

Éter, Silêncio, Vazio: Experiências Problematizadas

Henrique Iwao (Jardim da Silveira)

Seminal Records: henriqueiwao.seminalrecords.org

henriqueiwao@gmail.com

Resumo Expandido

Primeira questão: é possível criar uma obra que vá contra a noção de experiência? Ray Brassier aponta para uma preocupação desse tipo em "Genre is Obsolete", falando de uma potência desestabilizadora do humano, em certas obras-ações com características anti-genéricas. Uma obra que pudesse articular essas preocupações: algo que se autoanularia, de duração infinitesimal, cuja possibilidade de experiência consistisse na apreensão da tentativa de anular a experiência. Wittgenstein, na sessão §6.4311 do "Tractatus Logico-Philosophicus", fala da morte: ela não seria experienciada porque não vivida ("a morte não é um evento da vida"). Mas existiria a possibilidade de simbolizar a morte, e de experienciar seu conceito, pensar sua possibilidade.

Segunda questão: como retomar a preocupação modernista de fundir a arte com a vida? Penso aqui nos indiscerníveis. Em 1981, GX Jupiter-Larsen declarou que todas as vagas de estacionamento vazias em uma cidade eram monumentos à entropia. Tentando conceitualizar esse tipo de operação, criou o termo *Xylowave*, referindo-se a eventos que causassem rupturas em padrões causais. Mas como articular isso com a primeira questão? Obras então que buscassem, a partir do vazio, do transparente e sobretudo do silêncio, vivências, sem entretanto enfatizar as características fenomenológicas destas. Silenciar a presença humana ou ser um índice de não-ocupação humana. E se Cage em 4'33" e 0'00" diz: escutemos aprofundemos a escuta, talvez o deslocamento necessário seja o de pedir uma não-escuta.

A comunicação procura articular essas questões e colocações de autores ao abordar as obras do autor: §6.4311, Éter, Éter 2, 13 Horas de Nada e 24 Horas de Nada.

Palavras chave: estética, experiência, arte conceitual, música experimental, silêncio.

1. É possível criar uma obra que vá contra a noção de experiência?

Em 07 de outubro de 2014, enviei para Guilherme Darisbo, por ocasião do centésimo lançamento do selo de música experimental Plataforma Records, a obra §6.4311. Atendendo à chamada de envio de peças inteiramente silenciosas, a obra ainda procurava articular, além da ideia de falta de conteúdo, a de falta de duração. Sua duração era, ao meu ver, quando do envio, mínima.

A coletânea evocada tem por nome *DadaForma, a de-Compilation of Plataforma Records* (outubro de 2014)¹. A chamada apontava, não tanto para aspectos que desafiavam a noção de experiência, mas sim para a possibilidade e conseqüente realização de algo aparentemente absurdo. Música sem conteúdo.

Poder-se-ia dizer, entretanto, que cada autor resolveu o problema de um modo diferente. Primeiro, porque cada autor se manteve como autor e com isso escolheu, dentro do leque de possibilidades estabelecidas, a duração (com uma restrição de um máximo de 3 minutos) e o título de cada obra. Ademais, cada nome de autor fazia-se presente.

No álbum, três dessas obras aparecem com duração de 1 segundo, no tocador de música via *streaming* do sítio archive.org. Lavajato, Henrique Iwao e Pilgerowski. Ao abrir os arquivos em um software que pudesse de fato indicar a duração das peças, *Berenice (ou Errático Olhar Termal que Trocamos a 100km Daqui)* tem um terço de segundo, *§6.4311* tem 27 milésimos de segundo, *Audacity³AFASP (as Fast as Possible)* tem um segundo.

No caso da coletânea, existem alguns fatos que contribuem para uma fruição humorada, passageira, leve, desprendida e despretensiva: durações, nomes e autores variados, existência de uma evocação clara do absurdo, existência de nomes-piada e nomes-gracejos-com-o-conceito-da-coletânea, duração máxima equivalente a de uma canção comum. Ademais, trata-se de uma entre inúmeras coletâneas do selo Plataforma Records, e o centésimo de uma coleção de 100 lançamentos (em menos de um ano). Passei pela coletânea como alguém que não a leva muito a sério, que ri da realização do absurdo, sem angústia, sem maiores indagações. Senti então que precisava recolocar *§6.4311* em outro contexto². Senti

1 Disponível em <http://plataformarecords.blogspot.com.br/2014/10/plataforma-100-dadaforma-de-compilation.html>, acessado em outubro de 2015.

2 Ainda mais porque o nome da obra foi redigido com erro tanto no encarte quanto no campo "título", dos metadados

também, que precisava visitar a noção do álbum de silêncio.

Retrabalhei então §6.4311 para que sua duração fosse menor que 1 ms, de modo que mostradores de duração diversos indicassem duração = zero. Já na versão anterior, havia um algoritmo, realizado na plataforma de programação *Pure Data*, que gravava uma faixa de silêncio numa duração menor que o próprio bloco de duração mínimo do cálculo de áudio. A ideia era gerar um arquivo sem conteúdo. Um cabeçalho *.wav* sem nada dentro.

Na ocasião, ainda em outubro, redigi um texto, incluído no encarte do álbum virtual *Éter 2*, lançado pelo selo *Seminal Records* (IWAO, 2014).

Henrique Iwao - §6.4311 (Outubro de 2014).

Um arquivo wav de áudio com uma duração quase nula ou nula para produzir silêncio. Uma imagem png transparente muito pequena.

No *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein escreve: "A morte não é um evento da vida. A morte não se vive. Se por eternidade não se entende a duração temporal infinita, mas a atemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente. Nossa vida é sem fim, como nosso campo visual é sem limite." (WITTGENSTEIN, 2001, p.277)

1. Seria esse parágrafo uma confrontação com a doutrina do eterno retorno, exposta no *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche?

2. Em um sentido, o instante não pode ser parte desse presente, porque é justamente o que, apesar de infinitesimal, já passou. (contra Wittgenstein).

3. Eu poderia dar a entender que tender a zero não ajuda em nada. Mas tender a zero nesse caso é tentar eliminar a possibilidade da experiência (fenômeno), para dar lugar ao conceito.

4. A experiência do conceito pode ser então vivida, assim como a de morte (do conceito de morte).

5. Isso de modo algum resolve a crítica esboçada por Brassier (ou melhor – chutada em "*Genre is obsolete*") (a alma/o eu não é uma mônada, mas também um composto, ou então, um resíduo).

6. A peça, entretanto, existe. Se há uma tentativa de autoanulação enquanto fenômeno é porque a peça é também essa tentativa (ela nem exemplifica bem o aforismo nem o comenta bem, mas caminha junto a ele).

No texto, procurei estabelecer relações entre a morte e o instante, indicando a possibilidade de experienciar a não-experiência: integrando o negativo através do pensamento e do conhecimento e especulação conceitual. O exercício de habitar as bordas da arte e da experiência, por não ser possível de fato eliminar a experiência. De uma maneira não tecnológica, a morte desestabiliza o humano. Georges Bataille e Nick Land, inspirado nesse, pensam a morte como motor; a impessoalidade da morte como indicativo de momento singular, criativo, não-individual (e não apenas como o desaparecer, fora de si). A arte, tal como a filosofia no caso da morte, absorve a não-experiência, porque esta, enquanto diferença, provoca o pensamento,

nos faz pensar. E no pensar, sentir.

E, portanto, não há subsunção completa. Se há bordas é porque, de algum modo, há ainda o fora. Ray Brassier, em *Genre is Obsolete*, escreve sobre dois autores, To Live and Shave in L.A. e Runzelstirn & Gurgelstøck, cujas músicas evidenciaríamos incapacidades cognitivas, ao desconstruirmos convenções de gênero e não se ligarem a estereótipos românticos de expressividade.

Tanto quanto 'a música de ruído' (*noise*) não é nem mais nem menos inerentemente subversiva do que qualquer outro gênero musical comercializável, as categorias invocadas para decifrar sua potência política não podem ser construídas como inerentemente 'críticas' porquanto permanecem fatalmente carregadas de clichês neo-românticos sobre o poder transformativo da experiência. (...) A tecnologia é agora um componente invasivo da agência. Neurotecnologias (...) estão originando fenotecnologias as quais irão eventualmente inaugurar literalmente a fabricação da consciência de um modo que promete retraçar os limites existentes entre as experiências pessoal e coletiva e refundar não apenas as categoriais existentes de identidade pessoal e coletiva, como também aquelas da agência pessoal e coletiva. (...) Embora ainda abrigada no nível cultural, ao invés de neurobiológico, a dissolução do gênero prefigura a dissolução das formas e estrutura da existência social. (...) A respeito disso, a negação das categorias genéricas exemplificadas por Shave e Runzelstirn carregam um teor cognitivo que nos convida a abraçar a erradicação da experiência como uma oportunidade de remoldar a relação entre os fatores sociais, o psicológicos e neurobiológicos na determinação da cultura. (...) Shave e Runzelstirn constroem o som da anomalia genérica - um hiato no que é reconhecível como experiência - ao fundir categorias sonoras até então incomensuráveis, de modos que chamam atenção ao caráter sintético de toda experiência (...). (BRASSIER, 2009, p.69-71, tradução minha)

Deste modo, Tom Smith (To Live and Shave in L.A.) e Ruldolf Eb.er (Runzelstirn & Gurgelstøck) apontariam para duas potências da música experimental anti-genérica: (a) fender a experiência, colocando conceito e sensação em conflito; (b) desafiar o modo pelo qual nos relacionamos com a experiência, ao invés de simplesmente operar no nível do conteúdo da experiência³.

Digo música experimental porque, se a tomarmos como um não-gênero, é

3 Formulações que aparecem de modo explícito em uma entrevista com Bram Ieven, no site nY (*Transitzone / Against an Aesthetics of Noise*), no endereço: <http://ny-web.be/transitzone/against-aesthetics-noise.html>, 2009-10-05), acessado em outubro de 2015. Apesar das semelhanças, Brassier não evoca a formulação do sublime pós-moderno de Lyotard.

um termo mais inclusivo e indefinido do que ruído/música de ruído (*noise*). De fato, a música de ruído pode ser entendida como um gênero pertencente à categoria música experimental.

O fosso entre o conceito e a sensação, para Brassier, aponta para a necessidade de soluções e novos traçados neurobiológicos. Em nossa cultura, há todo um imaginário em torno dessa disposição. Posso pensar na noção de pontos de experiência, em videogames do tipo RPG medieval: ao atingir *n* pontos, subimos de nível - ganhamos habilidades extras e podemos aumentar nossas qualidades (destreza, força, resistência à magia etc). O mesmo ocorre em filmes de ficção científica, articulado de maneira complexa em *Ghost in the shell* (diversas interações e interfaces entre o humano e a máquina resultando em diversas situações de hibridismo) e de maneira extremamente didática em *Matrix* (a cena do fundo branco). Em *Código 46*, o enredo depende da ligação entre o personagem principal e uma 'pílula de empatia'. Na obra videográfica *Compression Sound Art*⁴, de Johannes Kreidler, o pouco tempo necessário para localizar e baixar arquivos na internet é representado por formas de apresentação comprimidas temporalmente: 130.000 canções tocadas em quatro segundos; toda a faixa de áudio do filme *Rambo 3* tocada em um terço de segundo; toda a faixa de áudio de um filme pornô tocada em um terço de segundo; a versão em áudio da leitura de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, tocada em um segundo; a integral das canções dos Beatles tocadas em um décimo de segundo. No conto *Babylon Sisters*, de Paul Di Filippo, os cidadãos da Babilônia se conectam à Babilônia via implante tele-adjunto psicoprostético, podendo apreender o conteúdo de um livro, também da mesma forma que um computador instala um software.

Em um nível simples, pássaros e insetos apontam para a incapacidade cognitiva humana de perceber detalhes de sons articulados com muita velocidade. Quando gravamos suas elocuições a 176.400 amostras por segundo, e depois ouvimos a gravação, tocada a 44.100 Hz, frases inteiras desvelam-se onde antes havia apenas timbres.

2. (a) Podemos estipular músicas que atuem de modo a evidenciar certas incapacidades perceptivas. (b) Podemos estipular músicas cujo modo de apreensão favoreçam fortemente o aspecto conceitual.

4 Disponível em: <https://youtu.be/7iMPxJ8WSkc>, acessado em outubro de 2015.

Exemplos: uma música sem duração; uma música com duração mínima (cuja escala temporal esteja abaixo da nossa capacidade de síntese); uma música cuja lógica de estabelecimento das proporções de durações atravesse várias escalas temporais, sem ajustar-se a elas (provocando o descompasso entre apreensão e formulação); músicas longas demais para serem integradas em uma única experiência; músicas fragmentadas demais para serem integradas em uma única experiência, mas não a ponto de serem integradas simplesmente como uma única coleção de fragmentos; colocação de indiscerníveis musicais.

Pensar na possibilidade de unidades variáveis de apreensão temporal-cognitiva. Séries cujos valores dilatam, mas em que o peso cognitivo se mantém a cada unidade. Exemplo: mudança de padrão de cor na iluminação de uma cena, seguindo tempos pré-determinados, impostos paralelamente aos tempos das ações da cena.

Com algumas dessas diretrizes em mente, passei novembro e dezembro elaborando um álbum virtual: *Éter 2*. O conteúdo seria ainda o mesmo: silêncio. Ou talvez não: porque agora eu concebia esse conteúdo como posições zero: as caixas de som deveriam permanecer imóveis durante todo o processo, em posição de repouso, de modo a não diferirem fisicamente de caixas que, estando ligadas, não estariam em funcionamento. Abria-se para mim uma preocupação tanto com a criação de indiscerníveis, quanto com a elaboração de experiências de não-escuta.

A forma é articulada começando por uma versão de *§6.4311*, seguida de trinta partes-arquivos, cuja sequência de durações foi definida a partir da série de Fibonacci: de um a um milhão trezentos e quarenta e seis mil duzentos e sessenta e nove milissegundos⁵. Com isso, quando da reprodução do álbum, havia o interesse em mostrar como uma sequência que envolva seções áureas, no que concerne às durações, não é apreensível, se não de modo abstrato, não-experiencial (diferentemente de outras proporções áureas encontradas em diversas imagens da natureza e presentes em construções humanas).

Ademais, quando o álbum é tocado em sequência, as primeiras 14 faixas-partes passam, quando não interrompidas, em menos de 1 segundo. E em diversos tocadores digitais são de fato interrompidas: o software não consegue trocar de uma a outra na velocidade requerida. Isso fica ainda mais evidente quando a fruição é

⁵ As primeiras partes dessa série tem durações de 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 e 88 milissegundos.

realizada via *streaming*: há engasgos entre faixas. Acompanhar a dificuldade maquínica de se passar de uma faixa a outra passa a ser parte do conteúdo. Entre partes sempre há algo - no mínimo, o passar de uma parte a outra. Ali, isso fica em evidência.

3. Mas como retomar, a partir disso, a preocupação modernista de fundir a arte com a vida?

Ou fundir a arte com a morte: eternidade, instante, singularidade. O místico, o impossível, aquilo que não ocorre, o vazio. O não vivido, presente, a todo momento.

Em 1981, GX Jupiter-Larsen declarou que todas as vagas de estacionar vazias em uma cidade eram monumentos à entropia. Tentando conceitualizar esse tipo de operação, chamou de *Xylowave* a distância entre nada e alguma coisa. Nas suas palavras, "uma *xylowave* ocorre toda vez que um efeito não tem causa, ou que uma causa não tem efeito" (JUPITTER-LARSEN, 2003, p.14, tradução minha).

Penso nas possíveis metafísicas. Penso em exemplos, tais como:

- Ficar invisível na escuridão total.
- Paralisar o tempo, mas também para si mesmo.
- Um livro mágico que embaralha suas palavras quando fechado.
- Um prédio que some quando não se está olhando.

No começo da arte conceitual, por volta de 1960, Henry Flynt estipulou: *Work such that no one knows what's going on* ("Trabalhe de modo que ninguém saiba o que está acontecendo / Obra na qual ninguém sabe o que está acontecendo"). Seu colega La Monte Young havia escrito *An Invisible Poem Sent To Terry Jennings For Him To Perform* ("um poema invisível enviado para Terry Jennings para que ele o performe/execute"). De certa forma, essas obras existiam apenas na forma da nota de programa. De outra, não. Porque aconteciam como não-acontecimentos. Tanto que a anedota diz que Young perguntara a Jennings porque ele não havia performado a sua obra, ao que ele respondeu que tinha.

Entretanto, sobre *Vacant Lot*, Jupiter-Larsen comenta, evocando outro aspecto da experiência: "Existiam vagas de estacionar vazias antes de eu dedicá-las todas à entropia. Mas quando essa vaga é reconhecida como um monumento, o

vazio se torna realçado além do simpático e caloroso (*hugable*) concreto da paisagem da cidade" (JUPITTER-LARSEN, 2003, p. 5, tradução minha). Isto é, a obra leva consigo uma preocupação de integração entre arte e vida, de infiltração da arte no cotidiano.

Em seu livro *No Medium*, Craig Dworkin lista diversas obras silenciosas, tecendo comentários que lhes contextualizam e determinam suas diferenças. Jens Brand realizou uma gravação de campo do som de um deserto de Botsuana, lugar quase vazio e quase realmente silencioso, e utilizou esta na instalação *Stille-Landschaft* (2002). A menos que você esteja numa câmara anecóica, o som ambiente será mais barulhento do que o gravado, ou o gravado estará sendo reproduzido em um volume não condizente com a experiência que seria adequado evocar. Alguns álbuns do selo Wandelweiser são tão silenciosos que exigem uma preparação do espaço de escuta: desligar a geladeira, que produz um *drone*, pedir para as pessoas não conversarem, tocar em um aparelho de CD ao invés de em um computador (que tem ventoinhas barulhentas). A gravação de *Stones*, de Christian Wolff, tem disso. Entre lançamentos independentes no Brasil, *Assonâncias de Silêncio*, de Raquel Stolf, tem essa mesma característica. Ao prepararmos a casa, entre as faixas poderemos escutar a geladeira não fazendo som.

Mesmo que a música silenciosa tenha como uma meta um aprofundamento da escuta, um aguçamento da mesma, aberta a mínimas variações, ela também aponta para impossibilidades. A lição presente em *4'33"* e *0'00"* de John Cage de que o silêncio é impossível também é, a despeito do discurso sobre "abrir a escuta" e "experienciar os sons do mundo como música", a *não-experiência da possibilidade de existir silêncio*. E nesse ponto surge um projeto, que se delineia a partir de uma proposta de ação, mais do que de fruição: silenciar a si mesmo; silenciar certas presenças humanas.

Jarrod Fowler, em 2004, produziu o CD *70'00"/17*, com 17 faixas de 4 minutos de silêncio, mais 2 minutos de entrefaixas. Em 2014, considerando essa solução insatisfatória, produzi *Éter*, um CD com uma única faixa de 74 minutos de silêncio. Para que houvesse outra possível menção à noção de indicerníveis, a impressão em papel acetato transparente foi feita com as letras invertidas, no verso do mesmo; vemos a tinta através do papel. O disco compacto, por ser um meio silencioso, transparente, diferentemente do toca-discos e da fita k7, permite *Éter* ser um convite a não escuta, por um tempo determinado e contado, equivalente ao tempo máximo

de CDs antigos. Fowler, ao particionar seu CD em inúmeras faixas, fragmenta essa ação, convidando o participante a experimentar ritmos e a utilizar o visor de tempo do aparelho como uma espécie de cronômetro. Em *Éter*, esse visor quer mais delimitar o tempo da ação, garantir que ela continue até o final. A obra é menos porosa - quer impor-se mais.

13 Horas de Nada surgiu como uma transposição para vídeo, a partir de *Éter*, com uma tela constantemente preta mostrada por 13 horas, com ou sem a indicação de duração transcorrida desde o início. De fato, quando o vídeo é exibido em um computador no modo tela cheia, não é possível distinguir através da visão se há ou não algo sendo transmitido na tela (se ela está ou não a repousar). Na versão *lista de vídeos do youtube*, quando várias abas são abertas, têm-se semelhante acontecimento: uma árvore constantemente caindo no meio da floresta, sem ninguém por perto? A ambiguidade do funcionamento, já existente em *Éter*, quando não vemos o visor do toca CD, convidava então a uma intervenção mais conceitual na trama da realidade.

Com *24 Horas de Nada*, em maio de 2015, cheguei a uma formulação condizente: *uma ou mais telas de imagens e/ou uma ou mais caixas de sons desligadas por pelo menos 1 dia*. Tal como Jupiter-Larsen, enfatizar, realçar o vazio, o silenciamento.

4. Seria o caso de retomar um ideal modernista? A arte ensina a ver, a ouvir.

O aprendizado da e na arte enriquece a vida cotidiana porque, podendo concentrar e focar em certos tipos, a arte fornece experiências que treinam e aguçam certas capacidades perceptivas.

Mas e o caso de ensinar a não-ouvir, a não-ver? Levar para a vida cotidiana os indiscerníveis; criar espaços de partilha de indiscerníveis.

Numa performance pública de *Éter 2*, um sistema de luzes indica para o público as mudanças de seção, que ao invés de seguirem sequencialmente, são sorteadas. O músico, dependendo da duração da seção, ou permanece em pausa, ou arruma seu equipamento, silenciosamente, ou toca de modo a ele mesmo estar em dúvida se está de fato soando ou não.

Trinta seções de silêncio ou quase. Seguindo Mieko Shiomi: o som mais sutil. Ou ainda: um ritual de arrumação. Ou ainda, o músico é apenas um meio: mais

que a experiência da ampliação da escuta, o partilhar da ação de silenciamento. Há ainda abstrações: luzes que traçam durações de acordo com a série de Fibonacci. Há ainda muito material sensorial. Mas procurando a proximidade das bordas, procurando o território difuso dos limites que traçam as possibilidades de fruição.

Há melancolia nisso? A produção da não-produção? Produção em comunidade, em que, diferentemente da meditação, não há nada necessariamente benéfico de antemão.

Entretanto, houve um deslocamento: da neurobiologia para a filosofia, a arte tateia uma pequenina reconquista do cotidiano.

John Cage uma vez, em 1948, antes de *4'33"*, planejou compor uma música de silêncio ininterrupto e vendê-la para a companhia de música para ambientes Muzak. *A Silent Prayer - Uma Prece Silenciosa*. Curiosamente, a companhia se gabava de fazer música funcional; música para ouvir, mas não para escutar. Música que, de certa forma, eliminasse a experiência, que criasse bons ambientes de convivência e de trabalho. Nesse sentido, Cage poderia querer que seu silêncio funcionasse ao ativar o pensamento. E depois, "o final se aproximará imperceptivelmente" (KIM-COHEN, 2013, p. 20).

BRASSIER, R. Genre is Obsolete. In: MATTIN; ILES, A. *Noise & Capitalism*. 1a ed. Donostia: Arteleku Audiolab (Kritika saila), 2009, p. 61-71.

IWAO, H. *Éter 2: Encarte*. Belo Horizonte: Seminal Records, 2014. Disponível em <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/ter-2>, acessado em outubro de 2015.

JUPITTER-LARSEN, GX. *34 Essays: Selected Non-Fiction by GX Jupiter-Larsen 1978-2003*. Side-Show News & Co., 2003.

KIM-COHEN, S. *In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. 2a ed. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad.: Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3a ed. São Paulo: Edusp, 2001.