativos musicais

ABSTRACT

The research will have as a base and guiding line of dialogue, the essay by the philosopher, writer and translator Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), with the objective of investigating theoretical subsidies to develop specific reflections about music. The categories of technical reproduction of sound and musical aura occupy the centrality of the debate regarding music in two possibilities or study parameters. A line of investigation of a theoretical nature, refers to the problem of sound/ musical reception in the historical context of technical reproduction of sound. And the other investigative line of the nature of musical language promoted in the domains of creative processes. Along this path, the dialogue with authors such as Paul Valéry, Fernando Iazzetta, Jacques Attali, Alexandre Freitas, Fabiano Costa, Sérgio Basbaum, as well as the dialogue with works that deal with the history of musical genres and contemporary artists, will seek to combine theoretical reflection with musical research in historical aspects and creative processes.

Keywords: Walter Benjamin, technical reproduction of sound, musical aura, sound aesthetic reception, creative musical processes

APRESENTAÇÃO

A pesquisa terá como base e linha norteadora de diálogo, o ensaio do filósofo, escritor e tradutor Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), com o objetivo de investigar subsídios teóricos para desenvolver reflexões específicas a respeito da música. As categorias de reprodução técnica do som e aura ocupam a centralidade do debate no que tange à música em duas possibilidades ou parâmetros de estudo.

Uma linha de investigação de natureza teórica se refere ao problema da recepção sonora/musical no contexto histórico da reprodução técnica do som. E a outra linha investigativa de natureza da linguagem musical promovida nos domínios dos processos criativos. Neste percurso, a interlocução com autores como Paul Valéry, Fernando Iazzetta, Jacques Attali, Alexandre Freitas, bem como o diálogo com obras que versam sobre a história de gêneros musicais e artistas contemporâneos, procurará aliar a reflexão teórica com a investigação musical de natureza histórica e em seus processos criativos.

A centralidade do conceito de reprodução técnica do som em Benjamin e seu diálogo com Paul Valéry. A partir do debate no campo da estética, no que diz respeito às relações entre materialidade e arte na modernidade e na contemporaneidade, procuraremos situar o conceito benjaminiano de reprodução técnica do som em sua relação com a tradição. A exemplificação teórica irá percorrer uma investigação que transita entre as especificidades do conceito de reprodução técnica do som e tradição, em diálogo com a pesquisa musical de natureza histórica, precisamente a partir de bibliografia que verse sobre gêneros musicais e artistas contemporâneos.

Apontar a passagem da música prática, situada nos domínios da arte produzida anteriormente ao desenvolvimento da reprodução técnica do som, à música da escuta, situada no pleno contexto da escuta mediada pela reprodução técnica do som. E como estes conceitos, música prática e música de escuta, dialogam com as formulações benjaminianas a partir do ensaio sobre a reprodução técnica, a saber, valor de culto, de natureza ritualística, e valor de exposição, ambientada no contexto moderno e contemporâneo.

Tal percurso de estudo nos é indicado por Fernando Iazzetta, com referência ao tratado de Boécio sobre a música, com ecos deste diálogo na obra de Attali, em sua elaboração diante da compreensão da música nos domínios do ritual e posteriormente nos domínios da representação. Uma breve interlocução entre Iazzetta, Boécio, Benjamin e Attali. Referências a artistas como Peter Tosh, Chico Science e Nação Zumbi e Fela Kuti foram elucidativas para uma articulação com os conceitos propostos pelos teóricos estudados.

Investigação do conceito de aura na teoria da arte de Walter Benjamin através de um diálogo com o pesquisador Rainer Rochlitz em seu livro *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin* (2003), especificamente ao seu Capítulo 2, *Teoria da arte*, ao tópico *Destruição da aura: Fotografia e filme*. A partir das orientações de leitura de Rochlitz seguir o itinerário de interpretação do conceito de aura em Benjamin. Delimitar o alcance teórico da categoria de aura musical, a partir de bibliografia que trabalha com este termo. Apontar possibilidades de mudanças nos processos criativos musicais a partir da escuta à luz dos trabalhos do pesquisador Iazzetta.

Neste contexto, delimitar a distinção entre música e experiência sonora ante o conceito de reprodução técnica do som. Isto é, como os processos criativos se transformaram a partir das técnicas de reprodução sonora, ampliando os horizontes da produção musical, que passa a desenvolver experimentações artísticas nas quais a reprodução técnica do som atua como princípio dos processos criativos não exclusivamente mediados por uma linguagem musical ordenada previamente. Tecer paralelismos entre as formulações de Benjamin a respeito do cinema e a música. Uma vez que o objeto estético central do ensaio de Benjamin *A obra de arte* é o cinema. Assim, as possibilidades de pensarmos a música a partir de Benjamin são exploradas a partir do alcance de suas formulações em relação ao cinema e a fotografia.

O astronauta Alexander Gerst direto de sua estação espacial e a banda eletrônica alemã Kraftwerk em dezembro de 2018, no *Jazz Festival Stuttgart's Schlossplatz*, registraram uma performance musical com interação sonora em tempo real. Este acontecimento será tomado a partir do conceito benjaminiano de imagem dialética para elucidar reflexões específicas a respeito da relação entre música e tecnologia no contexto contemporâneo. O referencial teórico de Arthur Danto para a discussão a respeito da natureza e especificidade da arte

contemporânea, norteará conceitualmente o tratamento da questão. E a interação sonora entre o astronauta Alexander Gerst e Kraftwerk será tomada como imagem dialética dos processos criativos musicais e sonoros na arte contemporânea. Este diálogo nos levará para os domínios das relações interartísticas entre imagens sonoras e visuais a partir de orientações encontradas para o encaminhamento deste debate nos trabalhos dos pesquisadores Fernando Iazzetta e Alexandre Freitas, Sérgio Basbaum e Fabiano Araújo.

CAPÍTULO I

Benjamin e Valéry: a relação entre reprodução técnica do som e tradição

Resumo: A centralidade do conceito de reprodução técnica do som em Benjamin e seu diálogo com Paul Valéry. A partir do debate no campo da estética das relações entre materialidade e arte na modernidade e na contemporaneidade, procurar situar o conceito benjaminiano de reprodução técnica do som e sua relação com a tradição. A exemplificação teórica irá percorrer uma investigação que transita entre as especificidades do conceito de reprodução técnica do som e tradição, em diálogo com a pesquisa musical de natureza histórica, precisamente a partir de bibliografia que verse sobre gêneros musicais e artistas contemporâneos.

Palavras-chave: Benjamin, Valéry, reprodução técnica do som, tradição

***Walter Benjamin: crítica, arte e sua perspectiva distinta
em relação à tradição dos estudos de estética***

O ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936), do filósofo, ensaísta e tradutor alemão Walter Benjamin (1892-1940), ocupa lugar relevante e significativo em sua teoria da arte. Sua vasta e fragmentária produção intelectual transitou entre variadas perspectivas e objetos de estudo. Levando adiante a interpretação teórica de autores no campo da literatura como Kafka e Baudelaire, ou movimentos de vanguarda do século XX como o Surrealismo e Dadaísmo, a literatura russa no contexto pós revolução de 1917, o teatro de Brecht, dentre outros, um procedimento investigativo marcou de maneira substancial sua elaboração teórica: uma formulação filosófica que foi se delineando através da experiência estética. De acordo com Márcia Fusaro a respeito da biografia de Benjamin por Bernd Witte, o autor desenvolveu "seu pensamento filosófico, fundamentado pela literatura e a crítica" (FUSARO, 2017, p. 201), bem como, promoveu em alguns de seus trabalhos uma "técnica de leitura crítica dedicada a imagens e fotografias" (FUSARO, 2017, p. 200).

Benjamin desenvolveu sua teoria da arte de modo distinto da tradição, que a concebia por meio de uma elaboração conceitual ajustada a um sistema filosófico, de modo que tal formulação pudesse abarcar o olhar diante da arte. Ao invés de elaborar uma teoria da arte antes mesmo do confronto com as obras de arte, Benjamin opta com um caminho adverso: formular suas teses a respeito da arte justamente no movimento de interpretação decorrente da experiência estética enquanto aquele que é afetado por este confronto – obra e sujeito da crítica estética. É a arte que provoca sua elaboração teórica e não uma formulação filosófica que se pretende como universal e por esta razão, abarca de antemão a totalidade dos objetos e linguagens artísticas.

Desta consideração de que Walter Benjamin procurou desenvolver sua formulação estética de modo distinto da tradição emergem diversos aspectos em sua obra, que atravessam sua concepção de crítica e sua perspectiva de que os domínios da arte e da verdade estão mais estreitos do que a filosofia de Platão por exemplo demarcou, como veremos. Outros indícios a respeito da estética benjaminiana como um contraponto à estética herdada da tradição, encontramos logo ao início do ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*,

quando Benjamin afirma que deixará "de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo" (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Uma aproximação em relação a este modo de promover a interpretação de obras de arte ou movimentos artísticos se deve ao estreito vínculo de Benjamin com o romantismo alemão. Esta indicação a encontramos na obra de Rainer Rochlitz *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*, em capítulo que trata da *Teoria da arte* desenvolvida pelo filósofo e ensaísta. Nos tópicos *Os fundamentos filosóficos* e *Teoria da crítica*, Rochlitz destaca a importância da concepção de crítica para Benjamin: "*crítica* não significa aqui uma atitude puramente apreciativa. Em matéria de estética, esse percurso quer dizer, antes de tudo que, diante de obras de arte, o crítico abandona a atitude de *juiz*, formulando suas sentenças em nome de normas preconcebidas" (ROCHLITZ, 2003, p. 80). A relação dialética e não unilateral entre obra e sujeito da crítica estética, demarca o movimento investigativo desenvolvido por Benjamin. Isto significa: não há procedimento teórico no campo da crítica por antecipação ao objeto artístico. De acordo com Rochlitz o conhecimento resultado da crítica estética é:

O conhecimento no *medium* reflexivo sendo, no fundo, auto-conhecimento do objeto, a crítica, para os românticos, é *conhecimento* da obra de arte por ela mesma. O conhecimento é, portanto, apenas intensificação, "potencialização da reflexão", inerente ao objeto. Mas, diferente do conhecimento da natureza, a crítica segundo os românticos, é aliás, *juízo* da obra por ela mesma. A obra de arte julga-se por meio de seus próprios critérios imanentes (ROCHLITZ, 2003, p. 81).

Desta forma, o itinerário investigativo benjaminiano é elucidado por este movimento interpretativo que procura analisar a "obra de arte por ela mesma", isto é, através de sua dinâmica interna e inerente à ela mesma. Esta elaboração da crítica possui natureza dialética. De maneira que nesta concepção de crítica estética, Benjamin procura desenvolver um movimento de negação, ou seja, a negação de "normas preconcebidas" (ROCHLITZ, 2003, p. 80). E um outro procedimento teórico de afirmação, isto é, a "potencialização da reflexão" a partir "da obra por ela mesma" (ROCHLITZ, 2003, p. 81). A partir destes dois traços que o procedimento da crítica estética na perspectiva de Benjamin é empreendida de acordo com Rochlitz.

Uma passagem da obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, elucidada por Rochlitz, nos aproxima desta natureza dialética da crítica de arte empreendida pelo filósofo e ensaísta: “em cada reflexão, o espírito eleva-se acima de todos os graus anteriores de reflexão e, ao fazer isso, nega-as - é, precisamente, o que dá à reflexão sua coloração crítica - mas o momento positivo nessa intensificação da consciência ultrapassa em muito seu momento negativo” (BENJAMIN apud ROCHLITZ, 2003, p. 81). Já na obra *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin destaca o aspecto da negação: "A crítica é mortificação das obras (...) instauração do saber, nessas obras, que estão mortas" (BENJAMIN apud ROCHLITZ, 2003, p. 82). Rochlitz destaca também que a concepção de crítica em Benjamin é demarcada por dois traços essenciais além de sua natureza dialética: "julgamento interno" e "conteúdo de verdade" (ROCHLITZ, 2003, p. 82).

***Arte e verdade: a posição benjaminiana em relação
ao Livro X da República de Platão***

Aqui, nos encontramos com outro desdobramento teórico importante no âmbito da concepção de crítica estética levada adiante por Benjamin. Trata-se da relação entre arte e verdade ao longo da tradição filosófica. Uma vez que sua formulação teórica é provocada justamente por esta tensão que a obra realiza no sujeito. Para elucidarmos de maneira mais precisa o contraponto de Benjamin no que se refere ao seu procedimento investigativo que elabora conceitos através da experiência estética, nos encontramos com a leitura de um momento específico da obra *A República* de Platão. É nesta obra clássica que encontramos uma formulação filosófica que demarca uma nítida distinção, e por conseguinte, uma relação de afastamento dos domínios da arte e da verdade. Para nos aproximarmos da proposta benjaminiana, o confronto com a leitura de Platão, especificamente entre os parágrafos 595 e 601 do *Livro X da República*, nos é de grande relevância.

Tomando como referência a poesia trágica e a pintura, Platão desenvolve uma argumentação através da qual arte e verdade ocupam não somente lugares distintos, mas encontram-se situados em uma certa ordenação hierárquica na qual aquela última está em uma posição mais elevada que aquela outra. Segundo Platão, a poesia trágica está nos domínios de uma "poesia imitativa" e que "todas essas composições corrompem o claro entendimento dos

ouvintes" (PLATÃO, 2000, 595 b). Aqui chamaremos a atenção para duas indagações norteadoras: Por que a condição de imitação é atribuída à arte? E por qual razão a arte corrompe o entendimento? Estes dois problemas orientam a argumentação de Platão a respeito do afastamento dos domínios da arte e da verdade.

Ao longo do *Livro X*, Platão sustenta inicialmente que existem três domínios epistemológicos: a ideia, os objetos do mundo sensível e a imitação. Em sua estruturação hierárquica do conhecimento, a centralidade e posição mais relevante é a do conceito, da ideia. Em um segundo nível do conhecimento estão os objetos do mundo sensível. Em um terceiro nível, aqueles que transitam na imitação dos objetos do mundo sensível. Uma vez que o critério de verdade e realidade não está nos domínios dos objetos do mundo sensível, tampouco no horizonte da imitação destes objetos, a posição formulada por Platão encontra em sua concepção de ideia o seu fundamento epistemológico por excelência.

É importante pontuar que o recorte teórico formulado por Platão possui natureza ontológica e epistemológica. É de natureza ontológica uma vez que o problema da verdade está ambientado em relação ao problema do critério de realidade. E é de natureza epistemológica uma vez que Platão transita no problema dos critérios da "distinção entre o conhecimento, a ignorância e a imitação" (PLATÃO, 2000, 598 d). Portanto, ambos os domínios, ontológico e epistemológico, participam do tratamento do problema do valor de verdade e realidade manifesto na poesia trágica e na pintura representativa. Assim, a ideia ou o conceito, ocupa o lugar da verdade, alcançada pelo pensamento especulativo. Os objetos do mundo sensível, e Platão utiliza o exemplo dos objetos produzidos pelo artesão, estão nos domínios da aparência. O artesão por sua vez produz um objeto em que "a ideia em si mesma" (PLATÃO, 2000, 596 b), ele não a elaborou.

Portanto, o objeto produzido pelo artesão trata-se de uma aparência, pois de certo modo este objeto produzido é uma imitação de uma ideia. E a arte? Estaria em que domínio? De acordo com Platão, a arte estaria nos domínios da aparência da aparência. O que isto significa? A arte estaria "três pontos afastada" (PLATÃO, 2000, 597 e) da verdade. Isto é, "distanciada três graus da realidade" (PLATÃO, 2000, 599 a). Desta forma, a arte, e Platão se refere aqui no *Livro X* a um recorte específico que é a poesia trágica e a pintura representativa,

estariam nos domínios da imitação. O critério de verdade é a ideia, o conceito. O artesão ao produzir objetos sensíveis imita a ideia, e por esta razão, já encontra-se nos domínios da aparência. E a arte imita a aparência. A poesia trágica e a pintura representativa, aquela que representa objetos do mundo sensível, é uma imitação da imitação. Assim Platão sustenta sua formulação filosófica de natureza ontológica e epistemológica, através da qual a arte não está somente distante dos domínios da verdade, mas hierarquicamente afastada dela em três níveis. Sua argumentação confronta a arte sob o desígnio da imitação: "Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade e da realidade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro" (PLATÃO, 2000, 598 c). Platão prossegue sua argumentação sustentando que a arte está nos domínios da imitação e por esta razão afastada da realidade e da verdade a partir de sua análise do trabalho do pintor:

O pintor, digamos, é capaz de pintar um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem conhecer absolutamente nada das respectivas profissões. No entanto, se for bom pintor, com o retrato de um carpinteiro, mostrado de longe, conseguirá enganar pelo menos crianças ou pessoas simples e levá-las a imaginar que se trata de um carpinteiro de verdade (PLATÃO, 2000, 598 c).

Em relação à poesia trágica, o alvo da crítica platônica vai de encontro ao poeta Homero: "Meu caro Homero, se no que respeita à virtude não te encontras, realmente, três graus afastado da verdade e não passas de um mero criador de imagens, o que definimos como imitador..." (PLATÃO, 2000, 599 d). A acepção de imitação atribuída à arte atravessa os domínios dos critérios do conhecimento, sendo que este critério é formulado procurando demarcar a estreita relação entre realidade e conhecimento. Realidade esta que, para Platão, possui um princípio metafísico. E conclui sua argumentação que remove dos domínios da verdade a elaboração artística no *Livro X*:

Sendo assim, firmemos desde logo esse ponto: todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade, o que também se dá com o pintor, a que já nos referimos, o qual, sem nada entender da arte de fazer sapatos, é capaz de pintar um sapateiro que lhe pareça bom e a quantos desconheçam essa profissão e só percebem as cores e o desenho (PLATÃO, 2000, 601 a).

A crítica de arte em Benjamin: experiência estética e o problema da verdade

Walter Benjamin, de modo adverso à tradição platônica, desenvolve sua elaboração filosófica justamente buscando aproximar os domínios da arte e da verdade¹. De acordo com Rainer Rochlitz, "a linguagem da arte é, para Benjamin, a que mais autenticamente vincula-se à *verdade*, visto que preserva a faculdade humana de *nomear*" (ROCHLITZ, 2003, p. 69). Esta capacidade de *nomear*, atributo da linguagem da arte, está ambientada no horizonte da "cisão do nome em imagem e significação abstrata" (ROCHLITZ, 2003, p. 69). Esta bifurcação, do ato de *nomear* nos domínios da arte, entre imagem e abstração, segundo Rochlitz, lança Benjamin para a necessidade de repensar suas formulações teóricas a respeito da arte, na medida em que se confronta com novas linguagens artísticas. Por esta razão, segundo Rochlitz: "é por isso que, como teórico da arte, Benjamin encontra-se na dependência da arte sempre *atual*; ele é, pois, levado a adaptar sua teoria às tendências que lhe parecem ser as mais autênticas" (ROCHLITZ, 2003, p. 69). Na leitura de Rochlitz, Benjamin considera a arte um caminho possível de investigação do problema da verdade. Para Rochlitz:

Benjamin não cessa de oscilar em torno da questão fundamental da estética pós-kantiana: como definir o critério que permite dizer, com razão, que uma obra de arte é bem realizada ou "bela", o que não significa, simplesmente, que ela nos agrada. Desde o idealismo alemão, a "verdade" é uma das respostas clássicas a essa questão. Ela tem o inconveniente, de misturar a questão geral da verdade, a qual a arte supostamente oferece um acesso privilegiado, e a questão da validade da arte (ROCHLITZ, 2003, p. 70).

1 Benjamin não foi o único filósofo a buscar aproximar os domínios da arte e da verdade no pensamento moderno e contemporâneo. Outro pensador que desenvolveu, sob outros princípios, uma sustentação desta relação ontológica foi o filósofo Martin Heidegger, com seu ensaio *A origem da obra de arte*, em que procura sustentar sua concepção de que "a essência da arte seria esta: o pôr-se-em-obra da verdade do ente" (HEIDEGGER, 2007, p. 22). In: Heidegger, M. *A origem da obra de arte*. Trad., comentário e notas de Laura de Borba Moosburger. Dissertação de Mestrado, PPGFIL, UFPR, 2007. O filósofo Nietzsche, em seu ensaio *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (1991), ao desenvolver sua crítica ontológica e epistemológica à tradição filosófica do Ocidente, caminha na mesma investida teórica em aproximar os domínios da arte e da verdade, quando reconhece potencialidades na linguagem das "metáforas" e realiza sua crítica ao "mundo regular e rígido" dos "conceitos", indicando a sua contrapartida: "Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e, em geral, na *arte*". E prossegue: "É verdade de que somente pela teia rígida e regular do conceito o homem acordado tem certeza clara de estar acordado, e justamente por isso chega às vezes à crença de que sonha, se alguma vez aquela teia conceitual é rasgada pela arte" (NIETZSCHE, 1991, p. 36). In: NIETZSCHE, F. *Os pensadores*. Vol. 1. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Nova Cultural, 1991.

Neste sentido, a elaboração teórica de Benjamin encontrou em diversos escritores e movimentos de vanguarda, subsídios para suas reflexões, no intuito de possibilitar a investigação do problema da verdade ambientada historicamente através dos estudos de crítica estética. Rochlitz destaca como Benjamin procurou sustentar sua estética em suas "três épocas nitidamente distintas" (ROCHLITZ, 2003, p. 69). Em uma primeira fase (1914-1924), Benjamin encontra em sua filosofia da linguagem a sustentação de sua teoria da arte. Em um segundo período (1925-1935), uma "estética política de intervenção revolucionária na sociedade" (ROCHLITZ, 2003, p. 69).

E em um terceiro momento (1936-1940) Benjamin transita entre uma teoria política e uma filosofia da história ambientadas no contexto da "perda irremediável, sem contrapartida, do elemento da aura" e "da importância vital da memória no contexto da modernidade desencantada" (ROCHLITZ, 2003, p. 69). O ensaio *A obra de arte* está situado nesta última fase da formulação teórica de Benjamin, sob grande influência das vanguardas artísticas: "A fase vanguardista encontra sua formulação definitiva no ensaio *A obra de arte*. Ao longo desse período, uma teoria política e, depois, a filosofia da história substituem progressivamente a filosofia da linguagem, como alicerce de sua estética" (ROCHLITZ, 2003, p. 69).

O ensaio A obra de arte de Benjamin: aproximações entre materialismo e estética

A apresentação do ensaio *A obra de arte* por Jean-Maurice Monnoyer, encontrada na obra *Walter Benjamin: écrits français*, nos aproxima da proposta de Benjamin com este ensaio, o qual pretendemos investigar com o intuito de levar adiante o tema da música e do som a partir de suas formulações teóricas. De acordo com Monnoyer, um primeiro aspecto em relação a este ensaio é a influência do materialismo em sua estética, uma vez que a perspectiva teórica desenvolvida "reflete diretamente a conversão materialista de Benjamin"² (MONNOYER, 1991, p. 150). De certo, logo ao início do ensaio, em sua *Introdução*, a sustentação teórica do conceito de reprodução técnica é antecedida pela consideração a respeito das transformações na "base econômica" (BENJAMIN, 1994, p. 165), e que sua investigação pretende desenvolver "teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais

² Tradução do autor para: "reflète directement la conversion matérialiste de Benjamin".

condições produtivas" (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Outra consideração a respeito do ensaio *A obra de arte* apontada por Monnoyer, refere-se à crítica de Benjamin em relação ao cinema fascista, sendo este ensaio uma resposta à esta apropriação político-ideológica nos domínios da então arte cinematográfica emergente. Para Monnoyer, Benjamin pretende com este ensaio realizar uma severa crítica à "estética fascista do cinema de massa"³ (MONNOYER, 1991, p. 150). Esta posição em relação ao cinema fascista acompanha a proposta geral do ensaio *A obra de arte*: "Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo" (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Em contrapartida, o potencial político do cinema é visto por Benjamin como motivador da necessidade de formular "exigências revolucionárias na política artística" (BENJAMIN, 1994, p. 166). A potencialidade revolucionária contida no cinema, ultrapassa sua acepção estritamente política, uma vez que o cinema se relaciona com a imaginação e o inconsciente do espectador promovendo uma socialização óptica. É esta a observação de Monnoyer a respeito da peculiaridade da compreensão de Benjamin no que se refere ao aspecto revolucionário do cinema:

A questão colocada ao cinema como forma é muito mais ampla do que ser tomada no estrito ponto de vista de uma defesa de sua função *revolucionária*: ela se refere ao poder definitivamente estruturante sobre a recepção da imaginação do espectador. (...) Graças ao filme (mas sem depender dele) o público será suscetível de entrar em relação consigo mesmo sob um modo inconsciente. Todavia há, para Benjamin, um devir da percepção tátil, se o processo técnico da socialização óptica contribui nisto, este movimento conserva um aspecto objetivo⁴(MONNOYER, 1991, p. 150-151).

Embora o cinema seja de longe a modalidade artística motivadora do ensaio *A obra de arte*, percebemos que ao buscar tratar do tema da música e do som a partir deste ensaio, temos a possibilidade de conduzir a investigação a partir de dois procedimentos complementares que

3 Tradução do autor para: "esthetique fasciste du cinéma de masse".

4 Tradução do autor para: "La question posée au cinéma en tant que forme est par là beaucoup plus large qu'elle ne le serait du strict point de vue d'une défense de sa fonction *révolutionnaire*: elle concerne le pouvoir structurant acquis sur l'imagination réceptrice du spectateur. (...) Grâce au film (mais sans leur concours), le public serait susceptible d'entrer en relation avec lui-même sur un mode inconscient. Toutefois s'il y a, pour Benjamin, un devenir de la perception tactile, si le procès technique de la socialisation de l'optique y contribue, ce mouvement conserve un aspect objectif".

irão balisar nossas reflexões a respeito da música à luz da leitura de Benjamin. Um procedimento trata-se de tecer paralelismos entre as formulações de Benjamin a respeito do cinema, da pintura e da fotografia neste ensaio, com o tema da música e do som. E um outro procedimento mais estreitamente relacionado ao texto benjaminiano, trata-se de nos confrontarmos com as esparsas considerações do ensaio *A obra de arte a respeito da reprodução técnica do som*.

Um vestígio teórico no ensaio A obra de arte: a reprodução técnica do som

As provocações motivadoras de nosso estudo, partem das seguintes questões: o que o conceito de reprodução técnica em Walter Benjamin nos fornece de valioso para desdobrarmos considerações específicas a respeito da música na modernidade e na arte contemporânea? Como delimitar sua precisão teórica, de maneira que tal categoria possa nos orientar para um diálogo com pensadores que atuaram na explicitação da reflexão ante as transformações nos domínios da recepção artística e dos processos criativos com o desenvolvimento das técnicas de produção e reprodução artística? E nestes domínios, como conduzir um estudo teórico que vise compreender o lugar da música no conjunto das reflexões a respeito da arte a partir do conceito de reprodução técnica do som?

A relevância do estudo teórico do alcance desta concepção interpretativa da arte moderna e contemporânea, partindo do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936) do filósofo, *outsider*, e escritor Walter Benjamin, nos interessa sobretudo por instigar um caminho de compreensão a respeito dos destinos e modos de produzir e de escutar mediados por alguma forma ou meio de reprodução técnica. O que o conceito de reprodução técnica nos orienta a respeito dos processos criativos e de escuta nos domínios musicais e sonoros?

Criação e recepção estética apresentam a bifurcação dos horizontes desta reflexão. Benjamin em seu ensaio prossegue o desdobramento de suas abordagens de maneira que suas formulações transitam entre o que a reprodução técnica afeta nos destinos da arte em sua dupla direção: recepção e criação. Levando adiante suas formulações, podemos subsidiar a reflexão a respeito da música, que atravessa a recepção estética sonora/musical por meio da

escuta, a composição e a experiência sonora criativa. No âmbito da recepção sonora/musical, por meio dos gestos de escuta que tomam o objeto artístico enquanto representação sonora. Nos domínios da criação artística, o aparecimento da reprodução técnica através dos processos criativos sonoros/musicais.

O alcance teórico do conceito de reprodução técnica do som irá percorrer, como apontamos, os horizontes da recepção e da criação. Contudo, ao longo de nossa investigação, procuraremos demarcar com maior clareza as possibilidades de delimitação de cada domínio. Na recepção estética, a escuta demarca os destinos da reflexão, uma vez que é a principal forma de possibilitar a experiência estética musical ou sonora mediada pela reprodução técnica do som, através do cd, do disco, do *streaming* ou da amplificação do som em performances ao vivo a escuta compreendida desta forma ocupa um lugar, digamos, passivo, em que o sujeito é um receptor de uma representação sonora.

Por outro lado, contemporaneamente a escuta atravessa também uma passagem ao horizonte da criação. O que isto significa? Que a escuta deixa de ser somente uma ação passiva de recepção e passa a ser também uma ação efetiva, quando é incorporada nos processos criativos. Podemos dar o exemplo de *softwares* na categoria de *drum pads*, em que encontramos células sonoras gravadas para utilização em processos criativos. A utilização de *drum pads* é um peculiar exemplo, a ser melhor estudado, de incorporação da escuta na criação musical e sonora, trazendo assim a indicação de que contemporaneamente a separação entre escuta e criação encontra outros parâmetros, e de certa forma é subvertida quando a escuta invade os domínios da criação.

A outra antípoda do alcance teórico do conceito de reprodução técnica do som é justamente a criação, uma vez que a própria concepção de composição musical e sonora é transformada. Um interessante e simples exemplo é a manipulação sonora em tempo real em performances ao vivo de sonoridades de instrumentos como guitarra através dos conhecidos pedais, que simulam diversos tipos de som. Neste caso, a própria dinâmica da criação sonora atravessa o princípio da reprodução técnica do som.

Um outro horizonte de reflexão a partir da reprodução técnica do som e sua

aplicabilidade para a compreensão dos processos criativos na arte contemporânea, trata-se do que chamaremos aqui inicialmente de *experiência sonora criativa*, que não atende necessariamente à conformidade com procedimentos criativos delineados através de uma linguagem musical sistematizada e estruturada no encadeamento de notas musicais organizadas anteriormente à experiência sonora. O exemplo da música eletroacústica pode ser elucidativo para apontarmos que a reprodução técnica do som ampliou os horizontes do que se entende por música, uma vez que no caso desta expressividade e representação sonora, a elaboração musical se aproxima mais de uma experiência sonora do que de uma experiência de composição musical sistematizada por uma narrativa escrita que antecede o processo criativo.

O ensaio *A obra de arte* permanece portanto como essencial para encaminharmos uma reflexão ante o proposto de elucidar considerações a respeito da música. O alcance teórico do conceito de reprodução técnica em Benjamin nos subsidia para um amplo debate entre teóricos modernos e contemporâneos a respeito das transformações nos domínios da arte possibilitadas por suas atuais condições materiais de criação, reprodução e difusão. E é neste horizonte de reflexão que o conceito de reprodução técnica benjaminiano nos orienta para pensarmos os desdobramentos da articulação entre criação artística/ processos criativos, e representação da escuta nos domínios da arte contemporânea.

Reprodução técnica do som e tradição: a interlocução entre Benjamin e Paul Valéry

Transitando na explicitação do que a condição histórica possibilitada pelas novas técnicas da arte na modernidade e na contemporaneidade afetaram nas mais diversas expressões artísticas, tanto nos destinos da criação, quanto nos domínios da recepção, Benjamin, logo ao início de seu ensaio, nos oferece um vestígio de suas observações a respeito da reprodução técnica do som. Esta pista, norteará nossa aproximação inicial ante o texto benjaminiano e será a partir dela que realizaremos o procedimento investigativo para compreendermos os desdobramentos elucidados por Benjamin com sua proposta teórica ambientada nos domínios do materialismo e da estética. Concentremos esforços na interpretação da passagem de Benjamin no ensaio da reprodução técnica a respeito do som:

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Como interpretar a perspectiva a respeito do som em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*? Como se desdobra a análise de Benjamin diante da reprodução técnica do som nos domínios das modernas e contemporâneas formas de produção e difusão de obras de arte musicais? A abertura de leitura que percorremos, prossegue o itinerário de que Benjamin articula sua compreensão a respeito das transformações materiais que possibilitaram novas expressões artísticas. Isto se dá em uma dupla direção: a técnica da reprodução do som nos domínios da apropriação dos "objetos" da "totalidade das obras de arte tradicionais" (BENJAMIN, 1994, p. 167). Em outra direção, o filósofo nos aponta para a consideração de que o som conquistou "para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos" (BENJAMIN, 1994, p. 167).

O aspecto material e imanente da técnica de reprodução nos domínios das artes ocupa o lugar da centralidade da reflexão desenvolvida por Benjamin. A elucidação desta perspectiva pode ser sustentada na referência de Benjamin ao materialismo de Marx logo ao início do ensaio *A obra de arte*. As categorias de superestrutura e base econômica são utilizadas por Benjamin para sinalizar mudanças nos modos de se produzir, difundir, apreciar e pensar arte no contexto histórico do capitalismo moderno: "Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram de mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura" (BENJAMIN, 1994, p. 165).

Ora, o que esta formulação preserva de relevante para a compreensão do conceito de reprodução técnica? Nos orienta para uma ambientação teórica de interlocução entre materialismo e estética. Isto significa afirmar que as implicações nos campos da cultura na modernidade e na contemporaneidade decorrentes das transformações na base econômica, acarretaram em mudanças no tratamento do problema das transformações das concepções de arte no campo da teoria da arte. Afetou também de maneira significativa a compreensão a respeito dos novos desdobramentos práticos dos processos criativos. É por esta razão que

Benjamin afirma que pretende com o ensaio *A obra de arte*, formular "teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas" (BENJAMIN, 1994, p. 166).

A ambientação teórica entre materialismo e estética na formulação benjaminiana nos aponta precisamente para a elucidação do conceito de reprodução técnica em sua teoria da arte. A sustentação de natureza materialista presente em sua concepção de reprodução técnica direciona Benjamin em sua investida em analisar as implicações nos domínios das artes a partir das transformações na estrutura material da sociedade. Nos orienta também a pensar no seguinte problema: como as alterações na materialidade da obra de arte, em seu fazer e em seu apreciar, provocaram uma necessidade de se repensar a estética moderna e contemporânea?

O conceito de reprodução técnica procura atender esta dupla ambientação teórica (materialismo e estética) e através desta formulação materialista de implicações estéticas reunidas em torno do conceito de reprodução técnica, podemos encontrar indícios para a relação de Benjamin com Paul Valéry. Esta perspectiva é encontrada no artigo *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin*⁵ (2013), de Jean-Pierre Sirois-Trahan: "Em suas célebres análises, ele procurou precisamente teorizar, seguindo uma observação de Paul Valéry, como a parte física de uma obra e a técnica transformaram nossa compreensão do que é a arte"⁶ (TRAHAN, 2013, p. 104).

Paul Valéry (1871-1945), em seu ensaio *La conquête de l'ubiquité: de la musique avant toute chose*⁷ (1928), em suas *Oeuvres, tome II, Pièces sur l'art* (1960), destaca que o problema da teoria da arte e dos destinos da arte na modernidade e na contemporaneidade convergem para a centralidade da questão da materialidade das obras de arte transformadas a partir dos domínios da reprodução técnica. Isto aponta precisamente para o campo de interlocução entre Benjamin e Valéry, o qual pretendemos explorar. Ante a perspectiva benjaminiana de que a reprodução técnica do som transformou as obras de arte da tradição e conquistou para si um lugar próprio nos processos criativos, podemos compreender um

5 "Fonografia, cinema e a música do rock. Em torno do impensado teórico em Walter Benjamin" (tradução do autor).

6 Tradução do autor para: "Dans ses analyses célèbres, il chercha précisément à théoriser, à la suite d'une remarque de Paul Valéry, en quoi la *partie physique* d'une oeuvre et la *technique* transforment notre compréhension de ce qu'es l'art..."

7 "A conquista da ubiquidade: da música antes de todas as coisas" (tradução do autor).

primeiro aspecto da reflexão de Benjamin em torno de seu conceito de reprodutibilidade técnica e sua aplicabilidade teórica para uma reflexão a partir da música e do som à luz de seu ensaio.

Este caminho de leitura seguirá de maneira mais ampla em um diálogo com o ensaio de Valéry. O que nos lança para o encontro com os problemas: o que significa para Benjamin que a reprodução técnica do som submeteu as obras de arte da tradição sob seus domínios de apropriação a partir da reprodução técnica? E o que significa dizer precisamente que a reprodução técnica do som conquistou lugar próprio entre os processos criativos? Qual o ponto de partida e como conduzir esta reflexão? Seguindo a orientação de Trahan, deste diálogo entre Benjamin e Valéry, este último logo ao início de seu respectivo ensaio citado, levanta algumas considerações a respeito do problema para a teoria da arte em compreender as transformações técnicas em seus domínios. Assim nos indica Valéry a respeito das transformações técnicas nos domínios das artes:

Mas o surpreendente desenvolvimento de nossos meios, a flexibilidade e a precisão que eles atingem, as ideias e os hábitos que eles introduzem nos garantem transformações imediatas e muito profundas na antiga indústria do Belo. E no interior de todas as artes uma parte física que não pode ser considerada nem tratada como que de qualquer maneira, que não pode ser sustentada através das interpretações do conhecimento e do poder modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo não são, a partir de vinte anos, o que se pode ser sustentado pelos mesmos argumentos de sempre. Faz-se necessário compreender que se as grandes novidades transformaram toda a técnica das artes, atuaram sobre a invenção dela mesma, isto pôde modificar maravilhosamente a noção mesma de arte⁸ (VALÉRY, 1960, p. 3).

A parte física da obra de arte na modernidade e na arte contemporânea e suas decorrentes transformações nos domínios da própria concepção de arte são precisamente os temas de interlocução entre as formulações de Benjamin em seu ensaio da reprodução técnica e Valéry em seu texto citado a respeito da música. Em Benjamin temos a ambientação teórica entre materialismo e estética que procura sustentar o conceito de reprodução técnica como de

8 *Tradução do autor para*: "Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique que ni peut plus être regardée ni traité comme naguère, que ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transformant toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art".

natureza material e de implicações nos domínios das concepções de arte. Isto é, uma discussão ambientada nos destinos de sua teoria da arte e mais precisamente em sua análise dos destinos da criação artística e da recepção estética na modernidade e contemporaneidade. Assim, Benjamin promove uma reflexão que transita em pleno diálogo com as formulações de Valéry. O que em Benjamin aparece desde uma sustentação de uma posição estética que tem seu ponto de partida no materialismo, em Valéry a reflexão teórica aparece desde uma relevante consideração ante a parte física da obra de arte.

Como vimos, Valéry destaca: "no interior de todas as artes uma parte física que não pode ser considerada nem tratada como que de qualquer maneira"⁹ (VALÉRY, 1960, p. 3). Em seguida, ressalta que a partir desta consideração, isto é, do problema do lugar da parte física da obra de arte, que a própria teoria da arte é movimentada para reelaborar suas concepções neste novo contexto: "Faz-se necessário compreender que se as grandes novidades transformaram toda a técnica das artes, atuaram sobre a invenção dela mesma, isto pôde modificar maravilhosamente a noção mesma de arte"¹⁰ (VALÉRY, 1960, p. 3). A centralidade desta reflexão, que perfaz ambos os ensaios, nos é valiosa, de modo que é a partir da compreensão da centralidade da materialidade/parte física da obra de arte e suas consequências históricas nos domínios da criação e recepção estética, que podemos nos encontrar com um problema fundamental: qual a relação entre as transformações na materialidade da obra de arte e seus desdobramentos para a percepção sensorial auditiva com a reprodução técnica do som?

Para compreender os destinos deste problema percorrendo a interlocução entre Benjamin e Valéry é necessário nos aproximar das questões que ambos os pensadores estão demarcando em suas formulações. Arte, materialidade e percepção sensorial nos domínios da modernidade possuem sua articulação a partir do texto benjaminiano nas exigências de se pensar em "tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas" (BENJAMIN, 1994, p. 166). É neste domínio teórico que a concepção de reprodução técnica é elaborada por Benjamin em seu fecundo diálogo interartes. É justamente nesta direção também que Paul

9 *Tradução do autor para:* "Il y a dans tous les arts une partie physique que ni peut plus être regardée ni traité comme naguère".

10 *Tradução do autor para:* "Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transformant toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art".

Valéry nos aponta: "Sem dúvida que não poderemos nos aproximar do quanto a reprodução e a transmissão das obras se verão afetadas"¹¹ (VALÉRY, 1960, p. 3).

É neste preciso ponto que podemos retomar a perspectiva de Benjamin no que se refere à reprodução técnica do som, através da qual o autor demarca a técnica de reprodução sonora como tendo seu desdobramento histórico na apropriação das expressões e linguagens sonoras/musicais da tradição e na constituição do som enquanto procedimento independente entre os procedimentos artísticos. É a isto que Paul Valéry se refere em seu ensaio de 1928 a respeito da música, afirmando que a reprodução e a transmissão dos objetos artísticos passaram por bruscas transformações. Benjamin procura demarcar precisamente a natureza destas transformações. A reprodução técnica do som, seguindo o texto benjaminiano, tornou objetos seus as expressões artísticas da tradição por meio do processo de gravação e do disco. E o som, através da música e do rádio, tornou-se um procedimento artístico em si mesmo no campo das artes. É a respeito do disco que encontramos uma observação importante de Walter Benjamin em seu ensaio:

(...) a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido no quarto (BENJAMIN, 1994, p. 168).

A reflexão de Benjamin nesta passagem destaca a relação do sujeito com a obra. Com a reprodução técnica, esta aproximação implicou em significativas transformações na recepção estética. Valéry segue adiante nestas reflexões e aponta que as transformações nas técnicas das artes motivaram consequentemente transformações em todo o "sistema de sensações, ou mais exatamente, o sistema de excitações"¹² (VALÉRY, 1960, p. 3). A reflexão desdobra-se portanto, tanto em Benjamin quanto em Valéry, entre as transformações no aspecto material da obra de arte e as transformações na recepção estética. Valéry indica-nos a respeito da "présence immédiate" (VALÉRY, 1960, p. 3) da obra de arte na modernidade. Esta *presença imediata*, possibilitada pela reprodução técnica do som na acepção de Benjamin, podemos interpretar seguindo a interlocução com Valéry, aponta-nos para contextos

11 Tradução do autor para: "Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des oeuvres qui se verront affectées".

12 Tradução do autor para: "système de sensations, ou plus exactement, le système d'excitations".

"alimentados de imagens visuais ou auditivas"¹³(VALÉRY, 1960, p. 4).

Este processo que nos oferece "imagens visuais ou auditivas", segundo Valéry, é possibilitado através de um gesto (*geste*) e nos remete a um signo (*signe*) (VALÉRY, 1960, p. 4). Este novo contexto histórico, que para Benjamin possui como traço essencial a reprodução técnica, Valéry chama de "distribuição da realidade sensível à domicílio"¹⁴ (VALÉRY, 1960, p. 4). Aí está a centralidade da reflexão estética desempenhada pela interlocução entre Benjamin e Valéry. Que caminha no sentido de procurar descortinar o problema: o que a materialidade da obra afeta na percepção sensorial na era da reprodução técnica da arte? A esta problemática que se direcionam os ensaios de Benjamin e Valéry. Retomando as considerações de Benjamin e procurando interpretá-las em sua amplitude, a reprodução técnica do som, como vimos, toma para si a tradição. O que isto significa precisamente?

***Um modo de compreensão da relação entre
reprodução técnica do som e tradição: um itinerário a partir de James Brown***

O texto de *Introdução* do livro *James Brown: sua vida, sua música* (2012), de R. J. Smith, intitulado *Vamos dar um pouco de espaço para o baterista!* nos oferece uma pista para pensarmos a relação entre reprodução técnica do som e tradição. A experiência sonora e musical de James Brown (1933-2006), artista ambientado no contexto histórico da reprodução técnica do som, segundo Smith, preserva este vínculo com a tradição de alguma forma. Smith acentua as matizes históricas do artista na cidade da Carolina do Sul nos Estados Unidos. Cidade marcada pela participação dos escravos africanos em sua história. Segundo Smith, a batida dos tambores exerceu importante papel na constituição da experiência musical elaborada por James Brown.

O gesto de bater tambores, visto como signo de rebelião dos escravos africanos, chegou até a ser proibido em 1740 com o Código de Escravidão firmado pelos colonos brancos. Smith estabelece um fio de continuidade entre o gesto rítmico e percussivo de bater tambores, de raízes históricas, com o que Brown chamava enigmaticamente de "*Um*". Em

¹³ Tradução do autor para: "alimentés d'images visuelles ou auditives".

¹⁴ "distribution de Réalité Sensible à domicile".

relação ao gesto de bater tambores dos escravos da Carolina do Sul e a música de James Brown, Smith procura acentuar aquilo que, em nossa leitura ante a contingência histórica entre reprodução técnica de som e as tradições culturais, apresenta uma linha de continuidade a partir um certo tipo de tradição que é reapropriada e reelaborada nos domínios dos processos criativos no contexto da reprodução técnica do som. De acordo com Smith em suas impressões da música do artista, lemos uma consideração que destaca um gesto sonoro que atravessou gerações até gerar dialeticamente a sonoridade expressa no trabalho de James Brown:

...dançavam e batucavam talvez soubessem bem do que se tratava. Ou quem sabe estavam aproveitando a ocasião para se divertir. Não importa, a diversão e a música representavam alguma coisa, algum costume que havia passado de geração a geração até chegar àquela cozinha.

Eu não vou revelar o segredo a vocês, James Brown dizia às pessoas que lhe perguntavam a respeito do *Um*...

O *Um* era uma maneira de você se achar dentro da música, uma maneira de os percussionistas se harmonizarem entre eles. Era um pequeno elemento na obra de uma vida, mas assim como o gotejar de tinta para Jackson Pollock ou a nota de rodapé para David Foster Wallace, para Brown o *Um* era maior do que a ninharia que parecia ser à primeira vista, e expressava o mundo que ele havia criado.

Talvez, mais do que tudo, para James Brown o *Um* era uma âncora, algo positivo que o colocava em contato com seu passado e com aquilo que ele havia se tornado (SMITH, 2012, p. 15).

A tradição cultural e sonora, que possui seu lugar no passado, na história, encontra-se presente de certa maneira na identidade sonora de um artista contemporâneo, de modo que esta unidade, redimensionada em seus processos criativos, se dá justamente em um contexto histórico e material da música na era da reprodução técnica. Encontrando sua manifestação objetiva através da performance musical ao vivo, possibilitada pelos amplificadores e microfones, bem como, sua manifestação objetiva por meio da gravação e do disco. Esta elucidação da música de James Brown ao olhar de Smith, a título de esboço do alcance das formulações de Benjamin, nos auxilia em sua leitura precisamente naquele aspecto da relação entre tradição sonora/ musical e reprodução técnica do som.

A outra consideração a partir das formulações benjaminianas, que se articulam no conjunto de sua reflexão, será a respeito da produção fonográfica. Esta será a arena de objetivação material da circulação e distribuição da sensibilidade à domicílio indicada por Valéry. *Live at The Apollo* (1963) de James Brown - para nos concentrarmos na exploração

teórica da proposta de Benjamin quando este afirma que a reprodução técnica do som se tornou um procedimento próprio no campo das artes -, nos aproxima desta investida dos artistas contemporâneos em seus processos criativos em se apropriar de sua própria música na era da reprodução técnica do som. O registro fonográfico da performance musical ao vivo como a captura de um acontecimento extraordinário, bem como, o seu amplo poder de alcance entre obra e público, obra e sujeito da crítica estética, encontrava no disco a sua representação objetiva e material, assim como nos indicou Benjamin: "aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco" (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Justamente por este aspecto que a produção fonográfica despertou a ousada investida de James Brown em insistir em um álbum de performance ao vivo. De acordo com Smith, especificamente ao capítulo 8 de seu livro, intitulado *Virando um astro*, duas motivações precisam ser destacadas a respeito da produção de *Live at The Apollo*: uma de natureza material, histórica e cultural, isto é, o lugar de certa tradição, o *Apollo Theater*¹⁵- "...o Apollo era um berço da tradição" (SMITH, 2012, p. 156); e outra de natureza estética, a pungência de suas performances ao vivo: "Ele sabia como o seu *show* funcionava com plateias ao vivo" (SMITH, 2012, p. 157). Em um período inicial de sua trajetória musical mais voltada para sua influência do *gospel* e *rhythm and blues*, James investe para tomar para si um lugar nesta tradição, mesmo que a contragosto da então *King Records* de Syd Nathan:

O Apollo era o último estágio do circuito negro, que Brown dominava. A partir daí, o único lugar para onde poderia ir de volta era ao Apollo, ou então transpor de algum modo uma fronteira. Cinco meses após sua última aparição, no outono de 1962, Brown estava de volta. E desta vez ele queria gravar o show, ficar exposto a um público maior do que o que já tivera até então. Era difícil contar com os sucessos, especialmente quando o seu selo não fazia muita publicidade e podia deixar os seus melhores trabalhos mofando nas prateleiras. Ele sabia como o seu show funcionava com plateias ao vivo. Se pudesse mostrá-lo a novos ouvintes, e fazer disso algo marcante, então o Apollo se tornaria um trampolim, não um ponto final.

Quanto ele pediu a Nathan que a King gravasse seu show ao vivo, Nathan recusou enfaticamente. Suas objeções eram de que discos ao vivo raramente haviam dado certo (exceto uns dois álbuns de Ray Charles) (SMITH, 2012, p. 157).

15 Website: <https://www.apollotheater.org/> . Destacamos também a produção cinematográfica *The Apollo* (2020, 1h41min), documentário sob direção de Roger Ross Williams, que conta a história da lendária casa de espetáculos na cidade de Nova York. O documentário está disponível na rede *Prime Video* da *Amazon* para *streaming*, contudo, ainda não disponível para execução no Brasil.

Resultado, James Brown investe recursos próprios na gravação do disco. Após suas divulgações entre *Dj's* e rádios, a *King Records* acaba por lançar *Live at Apollo* em 1963. Segundo Smith, com este álbum: “Brown teve o seu maior disco nas paradas de R&B, tão impressionantemente novo que quase não tinha qualquer vínculo com a música chamada *rhythm and blues*. Aqui estava a nova *soul music*” (SMITH, 2012, p. 169). As formulações de Benjamin a respeito do lugar da reprodução técnica do som em relação a determinada tradição, são fecundamente compreendidas quando tomamos com mais cuidado o exemplo da produção do disco *Live at The Apollo*.

A peculiaridade de suas performances ao vivo e todo frenesi que suas apresentações envolviam, despertou em Brown o interesse neste projeto. Levando adiante os paralelismos com o ensaio de Valéry, James percebeu na ocasião que tipo de sensibilidade musical poderia ser capturada e levada ao ouvinte. As motivações da gravação de *Live at Apollo* reúnem elementos tanto da tradição: “O *Apollo Theater* era o degrau mais alto onde vinham ter todas as tradições do Vaudeville negro” (SMITH, 2012, p. 155), quanto a relação desta tradição e sua mediação/apropriação através da reprodução técnica do som, isto é, de seu registro fonográfico, listado (JONES, 2011, p. 63) entre os *1001 Discos para ouvir antes de morrer*, livro organizado por Robert Dimery.

A reprodução técnica do som em sua objetivação através do disco, levou adiante transformações nos destinos históricos e desdobramentos culturais dos gêneros musicais em geral, bem como atuou significativamente para a ampliação da difusão musical. Assim como nos indica Michael Lydon no prefácio de *1001 Discos para ouvir antes de morrer*: “O LP clássico dominou a arena durante 30 anos, tempo suficiente para ser o principal responsável pela disseminação do rock progressivo, do punk, da disco music e dos primórdios do rap para o mundo” (LYDON, 2011, p. 7). As tradições sonoras/musicais, foram submetidas a alterações ao longo do século XX de maneira substancial. A centralidade do disco como materialidade da representação da performance do artista, bem como, seu potencial de aproximação com o público, demarcam o alcance do conceito benjaminiano de reprodução técnica do som.

A centralidade da reprodução técnica do som em Benjamin e da distribuição da realidade sensível em Valéry a partir da história do Ska

No itinerário de compreender o alcance da perspectiva de Benjamin em torno da reprodução técnica do som e levando adiante o ensaio de Valéry a respeito da música quando este se refere à "distribuição da realidade sensível à domicílio" (VALÉRY, 1960, p. 4) na modernidade e na contemporaneidade, nos encontramos com o livro *Ska: an oral history* (2010), de Heather Augustyn. O alcance do conceito de reprodução técnica do som, aqui, não é somente compreendido a partir dos processos criativos do artista que planeja seu registro fonográfico tal como no exemplo do disco *Live at Apollo* de James Brown. Nesta obra Augustyn procura nos aproximar do contexto histórico e cultural do gênero musical *ska*, que segundo o prefácio de Cedella Marley, ocupa lugar importantíssimo antes do surgimento do *reggae* na Jamaica: "Antes do *reggae*, existiu o *rocksteady*, e antes deste, o *ska*"¹⁶ (MARLEY, 2010, *Foreword*).

Esta "distribuição da realidade sensível" indicada por Valéry, na narrativa de Augustyn em sua contextualização inicial das origens históricas do *ska*, desdobra-se em distribuição da realidade sensível para coletividades, quando este ressalta a importância entre as décadas de 1950 e 1960 do *sound system*. Não somente os processos criativos musicais e sonoros são mediados pela reprodução técnica do som, na representação do disco, mas também a escuta passa a ser mediada por esta outra manifestação objetiva da reprodução técnica do som, como nos atesta Heather Augustyn ao seu capítulo I a respeito do *sound system*:

As danças eram conduzidas por um *sistema de som*, unidos por grandes alto-falantes portáteis que projetavam sons através dos discos de acetato. Os alto-falantes eram enormes, chamados de *casas da alegria*, pois eram grandes e poderosos. As danças eram realizadas em chãos de concreto em locais ao ar livre que eram cercados para conter a multidão. As danças forneciam uma fuga para os tempos difíceis nos guetos de Kingston. Lloyd Bradley, um dos operadores dos *sistemas de som* e compositor, chama acertadamente o *sound system* de *a comunidade das batidas do coração*"¹⁷ (AUGUSTYN, 2010,

16 Tradução do autor para: "Before *reggae* there was *rock steady*, and before that, *ska*".

17 Tradução do autor para: "The dances were led by a *sound system*, a unit of large portable speakers that projected sounds from acetate discs. The speakers were enormous, called "*houses of joy*" because they were so big and powerful. The dances were held on concrete dance floors in open-air locations that were fenced off to contain the crowd (...) The dances provided an escape from the difficult times in the Kingston ghetto. Lloyd Bradley, a *sound system* operator and author, aptly call a *sound system* "*the community's heartbeat*".

Capítulo I).

A escuta é contingenciada pela reprodução técnica do som, ambientação necessária segundo Augustyn para a difusão do *ska*. Nesta situação específica, a escuta está sendo conduzida como uma espécie de *contra subjetividade* ante "os tempos difíceis dos guetos de Kingston" como nos indica Augustyn. Esta consideração nos aproxima ainda mais dos desdobramentos teóricos elucidados por Benjamin em seu ensaio a respeito da reprodução técnica da arte. A indicação neste sentido a encontramos no artigo de Trahan, uma vez que neste trabalho o pesquisador francês busca demarcar a importância da fonografia nos domínios da reflexão estética desempenhada por Benjamin. Os domínios da discussão benjaminiana elucidada por Trahan, nos aproxima do horizonte de compreensão da importância do *sound system* destacada por Heather Augustyn em seu livro *Ska: an oral history*. Isto é, o *sound system* enquanto uma experiência de recepção da escuta tendo sua atuação nos domínios da subjetividade. Trahan destaca a necessidade de:

suscitar algo impensado no coração da teoria de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, a saber, a importância da fonografia. O filósofo foi um dos primeiros a explorar o caminho que consiste em tentar compreender como as inovações tecnológicas modificaram as teorias estéticas. Em suas célebres análises, ele procurou precisamente teorizar, seguindo uma observação de Paul Valéry, como a parte física de uma obra e a técnica transformam nossa compreensão do que é a arte e nos permitem construir novas subjetividades, novas visões de mundo. Dito de outro modo, como as inovações obrigam os pensadores a se apoiarem sobre a estética a fim de se interrogarem sobre o fundamento mesmo de suas práticas e de seus objetos de estudo¹⁸ (TRAHAN, 2013, p. 104).

O modo da recepção estética na era da reprodução técnica da arte na acepção de Walter Benjamin é elucidado nos domínios da música em seu aspecto referente à recepção da escuta. Tomando como exemplo a manifestação do *sound system* no contexto da difusão do *ska* enquanto uma reação aos "tempos difíceis dos guettos de Kingston", nas palavras de

18 Tradução do autor para: "suscite un *impensé* au coeur de la théorie de Walter Benjamin sur la *reproductibilité technique*, à savoir l'importance de la phonographie. Le philosophe fut l'un des premiers à explorer la voie que consiste à tenter de comprendre comment des innovations technologiques modifient les théories esthétiques. Dans ses analyses célèbres, il chercha précisément à théoriser, à la suite d'une remarque de Paul Valéry, en quoi la *partie physique* d'une oeuvre et la *technique* transforment notre compréhension de ce qu'est l'art et permettent de construire de nouvelles subjectivités, de nouvelles visions du monde. Autrement dit, comment les innovations obligent les penseurs se penchant sur l'esthétique à s'interroger sur le fondement même de leur pratique et de leurs objets d'étude".

Heather Augustyn, a reprodução técnica do som atua nos domínios de uma espécie de *contra subjetividade* no âmbito de uma escuta coletiva. Esta perspectiva pode compreendida uma vez que a natureza do *sound system* não é tomada como uma relação unicamente entre indivíduo e obra, mas entre obra e público em espaços coletivos, através de uma unidade espacial e temporal específica. No caso peculiar do *sound system*, o interpretamos como o aparecimento da recepção da escuta que é mediada através da reprodução técnica do som. Assim, levando adiante o estudo de Trahan, a recepção estética é capaz de "transformar nossa compreensão do que é a arte e nos permite construir novas subjetividades, novas visões de mundo"¹⁹ (TRAHAN, 2013, p. 104).

A reprodução técnica da arte, e nos domínios da música, a reprodução técnica do som, embora inicialmente assegure sua relevância no aspecto físico e material da obra de arte no contexto da modernidade e da arte contemporânea, não pode ser interpretada como somente de natureza objetiva. Pois o *sound system* por exemplo não era unicamente estrutura material e objetiva – "grandes alto-falantes portáteis que projetavam sons através dos discos de acetato" (AUGUSTYN, 2010, *Capítulo I*). Mas também, segundo Lloyd Bradley, o *sound system* era chamado conforme o livro de Augustyn, de "*community's heartbeat*" (*comunidade das batidas do coração*). Pois não se trata unicamente de uma identificação de um modo da experiência estética, seja na criação ou na recepção, exclusivamente nos domínios de sua materialidade, sendo também possibilitadora de transformações na subjetividade do indivíduo e das coletividades no caso específico do *sound system*. Benjamin procura destacar esta ação do objeto artístico sobre o sujeito em uma passagem de seu ensaio *L'ouvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*:

La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au *spectateur* ou à *l'auditeur*, elle actualise la chose reproduite²⁰

19 *Tradução do autor para*: "transforment notre compréhension de ce qu'est l'art et permettent de construire de nouvelles subjectivités, de nouvelles visions du monde".

20 "A técnica de reprodução - tal poderia ser a fórmula geral - separa a coisa reproduzida do domínio da tradição. Ao multiplicar a sua reprodução, coloca no lugar de sua única existência sua existência em série e, ao permitir que a reprodução seja oferecida não importe em que situação ao *espectador* ou ao *ouvinte*, ele atualiza a coisa reproduzida" (*tradução do autor*). Via de regra estamos utilizando a consolidada tradução de Sérgio Paulo Roaunet (1994). Contudo, nos chamou a atenção que somente na tradução francesa de Françoise Delahaye-Eggers (1991) encontramos a expressão

(BENJAMIN, 1991, p. 181).

Benjamin procura destacar esses dois aspectos da obra de arte no contexto de suas técnicas de reprodução: a saber, um traço que está sob os domínios da criação e produção artística e de sua distribuição, e outro, se refere ao modo como o objeto reproduzido é experienciado pelo sujeito. O primeiro aspecto preserva os domínios de uma constatação objetiva das condições materiais e históricas que atravessaram o modo de se conceber e de se produzir arte, de tal maneira que nos domínios da recepção estética, tanto o *espectador* quanto o *ouvinte* atuam na ação de “atualizar a coisa reproduzida” (BENJAMIN, 1991, p. 181). Esta recepção estaria nos domínios da experiência estética através do objeto reproduzido, que atua sobre o sujeito de modo distinto a cada vez que este mesmo objeto é reproduzido, sendo esta tensão da obra sobre o sujeito o que Benjamin procura nos elucidar e que atua também no sentido de possibilitar a construção de “nouvelles subjectivités” (novas subjetividades) (TRAHAN, 2013, p. 104).

Este traço de transformação da subjetividade indicado por Trahan, a respeito da recepção estética sob os desígnios da condição histórica moderna e contemporânea através da reprodução técnica do som, seguindo a orientação de Benjamin de que o próprio sujeito resignifica o objeto reproduzido a partir de sua recepção enquanto *ouvinte (auditeur)*, nos oferece valioso caminho de interpretação para a compreensão da importância do *sound system* entre as décadas de 1950 e 1960 na Jamaica de acordo com Heather Augustyn no âmbito do desenvolvimento e história da *estética ska*. De tal modo que este *ouvinte* que atualiza o objeto reproduzido, na construção de novas formas de subjetividade, situa-se em um regime de escuta de natureza histórica, nesta menção específica, que desenha-se por intermédio de uma prática de escuta coletiva. Deste modo, podemos apontar para a centralidade da reprodução técnica do som nos destinos da formação da cultura. Ora, como a reprodução técnica do som

auditeur (ouvinte). No mesmo trecho do ensaio na tradução de Roaunet, o termo *ouvinte* não aparece, utilizando somente o termo *espectador*. Por esta razão optamos aqui por utilizar, especificamente neste trecho, a edição francesa, uma vez que o termo *ouvinte* encontra consonância com o propósito de nossa pesquisa que transita em torno do alcance teórico do conceito de reprodução técnica do som. O mesmo trecho no texto original está da seguinte forma: "Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte". In: Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (2017, p. 8). Mosaicum Books. Edição do Kindle.

pode ocupar a centralidade da formação cultural sonora e musical?

O estudo da obra de Heather Augustyn *Ska: an oral history* (2010) é elucidativo para o tratamento e discussão desta questão. Pois aponta para esta centralidade da reprodução técnica do som na história do *ska*. De que maneira? Através da tríade *Studio One*²¹, *Trojan Records*²² e a prática de escuta coletiva do *sound system*, podemos encontrar alguns dos horizontes de alcance da formulação benjaminiana a respeito da reprodução técnica da arte nos domínios do som e da música. O papel da reprodução técnica do som no desenvolvimento do *ska* enquanto linguagem musical com traços sonoros peculiares e únicos, que constituem sua identidade musical, isto é, a *estética musical ska*, apontam para uma maturação histórica que apresenta diversificados e complexos sistemas de mediações. Interpretamos que tais mediações no interior do desenvolvimento da *estética ska*, possuem sua estrutura na centralidade dos desdobramentos culturais, sonoros e visuais da ação da reprodução técnica do som nos domínios de sua história.

Como podemos demarcar o lugar da tríade *Studio One*, *Trojan Records* e *sound system* no desenvolvimento da cultura e da *estética ska* a partir da reprodução técnica do som de Walter Benjamin? Paul Valéry que nos indica um precioso indício para esta questão e justamente nesta posição nos oferece também uma interlocução com Benjamin que é instigante, movediça, esclarecedora e aberta. De que maneira? Ao demarcar a modernidade e a contemporaneidade como situada em um contexto para a arte em que somos "alimentados de imagens visuais ou auditivas" (VALÉRY, 1960, p. 4), Valéry também nos auxilia para a interpretação e encaminhamento do problema da mediação no âmbito da cultura e da tradição através da reprodução técnica do som elucidado por Benjamin. O que na formulação estética de Valéry está ambientado enquanto domínio de discussão teórica no que ele chama de parte física da obra de arte.

O desdobramento desempenhado pela reprodução técnica do som na tríade *Studio One*, *Trojan Records* e *sound system* na história do *ska*, transita precisamente no aspecto de

21 Website: <http://estudioonerecords.com/> .

22 Website: <https://trojanrecords.com/> . Destacamos também a produção cinematográfica *Rudeboy: The Story of Trojan Records* (2019, 1h25min), dirigido por Nicolas Jack. *Rudeboy* conta a história da gravadora britânica entre os anos de 1960 e 1970. O documentário encontra-se disponível para execução *on line*, contudo ainda não disponível para *streaming* no Brasil.

que tal modo de reprodução técnica da arte mobiliza e movimenta toda uma estrutura cultural temporal e espacialmente situada, com base em uma apropriação de bases materiais e econômicas específicas - não nos esquecendo que a ambientação teórica do conceito de reprodução técnica está precisamente situado na interlocução entre materialismo e estética promovida por Benjamin – que atesta (através da tríade da *estética ska*), por assim dizer, o que conceituamos como o *devir sonoro* manifesto na cultura musical promovida pelo *ska*. Isto é, o *devir* histórico da estética *ska* é movimentado pela mediação da reprodução técnica do som em seus distintos níveis.

Assim, a cultura do *sound system* foi alimentada, para utilizarmos a ênfase dada por Valéry a este termo, por uma dinâmica da cultura e de suas bases materiais que girou em torno do registro fonográfico fundamental e revolucionário (no sentido benjaminiano em relação ao cinema) mobilizado pelo *Studio One* e a difusão cultural promovida pela atuação da *Trojan Records*. A manifestação objetiva do registro fonográfico, da difusão cultural por meio dos *LP's* e a execução pública e coletiva dos *discos de acetato* como nos orienta Heather Augustyn em *Ska: an oral history* enquanto manifesta por meio do *sound system*, nos aproxima do alcance teórico de Benjamin ao elucidar a reprodução técnica do som como um segmento significativo e autônomo (próprio) da arte moderna e contemporânea.

Seguindo o itinerário de procurar nas "imagens visuais ou sonoras" um caminho de interpretação da arte nos domínios da música no contexto moderno e contemporâneo e percorrendo ainda uma via de acesso à questão: o que a tríade da gênese histórica da *estética ska Studio One, Trojan Records e sound system* nos orientam a respeito da centralidade do conceito de *reprodução técnica do som* para a compreensão de seu lugar na investigação da história do *ska*? Um vídeo do artista jamaicano *Tenor Saw* (1966-1988), intitulado *Ring de Alarm* é elucidativo no sentido de encaminharmos a reflexão diante deste problema teórico. Questão esta que transita na problematização do alcance do conceito de reprodução técnica do som em Walter Benjamin, para interpretar a história dos gêneros musicais e suas implicações estéticas. E neste caso, proposto para a discussão, a história do gênero musical *ska*.

Embora *Tenor Saw* seja um artista ambientado nos anos de 1980 e no contexto do compositores e cantores de *dancehall*, a ilustração em registro de vídeo (*videoclip*) da canção

Ring de Alarm (1985), com imagens de uma comunidade periférica da cidade de Kingston na Jamaica produzindo e selando discos, montando gigantescas paredes de caixas de som e arrastando toca-discos com rodinhas... com imagens de crianças negras dançando em ruas de terra, mostra um pouco do quanto a centralidade da *reprodução técnica do som* pode movimentar toda uma cultura sonora, de implicações na economia criativa, na história da música, nas elaborações estéticas intuitivas, enfim, em toda uma cultura musical no contexto da arte na era da reprodução técnica.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTYN, H. *Ska: an oral history*. British Library. USA, 2010.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica e arte e política*. Editora Brasiliense. Trad. Sérgio Paulo Roaunet, 1994.
- _____. *Écrits français*. Intro. et notices de Jean-Maurice Monnoyer et trad. de Françoise Delahaye-Eggers. Gallimard, Paris, 1991.
- BROWN, J. *Live at Apollo (1963)*. In: *1001 Albums Journey*. Acessado em 08/02/2020. URL: <https://the1001albumjourney.wordpress.com/2017/06/08/40-james-brown-live-at-the-apollo/>
- DIMERY, R. (Org.) *1001 Discos para ouvir antes de morrer*. Trad. Carlos Costa, Eliane Azevedo, Pedro Jorgensen; Rio de Janeiro, Sextante, 2011.
- FUSARO, M. *Walter Benjamin: uma biografia, de Bernd Witte*. Trad. de Romero Farias. EccoS – Rev. Cient., São Paulo, n. 43, p. 199-201, maio/ ago. 2017.
- TRAHAN, J. *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin*. Nouvelles pistes sur le son. Histoire, technologies et pratiques sonores. Volume 24, numero 1, Automme. Cinémas 241, pp. 103-130, 2013.
- PLATÃO. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes, 3ª ed, Belém, EDUFPA, 2000.
- ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Helena O. Assumpção, SP, Edusc, 2003.
- S AW, T. *Ring the Alarm*. Acessado em 07/05/2020. *Videoclip*. Ficha técnica não informada. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UpjLLw-cVzU>
- SMITH, R. J. *James Brown, sua vida, sua música*. Trad. Luis Reyes Gil. Editora Leya, São Paulo, 2012.
- VALÉRY, P. *La conquête de l'ubiquité (1928)*. In: *Oeuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, Bibli. de la Pléiade, 1960, 172 pages, pp-1283-1287.

CAPÍTULO II

Da música prática à escuta musical: entre valor de culto e valor de exposição, da música no ritual e na representação

Resumo: Apontar a passagem da música prática, situada nos domínios da arte produzida anteriormente ao desenvolvimento da reprodução técnica do som, à música da escuta, situada no pleno contexto da escuta mediada pela reprodução técnica do som. E como estes conceitos, música prática e música de escuta, dialogam com as formulações benjaminianas a partir do ensaio sobre a reprodução técnica, a saber, valor de culto, de natureza ritualística, e valor de exposição, ambientada no contexto moderno e contemporâneo. Tal percurso de estudo nos é indicado por Fernando Iazzetta, com referência ao ensaio de Boécio sobre a música, com ecos deste diálogo na obra de Attali, em sua elaboração diante da compreensão da música nos domínios do ritual e posteriormente nos domínios da representação. Um breve diálogo entre Iazzetta, Boécio, Benjamin e Attali. Referências a artistas como Peter Tosh, Chico Science e Nação Zumbi e Fela Kuti foram elucidativas para dialogar com os conceitos propostos pelos teóricos estudados.

Palavras-chave: Música prática, música de escuta, valor de culto, valor de exposição, ritual, representação, reprodução técnica do som

Da música como de natureza metafísica à música nos domínios de seu devir histórico

Diante do problema de compreender a relevância teórica elucidada por Benjamin com a concepção de reprodução técnica do som, um outro problema nos provoca: como situar este conceito benjaminiano no contexto do debate em torno da música em sua passagem da tradição à modernidade? Este diálogo prossegue em plena interlocução com autores como Fernando Iazzetta em seu artigo *Da escuta mediada à escuta criativa* (2012). Neste elucidativo ensaio Iazzetta nos oferece uma clarificadora compreensão das mudanças nas relações entre a produção musical e a recepção da escuta musical no percurso da história da música. Entre estes lugares teóricos e práticos está a relevância do conceito de reprodução técnica do som elucidado por Walter Benjamin em seu ensaio.

O percurso teórico sugerido para o diálogo com estes autores atravessa a passagem da música prática à música de escuta. De acordo com Iazzetta este tema se firma entre as obras sobre música apenas no século XX: "é somente quando o século XX já está em plena marcha que surgem as primeiras considerações a respeito da escuta musical" (IAZZETTA, 2012, p. 11). Iazzetta destaca um aspecto central nas reflexões a respeito da música ao largo da história, pontuando a centralidade do discurso ante a música como deslocado das considerações em torno das condições materiais de produção do fazer musical e dos modos de escuta. Por esta razão constata que o debate a respeito da música somente atravessa para outro lugar teórico a partir do século XX: isto é, a consideração ante a materialidade que possibilita a performance musical e a escuta mediada pela reprodução técnica do som. Assim destaca Iazzetta:

Das especulações cosmológicas da antiguidade em que a música é objeto recorrente, aos manuais de composição no século XIX, passando pelos tratados medievais sobre a natureza da música e sua conexão com a ordem do universo, nota-se uma abordagem em que a música é sempre tomada como objeto ou fenômeno de modo independente das forças produtivas e dos atores envolvidos em sua realização (IAZZETTA, 2012, p. 11).

Esta consideração nos aponta para o seguinte: uma formulação metafísica predominava ante o olhar a respeito da música no período anterior ao contexto da música na sociedade capitalista moderna. É por esta razão que Jacques Attali por exemplo elabora seu estudo intitulado *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique* (1977). E Benjamin em

seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2012) elabora sua formulação a partir de considerações de matizes no materialismo, explorando as relações entre materialismo e estética. Este campo de estudo, como apontado por Iazzetta, ao nosso ver atravessa as formulações teóricas destes autores pois na modernidade e contemporaneidade as nuances e oscilações a respeito do estatuto de compreensão da materialidade no fazer musical e da escuta musical continuam provocando elucidativas problemáticas.

O itinerário investigativo de Iazzetta prossegue nos aproximando de um texto clássico: *Sobre el fundamento de la música*, de Boécio (aprox. 480-524 d. C). Nesta obra Boécio destaca o aspecto da potencialidade da música enquanto afecção que atua no sujeito. Os domínios teóricos nesta abordagem transitam em torno da centralidade dos afetos possibilitados pela música. De acordo com Boécio a música provoca "uma espécie de afecção espontânea"²³ (BOÉCIO, 2009, p. 61). A música é tomada como um "deleite" (BOÉCIO, 2009, p. 62). Em nota do tradutor Pedro Rayes do latim para o espanhol do texto de Boécio, nos damos conta da relevância do termo "affectus": "faz referência a um estado anímico ou corporal, consequência de um influxo recebido"²⁴ (RAYES, 2009, p. 61).

É neste horizonte que a música na abordagem clássica está ambientada em seus potenciais de atuação na alma. Nos modos de como os afetos são mobilizados através desta linguagem artística sonora. Por esta razão a música se configura como importantíssima na formação intelectual (*máthesis*), através da concepção de *quadrivum*, em que tal formação é fundamentada pela aritmética, geometria, música e astronomia. E a música parece ocupar lugar privilegiado no *quadrivum* de acordo com Boécio: "Nenhuma via até a alma se abre em efeito às *disciplinas* mais que pelos ouvidos. Quando, portanto, através deles os ritmos e os *modos* descendem até o espírito, não se pode duvidar de que afetam e formam a mente"²⁵ (BOÉCIO, 2009, p. 64). A ambientação teórica da abordagem em torno da música segue a sua relevância no horizonte de atuação nas emoções:

A tal nível de notoriedade chegou, em efeito, a força da arte da música nos

23 Tradução do autor para: "una especie de afección espontánea".

24 Tradução do autor para: "hace referencia a un estado anímico o corporal, consecuencia de un influjo recibido".

25 Tradução do autor para: "Ninguna vía hasta el alma se les abre en efecto, a las *disciplinas* más que por los oídos. Cuando, por tanto, a través de ellos los ritmos e los *modos* descienden hasta el espíritu, no puede dudarse de que afectan y conforman la mente".

estudos de filosofia antiga, que os pitagóricos, quando intentavam diluir no sonho as preocupações diárias, se serviam de certas cantilenas para que um doce e tranquilo adormecimento lhes fosse infiltrando. E igualmente, ao despertar, com outro tipo de *modos* expurgavam o tormento e a confusão do sonho; eles, sem dúvida, conscientes de que toda estrutura de nosso corpo e de nossa alma está unida à base de uma montagem musical. Com efeito, tal como se comportam as afecções do corpo, assim também os impulsos do coração se veem acelerados pelas emoções..."²⁶ (BOÉCIO, 2009, *Libro I, 1*. p. 72).

Esta consideração de Boécio atesta o primado metafísico atribuído à música. Sua importância é considerada como via privilegiada do estudo dos afetos. A mobilização das emoções através da música (neste caso Boécio se refere ao exemplo das "cantilenas"), como vimos, ocupa lugar de destaque. Assim, temos uma espécie de ontologia dos afetos que se sustenta a partir da música: "nosso corpo e... nossa alma está unida à base de uma montagem musical"²⁷ (BOÉCIO, 2009, *Libro I, 1*. p. 72). Esta perspectiva situa-se em uma ambientação teórica que se concentra em aspectos não materiais e possui desdobramentos metafísicos. Isto pode ser levado em consideração em relação ao modo como Boécio se refere à escuta musical, pois como vimos é compreendida como aquela que dissipa tormentos e reestabelece o sujeito da "confusão do sonho" quando desperto. Por considerar estes atributos, Boécio toma a música como uma estrutura teórica ou chave interpretativa para o problema de como se organizam e se comportam as emoções.

Outro autor retomado por Fernando Iazzetta em seu ensaio é Nicholas Listenius (1510-?). De acordo com Iazzetta este autor demarcou "a polarização entre *musica theoretica*, *musica poetica* e *musica practica*, esta última relacionada ao fazer musical. A concepção de *musica practica* é importante por que ela traz o discurso sobre a música para o plano da sua realização" (IAZZETTA, 2012, p. 11). A relevância deste debate possui um único propósito: nos apresentar um pouco da dimensão de como o tratamento teórico dado à música no percurso da história do pensamento ocidental deslocou-se de uma perspectiva estritamente

26 Tradução do autor para: "A tal grado de notoriedad llegó, en efecto, la fuerza del arte música en los estudios de la antigua filosofía, que los pitagóricos, cuando intentaban diluir en el sueño las preocupaciones diarias, se servían de ciertas cantilenas para que un dulce y tranquilo sopor se les fuera infiltrando. E igualmente, al despertarse, con otro tipo de *modos* purgaban el aturdimiento y la confusión del sueño; ello, sin duda, conscientes de que toda la estructura de nuestro cuerpo y de nuestra alma esta conjuntada a base de un ensamblaje musical. En efecto, tal como se comportan las afeciones del cuerpo, así también los impulsos del corazón se ven acelerados por las emociones".

27 Tradução do autor para: "nuestro cuerpo y... nuestra alma esta conjuntada a base de un ensamblaje musical".

metafísica, à abordagem do tema da música que leve em consideração a historicidade, isto é, as transformações no devir histórico que possibilitaram um outro modo de se produzir, apreciar e teorizar sobre a música. Por esta razão que Iazzetta nos aponta para uma discussão que nos possibilite compreender este processo histórico de desdobramento entre o fazer musical e a escuta na passagem para a modernidade e por consequência no contexto contemporâneo. Os desdobramentos históricos ante as transformações nos domínios da música são essencialmente marcados por este procedimento de distanciamento entre a produção musical e a recepção da escuta. De acordo com Iazzetta:

Em alguma medida essa ascensão da escuta dentro das preocupações dos pensadores musicais do período pode ser percebida como uma tomada de consciência e uma conseqüente reação ao processo de separação entre o fazer e a escuta musical. Esse afastamento entre quem faz e quem escuta a música encontra paralelo nas mudanças sociais dos séculos XVII e XIX em que há uma segmentação das atividades de produção e uma especialização crescente das habilidades individuais. É nesse momento que a tripartição compositor-intérprete-ouvinte passa a regular a produção musical no ocidente delimitando de modo cada vez mais claro o papel de cada um desses três agentes (IAZZETTA, 2012, p. 12).

O problema do distanciamento entre música prática e escuta musical: uma interlocução entre Iazzetta, Benjamin e Attali

Como compreender de maneira precisa esta bifurcação dos domínios musicais entre o fazer e a escuta? Como estes dois aspectos referentes aos modos de se produzir e experienciar a música por meio da escuta podem e puderam ser compreendidos enquanto um "afastamento" entre polos? E como o tratamento destas questões implica em compreender o problema da "tripartição compositor-intérprete-ouvinte" (IAZZETTA, 2012, p. 12)? Para melhor investigar esta ambientação teórica elucidada por Iazzetta, que aponta para um deslocamento ou desdobramento da música em prática musical e escuta musical na modernidade e contemporaneidade, as formulações de Benjamin e Attali são esclarecedoras. No primeiro encontramos os conceitos de valor de culto e valor de exposição. E naquele outro a indicação de como a música encontrou-se com sua passagem dos domínios do ritual para a representação.

Nos aproximando das temáticas elucidadas por Iazzetta e na tentativa de prosseguir a interlocução com os domínios teóricos formulados por Benjamin em sua consideração a respeito da arte no âmbito do valor de culto e seu posterior desdobramento em valor de exposição, poderemos encontrar um caminho interpretativo desta distinção entre música prática e escuta musical. Feito este percurso de discussão nos indagamos: de que maneira os conceitos de valor de culto e valor de exposição da obra em Benjamin colaboram para nos situarmos ante o problema do desdobramento entre fazer musical e escuta musical para Iazzetta? Primeiramente, vejamos as considerações de Benjamin a respeito de como tais conceitos caracterizam dois horizontes na história da arte:

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte, e ver a história do seu decurso na variação do peso conferido seja a um polo, seja a outro. Os dois polos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição (BENJAMIN, 2012, p. 187).

Do modo similar, a história da música, particularmente, pode ser interpretada como ambientada nos domínios do culto e na modernidade situada no contexto do valor de exposição da obra. O fazer musical no âmbito do valor de culto não estava submetido aos domínios da exposição no sentido da representação objetivada na materialidade da obra deslocada do acontecimento temporal dela mesma, uma vez que a presença dos músicos e o acontecimento da performance eram as condições de possibilidade de encontro com a música. Assim, a partir da alusão ao conceito de música prática que Iazzetta toma de empréstimo de Nicholas Listenius (*Rudimenta Musicae*, 1533), no sentido de que a música é compreendida "no plano da sua realização" (IAZZETTA, 2012, p. 11), podemos contextualizar um modo de aparecimento da música para o sujeito ambientado na sua participação diante do acontecimento musical, possibilitado pelo trabalho da execução musical. Neste sentido, nos estritos domínios da música prática, sob o signo de seu valor de culto, a participação do sujeito da escuta musical é possibilitada através de uma determinada temporalidade de atuação cognitiva, afetiva ou corporal. Temporalidade esta que seria colocada em cheque a partir dos processos de gravação, circulação e manipulação do material sonoro.

A música prática, moderna e contemporaneamente, além de manter, ampliar e especializar seus modos de execução sonora, transforma os próprios domínios da escuta musical. E de que modo a música prática, antes possibilitada exclusivamente por uma escuta

histórica, imanente, única temporal e espacialmente, passa a ser também mediada por outros meios? É neste sentido que a escuta musical foi ampliando seus horizontes na mesma medida em que foram se expandindo os domínios da exposição da obra, isto é, através da fonografia, possibilitada pela reprodução técnica do som na acepção benjaminiana. Benjamin demarca este processo histórico na arte que passa do cultural ao valor de exposição: "À medida que as obras de arte se emancipam de seu uso cultural, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas" (BENJAMIN, 2012, p. 187).

A centralidade deste processo deve-se às possibilidades instauradas pela reprodução técnica. Assim Benjamin demarca a reprodutibilidade técnica na modernidade como um procedimento de emancipação do cultural: "técnica emancipada" (BENJAMIN, 2012, p. 188). A música no contexto do valor de culto elucidado por Benjamin, é especificamente explorada teoricamente por Jacques Attali em sua obra *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique* (2001), mais precisamente ao seu capítulo I intitulado *Bruits*, em que o autor nos situa a respeito da música nos domínios do ritual:

a música encontra sua origem no ritual de sacrifício, onde ela se aproxima e acompanha, através da *mímeses* e do simulacro: forma menor de sacrifício e de pacificação, encenação da ordem, prova dada aos homens da possibilidade de viver juntos sob o reino dos deuses. Sempre ligada ao controle do corpo, à dança, aos ritos de iniciação ao mesmo tempo que aos caminhos da sabedoria, ela é, desde às primeiras sociedades, um atributo de poder religioso, ao mesmo tempo que uma incitação à subversão²⁸ (ATTALI, 2001, p. 26).

Attali situa a música no contexto do ritual a partir da perspectiva de que esta acompanha a história dos povos, se identifica com valores distintos desde o culto das religiões ou como substrato social para a subversão. A considerar esta passagem de Attali, não temos aqui uma nítida distinção, ainda nos domínios do ritual, entre o fazer musical e a escuta, ao passo que a música neste contexto possui natureza social. Nos domínios do ritual a música não é tomada enquanto obra. Isto é, a música nos domínios do ritual limita e impossibilita seu desdobramento enquanto obra, levando em consideração a indicação de Benjamin de que a

28 *Tradução do autor para*: "la musique trouve son origine dans le *meurtre rituel* dont elle est d'abord l'accompagnatrice, puis le mime et le simulacre: forme mineure de sacrifice et de pacification, mise en scène de l'ordre, preuve donnée aux hommes de la possibilité de vivre ensemble sous le règne des dieux. Toujours liée à la maîtrise des corps, à la danse, aux rites d'initiation em même temps qu'aux chemins de sagesse, elle est, dès les toutes premières sociétés, un attribut du pouvoir religieux, en même temps qu'une incitation à la subversion".

arte nos domínios do cultural não apresenta ainda seu valor de exposição. Este acontece somente quando a arte se desloca do culto para a exposição. O que nos domínios da música a partir da perspectiva de Attali, demarca a passagem do ritual à representação musical.

E a escuta ambientada no contexto do valor de exposição da obra elucidado por Walter Benjamin? Esta encontra seu pleno aparecer na representação deslocada dos domínios do ritual. Quando a arte da música é emancipada do cultural, encontra seu lugar na música prática executada nos domínios da exposição já situada no contexto da arte como mercadoria. De acordo com Attali "a representação começa com o oratório e a ópera, conjuntamente com os teatros"²⁹ (ATTALI, 2001, p. 30). É o deslocamento dos domínios do ritual, do valor de culto, para os domínios da representação, isto é, do valor de exposição. Ainda de acordo com Attali: "Eles fazem da representação musical um bem de mercado cujo o valor é comparável aos de outros bens no mercado"³⁰ (ATTALI, 2001, p. 30).

É através deste processo histórico que interpretamos a passagem do valor de culto ao valor de exposição em Benjamin, isto é, da música ambientada nos domínios do ritual e seu desdobramento nos domínios da representação elucidados por Attali. Desta forma, podemos nos encontrar com a problematização levantada por Iazzetta a respeito da segmentação entre o fazer musical e a escuta. De acordo com Iazzetta: "De um lado, compositor e intérprete assumem o papel de produtores, daqueles que fazem, enquanto que os ouvintes passam a apreciar e consumir música" (IAZZETTA, 2012, p. 12).

A música entre os domínios do valor de culto e do valor de exposição

A maneira como compreendemos estes conceitos a partir da formulação benjaminiana nos exige uma precisa aderência ao procedimento dialético empreendido em sua crítica. A indicação de que o manejo teórico a partir dos conceitos de valor de culto e valor de exposição da obra resultam em referenciais para pensarmos a arte em sua brusca passagem dos domínios da tradição à modernidade e sobretudo os levarmos adiante em nosso

²⁹ Tradução do autor para: "la représentation commence avec l'oratorio et l'opera, dans la concurrence des théâtres".

³⁰ Tradução do autor para: "Ils font de la représentation musicale un bien marchand dont la valeur es comparable à celle des autres biens sur le marché".

procedimento investigativo para interpretarmos distintos aspectos da música, confere-nos a necessidade de indicarmos destaque para um elucidativo e clarificador trecho que aponta o propósito teórico de Benjamin: "reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte" (BENJAMIN, 2012, p. 187). É esta sua ambientação teórica, a saber, tomar os conceitos de valor de culto e valor de exposição como traços que aparecem no "interior da própria obra de arte". O que é isto? Indica-nos que a delimitação teórica destes conceitos está de certo modo manifesta na dinâmica interna da obra de arte.

Assim, os traços que compreendemos como situados nos domínios do valor de culto e do valor de exposição podem não ser tão rígidos e definidos de maneira esquemática somente, situando um domínio em termos históricos como a negação irrestrita do outro. Ao passo que ambos são relevantes e podem compor um mesmo procedimento teórico interpretativo ante uma determinada manifestação artística. A articulação teórica entre os domínios, de um lado, da música prática, do valor de culto, da música no universo do ritual, e de outro, a escuta musical, o valor de exposição e a música como representação, atravessam um itinerário investigativo que nos lança para um movimento dialético interno entre estas categorias. O que com isto estamos querendo indicar subsiste na formulação benjaminiana a partir de sua posição teórica diante da filosofia da história.

E como se relaciona a filosofia da história de Benjamin com as categorias de valor de culto e valor de exposição da obra? Ao indicar que ambos os conceitos são relevantes para a leitura da história da arte, Benjamin propõe aqui um procedimento que se sustenta com base em uma interpretação não progressiva e não cumulativa da história³¹. Assim, a passagem do

31 Elucidativo e esclarecedor para uma aproximação da filosofia da história de Benjamin para em seguida reconhecermos sua relevância para a sua abordagem da história da arte a partir das categorias de valor de culto e valor de exposição trata-se do célebre ensaio *Sobre o conceito de história* (2012). Outra leitura da história da arte que encontra interlocução com a filosofia da história de Benjamin é o trabalho de Arthur Danto intitulado *Moderno, pós-moderno e contemporâneo*. Este ensaio é elucidativo no sentido de proporcionar um debate nos domínios da história da arte que problematiza a concepção de história no horizonte progressivo e cumulativo. A distinção entre moderno e contemporâneo é encaminhada no horizonte da interrupção de um ciclo histórico que não necessariamente determinou o outro ou possui relação de continuidade. Uma breve passagem de Danto oferece-nos um vestígio da concepção de história que sustenta sua leitura ante a natureza do contemporâneo na arte: "E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejarem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo" (DANTO, 2006,

valor de culto ao valor de exposição da obra não podem ser tomadas exclusivamente no sentido de que a partir do aparecimento do valor de exposição da obra o valor de culto se dissipa completamente no raio histórico da modernidade e no contexto contemporâneo. Valor de culto e valor de exposição da obra tanto podem indicar uma relação de confronto no modo como a arte se manifesta historicamente quanto podem balisar uma interpretação a partir de determinada manifestação artística.

Benjamin situa o valor de culto como ambientado no contexto da tradição e um de seus traços essenciais trata-se de sua *unicidade*. Desta forma nos indica Benjamin: "A unicidade da obra de arte é idêntica no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinário" (BENJAMIN, 2012, p. 185). *Unicidade e autenticidade* sustentam a formulação benjaminiana de *aura*. E sua inserção nos domínios da tradição é manifesta por sua proximidade e identificação em relação ao cultural. É o que nos indica Benjamin:

A forma mais originária da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram ao serviço de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual (BENJAMIN, 2012, p. 185).

O ensaio *A obra de arte* prossegue seu itinerário investigativo elucidando as formas artísticas da fotografia e do cinema para apontar a crise do valor de culto, isto é, a crise de sua autenticidade no sentido aurático delimitado por Benjamin, abrindo espaço para a repetibilidade da obra, que é alcançada por meio da reprodução técnica. É por esta razão que o valor de exposição da obra aparece na modernidade e no contexto contemporâneo como inicialmente e preponderantemente como a negação do valor de culto ambientado nos domínios da tradição, mesmo que alguns elementos deste valor de culto sejam tornados profanos e secularizados.

Assim nos aponta Benjamin a respeito do valor de culto no limiar de sua passagem ao valor de exposição: "ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo" (BENJAMIN, 2012, p. 185). Nesta perspectiva o valor de

exposição está amplamente vinculado ao modo como as formas de reprodução técnica da arte foram transformando os modos de se produzir e recepcionar a obra de arte. Desta maneira Benjamin demarca o confronto entre reprodução técnica e os domínios do ritual: "a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida" (BENJAMIN, 2012, p. 186). A reprodução técnica é ela mesma procedimento e finalidade dos processos criativos e transformação da recepção estética. A "unicidade" (BENJAMIN, 2012, p. 185) própria do valor de culto é diluída em repetibilidade.

O ouvinte como ambientado nos domínios do valor de exposição da obra de arte

O desdobramento da unicidade do valor de culto em repetibilidade da obra de arte em Benjamin é uma formulação clarificadora no sentido de nos orientar para a compreensão do problema abordado por Iazzetta a respeito do distanciamento no percurso da história da música, ambientada no contexto moderno entre o fazer musical e a escuta. É por esta razão que a figura do ouvinte está precisamente ambientada nos domínios do valor de exposição da obra indicado por Benjamin, pois seu aparecimento na história deve-se ao surgimento e profissionalização da reprodução técnica do som. Tais formulações de Benjamin encontram consonância na elaboração de Iazzetta a respeito da técnica da reprodução do som como o marco histórico do aparecimento do ouvinte. Vejamos as considerações de Iazzetta sobre sua dimensão interpretativa diante da escuta e da reprodução técnica do som:

...o ouvinte passa a contar com um aliado no início do século XX: o surgimento das tecnologias de registro e reprodução do som. É a partir dessas tecnologias que se forma o que chamamos de fonografia e com ela uma série de mudanças nos modos de produção e recepção da música. A fonografia não se refere apenas à gravação. Ela consiste num sistema cultural que está baseado na mediação tecnológica (seja ela de natureza mecânica, elétrica ou eletrônica) dos processos de registro, reprodução e difusão musicais. Ela não se confunde com uma tecnologia específica ou com um dispositivo específico. Na essência ela está baseada na possibilidade de representação do som num meio fixo (o disco, o CD, o arquivo de computador), possibilitando que a música seja armazenada, distribuída e reproduzida em situações diferentes daquela em que foi produzida originalmente, rompendo assim com as relações (e restrições) espaço-

temporais que configuram uma apresentação ao vivo (IAZZETTA, 2012, p. 13).

Este novo lugar possibilitado pela música prática que agora é também música produzida, registrada e difundida por meio da fonografia, possibilita alterações significativas e estruturantes na cultura, o que Iazzetta chama de "sistema cultural que está baseado na mediação tecnológica" (IAZZETTA, 2012, p. 13). Neste "sistema cultural", não somente a escuta passa por transformações mas também os próprios processos criativos musicais. No limiar entre o valor de culto e o valor de exposição da obra, o culto de natureza ritualística, como nos apontou Benjamin é secularizado. Por isto que ambos os conceitos são relevantes em seus potenciais dialéticos. O que estamos pretendendo entender desta formulação benjaminiana e sua relevância para delimitarmos transformações na escuta musical e que também motivaram novos horizontes nos processos criativos em música, reside naquela tensão e polaridade entre estes dois polos (culto e exposição), no interior da obra, que Benjamin elucidou em seu ensaio *A obra de arte*.

Neste sentido, no âmbito da fonografia são inúmeros os exemplos que podem nos oferecer esta natureza cambiante e dialética das categorias de valor de culto e valor de exposição da obra em Benjamin. O artista jamaicano de *reggae* Peter Tosh (1944-1987) lançou um álbum intitulado *Mystic Man* (EMI Records, 1979) que elucida nos domínios objetivos de um registro fonográfico, o que podemos interpretar a partir desta ambivalência entre valor de culto e valor de exposição na era da reprodução técnica do som. O confronto das teses benjaminianas com o procedimento de encontro com a obra e com o artista, neste caso sugerimos apenas um exemplo elucidativo, promove e nos oferece uma melhor dimensão do alcance do estudo aqui desenvolvido. Por esta razão este exercício que surge inicialmente e de modo intuitivo a partir da escuta musical e sua consequente articulação e confronto com os conceitos formulados por Benjamin, nos parece ser instigante e desafiador. É na articulação entre os pressupostos teóricos e a experiência estética que podemos encontrar limites e fecundidades no procedimento interpretativo.

Seguindo este itinerário investigativo e nos concentrando brevemente no exemplo elucidado, vemos que o próprio título da obra: *Mystic Man*, sugere elementos dos âmbitos religioso ou místico. Esta consideração em relação a este álbum e a este artista encontra

consonância nas formulações de Benjamin. Pois encontramos elementos do valor de culto no âmbito do valor de exposição. O que é isto? Como isso se desdobra precisamente? Vejamos: enquanto registro fonográfico, foi produzido com o propósito de ser reproduzido tal como nos afirma Benjamin: "A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida" (BENJAMIN, 2012, p. 186). Enquanto obra sob o prisma das categorias de valor de culto e valor de exposição, temos em *Mystic Man* de Peter Tosh a emblemática ambivalência do valor de culto secularizado e objetivado no registro fonográfico que é o domínio do valor de exposição.

No livro *Remebering Peter Tosh* (2013), organizado por Ceil Tulloch, precisamente em um dos seus artigos intitulado *On 'Bush' the Mystic Man*, escrito por Dennis Thompson, percebemos o quanto este elemento de origem mística atua como um dos fundamentos do processo criativo manifesto por este artista. De acordo com Thompson: "Quando eu penso em Peter Tosh, as palavras 'Homem Místico' vêm à mente porque ele era sempre fascinado por misticismo, acreditava que a mente é infinita, e que nós temos a habilidade para pensar mais do que nós realmente pensamos"³² (THOMPSON, 2013, *On 'Bush' the Mystic Man*).

A referência ao termo *Mystic Man* para o artista Peter Tosh, enquanto um vestígio do valor do cultural, secularizado na produção fonográfica, encontra ecos na elaboração de Attali ao capítulo II de sua obra, *Sacrifice*, mais precisamente ao tópico *Musiques et rituels premiers*, na parte *Rites et Empires*, quando este afirma a respeito da música ambientada no contexto do ritual: "Criado pelo trabalho de todos, selecionado por meio da festa, acumulado na memória coletiva, inseparável da jornada aos deuses, da comunicação com os espíritos, da expressão total do corpo no trabalho da dança, ela engaja todo o homem"³³ (ATTALI, 2001, p. 56). Attali prossegue suas considerações destacando as proximidades entre os domínios da música e dos mitos no contexto moderno: "Em minha opinião, a música não é apenas um substituto moderno dos mitos; ela também está presente nos mitos"³⁴ (ATTALI, 2001, p. 57).

32 *Tradução do autor para*: "When i think of Peter Tosh, the words 'Mystic Man' come to mind because he was always fascinated by mysticism, believed that the mind is endless, and that we have the ability to think more than we actually do".

33 *Tradução do autor para*: "Créer par le travail de tous, sélectionnée dans la fête, accumulée dans la mémoire collective, inséparable du voyage vers les dieux, de la communication avec les sprits, de l'expression totale du corps dans la danse et le travail, elle engage tout l'homme".

34 *Tradução do autor para*: "À mon sens, la musique n'est pas seulement un substitut moderne des mythes; elle est aussi présent dans le mythes".

Além de ressaltar que seu propósito neste tema é investigar "explicações do estatuto da música nas sociedades contemporâneas e de elaboração dos mitos"³⁵ (ATTALI, 2001, p. 57).

Esta considerações de Attali são muito relevantes e nos lançam a um procedimento mais movediço ainda de diálogo com as categorias de valor de culto da obra em Benjamin e sua secularização nos domínios da era da reprodução técnica. Embora possa soar como anacrônico uma relação entre estas últimas considerações de Attali a respeito de seu entendimento dos domínios do ritual na música, percebemos mais ainda como tais conceitos antes de servirem como enquadramento teórico para a crítica de arte, são elucidativos para o procedimento da crítica pois nos desafiam para uma reelaboração da interpretação quando avançamos um pouco nas leituras de Benjamin em paralelo com as leituras de Attali.

Deste modo, *Mystic Man* (1979) de Peter Tosh é instigante pois nos confronta de uma maneira complexa com as categorias de valor de culto e valor de exposição de Benjamin e a música no contexto do ritual e posteriormente no âmbito da representação formulados por Attali. Por isso que a fecundidade das relações de natureza dialética entre culto, exposição, ritual e representação, como norteadoras dos estudos teóricos que versam sobre temas relacionados à música, são de um alcance muito amplo. E somente a partir da experiência estética (seja do ouvinte ou do fazer musical), que um aprofundamento de tais reflexões vai sendo descortinado em plena interlocução com estes importantes autores contemporâneos.

Ainda sim persistem uma série de problematizações tais como: é o valor de culto superado e dissipado da história da arte a partir do aparecimento do valor de exposição? Na era da reprodução técnica do som é o valor de exposição uma categoria mais relevante no movimento da crítica? A linha tênue entre valor de culto e valor de exposição é claramente identificada e categorizada de modo sistemático? No plano teórico, vimos o quanto estes conceitos transitam "no interior da própria obra de arte" (2012, p. 187) segundo Benjamin. Contudo, quando os empregamos no procedimento da crítica seu alcance exige minucioso cuidado.

Valor de culto e valor de exposição são orientações teóricas norteadoras e seu

35 Tradução do autor para: "explications du statut de la musique dans les sociétés contemporaines de l'élaboration des mythes".

emprego na crítica não é determinado por antecipação ao procedimento investigativo da obra e das manifestações artísticas, aspecto central da crítica de arte em Benjamin. Assim, outro exemplo elucidativo encontramos em um breve texto de apresentação do álbum *Chico Science e Nação Zumbi* (Chaos/ Sony Music, 1998). Lemos no encarte do CD as palavras de Jurgue Du Peixe:

Dos tambores, às batidas dos maracatus, do baque solto da zona da mata, onde os caboclos de lança festejam sua hora em movimentos coreografando sua batalha. Do baque virado das nações eletrizando a calunga que sobe e desce no espaço. E das antenas que no subúrbio da Manguetown captavam ecos de outros batuques. Das rufadas nas caixas praieiras dos cirandeiros contando as batidas do mar. E na vontade elétrica das palavras no ritmo e poesia dos repentistas. Nada errado em encontrar Grand Master Flash com Cajú e Castanha, Kraftwerk com Côco de Roda. Batidas virtuais que nos levam ao Côco, Maracatu, Ciranda, Soul, Calypso, Makossa, Funk e Samba (CSNZ, 1994, encarte álbum CD).

Trata-se de um exemplo mais acirrado e provocador de problematizações que transitam em como os elementos do valor de culto e valor de exposição subsistem no interior da obra de arte de acordo com Benjamin. Em seu giro pelo mundo e buscando elaborar uma explicitação da obra, Jorge Du Peixe evoca as tradições culturais, sociais e religiosas que atravessam as manifestações musicais populares como o maracatu, a ciranda e o côco e as conecta com uma sonoridade dialética capturada pela escuta, possibilitada pelas "antenas que no subúrbio da Manguetown captavam ecos de outros batuques". E os relaciona em seus processos criativos musicais juntamente com referências ao hip hop, funk, makossa e calypso por exemplo.

É a secularização de tradições culturais maturadas em uma escuta criativa que reúne elementos da música nos domínios do cultural secularizado nos domínios contemporâneos que por ora são ambientados no valor de exposição da obra na era da reprodução técnica do som. Uma simbiose sonora, fruto da dialética entre tradição e modernidade, valor de culto e valor de exposição, música prática e escuta musical, no ritual ou na representação. De modo em encontrarmos uma sonoridade neste álbum que explora todos estes elementos elucidados por Attali e Benjamin, em um outro contexto e jogo de forças sonoras que mobilizam a música da Nação Zumbi em seus próprios e singulares caminhos estéticos.

Reprodução técnica da arte e fonografia: do cultural à exposição, da arte à política

A interlocução entre Benjamin e Iazzetta é instigante no sentido de oportunizar uma ampla dimensão das implicações da reprodução técnica em relação ao seu afastamento dos domínios do cultural e seu pleno direcionamento ao valor de exposição a partir da reprodução técnica do som, e mais especificamente, tal interlocução nos é valiosa para ressaltar sua significativa orientação de estudo para a compreensão dos destinos dos modos de escuta musical no âmbito moderno e contemporâneo em contraposição ao fazer musical. Nesta perspectiva as formulações de Benjamin no ensaio *A obra de arte* ao tomarem a fotografia e o cinema como expressões artísticas surgidas após bruscas transformações na base material da sociedade capitalista que possibilitaram novos recursos de mediação tecnológica e consequentemente novos modos de fazer e experienciar arte, nos são elucidativos e podem balisar interpretações importantes ante a música.

Em um aspecto mais generalizante, embora fotografia e cinema sejam mais relevantes na investigação benjaminiana, a fonografia, além de ser abordada em seu ensaio brevemente, está incluída em sua proposição geral e que se trata justamente do objeto de sua tese fundamental: refletir a respeito das implicações na percepção artística (seja na criação ou na recepção) a partir da era da reprodução técnica da arte. Portanto, é possível tecer paralelismos entre as formulações de Benjamin especificamente em relação à fotografia e ao cinema e levá-las adiante para interpretarmos a reprodução técnica do som em sua objetivação histórica e social possibilitada mediante a fonografia.

O que neste preciso aspecto se articula com a proposta de Iazzetta em seu ensaio *Da escuta mediada à escuta criativa*. Neste horizonte de estudo nos indagamos: como as formulações de Benjamin a respeito da fotografia e do cinema podem ser relevantes e elucidativas para conduzirmos nossa investigação a respeito das implicações na criação e na recepção mediadas pela reprodução técnica do som objetivada por meio da fonografia? E em outro momento, como podemos articular mais precisamente os paralelismos entre fotografia e cinema em Benjamin com a abordagem a respeito da fonografia para Iazzetta?

De acordo com Benjamin é a partir da fotografia que o conceito de autenticidade da

obra é colocado em crise. Sua manifestação artística lança para a repetibilidade da imagem, deslocada de seu acontecimento original, tanto em relação à espacialidade quanto à temporalidade. Desta forma, o problema da autenticidade da obra deixa de ter relevância significativa. Para Benjamin: "A chapa fotográfica, por exemplo, permite um grande número de cópias; a questão da autenticidade da cópia não tem nenhum sentido" (BENJAMIN, 2012, p. 186). Tais formulações podem ser levadas adiante para compreendermos como a relação entre música prática e a escuta musical provocaram também uma crise na concepção de autenticidade.

A percepção sonora e musical ganhou outros domínios com o disco, o k-7, o cd, a performance musical amplificada, o arquivo de mp3 ou o *streaming* em rede. Antes tal experiência estética de natureza audio artística era possibilitada exclusivamente diante de uma temporalidade e espacialidade singular. Seu aparecimento para o sujeito da experiência estética nos domínios estritos da música prática, além do momento do acontecimento, de natureza imanente e transitória, era somente passível de objeto da lembrança, seja através de uma memória voluntária ou involuntária. Neste sentido, foram alterações na percepção artística que foram levadas adiante na era da reprodução técnica. Por esta razão que Iazzetta enfatiza e destaca estas alterações na temporalidade da percepção da escuta musical a partir da fonografia:

A fonografia, por meio das tecnologias de gravação e reprodução, permitiu que se instaurasse uma escuta totalmente diversa daquela praticada nas salas de concerto, nas festas, nas cerimônias e em todos os tipos de apresentações musicais. Os fonógrafos e os gramofones vão permitir uma escuta quase cirúrgica da música em que cada detalhe pode ser analisado e avaliado pelo ouvido. Se na apresentação ao vivo dependemos de nossa atenção e de nossa memória para perceber a música, com a gravação a situação é completamente diferente. Podemos nos dar o direito de reter na memória um trecho que acaba de ser executado, refletir sobre ele, guardá-lo tanto tempo quanto pudermos sem nos preocuparmos se perdemos o fio dos trechos seguintes, sem temer que algo novo e importante se perca em nossa distração momentânea com algo que já passou. O desenrolar do tempo deixa de ser a lei implacável que regula nossa escuta musical. A fonografia é para a escuta, antes de tudo, uma ferramenta do tempo. Antes dela a música tinha uma condição efêmera, era um fluxo que se dissolvia à medida que ia acontecendo. Os meios de gravação e reprodução permitem o controle total do fluxo musical no tempo (IAZZETTA, 2012, p. 14).

São transformações nas estruturas da percepção, da memória, da temporalidade, que

são provocadas por mediações tecnológicas. Aqui encontramos a centralidade do confronto entre valor de culto e valor de exposição na perspectiva de Benjamin. Uma precisa passagem nos descortina outro aspecto da formulação de Benjamin que se concentra no problema dos parâmetros do artístico neste movimento do cultural à exposição da obra. Neste trecho Benjamin destaca um dos aspectos centrais de suas teses: o problema da relação entre arte e política. Assim afirma Benjamin: "Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política" (BENJAMIN, 2012, p. 186).

Arte, autenticidade, produção artística, função social da arte, ritual e política, são temas de amplo alcance e agregam a perspectiva estética de Benjamin em suas elaborações de vertente materialista e sobretudo, balisados em sua filosofia da história. Nos domínios do valor de exposição é a política que fundamenta e provoca a arte. São inúmeros exemplos na história da música moderna e contemporânea de relações entre arte e política no interior das manifestações artísticas musicais objetivadas nos domínios do sistema de cultura baseado em mediações tecnológicas descrito por Iazzetta. O modo como tais relações foram manifestas pelos artistas que são complexos e distintos.

Elucidativo para o confronto com estas questões é o artista nigeriano Fela Kuti (1938-1997). Reconhecido como o mais importante músico e compositor do gênero africano *afrobeat*, teve sua trajetória musical amplamente engajada politicamente. Um livro sobre o artista que explora as relações entre arte e política em sua proposta estética é o do professor e pesquisador também nigeriano Tejumola Olaniyan, sob o título *Arrest the music! Fela and his rebel art and politics* (2014). O capítulo *Dissident Tunes: the Political Afrobeat* é esclarecedor para nos aproximarmos com mais precisão deste deslocamento do ritual à política no campo das artes. A proposta estética levada adiante por Fela era não somente radical e inovadora no plano musical com a sofisticação de seu *afrobeat* ao longo de seus diversos registros fonográficos e performances. Sua inclinação e sensibilidade às questões políticas mobilizaram sua elaboração estética.

De acordo com Olaniyan, Fela buscava uma proposta estética musical que ele nomeou

de *afrobeat político* (*political afrobeat*). Em determinado momento de sua trajetória na década de 1970 afirma Fela Kuti: "Eu havia decidido mudar a minha música. E minha música começa a mudar de acordo e como eu experiencio a vida e a cultura de meu povo"³⁶ (KUTI apud OLANIYAN, 2014, *Dissident Tunes: The Political Afrobeat*). Este contexto da elaboração estética de Fela Kuti é manifesto em sua obra, de acordo com Tejumola Olaniyan, a partir das composições *Alagbon Close* e *Upside Down*: "Sua primeira composição anti-estado foi *Alagbon Close* em 1974, e ele não iria realmente começar a sua fase consistentemente política, combativa e aberta em sua carreira que eu chamo de *afrobeat político* até 1976, com a sua famosa música *Upside Down*, gravada com Sandra Isidore"³⁷ (OLANIYAN, 2014).

Este breve encontro com o universo musical de Fela Kuti nos situa diante da formulação benjaminiana que nos orienta que entre esta passagem do valor de culto ao valor de exposição da obra, a relevância do engajamento político na arte é um aspecto muito significativo a ser considerado em termos de crítica. A dimensão política na canção homônima do álbum *Alagbon Close* eclode na tensão entre o artista e a polícia da Nigéria na ocasião em que Fela foi detido e preso. Este particular acontecimento levou Fela a denunciar em sua música o modo como a polícia promove tratamentos diferenciados em distintos segmentos sociais. De acordo com um trecho do release do álbum encontrado no site do artista (*felakuti.com*), em *Alagbon Close*:

Fela descreve as severas táticas que a polícia emprega no controle da sociedade, acentuando o favoritismo com as ricas elites e os maus tratos com os pobres. Em *Alagbon Close*, Fela nos conta que você pode ser detido indiscriminadamente, você pode ser violentado e poderá ser tratado como um animal – a polícia não tem respeito com os seres humanos. Esta música representa uma das primeiras vezes em que alguém enfrentou diretamente as autoridades nigerianas de maneira tão impetuosa³⁸ (*Release, Alagbon Close*,

36 *Tradução do autor para*: "I had decided to change my music. And my music did start changing according to how I experienced the life and culture of my people".

37 *Tradução do autor para*: "His first antistate composition was 'Alagbon Close' in 1974, and he would not actually begin the consistently politically combative and outspoken phase of his career that I call 'political afrobeat' until 1976 with the famous song 'Upside Down', recorded with Sandra Isidore".

38 *Tradução do autor para*: "Fela describes the harsh tactics that the police employ to control society, detailing their favoritism of the wealthy elite and their mistreatment of the poor. In *Alagbon Close*, Fela tells us, you can be detained indefinitely, you will be brutalized, you will be treated as an animal — the police have no respect for human beings. The song represents one of the first times anyone had directly taken on the Nigerian authorities in such a brash manner."

Fela Kuti, 1974/1975).

REFERÊNCIAS

- ATTALI, J. *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique*. Fayard/ Puf, France, 2001.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed, revista – São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 1, 2012.
- BOÉCIO. *Sobre el fundamento de la música*. Tradução: Pedro Redondo Rayes. Editorial Gredos, Madrid, 2009.
- NAÇÃO ZUMBI, Chico Science &. Produção: Eduardo Bid e Nação Zumbi. Chaos/Sony, 1998.
- DANTO, A. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Edusp, 2006.
- IAZZETTA, F. *Da escuta mediada à escuta criativa*. Contemporânea. Comunicação e Cultura – vol – n.01 – n. 01, 2012.
- KUTI, Fela. *Alagbon Close (1974-1975)*. Acesso em 24.05.2021 (*Bandcamp*): <https://felakuti.bandcamp.com/album/alagbon-close-1974-75>
- OLANIYAN, Tejumola. *Arrest the music! Fela and his rebel art and politics*. Indiana University Press, USA, 2004.
- PETER, T. *Mystic Man*. EMI Records, 1979. Acesso em 24.05.2021 (*You tube music*): <https://bityli.com/9uzca>
- TULLOCK, C. (compiled and edited). *Remebering Peter Tosh*. Ian Randle Publishers, Jamaica, 2013.

CAPÍTULO III

Aura musical e experiência sonora: processos criativos impulsionados pela escuta

Resumo: Investigação do conceito de aura na teoria da arte de Walter Benjamin através de um diálogo com o pesquisador Rainer Rochlitz em seu livro *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin* (2003), especificamente ao seu Capítulo 2, *Teoria da arte*, ao tópico *Destruição da aura: Fotografia e filme*. A partir das orientações de leitura de Rochlitz seguir o itinerário de interpretação do conceito de aura em Benjamin. Delimitar o alcance teórico da categoria de aura musical, a partir de bibliografia que trabalha com este termo. Apontar possibilidades de mudanças nos processos criativos musicais a partir da escuta à luz dos trabalhos do pesquisador Fernando Iazzetta. Neste contexto, delimitar a distinção entre música e experiência sonora ante o conceito de reprodução técnica do som. Isto é, como os processos criativos se transformaram a partir das técnicas de reprodução sonora, ampliando os horizontes da produção musical, que passa a desenvolver experimentações artísticas nas quais a reprodução técnica do som atua como princípio dos processos criativos não exclusivamente mediados por uma linguagem musical ordenada previamente. Tecer paralelismos entre as formulações de Benjamin a respeito do cinema e a música.

Palavras-chave: aura musical, escuta musical, processos criativos, reprodução técnica do som

O conceito de aura na teoria da arte de Walter Benjamin

A aura da obra de arte e sua conseqüente perda ou crise no contexto da modernidade e no contemporâneo ocupa a centralidade dos desdobramentos teóricos desenvolvidos por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Assim, se a reprodução técnica da arte ocupa a centralidade das mediações culturais, o conceito de aura é o seu contraposto dialético. De tal maneira que os conceitos formulados por Benjamin não podem ser apropriados de maneira cristalizada e canônica, compreendemos que seu alcance está para além do que o próprio Benjamin esboçou em seu ensaio. Os domínios da aura na ambientação teórica de Benjamin antes, nos oferecem caminhos para reelaborarmos a crítica e a análise em relação ao lugar e importância do conceito de reprodução técnica da arte.

A potencialidade do conceito de aura trata-se sobretudo de uma designação de um modo da experiência estética. Dentre os diversos modos de nos relacionarmos com a obra de arte um deles reside na aproximação de sua aura. E é a reprodução técnica que a confronta. Em linhas gerais, esta é a tese de Benjamin. Contudo, uma aproximação mais estreita com seu texto nos indica elementos que demarcam sua amplitude e nos oferecem indícios para ressignificarmos o seu alcance. O ponto de articulação da ambientação teórica de Benjamin em relação ao conceito de aura está entre sua confrontação entre o modo como as artes desdobravam seus processos criativos e de recepção antes da reprodução técnica e como esta alterou significativamente a relação do sujeito com a aura da obra de arte. Aura e reprodução técnica portanto se articulam desde uma tensão dialética, ora por confrontação, ora por aproximação. Assim, seguindo a formulação de Benjamin, a confrontação entre tradição e modernidade, valor de culto e valor de exposição, refletem a dinâmica desta tensão entre aura e reprodução técnica. É a partir da concepção de autenticidade da obra de arte que Benjamin inicia sua sustentação do conceito de aura:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica*. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral classificada como uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais

autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do receptor a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (BENJAMIN, 2012, p. 182).

Buscando tomar as formulações benjaminianas em relação à fotografia como uma referência para pensarmos as implicações de tais transformações na música, os dois argumentos que Benjamin nos oferece em relação ao confronto entre autenticidade e reprodução técnica são catalisadores para nossa interpretação. Uma precisa aproximação em relação ao problema da autenticidade é a ante sala para o conceito de aura. O primeiro argumento da crítica da aura reside, como vimos, na indicação da maior autonomia da reprodução técnica em relação ao original. E o segundo argumento, o de que a reprodução técnica possibilita ao original transformações significativas na recepção da obra de arte. Estes dois domínios da articulação teórica de Benjamin confrontam o núcleo do conceito de aura. Agora, a pergunta que nos mobiliza é: como estes dois argumentos de confrontação da concepção de aura, isto é, o argumento da autonomia da reprodução técnica e o argumento da transformação da recepção da obra de arte, impactam os domínios da música (no fazer musical e na escuta)?

A pista investigativa no ensaio da reprodução técnica para pensarmos os domínios da música a partir dele, é a fotografia e o cinema, e o disco aparece perifericamente em sua formulação teórica de maneira mais explícita. Em *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Benjamin*, de Jean Trahan, a fonografia está ambientada dentre as "artes construtivas fundadas sob o registro"³⁹ (TRAHAN, 2013, p. 104) e como "dispositivo – o registro e a reprodução sonora"⁴⁰(*ibid.*). O estudo do tema da aura em Benjamin está também ambientado em uma abordagem que, ainda segundo Trahan, desenvolve uma reflexão sobre "o fundamento ontológico das técnicas de reprodução"⁴¹ (TRAHAN, 2013, p. 108).

39 Tradução do autor para: "arts constructifs fondés sur l'enregistrement".

40 Tradução do autor para: "dispositif – l'enregistrement et la reproduction sonores".

41 Tradução do autor para: "le fondement ontologique des techniques de reproduction".

O artigo de Trahan segue o itinerário de explorar as relações entre fotografia e cinema em Benjamin, para a partir daí tecer considerações sobre o rock. Inicialmente, Trahan destaca a fotografia como a arte que promoveu um "salto ontológico em relação aos outros procedimentos de reprodução técnica"⁴² (TRAHAN, 2013, p. 109). Este salto ontológico impactou o núcleo da temporalidade da experiência estética, seja no fazer artístico ou na fruição da recepção estética. A fotografia segundo Trahan criou uma fissura na temporalidade: "a novidade da fotografia é a de duplicar um mesmo tempo como ícone de um signo indicial através da captação e do registro"⁴³ (TRAHAN, 2013, p. 109).

A fecundidade do texto de Benjamin para pensarmos a música na ambientação moderna e contemporânea está justamente neste aspecto. É seguindo o itinerário de suas formulações a respeito do cinema e da fotografia que poderemos alcançar pistas teóricas para pensarmos a música a partir da fonografia e dos processos criativos musicais. É a partir daqui que podemos esboçar uma ideia de uma aura musical, para nos referirmos à música em sentido mais específico. Então, a pergunta se torna: como a aura musical foi impactada pela autonomia da reprodução técnica do som e pela recepção da música por meio da fonografia?

Em relação ao primeiro argumento da crítica da aura: Benjamin afirma que "relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual" (BENJAMIN, 2012, p. 182), ao levarmos esta formulação para os domínios da reflexão a respeito da música podemos pensar especificamente na execução de uma performance ao vivo capturada em um registro fonográfico. Na linguagem de Benjamin, somente o público daquela circunstância particular experienciou a aura musical daquela apresentação em termos do "aqui e agora" da obra de arte. Sua recepção pelo ouvinte do registro fonográfico está deslocada da autenticidade do acontecimento em sua finitude e temporalidade. Desta forma, a música do objeto artístico, a temporalidade duplicada (seja a partir do disco, seja a partir do *streaming*), passou por manipulações após a captação do áudio, tais como cortes, edições, ganhos de volume, compressão do áudio dentre outros procedimentos, e aí está um dos modos da autonomia da reprodução técnica do som.

42 Tradução do autor para: "saut ontologique par rapport aux autres procédés de reproduction technique".

43 Tradução do autor para: "la nouveauté de la photographie, c'est de doubler dans un même temps l'icône d'un signe indiciel par la captation-enregistrement".

O produtor de um registro fonográfico de uma performance ao vivo possui esta autonomia. De gerenciar o material sonoro em função de determinado objetivo estético a ser alcançado com as possibilidades de qualidade do som disponíveis ou o modo como o som é organizado. Pode inclusive incorporar elementos sonoros posteriormente. Outro aspecto em relação ao procedimento de autonomia da reprodução técnica do som é a sua temporalidade, tal como indicado por Trahan no sentido da duplicação temporal. A execução da música, objetivada no registro fonográfico, passa a ter autonomia em relação ao espetáculo ou ao registro que deu origem ao objeto artístico.

Esta autonomia da reprodução técnica do som em relação ao original é também elucidada quando comparamos versões de uma mesma canção. São diversos exemplos mas nos deteremos em um para poder levar adiante o primeiro argumento da crítica da aura em Benjamin. A canção *A cidade*, de Chico Science e Nação Zumbi, registrada no álbum *Da lama ao caos* (1994), com produção de Liminha, buscou reunir em uma mesma proposta musical instrumentos da cultura popular, o maracatu, através da utilização de tambores de alfaia juntamente com guitarras com *overdrives e wah wah* e *samples* da canção *Boa noite do velho faceta/ Amor de criança*, do artista popular Velho Faceta. Após a morte de Chico Science (1966-1997), a Nação Zumbi reuniu em um álbum duplo registros ao vivo, parcerias com outros artistas, e no disco 2, somente versões remixadas das canções com participação de Chico. Dentre elas, a canção *A cidade*, em versão distinta do fonograma original, manipulada pelo *Dj Soul Slinger*. Nesta versão as batidas eletrônicas são misturadas com as gravações das vozes da *master* original gerando outra sonoridade para a canção.

Com a versão remixada da canção *A cidade*, levando adiante a observação de Trahan de duplicação da temporalidade forjada pelas possibilidades da fotografia e que nos orienta ante a reprodução técnica do som em Benjamin, nos aproximamos com mais clareza de seu argumento em relação à autonomia da reprodução técnica. Uma *autosampleagem* da canção *A cidade*, desdobrando-se em duas canções em que uma fornece o material sonoro da outra realizando uma espécie de *loop* de gerações de artistas com temporalidade e espacialidade distintas. Chico Science e *Dj Soul Slinger*, de modo independente este último em relação àquele outro e que realiza uma nova elaboração sonora ambientada na escuta e em sua manipulação e ressignificação do material sonoro.

Por extensão, destacamos este exercício de escuta como essencial para o estudo destes temas, exercício este que foi realizado em todo o percurso desta pesquisa. Em suma, a partir dos exemplos das duas versões da canção *A cidade*, encontramos a *autosampleagem* como um dos modos desta autonomia da reprodução técnica nos domínios da música. Este termo foi elucidado por Jorge Du Peixe em entrevista ao *Show Livre* na ocasião das apresentações do projeto *Orquestra Manguefônica* em 2005, que reuniu em algumas performances as bandas Nação Zumbi e Mundo Livre S/A juntas: "Em tempos de... nessa era de música digital, de *remix*, a gente está fazendo... se *sampleando*... uma *autosampleagem*, pode-se dizer orgânica"⁴⁴ (JORGE DU PEIXE, 2005).

A ideia de *autosampleagem* é elucidativa e sugere um processo criativo musical em constante maturação. *Samplear* a si mesmo, indica a relação do artista com a própria obra objetivada na representação do registro musical. O artista escuta a si mesmo e reinventa novos destinos para uma mesma composição em um novo contexto. E qual o sentido de Jorge Du Peixe chamar esta *autosampleagem* da *Orquestra Manguefônica* de orgânica? Na *sampleagem* no sentido estrito do termo é a reprodução técnica do som que atua, quando o artista realiza o traslado do material sonoro de um recorte musical para outra composição. Na *autosampleagem orgânica* é o próprio processo criativo que é reelaborado por meio de outros desdobramentos do fazer musical.

Não há na *autosampleagem orgânica* a mera utilização de um recorte sonoro e musical incorporado a um novo objeto artístico, o que encontramos é a abertura para um novo

44 Transcrição nossa de um trecho do vídeo: *Orquestra Manguefônica: veja reportagem sobre primeiro show - Arquivo Radar Show Livre 2005* (disponível em: <https://youtu.be/nHHxUM6GRZo> e acessado em 5 de junho de 2021). A *Orquestra Manguefônica* não deixou registro fonográfico oficial. Apenas alguns poucos registros encontramos na rede *You Tube* atualmente e alguns registros sonoros informais que temos em arquivo pessoal e não se encontram mais disponíveis na rede. Foram apresentações no Circo Voador (RJ) e Sesc Pompéia (SP) no ano de 2005. Na acepção de Benjamin a experiência estética de escuta da *Orquestra Manguefônica* foi somente possibilitada ao público em seu modo aurático, isto é, somente para o público que vivenciou a presença diante deste espetáculo naquelas ocasiões. Como materiais complementares encontramos um trecho da apresentação da *Manguefônica* no Circo Voador em 2005 (disponível em: <https://youtu.be/ukxz1gUllss> e acessado em 5 de junho de 2021) e a matéria jornalística de Ad Luna e Maria Duda sob o título de *Orquestra Manguefônica e sua fábrica de grooves (memória)*, de 2020 (disponível em: <https://interd.net.br/orquestra-manguefonica-e-sua-fabrica-de-grooves-memoria/06/10/2020/> e acessado em 5 de junho de 2021).

processo criativo que carrega em si mesmo a imagem da referência catalizadora musical inicial (o registro fonográfico) e a partir daí, elabora um novo fazer musical distinto e singular, como desdobramento da maturação criativa do artista. Na *sampleagem* é a reprodução técnica do som que atua diretamente no processo criativo e na *autosampleagem orgânica* é a escuta de si mesmo mediada pela reprodução técnica do som que mobiliza novos processos criativos. A *autosampleagem orgânica* é de certo modo algo que é inerente à própria dinâmica da performance musical, uma vez que mesmo buscando a repetição, cada nova performance objetiva de certa maneira um novo processo criativo.

O segundo argumento da crítica da aura abriga-se no amplo domínio da recepção estética. Benjamin afirma que a reprodução técnica "pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original" (BENJAMIN, 2012, p. 182), e menciona a fotografia, o disco e o estúdio como recursos que possibilitam "aproximar do receptor a obra". Como podemos pensar atualmente estas considerações de Benjamin? As situações da escuta musical é que são transformadas com a reprodução técnica do som. A mediação com a aura musical através da escuta é um destes modos da experiência estética musical em que o impacto da reprodução técnica do som confronta-se e se opõe, isto, na acepção de Benjamin. A aproximação entre receptor e obra é um destes desdobramentos em que a reprodução técnica e particularmente, a reprodução técnica do som, empenha transformações que, atualmente, seguem possíveis e distintas consequências de ressignificação do material sonoro.

É o estúdio que ocupa a centralidade desta mediação entre o receptor e a obra musical nos domínios da reprodução técnica do som. E o resultado do trabalho com o material sonoro promovido pelo estúdio, na ocasião em que Benjamin escreveu este ensaio, era o disco. O disco e a fonografia ocupam o lugar desta mediação, tanto no fazer musical, quanto na escuta. Sua ambientação histórica está nos domínios do valor de exposição da obra musical, possibilitado pela sua repetibilidade por meio da difusão do disco e do rádio. Assim, opostamente, o conceito de aura, e conseqüentemente sua aplicabilidade no campo da música enquanto aura musical, designa uma ambientação nos domínios do valor de culto da obra. Esta última pertencente ao âmbito da tradição. A crise da aura remete à uma crise no valor de culto e à sua dessacralização.

Em capítulo intitulado *Teoria da arte*, o autor Rainer Rochlitz em seu livro *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin* (2003), dedica uma seção para o tema da *destruição da aura* (ROCHLITZ, 2003, p. 204-227). O deslocamento dos domínios artísticos do valor de culto para sua dessacralização, de acordo com Rochlitz, é um tema que possui origens no pensamento moderno em Hegel e Weber e acompanha as matizes do pensamento de Benjamin em relação ao conceito de aura e sua decorrente crise com a reprodução técnica. As transformações na arte a partir de sua dessacralização residem no campo de investigação visado por Benjamin. Em relação à dessacralização da arte Rochlitz afirma que Benjamin "esforça-se para mostrar, de maneira precisa, as modificações sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição técnica e segundo sua relação com a realidade e o contexto social de sua recepção" (ROCHLITZ, 2003, p. 206). A formulação de Benjamin em relação ao tema da aura é esboçada, ainda de acordo com Rochlitz, a partir de outro breve ensaio:

É aqui que a *Pequena história da fotografia* formula uma definição de aura que será reencontrada em todas as versões de *A obra de na era de sua reprodutibilidade técnica*: "O que é, propriamente a aura? Uma trama singular de espaço e tempo: única aparição do longínquo, por mais próximo que ele esteja" (BENJAMIN apud ROCHLITZ, 2003, p. 208).

Temporalidade e espacialidade são as estruturas da aura que são impactadas pela reprodução técnica. Nos domínios da reprodução técnica do som, a temporalidade da música, na perspectiva do ouvinte, e a espacialidade, no sentido do deslocamento deste ouvinte do lugar de execução da performance musical objetivada no registro fonográfico, indicam como a aura musical encontra-se com sua crise. Estas transformações impactaram o modo como a dinâmica da recepção estética atua. O que vai ao encontro da segunda crítica da aura de Benjamin, que é a aproximação entre obra e sujeito. A atuação da reprodução técnica do som é confrontada com a tradição, o que impossibilita a aura nos domínios do culto. De acordo com Trahan: "Benjamin faz da fonografia, assim como da fotografia e do cinema, um dos procedimentos que bloqueiam a aura associada à função cultural da obra de arte tradicional"⁴⁵ (TRAHAN, 2013, p. 111).

⁴⁵ Tradução do autor para: "Benjamin fait bel et bien de la phonographie, à l'instar de la photographie et du cinéma, l'un des procédés qui bloquent l'aura associée à la fonction culturelle de l'œuvre d'art traditionnelle".

Contudo, o preciso sentido dado por Benjamin a esta tensão entre reprodução técnica do som e tradição está também na constatação de que tal modo de reprodução técnica da arte transformou em "seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais" (BENJAMIN, 2012, p. 167). Por um lado, a reprodução técnica confronta a tradição, pois intercepta seu valor de culto e o seculariza nos domínios da exposição. Por outro, é a reprodução técnica do som que atualmente oferece essa apreensão e aproximação das obras da tradição. Os projetos de digitalização de registros fonográficos no suporte do disco se destacam atualmente como um procedimento de preservação da história e da memória cultural. No portal *Internet Archive*, encontramos o projeto de digitalização de discos em 78 rotações do engenheiro de som George Blood, incorporado ao projeto *The Great 78rpm*. De acordo com a apresentação deste projeto de digitalização musical, elaborado por um de seus principais colaboradores, George Blood, lemos:

O projeto de digitalização atualmente é focado em discos que são menos possíveis de serem comercializados – ou comercializados totalmente em formatos digitais – particularmente focamos em artistas e gêneros sub-representados. A digitalização tornará essa música menos comercializável mais acessível para pesquisadores em um formato que pode ser manipulado e estudado sem prejudicar as obras físicas. Tentamos preservar muitas vezes os proeminentes ruídos e imperfeições e incluí-los nos arquivos gerados por diferentes tamanhos, formas e estilos e facilitar diferentes espécies de análises⁴⁶.

Esse procedimento de digitalização realizado por Blood, passa por um processo que vai desde o armazenamento adequado dos discos, sua limpeza, até a digitalização que é feita a partir de 4 agulhas simultaneamente. A aproximação destas obras do ouvinte, deslocado espacialmente e temporalmente em relação à cultura que fomentou aqueles registros, é indício elucidativo de que a reprodução técnica do som, se por um lado confronta com a tradição, a preserva por outra. De acordo com Rochlitz o tema da destruição da aura na obra de Benjamin atua por três motivos ou razões que se inscrevem nos domínios estético, ético (e político) e antropológico. Em relação ao domínio estético, o problema da autenticidade no

46 *Tradução do autor para*: "The digitization project currently focuses on discs that are less likely to be commercially available - or available at all in digital form- particularly focusing on underrepresented artists and genres. Digitization will make this less commonly available music accessible to researchers in a format where it can be manipulated and studied without harming the physical artifacts. We have preserved the often very prominent surface noise and imperfections and included files generated by different sizes and shapes of stylus to facilitate different kinds of analysis". Acessado em 3 de junho de 2021: <https://bitly.com/kDymu> ;

fazer artístico. No âmbito ético e político, de uma "contestação do privilégio ou do carácter exclusivo da aura" (ROCHLITZ, 2003, p. 209). E no domínio antropológico, as alterações na percepção tangenciadas pela reprodução técnica, uma "metamorfose da percepção indo no sentido de um primado da atitude cognitiva que Benjamin observa aqui sem julgamento de valor" (ROCHLITZ, 2003, p. 209).

No exemplo do projeto *The Great 78rpm* podemos encontrar estes três domínios da tensão entre a reprodução técnica e a aura. No domínio estético uma tomada de posição na escolha da digitalização dos discos por George Blood, sendo o critério utilizado focado em gêneros e artistas com menos possibilidades de serem comercializados no formato digital, ou de terem suas obras digitalizadas. No domínio ético e político, uma preocupação objetiva com a destruição e esquecimento de um patrimônio cultural musical imensurável. E no âmbito antropológico, possibilitando à percepção musical e sonora experienciar uma musicalidade que está à margem da grande indústria da digitalização dos fonogramas. Deste modo, apesar de a reprodução técnica confrontar a tradição, de acordo com Rochlitz "a reprodução técnica é também uma interpretação das tradições" (ROCHLITZ, 2003, p. 214).

***O traslado do conceito de aura em Benjamin para o domínio da música:
um esboço da ideia de aura musical***

A pesquisadora Liliana Natália Aparício em seu artigo *Walter Benjamin: aproximações à ideia de aura musical*, nos oferece indícios para pensarmos "as consequências da evolução técnica ao longo do século XX para a realização e audição da obra musical" (APARÍCIO, 2016, p. 281). É nesta ambientação teórica que as formulações de Benjamin a respeito da aura podem nos fornecer elementos para traçarmos um esboço da ideia de aura musical. Conceito este não formulado especificamente por Benjamin e por esta razão a necessidade do diálogo com outros autores. Este é o procedimento realizado por Liliana Aparício em seu artigo.

A autora destaca que ao longo da história o aprendizado musical passou da tradição oral à escrita e posteriormente com o advento da imprensa, a partitura, ambientada na notação

musical, torna-se o recurso por excelência da estruturação da linguagem musical. Esta constatação Liliana nos apresenta em recorrência a um artigo intitulado *Walter Benjamin remixado: a aura musical na era da cibercultura e da arte atual*, de Ticiano Paludo, quando este afirma que "A notação musical (partitura) pode ser encarada como o primeiro suporte genuíno eficiente com alto grau de precisão utilizado como memória auxiliar e veículo de divulgação" (PALUDO apud APARÍCIO, 2016, p. 281). Com a reprodução técnica da arte, Liliana Aparício destaca que as possibilidades sociais de atuação das linguagens musicais encontrou novos rumos (APARÍCIO, 2016, p. 282):

Quando Walter Benjamin escreveu o seu ensaio sobre a *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em 1936, o mercado do disco estava ainda no início. Foi Thomas Edison em 1877, conseguindo gravar a sua voz e, posteriormente, com Emil Berliner com a invenção do gramofone, 1887, que foi possível, depois do século XX a possibilidade de gravar fontes sonoras (Reis, 2014). Com o aparecimento dos meios técnicos de captação e reprodução técnica do som, a música torna-se independente das salas aristocráticas de concerto, onde a única forma de registro era a partitura. A música deixou de ser um privilégio da aristocracia e a música popular passou a alcançar um número maior de pessoas (Vianna e Salomão, 2006).

A estrutura social da criação e recepção musical é transformada. Deste modo, a música prática⁴⁷, isto é, a música enquanto fenômeno de temporalidade, espacialidade e unicidade específicas, ambientada na notação musical objetivada no recurso da partitura e por sua vez ambientado socialmente como "um privilégio da aristocracia", trata-se do único recurso que, na acepção de Benjamin, possibilitaria sua aura. Música prática como estrutura da aura musical. Isto é, o acontecimento da música em seu modo de ser (em sua ontologia) na condição de música prática, nos orienta a respeito do modo de recepção que lhe é peculiar em suas possibilidades auráticas. A reprodução técnica transforma também as próprias condições do fazer musical. O estúdio e os recursos da produção musical lançam a música para outra dinâmica ontológica, outro modo de ser. A música prática encontra outras possibilidades de criação com as técnicas de reprodução.

De um lado, enquanto a música prática em si mesma preserva um domínio de

47 O conceito de música prática foi elucidado por Fernando Iazzetta em seu artigo *Da escuta mediada à escuta criativa* (2012). E trata-se de uma referência ao teórico da música Nicholas Listenius em sua obra *Rudimenta Musicae* (1533). De acordo com Iazzetta a música prática é compreendida tal como ela acontece "no plano da sua realização" (IAZZETTA, 2012, p. 11).

fugacidade e autenticidade no sentido aurático dado por Benjamin e por conseguinte um âmbito de simultaneidade, pois uma performance musical preserva sua temporalidade singular e irrepetível na condição dos músicos realizarem seu procedimento artístico conjuntamente na música prática, por outro, com os recursos da reprodução técnica do som essa temporalidade não somente é duplicada na acepção indicada por Trahan quanto este se refere à fotografia, e que ao nosso ver também se aplica ao ouvinte que se aproxima da obra por meio do registro fonográfico, mas também sua própria dinâmica de criação, isto é, seu fazer musical, é amplamente transformado. É aqui que o problema da confrontação entre reprodução técnica do som e aura musical começa a ficar um pouco mais movediço. Afinal, a aura musical é liquidada com a reprodução técnica do som? O encaminhamento deste problema pode ser melhor situado pelas considerações críticas feitas por Rochlitz em relação à esta dinâmica de confrontação entre aura e reprodução técnica:

Em razão de sua precária especificidade, o conceito benjaminiano de aura quase não é operante. Evidentemente, é possível mudar seu sentido, mas corre-se o risco de voltar à acepção trivial de um valor "atmosférico" da obra de arte. A *obra realizada* tem a "aura" de sua autenticidade artística; por outro lado, uma obra não aurática criada por técnicas de reprodução mais avançadas pode ser desprovida de qualquer interesse não sintomático. A oposição que Benjamin vê entre teatro e cinema, entre "o aqui e agora" da aura e a reprodução, é dificilmente sustentável. A aura desaparece em razão da simples presença do aparelho (ROCHLITZ, 2003, p. 220).

A crítica de Rochlitz nos é elucidativa pois problematiza o conceito de aura em Benjamin. A interceptação da aura da obra de arte meramente pelo advento das técnicas de reprodução não esgota o tema. É a partir da problematização de que a perda ou crise da aura se dá unicamente por meio de um aspecto objetivo e material que é a reprodução técnica, que podemos descortinar outros elementos que compõem a recepção aurática. O fato é que tanto a criação quanto a recepção está, no contexto moderno e contemporâneo e sob distintas circunstâncias, mediatizada pela reprodução técnica. E no caso específico da música, onde uma concepção de aura musical pode ser esboçada, a reprodução técnica do som participa em diversos domínios. Podemos portanto levar até às últimas consequências a participação da reprodução técnica do som nos domínios auráticos.

Levemos em consideração um instrumento que por sua natureza é eletrificado e que necessita do uso da amplificação, tal como a guitarra. A mera utilização e uso de

amplificadores já caracteriza a participação da reprodução técnica do som. O sinal sonoro emitido pelo instrumento é reproduzido no amplificador. Assim, nos domínios da música prática, isto é, do fazer musical, o artista conta com diversos recursos simultâneos tais como o controle de frequências graves (*bass*), médias (*middle*) e agudas (*treble*), *overdrives* e *reverb* por exemplo, no que se refere a um amplificador. E na guitarra, controles de volume, tonalidade e chave de seleção da captação do sinal sonoro do instrumento.

A experiência estética aurática não é interceptada pelo uso do amplificador. As possibilidades de timbres somente com estes recursos que mencionamos, oferece distintos alcances sonoros. Com este exemplo começamos a identificar que a "simples presença do aparelho" (ROCHLITZ, 2003, p. 220) não nos indica perda da aura do som de uma guitarra. Para nós, nesta menção específica, trata-se de uma ampliação dos domínios auráticos possibilitados pela reprodução técnica do som. A amplificação que torna possível a performance e a gravação. Seja diante de um público ou nos domínios da experimentação dos processos criativos empreendidos pelo artista no estúdio ou em seu laboratório sonoro doméstico (*home studio*).

Assim, no exemplo da guitarra e do amplificador a reprodução técnica do som participa do fenômeno aurático ampliando seus domínios, quando visamos o fazer musical. E levando adiante a perspectiva de articulação entre materialismo e estética empreendida por Benjamin, suas formulações teóricas não alcançam as dimensões objetivas da reprodução técnica do som em sua amplitude pois no caso do instrumento musical como a guitarra, seu desenvolvimento data da década de 1930, quando surgiram as primeiras guitarras elétricas através dos experimentos do guitarrista Les Paul (1915-2009) e posteriormente aperfeiçoando-se com Leo Fender (1909-1991). Ou seja, Benjamin foi contemporâneo da reprodução técnica do som mas não de seu pleno desenvolvimento. Contudo, suas formulações teóricas são elucidativas e continuam atuais podendo ser problematizadas, ampliadas e ressignificadas.

Outro aspecto que pode ser tomado como exemplo de participação da reprodução técnica do som nos processos criativos tratam-se dos conhecidos efeitos sonoros. Assim como no cinema os chamados efeitos especiais criam no universo da imagem em movimento

situações e formas inimagináveis nos domínios da tradição da representação da imagem por meio da pintura, a partir da reprodução técnica do som foram desenvolvidos ao longo da história distintos recursos técnicos de manipulação sonora, ora objetificados em recursos como os *pedais*, ora incorporados nas interfaces de gravação. Dentre os diversos efeitos sonoros destacaríamos o *delay*, em especial os pedais de *delay*. Este efeito é emblemático e elucidativo pois em sua própria dinâmica de funcionamento a reprodutibilidade técnica do som participa. O eco possibilitado pelo efeito sonoro do *delay* reflete muito bem o quanto os processos criativos musicais podem incorporar camadas distintas de reprodução técnica do som em seu fazer musical.

Deste modo, reprodução técnica do som e aura musical, ao invés de se confrontarem radicalmente como encontramos no ensaio *A obra de arte* em Benjamin quando este formula o conceito de aura como algo que está se perdendo na era da reprodutibilidade técnica, passam a se harmonizar e fazer parte de um mesmo procedimento artístico: a criação. As possibilidades da criação são ampliadas em sintonia com os múltiplos recursos da reprodução técnica do som. No caso específico dos pedais de *delay* suas potencialidades podem ser exploradas na voz, no baixo, na guitarra, conectados em um piano digital ou *adubando* batidas de sequenciadores de bateria. Agora, em se tratando do procedimento de gravação musical e sonora, a autora Liliana Aparício, seguindo o itinerário dos paralelismos entre cinema e música, tal como o fazem autores como Jean Pierre Trahan e Ticiano Paludo e que aqui também tentamos explorar ao nosso modo, nos indica o confronto a respeito da concepção de aura musical que se polariza entre a estética da perfeição e os imperfeccionistas:

No caso do cinema, Benjamin contrapõe o valor de eternidade da obra de arte clássica com a perfectibilidade da obra de arte na era da reprodutibilidade. A evolução do suporte valoriza a obra de arte. Na época clássica, os gregos procuravam produzir obras eternas, contudo o cineasta, segundo Benjamin, busca alcançar a perfeição a partir das possibilidades criadas pelos recursos técnicos. No caso da música, é difícil falar em perfectibilidade na produção fonográfica no início do século XX, pois as gravações eram de má qualidade devido aos aparelhos ainda rudimentares (Vianna e Salomão, 2006). Neste caminho surge-nos uma estética da perfeição, pois a gravação transformou a natureza da arte da música, reconfigurando a oposição entre a estética da perfeição e da imperfeição. Assim, os *imperfeccionistas* aproximam-se da gravação purista da procura e de uma concepção da integridade diacrônica e sincrônica da performance, enquanto os perfeccionistas acreditam que a gravação se *subverte criativamente* através da mistura e da edição (Hamilton, 2003) (APARÍCIO,

2016, p. 282).

Esta tensão entre a estética da perfeição e da imperfeição configura o núcleo da concepção de aura musical e é caracterizada por Liliana Aparício como um "conflito hermenêutico" (2016, p. 283). De um lado, na estética da perfeição a representação sonora é situada nos domínios de uma projeção idealizada no imaginário criativo e a gravação é subordinada a este procedimento que, de acordo com Liliana, "subverte criativamente através da mistura e da edição" (2016, p. 282). De outro, na estética imperfeccionista, que segundo Liliana Aparício é a posição que mais se aproxima do ensaio de Benjamin da *Obra de arte*: "pode-se afirmar que Benjamin assume uma estética imperfeccionista" (2016, p. 283), temos uma tentativa de priorizar na gravação a captura da performance tal como ela aconteceu. Isto é, a estética imperfeccionista reconhece na performance, registrada na gravação, o seu último instante de aura musical. Algo que se aproxima dos primórdios da fotografia como registro de um acontecimento, isto é, como captura de uma imagem no domínio fenomênico. E do mesmo modo, na estética imperfeccionista, a captação sonora possibilitada pela reprodução técnica do som é entendida e empreendida enquanto captura de um fenômeno musical.

Seguindo este itinerário de articulação entre fotografia e música, o ensaio *Pequena história da fotografia* de Walter Benjamin nos oferece um indício para repensarmos os domínios do aurático por meio da reprodução técnica e por conseguinte, interpretarmos esta leitura de Liliana Aparício em que temos a vinculação de Benjamin a esta estética imperfeccionista. Tal como a fotografia - apenas entendida aqui inicialmente no sentido da captura da imagem de um acontecimento -, a aura musical para a estética imperfeccionista possibilita uma aproximação do ouvinte por meio do registro, quando se trata especificamente do registro da gravação de uma performance, seja para o artista que ouve a si mesmo por meio da gravação ou o ouvinte no sentido daquele que participa exclusivamente dos domínios da escuta musical por meio da fonografia. Assim, o registro fonográfico da performance, em sua unicidade e temporalidade singular, trata-se do último refúgio do aurático. Vejamos esta passagem do ensaio a respeito da fotografia em que Benjamin afirma:

"fazer as coisas se aproximarem" de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do carácter único de cada situação por meio de sua reprodução. A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia. E a cópia, como ela nos é

oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, distingue-se inconfundivelmente da imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade associam-se tão intimamente como a transitoriedade e a reprodutibilidade naquela. Retirar o objeto de seu invólucro, a desintegração de sua aura, é a característica de uma forma de percepção cujo sentido para o homogêneo no mundo é tão agudo que, graças a reprodução, ela consegue captá-la até no que é único (BENJAMIN, 2012, p. 108).

Aqui temos uma outra impressão da relação entre aura e reprodução técnica que pode nos servir de base para indicar a ampliação das possibilidades da aura musical por meio da reprodução técnica do som, em especial, nos domínios da estética imperfeccionista, que segundo Liliana Aparício mais se aproxima da proposta de Benjamin quando o tomamos como ponto de partida para pensar o alcance do conceito da reprodução técnica na arte e o que isto impacta nos processos criativos e nos procedimentos da escuta musical. Ao afirmar que a reprodução captura o único, o singular, Benjamin nos lança para uma compreensão dialética do conceito de aura.

Uma vez que a unicidade ocupa o centro de sua formulação em torno da aura da obra de arte, a captura do acontecimento possibilitada pela fotografia e por um segmento específico da fonografia que trabalha nos domínios da captura sonora da performance do artista, nos indica que dialeticamente a aura musical é interceptada pela reprodução, pois sua unicidade inscrita em uma temporalidade particular está inacessível, mas por outro lado esta mesma unicidade é capturada pela reprodução técnica do som. É nítido o entusiasmo de Benjamin ao afirmar "graças à reprodução" (2012, p. 108). Assim, o que interpretamos a partir das formulações de Benjamin trata-se de uma análise do tema da aura no sentido do valor de culto e da tradição que é confrontada pela reprodução técnica, dando lugar, não somente por substituição, mas também por ampliação de possibilidades, aos novos domínios do aurático.

Processos criativos mediados pela escuta musical

A escuta musical, que está por sua vez ambientada na recepção estética, com a reprodução técnica do som também atravessou consideráveis transformações. E se antes suas possibilidades restringiam-se à música prática, isto é, contando com a presença do ouvinte diante dos músicos em seu pleno agir artístico e musical, a partir da reprodução técnica do som a escuta atinge níveis distintos possibilitados pelas mediações técnicas. Nos domínios da música prática a unicidade e temporalidade em sua finitude ambientada em uma espacialidade particular, indica-nos a aproximação da aura da performance do artista. Com o disco, o *cd*, os diversos formatos de arquivos digitais, a execução via *streaming*, a audição musical pode tomar distintos caminhos.

Deste modo, esboçaremos aqui alguns dos distintos modos da escuta que visualizamos e a partir deles investigar modos em que os processos criativos são mobilizados pela audição musical. A *escuta aurática* está ambientada na música prática e na presença do ouvinte diante da performance, essencialmente. Na *escuta da temporalidade cindida* o ouvinte manipula e escolhe a ordenação da escuta por meio de objetos físicos como um disco por exemplo ou através dos recursos de *streaming*. Nesta última forma de escuta, em comparação com a *escuta aurática*, a atuação do sujeito sob a obra é amplamente distinta da *escuta aurática* diante da música prática, pois há uma interceptação na temporalidade da música, uma vez que neste modo de escuta o ouvinte pode ao seu gosto ordenar uma reunião de diversos registros fonográficos ou até mesmo optar pela repetibilidade de um mesmo registro no modo *in continuum*.

Na *escuta aurática mediada* temos um modo de escuta do tipo imersiva contemplativa, em que o ouvinte tem uma espécie de escuta concentrada, a exemplo da escuta de um álbum, mediado pela reprodução técnica do som objetivada nos suportes sonoros. Neste modo de escuta o ouvinte está verdadeiramente imerso em uma escuta efetiva e transformadora de sua percepção sonora, na tentativa de encontrar-se com a "aura" daquele artista ou daquele álbum ou registro de uma performance. A aura despacializada, em declínio, em seu último refúgio, registrada e representada por meio da reprodutibilidade técnica do som.

A *escuta distraída*, por sua carência de determinação devido à sua amplitude de significações possíveis, do mesmo modo que oposta está também por aproximação em relação à *escuta aurática mediada* e à *escuta aurática* diante da música prática. Pois sua dinâmica reflete um modo de não aderência ao modo imersivo contemplativo mas, contudo, intercepta os sentidos e oferece uma transformação na percepção sonora do inconsciente coletivo. O inconsciente coletivo auditivo tal como o inconsciente óptico que Benjamin se refere em relação ao cinema. Na seção de seu ensaio *A obra de arte* intitulada de *Recepção tátil e recepção ótica*, encontramos elementos textuais de Benjamin que nos indicam com clareza considerações a respeito da *recepção distraída*, da qual podemos formular um esboço de uma ideia da *escuta distraída*. Benjamin situa sua abordagem a partir da tensão dialética entre *dispersão e recolhimento*:

Afirma-se que as massas procuram na obra de arte dispersão, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto e diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A dispersão e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve... A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (BENJAMIN, 2012, p. 208).

Dispersão e recolhimento. A primeira é reconhecida em sua potencialidade pois faz a obra de arte "mergulhar em si". O que é distinto do *recolhimento*. Onde o receptor atua na sua própria subjetivação operante. Vejamos o valor para Benjamin a respeito da *recepção distraída*, que para nós desdobra-se em *escuta distraída* quando pensamos a partir da música. A massa que absorve a obra de arte ao realizar o encontro com a obra em si mesma, na acepção de Benjamin e que por este procedimento imanente "faz a obra de arte mergulhar em si", atesta a relevância dos desdobramentos históricos possibilitados pelas artes a partir da reprodução técnica.

A obra de arte que mergulha em si mesma por meio da *recepção distraída* da massa é transformadora da história. Sua filosofia da história encontra na arte potencialidades sociais. Daí ser mais urgente para Benjamin em proposta filosófica, a sua preocupação com o cinema fascista. Talvez esta seja a razão de suas considerações de estética serem ambientadas no estudo das transformações da percepção sensorial promovida nas massas a partir do cinema,

que na ocasião do ensaio era o segmento de produção artística que mais representava a sua tese de confrontação entre aura e reprodução técnica, ambientada nos domínios do valor de exposição e alcançando a dimensão política ao se deslocar do valor de culto possibilitado pela experiência aurática da tradição em crise e em declínio.

A *escuta algorítmica* está ambientada no contexto contemporâneo e é aquela mediada por *softwares* de armazenamento, classificação, sistematização e execução de fonogramas em formatos digitais. Este modo de escuta caracteriza-se por algorítmica por possibilitar uma experiência de escuta programada à revelia do sujeito que utiliza este recurso da reprodução técnica sonora. A mineração de dados empreendida pelo *big data* oferece recursos de armazenamento dos dados de acesso nas redes de *streaming* em que a música executada é continuamente autoalimentada pelos acessos do usuário. Um modo de escuta que hoje se tornou predominante socialmente. Na *escuta algorítmica* o sujeito é objetificado e sua escuta segue um itinerário em que o próprio sujeito não domina tanto quanto a escolha dos objetos da escuta como na relação com os objetos físicos como *cd's* e discos. Sua mediação que já com a reprodução técnica passou a ser despacializada, agora é também desmaterializada, isto é, sem suporte de representação física do registro sonoro. O *estéreo* encontrou seu maior alcance.

A *escuta de aprendizado musical* está ambientada nas diversas possibilidades da educação musical. A experiência sonora do leigo com o conhecimento musical. O conhecimento musical possibilitado pelo exercício da escuta. O conhecimento musical do músico profissional com sua matriz visual da notação. Seja diante de um outro, espacialmente e temporalmente organizados, seja a partir da escuta com finalidade de contato com o universo artístico da música, ou a partir de procedimentos mais complexos como a composição musical.

A *escuta criativa referencial* trata-se de um procedimento de pesquisa sonora e musical com a finalidade de exercício da percepção sonora visando uma elaboração estética. A pergunta a respeito das referências musicais de um artista ocupa o lugar de uma ambientação da elaboração artística manifesta. Sua atuação no sujeito da escuta, possui distintos alcances. Vejamos como por exemplo este modo de escuta se manifesta no que o artista *Iggy Pop*

afirma a respeito do grupo *Velvet Underground* no livro de Legs McNeil e Gillian McCain *Mate-me por favor: um história sem censura do Punk* (Vol. I, 1965-1975, 2004):

A primeira vez que ouvi o disco do Velvet Underground e Nico foi numa festa no campus da Universidade de Michigan. Simplesmente odiei o som (...). Depois, uns seis meses mais tarde, o disco me pirou (...) Este disco se tornou importantíssimo para mim, não só por causa do que dizia e por ser tão maravilhoso, mas também porque ouvi outras pessoas que sabiam fazer música boa – sem serem nada boas em música. Isto me deu esperança (...) o som era tão simples e ainda assim tão bom (IGGY POP, 2004, p. 32-33).

Transitando entre a dispersão e o recolhimento e passando para uma motivação estética do artista, Iggy Pop nos oferece um exemplo deste modo de *escuta criativa referencial*. Este desdobramento da audição musical trata-se justamente de uma ambientação da qual surgem outros modos de ser da escuta musical, de sua ontologia. Isto é, uma escuta que intercepta e mobiliza os processos criativos. Uma ontologia da música na era da reprodução técnica do som. Assim, a *escuta criativa referencial* pode desdobrar-se em *escuta criativa empírica*, *escuta criativa integrada* e *escuta criativa compartilhada*.

Na *escuta criativa empírica* o artista trabalha objetivamente com o material sonoro em seus processos criativos. Esclarecedor para uma compreensão deste modo de escuta são as experimentações com material sonoro empreendidas pelo *dub jamaicano*. A canção *Police and Thieves* (1976) de Junior Murvin (1946-2013), que faz parte do *EP* que leva o mesmo nome, com produção do *Dj*, músico, técnico de som e produtor musical Lee "Scratch" Perry (1936-2021), pode ser um exemplo elucidativo desta *escuta criativa empírica* pois o lado B do *EP* contém a música *Glumbling Dub*, em que Lee Perry explora o material sonoro da master original da canção *Police and Thieves*. O material sonoro desta música é cindido, fragmentado, fractalizado em sua duração, gerando um outro componente sonoro com base na representação mediada pela exploração de recursos diversos da reprodução técnica do som. *Glumbling Dub* é a *escuta criativa empírica* em sua representação transformada pelas técnicas de manipulação sonora.

O *sampler* é o outro procedimento de manuseio do material sonoro nos processos criativos e que tem como base a escuta. Desdobrando-se em *escuta criativa empírica*. A utilização de *samplers* no projeto estético dos registros fonográficos de Chico Science e

Nação Zumbi são elucidativos para esta discussão. Neste sentido, os processos criativos musicais de *Chico Science e Nação Zumbi* e que estão manifestos na canção *A cidade* por exemplo, foram formulados a partir de uma escuta muito peculiar. Assim como o som possui natureza física e propaga suas ondas sonoras no espaço, assim também diversos gêneros musicais atravessaram os tempos e as gerações e foram captados pelas antenas da parabólica fincada na lama do mangue por *Chico Science*. Referências sonoras como *funk, soul, samba, dub, hip hop, psicodelia, Fela Kuti, Jorge Ben, maracatu*, são algumas das frequências capturadas pelo ouvido dos *mangueboys*. Os procedimentos de escuta não somente foram importantes para *Chico Science e Nação Zumbi* em seus processos criativos como também fazem parte da própria elaboração da estética sonora desenvolvida.

O *sampler*, aqui entendido enquanto recorte de outra canção transformado em célula sonora incorporada em uma nova música manifesta o quanto a escuta invade os domínios dos processos criativos musicais. Na canção *A cidade* encontramos o *sampler* da música *Boa noite do Velho Faceta/ Amor de Criança* (1979), do artista popular Velho Faceta, que faz a abertura da 3ª faixa do álbum *Da lama ao caos*. A utilização de *samplers* foi um elemento explorado em outras canções do próprio álbum da *Da lama ao caos* e no posterior *Afrociberdelia* (1996), únicos com a participação meteórica de *Chico Science*.

A utilização do *sampler* na produção musical, atesta uma espécie de tributo às referências musicais que mais influenciaram seus processos criativos. Ainda em *Da lama ao caos* encontramos *samplers* da canção *Antenna*, do álbum *Radioactivity* (1975), do lendário grupo de música eletrônica *Kraftwerk*, na canção *Antene-se*, além de *samplers* da canção *Vitamin C*, do álbum *Ege Bamyasi* (1972) do grupo de rock experimental *Can* na faixa *Coco Dub* (*Afrociberdelia*). No álbum *Afrociberdelia* é um *sampler* da canção *Loose*, do álbum *Fun House* (1970) da banda *The Stooges* que aparece na faixa *Manguetown*. É neste horizonte de referências que demarca o próprio Jorge Du Peixe, sintonizando as frequências captadas de um lugar a outro do globo, transitando entre distintas expressões culturais e musicais:

Dos tambores, às batidas dos maracatus. Do baque solto da Zona da Mata, onde os caboclos de lança festejam sua hora em movimentos coreografando sua batalha. Do baque virado das nações eletrizando a calunga que sobe e desce no espaço. E das antenas que no subúrbio da Manguetown captavam ecos de outros batuques. Das rufadas nas caixas praieiras dos cirandeiros

contando as batidas do mar. E na vontade elétrica das palavras no ritmo e poesia dos repentistas. Nada errado em encontrar Grand Master Flash com Caju e Castanha. Kraftwerk com coco de roda. Batidas virtuais que nos levam ao coco, maracatu, ciranda, soul, calypso, makossa, funk e samba.⁴⁸

Aqui observamos o quanto a escuta participa dos processos criativos. Nesta explicitação de Jorge Du Peixe a respeito das referências sonoras da Nação Zumbi encontramos dois horizontes da escuta musical: uma escuta territorializada e ambientada nas manifestações da cultura popular local, como o maracatu e coco de roda, e por outro lado, uma escuta multicultural e planetária através das “antenas que no subúrbio da Manguetown captavam ecos de outros batuques”. Uma escuta local e presencial, mediada pela presença do sujeito diante da manifestação musical da cultura do território e uma outra escuta mediada pelo rádio e pela fonografia, que chegava de outros lugares. É essa dupla articulação da escuta musical que possibilitou a elaboração estética e poética da Nação Zumbi. Em artigo intitulado *Da escuta mediada à escuta criativa*, Fernando Iazzetta nos ambienta em relação a este modo de escuta que participa dos processos criativos:

Hoje a escuta incorpora uma série de ações que envolvem habilidades de busca, identificação e seleção de músicas e essas ações podem tornar-se um elemento de apropriação e transformação criativa. O ouvinte tornou-se um potencial gerador de nova música, seja pela modificação daquilo que está escutando, seja pela simples disseminação dessa música em ambientes (virtuais ou físicos) novos. Isso resgata, em alguma medida, o papel ativo do ouvinte, que é também agente da música que escuta. Resgata também a noção de *musica practica* como norteadora do relacionamento das pessoas com a música em suas diversas manifestações (IAZZETTA, 2012, p. 30).

48 Jorge Du Peixe. In: encarte, *Chico Science & Nação Zumbi* – 1998. Sony Music Entertainment (Brasil). Esta passagem já a utilizamos como referência de interlocução com os conceitos de valor de culto e valor de exposição em Walter Benjamin. Aqui, a abordagem é sugerida sob o prisma da escuta criativa, conceito tomado de empréstimo das formulações de Fernando Iazzetta.

REFERÊNCIAS

- ATTALI, J. *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique*. Fayard/ Puf, France, 2001.
- APARÍCIO, L. *Walter Benjamin: aproximações à ideia de aura musical*. Caicó, v. 17, n. 39, p. 275-288, 2016.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed, revista – São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 1, 2012.
- FACETA, V. *Boa noite do Velho Faceta/ Amor de Criança*. Bandeirantes Discos. Acessado em 3 de junho de 2021 (via you tube): <https://youtu.be/iwavNXtolo4> ; 1978.
- IAZZETTA, F. *Da escuta mediada à escuta criativa*. Contemporânea. Comunicação e Cultura – vol – n.01 – n. 01, 2012.
- McNeil, Legs. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Vol. I. Legs MacNeil e Gillian McCain: trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- MURVIN, J. *Police and Thieves*. EP. Producer: Lee Perry. Island Records, UK, 1976. Acesso em 16 de junho de 2021: https://www.discogs.com/pt_BR/Junior-Murvin-Police-And-Thieves/release/334613 (ficha técnica da obra); Audição: <https://youtu.be/1ckyJ8fgkI0>
- NAÇÃO ZUMBI, Chico Science &. *Da lama ao caos*. Produção: Liminha. Chaos/Sony, 1994.
- NAÇÃO ZUMBI, Chico Science & Nação Zumbi. *Afrociberelia*. Produção: Leonardo Bid. Chaos/Sony, 1996.
- NAÇÃO ZUMBI, Chico Science & Nação Zumbi. Produção: Eduardo Bid e Nação Zumbi. Chaos/Sony, 1998.
- ORQUESTRA MANGUEFÔNICA. *Arquivo Radar Showlivre 2005*. Acessado em 5 de junho de 2021: <https://youtu.be/nHHxUM6GRZo>
- ORQUESTRA MANGUEFÔNICA. *Acervo Circo Voador – Abril de 2005* (disponível em: <https://youtu.be/ukxz1gUllss> e acessado em 5 de junho de 2021).
- ORQUESTRA MANGUEFÔNICA. *Orquestra Manguefônica e sua fábrica de grooves*. Por Ad Luna com colaboração de Maria Duda (disponível em: <https://interd.net.br/orquestra-manguefonica-e-sua-fabrica-de-grooves-memoria/06/10/2020/> e acessado em 5 de junho de 2021), 2020.

PALUDO, T. *Walter Benjamin remixado: a aura musical na era da cibercultura e da arte atual*. Sonora, v. 3, n. 5, 2010.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Helena O. Assumpção, SP, Edusc, 2003.

TRAHAN, J. *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin*. Nouvelles pistes sur le son. Histoire, technologies et pratiques sonores. Volume 24, numero 1, Automme. Cinémas 241, pp. 103-130, 2013.

CAPÍTULO IV

Música e tecnologia: um astronauta tocando com Kraftwerk como imagem dialética dos processos criativos na arte contemporânea

Resumo: O astronauta Alexander Gerst direto de sua estação espacial e a banda eletrônica alemã Kraftwerk em dezembro de 2018, no *Jazz Festival Stuttgart's Schlossplatz*, registraram uma performance musical com interação sonora em tempo real. Este acontecimento será tomado a partir do conceito benjaminiano de imagem dialética para elucidar reflexões específicas a respeito da relação entre música e tecnologia no contexto contemporâneo. O referencial teórico de Arthur Danto para a discussão a respeito da natureza e especificidade da arte contemporânea, norteará conceitualmente o tratamento da questão. E a interação sonora entre o astronauta Alexander Gerst e Kraftwerk será tomada como imagem dialética dos processos criativos musicais e sonoros na arte contemporânea. Este diálogo nos levará para os domínios das relações interartísticas entre imagens sonoras e visuais e som a partir de orientações encontradas para o encaminhamento deste debate nos trabalhos dos pesquisadores Alexandre Freitas, Sérgio Basbaum, Fabiano Araújo e Fernando Iazzetta.

Palavras-chave: Música, tecnologia, imagens sonoras e visuais

Partículas sonoras ao universo: a música ultrapassou todas as fronteiras espaciais

A essência originária da música é imagem sonora. O *estéreo* ultrapassou todas as fronteiras espaciais. A autonomia da reprodução técnica do som é contemporânea da separação entre o sonoro e o visual. Sua segmentação e especialização enquanto procedimento artístico independente nos domínios das artes, de acordo com Benjamin "iniciou-se no fim do século passado"(século XIX) e passou, segundo ele, por saltos em seu "padrão de qualidade", o que possibilitou à reprodução técnica do som ocupar "lugar próprio entre os procedimentos artísticos" (BENJAMIN, 1994, p. 167). Na *música prática*, aquela que está situada na representação por meio da performance musical, tal como acontece em sua espacialidade, temporalidade e unicidade, o sonoro e o visual são ontologicamente um e mesmo acontecimento. A ontologia da *música prática* é originariamente imagem sonora.

Com a reprodução técnica do som, a hegemonia deste modo de representação e escuta, isto é, a música como fenomenicamente um acontecimento artístico sonoro e visual, é interceptado, abrindo espaço para transformações na percepção sensível auditiva. Aqui o exercício de escuta que mobilizamos para compreender os conceitos para o encaminhamento deste estudo, terá o seu traslado direcionado para a manifestação artística da música a partir de suas articulações com o visual. Trata-se sobretudo de uma compreensão ontológica entre imagem e som. Nosso ponto de partida para nos aproximarmos de questões que envolvem o sonoro e o visual, será a experiência estética da interação sonora entre o astronauta Alexander Gerst e o grupo Kraftwerk em 2018:

Em 20 de julho de 2018, às 21:50 no horário local, o astronauta Alexander Gerst da Agência Espacial Européia (ESA), recebeu a lendária banda eletrônica Kraftwerk e 7500 visitantes da cidade de Stuttgart no Festival *Jazz Schlossplatz* – ao vivo da *Estação Espacial Internacional*, em um trabalho até meados de dezembro de 2018. Durante a chamada com o espaço, o membro fundador do Kraftwerk, Ralf Hütter e Alexander tocaram uma versão em dueto da faixa *Spacelab*, na qual Alexander tocou em um *tablet* configurado com sintetizadores virtuais a bordo. Agradecemos ao Kraftwerk por compartilhar essas imagens de vídeo⁴⁹ (Copyright:

49 *Tradução do autor para:* "On 20 July 2018 around 21:50 local time, ESA astronaut Alexander Gerst welcomed the legendary electronic band Kraftwerk and 7500 visitors to the Jazz Open Festival on Stuttgart's Schlossplatz – live from the International Space Station, where he will live and work until mid-December 2018. During the call with space, Kraftwerk founding member Ralf Hütter and Alexander played a special duet version of the track Spacelab, for which Alexander had a tablet computer configured with virtual synthesizers on board. With thanks to Kraftwerk for

Kraftwerk/ESA/JazzOpen - Sitara Schmitz, 2018).

Como interpretar teoricamente a imagem do astronauta com um *tablet* na mão tocando em um *software* de um sintetizador sensível ao toque em tempo real com o Kraftwerk? O que esta imagem sonora nos provoca a pensar em termos de música na arte contemporânea? O acontecimento não poderá ser interpretado univocamente sob o prisma da música subtraída em sua imagem manifesta e segmentada no registro do material sonoro. Pelo contrário, o que encontramos trata-se justamente de uma interação entre os domínios do sonoro e do visual de maneira intrigante. Assim, temos então a tarefa de aclarar um pouco mais a delimitação entre sonoro e o visual para que possamos conduzir uma leitura da interação sonora entre o astronauta Alexander Gerst e Kraftwerk, a qual tomamos como imagem sonora emblemática a cena do astronauta com seu *sintetizador virtual* em uma estação espacial.

O artigo *O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas e uma abertura à estética comparada* (2009), do professor e músico Alexandre Freitas, nos aproxima deste tema tomando como referência relações entre música e artes plásticas⁵⁰. Nos domínios da música prática a mera representação corporal e gestual dos artistas musicais pode ser tomada desde já como dimensão primeira e ontológica entre som e imagem. Contudo, as considerações de Alexandre Freitas apontam e desdobram nossa reflexão entre a arte musical e as artes visuais. O que nos indica a participação de uma estética do sonoro e de uma estética do visual reunidas em um mesmo procedimento artístico, seja a partir do fazer musical ou a partir da escuta. A performance musical do Kraftwerk em sua interação com o astronauta Alexander Gerst explora, como vemos no registro audiovisual *Good evening, Kraftwerk / Guten Abend Kraftwerk, guten Abend Stuttgart!* (2018), disponibilizado pela Agência Espacial Européia (ESA), uma dimensão plástica através das imagens projetadas ao fundo do palco.

sharing this video footage".

50 O itinerário do autor em seu artigo prossegue uma abordagem histórica que é delimitada a partir do seguinte horizonte de discussão: "Partindo principalmente das obras de Jean-Yves Bosseur, traçaremos algumas linhas gerais históricas de interações entre música e artes visuais com breves observações sobre a Antiguidade e seus mitos, Idade Média, Renascença, os estudos teóricos de ótica e acústica nos séculos XVII e XVIII, Romantismo, Pós-Romantismo Musical e uma alusão às representações de imagem e som na obra de Nietzsche." Embora não trate especificamente da música no contexto contemporâneo, suas considerações são elucidativas e importantes pois nos orientam a respeito dos modos de relação entre o sonoro e o visual. Considerações estas que podem nos possibilitar caminhos para a leitura do acontecimento estético da interação entre um astronauta e uma banda de música eletrônica em 2018.

Assim, as considerações de Alexandre Freitas são elucidativas pois nos ambientam para o caráter plástico e visual utilizado pelo Kraftwerk em sua performance. Vejamos o que o autor nos indica a respeito da representação visual incorporada aos domínios estéticos musicais: "Na medida em que ampliam as funções musicais e novos instrumentos são criados, a representação plástica da música também se diversifica" (FREITAS, 2009, p. 92). É justamente esta "representação plástica da música" que é explorada na performance do Kraftwerk em questão. A música que ultrapassou todas as fronteiras espaciais e propagou seu sinal no universo em tempo real em uma performance diante de um grande público, é por si só, uma representação plástica da música, no sentido atribuído por Freitas.

Ao passo que a imagem do astronauta tocando um sintetizador em um *tablet* nos sugere uma aproximação da proposta estética do Kraftwerk em manifestar o seu método composicional em suas múltiplas mediações com a máquina: o instrumento por excelência de sua composição estética eletrônica e algorítmica. Pensar neste horizonte se articula com uma outra consideração a respeito do sonoro e do visual no artigo de Alexandre Freitas, em que o autor comenta a respeito da estética musical que incorpora em sua poética a visualidade: "Uma reflexão do aspecto plástico por parte do músico ou compositor pode gerar uma infinidade de sugestões estéticas, ideias e inspiração para o gesto composicional e interpretativo" (FREITAS, 2009, p. 93).

Assim, a pergunta a respeito do que nos provoca a pensar uma performance com interação sonora diretamente de uma estação espacial, prossegue suas múltiplas significações e permanece com a interpretação aberta. O que poderemos alcançar aqui será resultado de um exercício de interpretação da imagem do astronauta tocando *synth* no Universo com Kraftwerk. Uma "infinidade de sugestões estéticas", como nos aponta Freitas. A música *Spacelab* é do álbum *The Man Machine* (1978) e foi a escolhida para esta interação sonora por ser o nome do laboratório científico reutilizável de diversas missões espaciais da ESA. A ISS (*International Space Station*), unidade a partir da qual Alexander Gerst realiza sua participação na performance do Kraftwerk em um Festival de Jazz na cidade de Stuttgart na Alemanha, é a sucessora da *Spacelab*. A referência ao álbum *The Man Machine* é indicada na breve fala do astronauta após algumas notas musicais da faixa *Spacelab*:

Kraftwerk: Nós estamos chamando Alexander Gerst na ISS, Estação

Espacial Internacional.

Alexander Gerst: Boa noite Kraftwerk! Boa noite Stuttgart! Eu sou uma das únicas seis pessoas no espaço... a 400 quilômetros de distância... nós estamos ao vivo. A ISS é uma *Máquina Humana (man machine)*, a mais complexa e valiosa máquina que a espécie humana já construiu" (ESA, KRAFTWERK, 2018).

O que isto pode significar para o exercício da reflexão ante o sonoro e o visual? Seguindo o itinerário das orientações do artigo de Alexandre Freitas ante suas considerações a respeito da "representação plástica da música" (FREITAS, 2009, p. 92), compreendemos a dimensão ontológica entre a proposta estética musical em consonância com a representação plástica. A partir de qual elemento imagético? A máquina. O músico astronauta é uma imagem que aparece neste domínio indicado por Freitas: o da representação plástica na proposta estética musical. A centralidade da percepção sensível auditiva e musical a partir de uma sonoridade explorada a partir de máquinas, máquinas sonoras, é a alusão mais emblemática do próprio processo criativo do Kraftwerk.

A participação de um não músico transformado em sujeito de sua própria performance musical, isto é, transformado em músico astronauta da faixa *Spacelab*, é a constatação de que é a máquina, neste caso o sintetizador na interface de um *tablet*, que ocupa a centralidade da proposta estética do Kraftwerk. "E vamos continuar a fazer a música do futuro!", diz um dos integrantes do Kraftwerk que é seguido de mais notas de *synth* pelo astronauta Alexander Gerst. Este olhar ante a música que incorpora domínios da plasticidade em sua própria expressão de linguagem artística, isto é, a música enquanto imagem sonora, indica-nos um campo de estudo significativo, uma vez que compreender o objeto estético musical a partir também de sua plasticidade na representação musical, confere também possibilidades de compreensões mais amplas das relações entre o sonoro e o visual. Freitas nos indica mais aspectos desta consideração dos elementos de plasticidade na representação musical:

A aceitação da música como objeto artístico, portador de uma plasticidade, nos remete a ideia de totalidade, de quadro sonoro. Uma imagem musical constituiria esse quadro. Essa imagem seria a obra enquanto conceito e pensamento e a síntese dos sistemas de significantes resultantes de nossa capacidade analítica, de nossa vivência e das sugestões extra-musicais, como o título da obra e a biografia do compositor, por exemplo. As imagens musicais são tão variadas quanto às interpretações musicais possíveis e serão determinadas por uma compreensão analítica e sua conscientização. A criação contínua e a consciência dessas imagens nos abrem perspectivas que

vão além das questões analíticas mais diretas e equivalências estereotipadas de som e imagem (FREITAS, 2009, p. 94).

O objeto estético musical, tomado em sua amplitude de significações artísticas prosegue, como lemos nas considerações de Freitas, sua articulação estreita e ontológica entre sonoro e visual. "Quadro sonoro" e "imagem musical", são termos elucidativos e nos ambientam a respeito do modo como a representação plástica da música atua na própria formação deste *quadro sonoro* e *imagem musical* ante a experiência de recepção estética da versão intergalática de *Spacelab*. Freitas destaca ainda as distintas interpretações possíveis a respeito da imagem musical e que os procedimentos sucessivos da "criação contínua" e da experiência estética da recepção artística são essenciais para a compreensão da natureza originária da imagem sonora.

Freitas considera distintos aspectos para a formação desta imagem musical/sonora. Descata que o "processo interpretativo" que participa desta imagem sonora pode desdobrar-se tanto em domínios práticos, isto é, no âmbito do fazer musical, ou a partir do procedimento "analítico". Aponta-nos a relevância das "percepções sensoriais de toda prática artística e especulativa" neste processo interpretativo que possibilita a imagem sonora. Assim como a atuação dos "sentimentos que a obra suscita" e a "vivência artística", reconhecendo também a atuação das outras artes neste processo de formação das imagens sonoras: "É importante estar consciente de que a música, como ato social, não está absolutamente imune às inúmeras interferências das outras artes e da palavra, apesar da sua relativa autonomia como expressão artística" (FREITAS, 2009, p. 94).

***Entre os domínios da escuta e do visual:
representação plástica da música e imagem sonora***

O ensaio de Fernando Iazzetta *A imagem que se ouve*, também explora este tema das relações entre o sonoro e o visual e mais especificamente procura desenvolver seu estudo a partir dos desdobramentos proporcionados pela experiência sonora, que atuam para nós enquanto "imagens mentais" (IAZZETTA, p. 2). Assim, as representações sonoras e musicais são tomados como catalizadoras de imagens. Estas imagens são formadas, reelaboradas, recordadas, maturadas, misturadas e repensadas nos domínios ulteriores da subjetividade. "O

som enquanto formador de imagens": esta é a indicação proposta por Iazzetta. Sua argumentação inicia a partir da especificidade da natureza do som:

O som produz um efeito um pouco diverso. Uma fonte – minha voz, um instrumento musical, um altofalante – coloca o meio em vibração e essas vibrações chegam a mim por dois caminhos que se somam: diretamente carregados pelo meio, e também refletidas por todas as superfícies e objetos da proximidade (IAZZETTA, p. 3).

Na performance intergaláctica entre o astronauta Alexander Gerst e o Kraftwerk na música *Spacelab* o som propagou e amplificou-se para um espetáculo de massa em uma grande cidade do mundo. Com poucas frases simples no *synth* sensível ao toque de um astronauta, temos a geração desta cadeia de significações possíveis provocadas, segundo Iazzetta, pelo seu efeito: "O som produz um efeito um pouco diverso". Segundo o autor, sua vibração totalizante é propagada na proporção de sua espacialidade possível e é justamente isto que é transcendido neste evento, a partir do qual nos provocamos a pensar. A percepção sonora e visual com esta apresentação através de seu registro é tão elucidativa quanto movediça de interpretar também. Iazzetta prosegue buscando sustentar a natureza imagética do som. Isto é, como a própria natureza do sonoro desdobra-se em imagem. Pois como nos indica o autor: "O som é a sua imagem" (IAZZETTA, p. 4). Portanto, podemos nos indagar: o que a imagem do astronauta com uma das mais sólidas experiências com música eletrônica pode significar?

A percepção tátil e auditiva constitui um elemento central da natureza do som segundo Iazzetta. Esta mediação sensorial transita entre a representação e a impressão. A impressão sensível causada pelo som desdobra-se, nos domínios da subjetividade, em imagens mentais. O traslado entre a representação musical e a "imagem sonora" é o movimento possibilitado pelo som. A imagem sonora é um desdobramento ulterior a partir da sensorialidade sonora em si. Assim, interpretamos que a leitura desta imagem possibilitada na execução de *Spacelab* remete à imagem do próprio *Laboratório Sonoro* do Kraftwerk. Deste modo, ao retomarmos nossa aproximação com a teoria da arte de Walter Benjamin, os conceitos de *imagem dialética* e *alegoria*, podem nos oferecer um olhar mais apropriado ao objeto estético em questão. *Spacelab* como imagem sonora de um conjunto de associações que transitam entre o ser humano e as máquinas sonoras. Aqui está a centralidade da alegoria *pós-histórica*, na

acepção de Danto. Uma alegoria crítica do mundo contemporâneo. A letra da música *Electric Cafe* é elucidativa neste sentido, uma imagem sonora enquanto imagem crítica:

Musique rythmique
 Son electronique
 L'art politique
 A l'âge atomique

Electric Cafe

Culture physique
 Cuisine diététique
 L'art dynamique
 A l'âge atomique

Electric Cafe

Musica electronica
 Figura ritmica
 Arte politica
 De la era atomica

Electric Cafe

Images synthetique
 Forme estétique
 L'art poétique
 A l'âge atomique

Electric Cafe

Musique rythmique
 Son electronique
 L'art politique
 A l'âge atomique
 (KRAFTWERK, 1986)

A imagem sonora possibilitada pela escuta da música *Electric Cafe* nos ambienta e nos aproxima da alegoria da máquina, das máquinas sonoras da faixa *Spacelab*. Que produzem música eletrônica "na era atômica". Sua explosão significativa nos direciona para uma potência crítica da imagem, de natureza dialética. "Imagens sintéticas, forma estética, a arte poética, na era atômica" (Kraftwerk, *Electric Cafe*, 1986). É a mediação da imagem que aglutina algo da ordem da atividade criativa de sua música. A interlocução entre Benjamin e Didi-Huberman é esclarecedora neste sentido. A relação entre estes pensadores a encontramos inicialmente em um artigo do pesquisador Luciano Bernardino Costa, intitulado *Imagem*

dialética/ imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à Didi-Huberman (2009).

O autor nos ambienta em relação à formulação teórica de Benjamin de *imagem dialética* e a partir daí estabelece relações com a concepção de *imagem crítica* de Didi-Huberman. De acordo com Luciano Costa, Benjamin ambienta este conceito a partir "da relação entre fotografia, cidade e imagem dialética" (COSTA, 2009, p. 87). Sua consideração é a de que este conceito ocupou posição relevante em seu método investigativo e por esta razão, articula os domínios da arte e da política, no sentido de tomar a imagem dialética enquanto uma "potência crítica e reflexiva do indivíduo em meio à metrópole contemporânea" (COSTA, 2009, p. 87). Nesta perspectiva, ainda de acordo com Costa:

a discussão de Benjamin se situa sob uma ordem política em que a experiência estética, associada aos novos dispositivos técnicos, tem papel central na sua concepção de emancipação política do indivíduo. Emancipação essa que, sob a ordem econômica do capitalismo tardio, parece impraticável (COSTA, 2009, p. 87).

Para Costa, o conceito de imagem dialética pode ser repensado enquanto "um suporte crítico e teórico" (COSTA, 2009, p. 87). As articulações que o autor nos descortina apontando orientações de leitura entre a concepção de Benjamin de imagem dialética como recurso da crítica, que é justamente o aspecto acentuado no debate a respeito da imagem empreendido por Didi-Huberman, prossegue a partir da sustentação das relações entre as ambientações teóricas que fundamentam suas respectivas elaborações conceituais. Costa se refere à ambientação teórica do "materialismo histórico" de Benjamin e à "fenomenologia do ver" (COSTA, 2009, p. 87) em Huberman.

Com a intenção de investigar a imagem sonora manifesta na representação plástica da banda Kraftwerk com o astronauta Alexander Gerst, encontramos nesta ambientação teórica de análise e compreensão, sob a ótica das categorias de imagem dialética em Benjamin e imagem crítica em Huberman, referências significativas. É dialética e crítica a imagem do astronauta tocando synth em um *tablet* desde uma estação espacial, particularmente quando lemos a letra da música *Electric Cafe*. São "imagens sintéticas": a humanização através da arte por meio da tecnologia a partir dos processos criativos do laboratório sonoro em constante experimentação, e por outro lado, a menção à "era atômica" enquanto a dimensão nefasta e nociva da *tecnociência* moderna. A expressão "figura rítmica", encontrada na letra de *Electric*

Cafe é elucidativa pois apresenta mais um elemento da poética do Kraftwerk em que aponta para esta representação plástica da música que encontramos no artigo a respeito das relações entre o visual e o sonoro de Alexandre Freitas. A "figura rítmica" corresponde à uma ideia de escuta visual.

A alegoria do astronauta tocando synth ao vivo com Kraftwerk

De acordo com Benjamin, a alegoria é uma "forma de expressão" (BENJAMIN, p. 27). Sua ambientação transita por toda história da arte e é ressignificada na modernidade. E o evento artístico tomado como objeto elucidativo das discussões aqui propostas pode ser melhor ambientado quando nos aproximamos das formulações de Benjamin ante a abertura de significação que a alegoria pode alcançar. Aí reside sua potencialidade dialética. A alegoria portanto é a estrutura teórica da forma que é manifesta objetivamente em uma imagem dialética específica, particular. Benjamin destaca, em sua incursão pela literatura enquanto campo de exercício da crítica, a respeito da linguagem enquanto possibilitadora por natureza em reunir na sua forma uma dimensão alegórica.

Apesar de o evento artístico do astronauta tocando synth com o Kraftwerk estar objetivamente delimitado espacial e temporalmente, tendo sua duplicação ontológica por meio do registro audiovisual, enquanto objeto estético, temos a leitura de que sua elevação à condição de alegoria pode nos provocar a pensar substancialmente a respeito das atuais e contemporâneas formas e possibilidades do fazer musical e da escuta, ou antes mesmo, em um outro domínio de relações entre a formulação poética e estética musical e a experiência da recepção estética sonora enquanto tal. De acordo com Benjamin a respeito da alegoria:

À sua inserção em todas as esferas do espírito, as mais amplas e as mais limitadas (...) corresponde ao repertório ilimitado de seus recursos imagéticos. Para cada achado, o momento da expressão coincide com uma verdadeira erupção imagética, uma chuva caótica de metáforas. Assim se apresenta nesse estilo o sublime (BENJAMIN, p. 27).

Esta *erupção imagética* é algo que podemos pensar diante do evento artístico lançado ao desafio da interpretação. Benjamin desenvolve sua análise a partir da investigação da

literatura nos domínios do Barroco. A aproximação está justamente na potencialidade das alegorias que Benjamin observa em sua exegese da literatura barroca. Assim, o domínio artístico que Benjamin empreende sua investigação do tema da alegoria enquanto forma literária dialética, oferece-nos uma orientação a respeito do objeto estético musical imagético manifesto na imagem do astronauta tocando synth sensível ao toque diretamente do espaço com uma banda de música eletrônica. Vejamos as considerações de Benjamin a respeito dos desdobramentos da alegoria a partir do Barroco:

É o que acontece no Barroco. Externa e estilisticamente - tanto na drasticidade tipográfica quanto na metáfora sobrecarregada - a escrita tende à imagem. Não se pode imaginar contraste maior com relação ao símbolo artístico, ao símbolo plástico, à imagem da totalidade orgânica, do que esse fragmento amorfo que é a imagem da escrita barroca. O Barroco se revela um antagonista soberano do Classicismo, o que até agora se tem concedido apenas ao Romantismo. E não se pode resistir à tentação de identificar em ambos a constante (BENJAMIN, p. 30).

Como tomar a performance intergaláctica de *Spacelab* como alegoria? *Spacelab* como imagem sonora dos processos criativos experimentais nos domínios da música contemporânea. Aqui a problematização de Danto a respeito da natureza do contemporâneo resvala nos domínios da música e nos aponta para uma outra ambientação para uma melhor compreensão a respeito da proposta estética manifesta na imagética de *Spacelab*. O ensaio *Alegoria e Drama Barroco* de Benjamin, publicado na reunião de ensaios intitulada *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie* (1986) trata-se justamente de um dos capítulos de sua obra *Origem do Drama Trágico Alemão* (2020).

Esta condição ontológica da escrita de nos possibilitar imagens é também uma das indicações de Iazzetta a respeito das possibilidades da literatura em formar imagens. O problema parece transitar nos domínios da questão da representação. Como um domínio artístico específico pode nos possibilitar, mediante a experiência estética (criação/ recepção), além de seu domínio próprio de representação, um domínio outro e contíguo que é reservado à subjetividade? Benjamin ao indicar que "a escrita tende à imagem" está ambientando sua formulação em relação ao problema da representação. Assim, a imagem parece ser o domínio ontológico da representação. Tanto de imagens mentais como de imagens sonoras. E a interlocução entre esta formulação de Benjamin, a saber, a de que "a escrita tende à imagem",

encontra-se com o que Fernando Iazzetta empreende em suas considerações a respeito das distintas imagens abrigadas nos domínios da representação:

É claro, então, que a imagem não se reduz ao domínio visual. Há imagens mentais, há imagens sonoras e, porque não, há imagens espaciais. E se o espaço pode ser percebido visualmente, ele não é essencialmente visual, já que podemos senti-lo também de maneira tátil ou auditiva, por exemplo. Ou seja, podemos criar diversas imagens de algo, que por serem sempre representações, são sempre imagens parciais daquilo que é representado. Assim, é possível também embaralhar os campos perceptivos, criar imagens sonoras a partir da pintura, criar imagens estáticas no cinema, dar a impressão de movimento em esculturas fixas. A literatura é o campo em que esses domínios todos se entrelaçam com mais permeabilidade, pois a literatura, não pertencendo a um domínio sensorial específico, é generosa ao provocar imagens em campos diferentes (IAZZETTA, 2016, p. 379).

Ambos, Benjamin e Iazzetta, nos orientam como os domínios perceptivos possibilitam na representação a imagem como sua condição ontológica. Na obra de Benjamin *Origem do drama trágico alemão*, no *Prólogo epistemológico-crítico* o autor apresenta sua problematização ao método da tradição filosófica ocidental do sistema, que segundo ele sucumbe em um "universalismo raso"⁵¹ (BENJAMIN, 2020, p. 21). Sua crítica atua em um campo de estudo em que a teoria da arte necessita investigar a ideia particular na forma artística que possibilita o procedimento da crítica. Seu estudo a respeito da alegoria parece sugerir esta dimensão imagética da representação que a arte possibilita. A relação entre o fragmento e o todo é relevante para Benjamin, de modo que é neste gesto de articulação que a interpretação encontra suas possibilidades. A passagem seguinte reflete um pouco a proposta

51 Esta posição de crítica em relação ao modelo de sistema possui questões mais amplas que não serão desenvolvidas aqui. Porém, a título de esboço, é interessante nos ambientar em relação a esta crítica, que não se esgota com unicamente afirmar que a tradição filosófica sucumbiu em um "universalismo raso". Sua compreensão é manifesta de maneira mais explícita no *Prólogo Epistemológico-crítico* do ensaio *A origem do Drama Trágico Alemão* na seguinte passagem: "As grandes filosofias representam o mundo na ordem das ideias. Mas, a regra geral, o quadro conceitual em que isso se deu há muito que começou a esboroar-se. Apesar disso, esses sistemas mantêm a sua validade enquanto esboços de uma descrição do mundo, tal como aconteceu com a doutrina das ideias de Platão, a monadologia de Leibniz ou a dialética de Hegel. De fato, é próprio de todas essas tentativas preservarem o seu sentido, muitas vezes mesmo desenvolverem-no de forma potenciada, quando a sua referência deixa de ser o das ideias. Pois essas construções do espírito tiveram a sua origem como descrição de uma ordem de ideias" (BENJAMIN, 2020, p. 20). Esta linhas apontam para um procedimento de crítica e aproximação em relação à tradição da representação enquanto sistema, mas por outro lado, reconhece a "validade" de certos aspectos desta tradição, tais como a teoria das ideias, a monadologia e a dialética. Benjamin desenvolve esta análise em consonância com sua proposta de teoria da arte em seu procedimento de investigação do material artístico como catalizador de ideias e nomes como potências imagéticas alegóricas.

teórica de investigação de Benjamin:

O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação... A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*) – (BENJAMIN, 2020, p. 17).

Benjamin prossegue suas considerações a respeito de sua proposta metodológica e investigativa e nos afirma que é no domínio da representação que tanto o filósofo se liga ao artista quanto a própria representação é uma tentativa de "delinear a imagem do real" (BENJAMIN, 2020, p. 20). Buscando ambientar melhor a ideia de *imagem sonora* proposta por Iazzetta a partir desta interlocução com Benjamin, através dos conceitos de imagem dialética e alegoria, podemos compreender a imagem sonora como um domínio específico da representação, que desdobra-se em outros dois domínios, o da representação plástica da música e o da representação da imagem sonora possibilitada pela experiência estética com o material artístico sonoro e visual, tal como a performance do Kraftwerk com o astronauta.

Música de matriz visual e música audiotátil

O que a música *Spacelab* nos provoca a pensar em termos de audiotatualidade? A relação entre imagem e som ganha outro contorno quando contrastamos a música de matriz visual, no suporte da partitura e a música como resultado de uma experiência distinta, mediada pela própria sensorialidade corporal musical. O tato e a audição, enquanto recursos de exploração e formulação de uma estética musical, como a empreendida no projeto musical do Kraftwerk, indica-nos uma ambientação para os processos criativos que transcendem a separação entre ouvinte e músico. A constatação de que no evento *Spacelab* o astronauta é transformado em músico. E desempenha seu lugar estético. É o *tablet* com um software com configurações de sons de sintetizadores que possibilita ao astronauta a incluir-se fenomenicamente em uma experiência sonora. O tato executado em um interface digital.

A percepção tátil, visual e auditiva, compõem uma multisensorialidade, que é provocada

a partir da experiência do músico astronauta. O artigo do professor, pesquisador e músico Fabiano Araújo, *Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de 'Bitches Brew' e os concertos com o 3º Quinteto*, embora verse a partir de um objeto estético distinto, nos aproxima desta perspectiva de compreensão da experiência estética musical que desdobra-se nestes dois domínios, a saber: a música de matriz visual e a música audiotátil. A leitura que fazemos é a de que esta interação sonora possibilitou ao não músico astronauta uma imersão pela experiência estética musical mediada pela percepção tátil e auditiva. Enquanto lugar na teoria estética, Fabiano Araújo com base na "concepção pareysoniana de arte como *formatividade*" (ARAÚJO, 2020, p. 4) nos descortina uma linha de estudo que visa investigar os "critérios da arte" em referência "à experiência e não a um programa pré-estabelecido". Mas é com Caporaletti segundo Araújo que encontramos a perspectiva da "formatividade audiotátil":

A formatividade audiotátil, de Caporaletti, é uma especificação do modelo estético pareysoniano através da mediologia e das ciências cognitivas, e projeta um modelo de formatividade de músicas como o jazz, o rock, a *world music*, caracterizado pela prevalência de um sistema operativo-cognitivo regido não pelo médium da notação musical e pela teoria musical ocidental moderna, mas pelo *princípio audiotátil* [PAT] como médium cognitivo-corporal e pela *codificação neaurática* [CNA] como uma possibilidade de reificação do PAT como texto musical através de gravação fonográfica (ARAÚJO, 2020, p. 6).

"Formatividade audiotátil", "princípio audiotátil" e "codificação neaurática", são conceitos elucidativos apresentados por Araújo e que nos auxiliam na leitura da imagem do astronauta tocando *synth* com Kraftwerk. Sua efêmera imersão na experiência estética musical, indica-nos a respeito de um modo de mediação com o sonoro/musical por meio de uma interface virtual, sensível ao toque e visualmente configurada. Temos ali um princípio audiotátil no sentido de um objeto técnico ser utilizado como instrumento musical que pode ser explorado por meio de experiências sensitivas que emitem sons manipulados digitalmente. Esta imagem de audiotatealidade manifesta na alegoria do astronauta tocando *synth* é elucidativa para uma aproximação da estética musical desenvolvida ao longo de diversos registros fonográficos e performances do Kraftwerk. O laboratório sonoro em atividade com os experimentos com as máquinas sonoras.

Um material interessante para nos aproximar da imagem dialética das máquinas sonoras

é o *Especial Kraftwerk* (1975). Trata-se de uma seleção de textos publicados pelo crítico musical Laster Bangs em um livro intitulado *Reações psicóticas* (2005), dentre eles o que mencionamos. "Aonde está indo o rock? Ele está sendo tomado pelos alemães e pelas máquinas, respondi sem hesitar" (BANGS, 2005, p. 59). É a primeira consideração que é feita por Laster Bangs na ocasião desta entrevista com os artistas alemães. A centralidade deste procedimento de desdobramento dos processos criativos possui no sintetizador sua objetivação e materialidade enquanto suporte da representação sonora:

No início havia o feedback: as máquinas falando sozinhas, respondendo aos supostos senhores com guinchos dessincopados. Gradualmente os humanos aprenderam a controlar o feedback, ou pensavam que o tinham, e o próximo passo foi a introdução de formas altamente mais refinadas de distorção e sons artificiais, sob a forma de um sintetizador, que os seres humanos também procuravam controlar. Na música do Kraftwerk, e de bandas como eles, presentes e por vir, vemos finalmente a culminação perfeita dessa revolução, em que as máquinas não apenas superam e tocam os humanos, mas *os absorvem*, até que o cientista e sua tecnologia, tendo desenvolvido uma consciência própria, tornam-se um só (BANGS, 2005, p. 63-64).

Um outro domínio para a experiência musical. Que pode ser lido a partir do princípio audiotátil elucidado por Araújo. A própria relação com o sintetizador ontologicamente trata-se da abertura a um outro modo da sensorialidade musical de natureza audiotátil. O texto de Laster Bangs inclui trechos de uma entrevista para então revista *Creem* com Ralf Hütter e Florian Schneider (1947-2020), do Kraftwerk. A interação com esta máquina sonora nomeada sintetizador é um distinto campo da criação artística possibilitado pelas mais diversas maturações nas técnicas de manipulação e reprodução técnica do som na acepção de Benjamin, de modo que sua abordagem temática é também elucidada pelas declarações dos membros do Kraftwerk na então entrevista com Laster Bangs. É justamente este aspecto da sensorialidade relacionado ao domínio específico do sintetizador que é destacado pelo próprio Ralf Hütter:

Eu penso que o sintetizador é bastante sensível a uma pessoa. Isso é chamado de maquinação fria. Mas assim que você coloca uma outra pessoa no sintetizador, ele é muito sensível às vibrações diferentes. Eu acho até que é muito mais sensível que um instrumento tradicional, como a guitarra (HÜTTER, 1975, p. 65).

A relação com a experiência musical é transformada no horizonte de utilização destas

máquinas sonoras emblematizadas nos sintetizadores. Que é justamente o suporte de representação sonora utilizado pelo astronauta convidado para a performance ao vivo do Kraftwerk em 2018. Ralf Hütter parece até problematizar a ideia de autoria a partir da utilização dos sintetizadores: "É como um lance de robô, quando se chega a um certo estágio. Ele começa a tocar... não é mais eu e você, mas ele" (HÜTTER, 1975, p. 66). Portanto a imagem dialética e a alegoria manifesta na imagem sonora do astronauta tocando *synth* é elucidativa neste sentido: o de possibilitar uma experiência sonora distinta, mediada por máquinas sonoras. A escolha da faixa *Spacelab* como referência aos métodos audiotáteis mediados por máquinas sonoras na estética musical do Kraftwerk é elucidativa com relação à ideia de Laboratório Sonoro, de experimentação sonora. E esta é a passagem mais significativa da entrevista com Laster Bangs, quando os artistas comentam a respeito de seu ambiente de criação musical:

"Todo complexo que usamos", continua Florian, se referindo ao equipamento e ao quartel general na sua Düsseldorf natal, "pode ser considerado uma só máquina, apesar de ser dividida em pedaços diferentes". Incluindo claro os seres humanos que vêm dentro. "O *Menschmaschine* é o nosso conceito acústico, e Kraftwerk é a usina elétrica – se você liga a tomada, a coisa começa a funcionar. É feedback. Você pode ainda misturar uma máquina automática, às vezes só você e a coisa sozinhos no estúdio" (BANGS; SCHNEIDER, 1975, p. 66).

A alegoria do estúdio como uma máquina complexa, isto é, a *Menschmaschine*, é a referência mais elucidativa manifesta na imagem do astronauta tocando *synth* com Kraftwerk. Uma imagem sonora que nos orienta ante uma aproximação de uma proposta estética musical específica, essencialmente em relação aos seus processos criativos, ambientados no contexto contemporâneo. "Eles também se referiam ao estúdio como o *laboratório* deles, e eu pensei alto se eles não corriam certos perigos com seus experimentos" (BANGS, 1975, p. 66). O laboratório sonoro como uma única máquina que abriga seus processos criativos de modo que seus "experimentos" sonoros possuem também aspectos adversos pois são como testes com sonoridades, volumes, timbres.

E Florian responde a Lester Bangs que sim, os artistas encontram "perigos com seus experimentos". E completa a respeito afirmando: "Nós tivemos uns acidentes eletrônicos. E é possível avariar a mente. Mas esse é um risco que se corre. Nós temos poder. Tudo depende do que você faz com ele" (SCHNEIDER, 1975, p. 67). E conclui dizendo que "Uma pessoa

fazendo música experimental deve ser responsável pelos resultados de suas experiências. Elas poderiam ser muito perigosas emocionalmente" (SCHNEIDER, 1975, p. 68).

Kraftwerk e a percepção digital do som

O álbum *The man machine* (1978) do Kraftwerk é emblemático deste modo de percepção contemporânea, marcada pela preponderância da mediação da percepção digital. A música *Spacelab* que está neste álbum ganhou sua versão intergaláctica no evento com participação do astronauta Alexander Gerst e configura-se, enquanto performance musical, desde uma experiência aurática mediada por máquinas sonoras em que contamos com uma dimensão multissensorial e sinestésica. A representação plástica da música é manifesta por meio de imagens da estação espacial ao longo da performance. A sensorialidade, mais especificamente a visão e a audição, são ontologicamente exploradas pela música do Kraftwerk.

A imagem dialética das máquinas sonoras expressa o destino dos processos criativos musicais encontrado pelo grupo alemão. No documentário *Kraftwerk Pop Art* (2013), com direção de Simon Witter Hannes, Ralf Hütter um dos integrantes do grupo declara: "Nossa geração teve que começar de novo com um estado limpo. Como vivíamos na região de Ruhr Rihn a música estava mais influenciada pelas máquinas e pela cidade" (*Pop Art*, 2013, min: 3:14). Essa afirmação de Hütter é signatária de uma estética sonora em que a reprodução técnica do som na acepção de Benjamin é levada não somente à condição de suporte material do registro sonoro mas também e principalmente, como elemento ontológico da criação musical.

Sua atuação atinge não somente o sonoro mas também o visual e ambos parecem estar mais estreitamente ligados do que pensávamos. Uma das considerações de Paul Morley no documentário *Kraftwerk Pop Art* é elucidativa para nos aproximarmos da natureza desta representação plástica da imagem dialética das máquinas musicais e sobretudo como o sonoro e o visual transitam em uma mesma órbita ontológica, assim, de acordo com Morley em referência ao show no espaço do Museu *Tate Modern* de Londres:

Colocá-los em uma galeria ou em um museu é totalmente apropriado, já que são de certo modo esculturas viventes, são uma instalação. São uma instalação que consiste em um comentário sobre a música pop, um comentário sobre o espetáculo, mas não é totalmente som, é muito mais. É um comentário fascinante sobre a reprodução, sobre o que ocorre com a obra de arte, quando se converte em um objeto de produção massivo (*Pop Art*, 2013, min: 4:23).

O filme *Kraftwerk Pop Art* nos possibilita uma dimensão interartística que não é possibilitada exclusivamente pela escuta mediada através do suporte material do objeto artístico. Som, cores, imagens, palavras, assim a performance é entendida do ponto de vista estético para o Kraftwerk. O suporte material e sonoro dos sintetizadores na proposta estética do Kraftwerk está em plena consonância com a indicação de Benjamin de que "a reprodução técnica do som" conquistou "para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos" (BENJAMIN, 2012, p. 181). Tal como o cinema prescinde da reprodução técnica da imagem como sua condição ontológica: "O filme é uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez continuamente determinado por sua reprodutibilidade" (2012, p. 190), independentemente da proposta estética manifesta em seus processos criativos, enquanto forma, a reprodução técnica do som está para a música eletrônica em um duplo sentido: suporte material e catalizador dos processos criativos musicais. Uma estética musical mediada pela percepção digital do som.

Sua atuação na esfera da cultura de massa compreende um aspecto que por sua vez incide no próprio procedimento artístico. Ao falarmos de uma estética musical mediada pela percepção digital em articulação com as considerações de Benjamin em seu ensaio *A obra de arte*, identificamos um elemento importante: "A intervenção de um grêmio de técnicos é com efeito típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste. É uma intervenção desse tipo que determina, em grande parte, o processo de produção cinematográfica" (BENJAMIN, 2012, p. 193). São estas as condições ontológicas da obra de arte na era da reprodução técnica: intervenção das mediações técnicas na produção artística e intervenção das mediações técnicas no próprio processo criativo. E a cena do astronauta tocando *synth digital* em uma performance com o Kraftwerk emblemática um traço histórico imanente da experiência estética sonora e musical contemporânea ou pós-histórica na acepção de Danto. O artigo de Alexandre Freitas *Sobre o "fim da arte", "percepção digital" e vagalumes* (2018) destaca a respeito desta dimensão das transformações na percepção da experiência estética em diálogo com Benjamin:

As metamorfoses da percepção do contemporâneo foram, ao que parece, primeiramente levantadas por Walter Benjamin, quando este nos apontou para o impacto da tecnologia moderna que, com as imagens fotográficas e cinematográficas, instaurava novos instrumentos de acesso ao mundo. Embora muitos comentadores dos textos de Benjamin sublinhem a "perda da aura" da arte em função do conflito entre o caráter único das obras de arte e a reprodutibilidade técnica, é possível, como o fez Laymert Garcia dos Santos, observar que a questão central dos textos de Benjamin reside, na verdade, na afirmação da realidade imanente em detrimento da realidade transcendente, isto é, o aparato técnico firma-se como "nova possibilidade de leitura do mundo e investigação da realidade", apontando para uma mudança no plano da percepção visual (FREITAS, 2018, p. 46).

Tais considerações se ajustam ao fenômeno estético Kraftwerk de maneira surpreendente. Sobretudo quando voltamos o olhar para representação plástica da performance musical. Sonoro e visual participam de um e mesmo gesto artístico. É justamente este aspecto que é acentuado nas considerações da curadora da *Kraftwerk Pop Art* (2013) Catherine Wood, quando aproxima os domínios do sonoro e do visual na proposta estética do Kraftwerk: "O conjunto estético encara completamente não somente o espaço, a central elétrica, a sala de turbinas da *Tate Modern*, o que tem influenciado a tantos artistas visuais com o quais temos trabalhado"(WOOD, 2013). A experiência estética como um domínio ontologicamente pensado em termos de som e imagem. O componente visual da experiência estética musical ocupa portanto lugar privilegiado na elaboração artística do Kraftwerk. Outro elemento que acentua esta modalidade de experiência estética de massa foi a utilização na ocasião do registro da performance no *Tate Modern* de 2013 de óculos 3D pelo público do estáculo: "Isso foi realmente importante para nós, o que estão fazendo em um aspecto visual e que se envolvem cada vez mais... é importante para eles... e colocaram muito trabalho no espectáculo visual em 3D como parte disso", completou Catherine Wood, curadora da *Kraftwerk Pop Art*.

A percepção digital objetivada na representação sonora, musical e plástica da proposta estética do Kraftwerk está ambientada em um contexto contemporâneo em que o autor Sérgio Basbaum destaca o "primado da percepção digital". Em seu livro *O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático* (2016), precisamente ao seu capítulo V *O primado da percepção digital*, em diálogo com as formulações de Benjamin, Basbaum compreende dois aspectos como desdobramentos da reprodução técnica da arte: "liquidação da experiência" e "instalação" de uma "nova ordem da experiência" (BASBAUM, 2016, p. 257).

A *liquidação da experiência* é marcada pela "intervenção tecnológica" que "devora o passado" (*idem*). Contudo, este procedimento de "liquidação" possibilita também o aparecimento de um novo domínio sob o qual a percepção se vê confrontada e este domínio é justamente o da percepção digital. De acordo com Basbaum em suas considerações a respeito dos desdobramentos históricos da reprodução técnica nos domínios da percepção:

E, se tomarmos a experiência contemporânea, vivida sob o incessante signo do incessante aperfeiçoamento dos aparelhos – Flusser falaria mesmo no aperfeiçoamento de *um grande aparelho*, já que trata-se de processos globais em todos os níveis do vivido que para aí convergem -, não parece fora de propósito sugerir que a circunstância do contemporâneo é da ordem da liquidação. Tal liquidação, porém, não significa tão somente destruição de um campo de forças, de um acordo ou transe coletivo, de um campo de sentidos, mas também sua substituição por uma nova ordem da experiência: implica uma *instalação...* pode-se afirmar que, em nosso tempo, tal instalação é de natureza da tecnologia digital (BASBAUM, 2016, p. 257).

Esta bifurcação dos desdobramentos históricos a partir da reprodução técnica nos domínios de uma liquidação de um lado e uma instalação por outro, no que tange aos processos pelos quais a percepção se confronta em suas múltiplas mediações, orienta-nos para o problema de como compreender a natureza mesma desta percepção digital na acepção de Basbaum. O autor demarca dois campos em que os desdobramentos da natureza desta percepção digital se consuma. Sinestesia e imagem. De acordo com Basbaum, a experiência possibilitada pela percepção digital estrutura-se essencialmente nestes dois domínios. Convergência dos sentidos por um lado e a imagem como *télos* da experiência por outro. A sinestesia como estrutura da percepção digital configura-se a partir da constatação de um "deslocamento radical da primazia do olhar" (BASBAUM, 2016, p. 280). Este deslocamento do olhar corresponde segundo Basbaum a um "ponto de experiência sinestésico, uma primazia de uma sensação auto-referente que reaparece em inúmeras manifestações na cultura contemporânea" (*idem*). E por outro lado a imagem se instaura como *télos* da experiência uma vez que o primado da percepção digital consuma-se segundo Basbaum a partir da "objetivação das coisas do mundo pela imagem" (*idem*).

As indicações de Basbaum são elucidativas para nos voltarmos à performance do Kraftwerk e sua representação plástica. O espetáculo *Minimum Maximum* (2005, 2h01min) é elucidativo para a compreensão destes aspectos apontados por Basbaum. A experiência

sensorial auditiva na performance do Kraftwerk neste registro audiovisual é aglutinadora de elementos imagéticos com o recurso da projeção. As letras das músicas minimalistas agrupam as imagens. Uma poética musical ambientada entre o visual e o sonoro, onde até mesmo o componente literário, a letra das músicas, é tomado como imagem através do procedimento intercalado de palavras e imagens no fluxo das projeções de vídeo. Sinestesia e imagem como estrutura da percepção digital na acepção de Basbaum participam da estética musical do Kraftwerk. Sendo portanto um procedimento estético que transita entre imagens dialéticas. O que se aproxima do que o próprio Kraftwerk expressa na música *Electric Cafe* como vimos: "*Imagens sintéticas, forma estética, a arte poética, na era atômica*" (KRAFTWERK, 1986). Didi-Huberman em sua apropriação reflexivo-interpretativa da concepção de imagem dialética como imagem crítica e ambientada na historicidade, destaca que:

a forma por excelência na qual Benjamin via a possibilidade de produzir imagens dialéticas como instrumentos de conhecimento será a forma *alegórica*, particularmente considerada sob o ângulo de seu valor crítico (por diferença com o símbolo) e *desfigurativo* (por diferença com a representação mimética); (HUBERMAN, 2010, p. 185).

Em *Minimum Maximum*, na música *Radioactivity* por exemplo, podemos buscar levar adiante as considerações de Huberman a respeito de Benjamin. Com as projeções em vídeo das palavras: "*Chernobyl, Harrisburg, Sellafield, Hiroshima, Stop Radioactivity*" (KRAFTWERK, 2005). Cidades pelo mundo em que ocorreram desastres radioativos e nucleares intencionais e/ou acidentais. Aqui, a imagem dialética como imagem crítica a partir de *Radioactivity* está plenamente ambientada como "instrumento do conhecimento", possui caráter crítico e desfigurativo na medida em que subverte a estética da cultura de massa. Uma representação plástica na acepção de Freitas que está ambientada no contexto contemporâneo da percepção digital segundo Basbaum e que nos domínios entre o visual e o sonoro, mediados pela reprodução técnica da arte que, no caso do registro audiovisual *Minimum Maximum*, atuam como fundamento estético sonoro e plástico na articulação entre imagens sintéticas e elaborações musicais. Sendo o núcleo desta imagem dialética possibilitada pela música *Radioactivity* uma imagem crítica que eclode em seus processos criativos a partir de uma estética fundada na percepção digital do som.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO COSTA, Fabiano, *Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de 'Bitches Brew' e os concertos com o 3º Quinteto*, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, no 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-20. Disponível em: <https://bitly.com/bHATy>

BANGS, L. *Reações Psicóticas*. Tradução: Eduardo Simantob. Conrad Editora do Brasil, São Paulo, 2005.

BASBAUM, S. *O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático*. Intermeios, Fapesp. São Paulo, 2016.

BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução: Celeste H. M Ribeiro de Sousa. Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Autêntica, Belo Horizonte, 2020.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed, revista – São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 1, 2012.

COSTA, L. *Imagem dialética/ imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman*. V Encontro de História da Arte. IFCH/ UNICAMP, 2009.

FREITAS, A. *O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas...* Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 91-96.

FREITAS, A. *Sobre o "fim da arte", "percepção digital" e vagalumes*. Texto Digital: Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes, v. 14, n. 1, p. 40-51, 2018.

Good evening, Kraftwerk / Guten Abend Kraftwerk, guten Abend Stuttgart! European Space Agency, ESA. Copyright: Kraftwerk/ESA/JazzOpen - Sitara Schmitz. Audiovisual. Acesso em 2 de julho de 2021: <https://youtu.be/rCQEzgtWv-E>

ISS Expedition 56: Inflight Kraftwerk Open Air Concert - July 20, 2018. Audiovisual. Acesso em 2 de julho de 2021: <https://youtu.be/j4QYJnieAO4>

IAZZETTA, F. *A imagem que se ouve*. In: Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa. Organizadores: Gilberto Prado, Monica Tavares, Priscila Arantes. São Paulo: ECA/ USP, 2016.

KRAFTWERK. *The Man Machine*. Capitol Records, UK, 1978. Ficha técnica: https://www.discogs.com/pt_BR/Kraftwerk-The-Man-Machine/release/15706 ; Acessado em 3 de julho de 2021.

KRAFTWERK. *Electric Cafe*, 1986. *Ficha técnica e release*: https://www.discogs.com/pt_BR/Kraftwerk-Electric-Cafe/master/69470 ; Acessado em 7 julho de 2021.

KRAFTWERK. *Pop Art*. A film by Simon Witter Hannes Rossacher. BBC Documentary. Acessado em 21 de julho de 2021: https://youtu.be/F1dz-Aq_5ds

KRAFTWERK, *Minimum Maximum*. Live, 2005. Acessado em 24 de julho de 2021: <https://youtu.be/jRt1092ZwRQ>

Considerações finais

A pesquisa teve como provocação do estudo a investigação do conceito de reprodução técnica do som em Walter Benjamin e seus desdobramentos foram além do que podemos apresentar como conclusão deste trabalho. A imersão neste autor e suas interlocuções com os demais autores e referências artísticas foi instigante. As possibilidades de reconhecimento da atualidade do ensaio de Benjamin *A obra de arte* são imensuráveis. O procedimento da exegese hermenêutica de seus escritos e sua recontextualização em domínios estéticos distintos e atuais, configurou-se como um poderoso método. A experiência estética do exercício da escuta musical também atuou de maneira significativa para a interpretação e abordagem de referências estéticas em diálogo com os temas propostos. Ao largo de uma fugaz apreensão da experiência estética da música prática.

Ambos, escuta musical e música prática possibilitaram referenciais balisadores da interpretação e as tentativas de trazer à abordagem teórica expressões artísticas diversas apresentaram-se enquanto um procedimento elucidativo e catalizador da percepção artística. Conceitos como valor de culto e valor de exposição, aura musical, experiência estética interacional, música audiotátil, representação plástica da música, percepção digital, imagem dialética e alegoria, nos forneceram elementos muito significativos de orientação da pesquisa. Assim, autores como Attali, Iazzetta, Alexandre Freitas, Sérgio Basbaum, Fabiano Araújo, Thahan, Huberman, foram importantíssimos para nos ambientar nos domínios da reflexão estética, e nesta, a reflexão estética que visa o musical e o sonoro.