

Aura na Música Eletrônica de Concerto

Henrique Iwao, dezembro de 2017

1.

Frank Cox, compositor e violoncelista estado-unidense, escreveu um artigo com o título *Aura e Música Eletrônica* (Cox, 2006). Seu objetivo era criticar pressupostos que existiam no início da música eletrônica e propor encaminhamentos estéticos alternativos. O caráter desbravador, antagonista e a participação minoritária na área musical das décadas de 50 e 60, que marcava fortemente a prática na época, não condiz com a situação atual em que a eletrônica é ubíqua e integra quase todas as práticas musicais. O paradigma fundacional, exposto em autores como Chadabe ou Holmes¹, manteve-se, possivelmente por ter sido invocado muitas vezes para justificar investimentos na área. Os pontos centrais de tal discurso seriam que a música eletrônica (de concerto, acusmática, eletroacústica, experimental, concreta) teria:

- A potência de superar obstáculos físicos e temporais no que concerne a produção, reprodução e criação sonora, guardando os sons de modo exato e diminuindo os efeitos contingentes das performances de música.
- A potência de produzir combinações sonoras e instrumentos virtuais apenas imaginados e que eliminariam a existência de “erros” de performance, ao substituir o humano no papel de intérprete.
- A potência de preencher a lacuna entre concepção e realização e permitir ao compositor ter completo controle de sua obra, servindo como um meio mais direto de expressão, aproximando concepção composicional e recepção do ouvinte, dado que o intermediário, o intérprete falível e imperfeito, não atuaria.

Segundo o autor, a princípio o conceito de aura se aplicaria justamente ao falível e mutável da música interpretada, não eletrônica. As potências da eletrônica indicariam uma filiação ao não-aurático: ao reprodutível e ao próximo. Mas com a ubiquidade da música eletrônica, as obras deixariam de ter não apenas aura, mas infelizmente, vida. A artificialidade teria sido naturalizada no nível em que o público enxerga como não-natural quando algum efeito está faltando ou falha, ou como uma performance fraca quando não há uma cuidadosa artificialidade técnica produzida junto ao modo de tocar dos artistas. Para ele, em contraste com o modelo pós-aurático advindo do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, a música eletrônica não deve procurar a eliminação programática de toda aura nem a criação de um simulacro eletrônico a ela, mas de criar um novo tipo de aura. Esta deve ser guiada por ideais projetivos inerentes em uma peça, apropriada ao meio eletrônico, mas que não são meramente uma propriedade ou capacidade já aparente deste meio.

A aura não deve então ser buscada ao imitar aquela que ainda existe em performances ao vivo, da interpretação única em uma data específica, sujeita às variações daquela ocasião e sua intrincada relação com os traços invariantes das obras executadas. Esse caminho só seria frutífero se a criação de variabilidade entre componentes fixos e não fixos fosse justificada de um ponto de vista da significação, isto é da identidade geral da obra. A aura buscada deve ser uma espécie de "aura virtual", única para cada peça.

¹ Joel Chadabe, *Electric Sound: the past and promise of electronic music* (1997); Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: technology, music and culture* (1985).

O autor então argumenta que uma obra como *Gesang der Jüngelinge e Kontakte*, de Karlheinz Stockhausen, mantiveram-se vibrante porque, ao invés de confiar em efeitos, novidades de tratamento de som e síntese sonora, tinham uma intrincada estruturação. Estas criariam uma atmosfera brilhante e uma cintilação no som que fosse funcionalmente estrutural. Assim, uma intensa atenção a padrões de construção de qualidades sonoras secundárias, figurais, dá frutos porque faz o ouvinte experimentar transformações quase-lógicas entre componentes sonoros e qualidades que mudam de modo intencional. Estas podem ser intuídas como padrões que constantemente reaparecem através das transformações dos materiais.

O autor quer então fazer da aura algo honorífico: para ele Benjamin só pode fazer a oposição entre ápice e declínio da aura, mas não avaliar entre si obras auráticas. A música eletrônica contemporânea deve buscar ter aura no sentido de construir em si um fenômeno. Esse fenômeno está ligado à noção de que se está a presenciar uma totalidade única.

Por outro lado, haveria a possibilidade de reforçar o sentido aurático quando há um engajamento de performance conjunto à parte eletrônica. O exemplo dado é da obra *Time and Motion Study 2*, de Brian Ferneyhough, para violoncelo e eletrônica. Nela, uma balança instável mas expressivamente atraente é mantida entre a parte instrumental-sonora (microfones, auto-falantes e violoncelo) e a performance. Há um entrelaçamento complexo e interações perversamente auto-contraditórias entre os sons produzidos pelo violoncelo e as transformações eletrônicas dos mesmos. Em peças assim, o engajamento na performance revela uma lacuna entre o que é almejado e a realização desse ideal, fazendo com que cada interpretação responsável seja distinta, e possua um sentido de unicidade.

Cox continua o artigo, criticando a abordagem da criação sonora e a escolha por fixidez e controle exposta no paradigma fundacional. Aqui entretanto, atendo-me a concepção de aura que surge na primeira parte de seu texto, e como ela se relaciona com o ensaio de Benjamin e as críticas ao mesmo estabelecidas por Adorno em uma carta a este.

2.

Walter Benjamin diz da aura da obra de arte em seu ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", que ela é o aqui e agora da obra. É sua autenticidade - existência única que a permite ter uma história própria, dada pelas mudanças físicas na sua parte material, bem como pela trajetória como objeto transportado, possuído ou sob a tutela de alguém. O objeto é tratado como único, o que implica uma inserção em uma tradição que o acompanha (em um quadro de semelhanças e diferenças com outras obras). O seu momento indica um ponto na jornada que é sua. Como algo que tem um próprio a si, uma unicidade, manifesta uma certa distância: "um estranho tecido fino de espaço e tempo" (Benjamin, p. 27).

A reprodução mais perfeita não tem esse elemento. A aura na época da reprodutibilidade técnica desaparece. O produzido é retirado da esfera da tradição. E com isso o valor de tradição diminui na cultura. O modo aurático de existência da obra de arte mantém uma ligação com o ritual. Há uma ligação ao valor de culto, que Benjamin relaciona a um "estar lá sem que se veja"; a forças ocultas e a uma fixidez que tem um modo de aparição específico. As obras reprodutíveis são mais prosaicas e estabelecem

se em campos marcados mais diretamente por disputas políticas. Tem uma ligação mais marcada com um valor de exposição, com mais possibilidades de exibição e experimentação de modos de difusão e presença.

A obra autêntica usa o homem no seu máximo, procurando atingir uma realização que se mantém a partir dos recursos utilizados e desenvolvidos na relação do artista com a técnica e sua tradição. Benjamin fala de como os gregos, enfrentando as dificuldades de realização da escultura e, percebendo como uma vez prontas, eram "para sempre", lhes deram também valores "eternos". Já as obras reproduzíveis dariam espaço à intenções de aperfeiçoamento total, em que é possível levar a técnica ao máximo, descolada do *métier* individual e do desenvolvimento de um estilo próprio. Possuiriam sempre uma sombra do coletivo, advinda da possibilidade do trabalho em equipes, com separação de funções técnicas. E também da supressão da individualidade que surge da acessibilidade dos modos de fazer e de uma tecnologia para o puro jogo de uma arte de efeitos. Além disso, seriam assombradas pela possibilidade de revisibilidade dos resultados e aprimoramento dos produtos, baseada nas tecnologias de correção e na capacidade de produção de novas instâncias da obra; e pela ideia de que possam existir variantes e versões, facilitada pela maleabilidade técnica da produção e de novo, pela acessibilidade dos modos de fazer.

Ademais, a tendência da obra aurática seria buscar o estatuto especial: sua unicidade acopla-se a um público, espaço e/ou ocasião especial, para poucos. A reproduzibilidade teria um efeito contrário. As massas quereriam trazer para perto de si a obra e suplantam o caráter único do fato pela recepção de sua reprodução. Elas também quereriam tê-la próxima como posse, sujeitando-a à sua vontade, sua agenda e a seus usos.

3.

Em música, há de se diferenciar ao menos a esfera da obra da de sua execução. A obra não possui uma materialidade própria, como na pintura possui o quadro. De modo que a obra musical não atenderia a princípio à unicidade descrita por Benjamin: aquela da trajetória material e de relações de posse e tutela. Ater-se a isso seria impossibilitar a utilização do conceito de Benjamin no âmbito musical e desautorizar o uso de Cox. Na música eletrônica e no cinema arcaico, poder-se-ia estipular a existência um único suporte fixo para uma obra, de modo a acompanhar, por exemplo, a história de deterioração magnética da fita e restaurações da mesma; as instituições envolvidas e os eventos onde ocorreram a difusão/exibição da mesma. Para formas menos específicas historicamente, entretanto, e mesmo considerando as relações de detenção de direitos de execução, análogas à tutela, esse sentido de aura se perde, por falta da capacidade de absorção de danos materiais em algo imaterial ou mediado por mecanismos reproduzíveis. De fato, um manuscrito original de uma obra literária, mesmo modificado, não altera a obra: ela não acolhe esse tipo de modificação tão facilmente. Mas se os romances impressos perderam sua aura a tempo, e o tom ritualístico dos contadores de histórias e mitos, como a música manteve uma ideia de aura?

Nelson Goodman diferencia artes autográficas de alográficas (Goodman, 1976). Uma obra é autográfica se e somente a distinção entre original e o falso é significativa de modo que uma cópia a mais exata possível não conte como genuína. Caso contrário, diz-se que a obra é alográfica. A pintura é autográfica, a música alográfica. A impressão de gravuras é autográfica, mesmo com as obras existindo em séries, pois prevê um

controle numérico das unidades produzidas. Assim, a fotografia vacila entre ambas: ao se comportar como a gravura, é autográfica; ao ser plenamente reproduzível, é alográfica. Uma música tocada exatamente igual a uma outra música não consegue ser outra e é subsumida sobre a classe que aquela obra constitui. É possível existir plágio num caso de uma música dita como outra, mas a falsificação aí dá-se na esfera da autoria e da atribuição; o conteúdo não é em si tomado como falso.

Assim, as artes autográficas podem ser definidas por seu caráter aurático. Para Goodman, as artes alográficas emancipar-se-iam através da notação e a música, da partitura. A problemática desse argumento foi elaborada por Caron² e vou deixá-la de lado. A questão é que, ainda que a noção de partitura como identificador da obra seja descartada, tem-se de admitir que as obras musicais passíveis de ter aura são aquelas que conseguem manter-se como as mesmas e que, por mais variáveis que sejam, mantêm-se identificáveis, por algum critério, móvel ou fixo, como uma mesma obra. E isso significa que sob diversas execuções, reproduções ou interpretações, são a mesma música, isto é, as suas performances pertencem à mesma classe que, a despeito de diferenças e variações, distribui a mesma identidade a todas.

Donde, tomando a identidade musical como a obra, podemos acompanhar a sua trajetória identitária em termos de diferentes abordagens na performance, interpretações variadas e uma história dos seus suportes e notações, bem como execuções públicas. Dada já a existência de execuções privadas, como as de diversas obras para piano, tocadas em casa para os familiares, há um escalonamento da aura: o musical não se deixa categorizar dessa forma sem traçar dentro das suas manifestações, níveis - há músicas que só podem ser escutadas por um dado conjunto instrumental ou só podem ser tocadas a partir de certo nível técnico, o que torna a ocasião de sua execução menos acessível e com uma tendência maior de integrar de modo relevante a história da obra. O mesmo se dá com as diferentes abordagens e interpretações, que precisam entrar em uma condição narrativa em relação ao núcleo identitário partilhado da obra para fazerem-se efetivas, em termos auráticos. Isto é, há um movimento de absorção e segregação mais complexa que formam a trajetória da obra musical, em sua existência única, apartada da materialidade³. Esse movimento, bem como sua colocação como obra, a insere em uma tradição musical. A sua distância aurática é talvez mais evidente que na pintura, porque manipular seu estado e causar mudanças em sua existência é mais difícil e menos direto. É fácil estragar uma performance de música, mas não tão simples estragar a própria música, como alguém que empurra uma escultura ao chão de modo a rachá-la.

Nessa acepção, a música eletrônica, segundo o paradigma fundacional dispersaria a aura por buscar (i) a capacidade de ser reproduzida em qualquer lugar a qualquer hora, em diferentes contextos e por diferentes tipos de fruidores; (ii) uma reprodução sempre igual, que não a deixa traçar uma história interpretativa e de diferenças de abordagem; (iii) uma relação de imediaticidade com o ouvinte, igualando percepção do receptor e intenção do produtor.

² Jean-Pierre Caron: *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical* (2012).

³ Apenas aparentemente ocorre o mesmo na pintura, no caso de um quadro. Infelizmente o argumento não coube nesse breve artigo. O mesmo aconteceu com o argumento contra a concepção de Goodman de que cada performance (a materialidade dos sons) é a obra, isto é, que cada elemento da classe identitária é em si a obra.

4.

Em uma carta de 18 de março de 1936, Adorno critica o ensaio de Benjamin por achar que faltou-lhe dialetizar também a obra aurática, distribuindo potência às obras reproduzíveis, marcadas pelo valor de exposição, sem simetricamente discutir a potência das obras auráticas, marcadas pelo valor de culto. Assim, não à toa que a obra de arte autônoma seja transferido o conceito de aura mágica e atribuída uma função contra-revolucionária. Ambas a alta (autônoma) e baixa arte (reproduzível) carregariam os estigmas do capitalismo, conteriam elementos de mudança e seriam metades dilaceradas da liberdade integral (mas não complementares e sim diferentes). Não haveria saída fácil nem com um romantismo burguês, na figura do gênio, nem na anárquico do poder espontâneo do proletariado. Ademais, Benjamin subestimaria a tecnicidade da arte autônoma e superestimaria a da dependente. Essas críticas não me interessam tanto aqui, mas sim a defesa de Adorno da obra de arte autônoma. Pois nessa defesa encontramos os elementos usados por Cox para definir sua concepção de aura para a música eletrônica artística.

Adorno trata o aspecto de ritual, o valor de ritual, do texto de Benjamin como "mito" e fala do desencantamento da arte como dissolução do mito. Não obstante, a obra autônoma ainda mescla em seu cerne de modo dialético o mágico e o signo da liberdade. "A coerência mais extrema na busca da lei tecnológica da arte autônoma a adultera e, em vez de torná-la um tabu ou fetiche, aproxima-a do estado de liberdade, de algo que pode ser conscientemente produzido e feito" (Adorno, p. 208).

O que é composto, o é utilizando, mesmo nos meios digitais, o homem em seu embate com estes meios; a busca consciente, nesse embate, de consistência artística, aponta para uma liberdade ligada à necessidade de expressão. A obra de arte autônoma liga-se à aura no pólo de sua autenticidade, isto é, existência *como* algo único, numa conexão que não deixa de ter qualquer coisa de espiritual. Não é tanto por já ser *única* que a obra musical autônoma tem uma aura e estabelece uma ligação com sua história identitária e de performances. Mas por ser música autônoma que ela indica uma busca esforçada por atingir um nível de unicidade especial.

5.

Com o som fixo, uma música envelhece rápido. Todo "novo som" terá o poder da sedução, mas este esvanecerá com a familiaridade. Nesse ponto, obras que são diretamente gravações - que equacionam som e significado - correm sempre o risco de, se ouvidas muitas vezes, segundo Cox, entrarem num processo de extinção, isto é, acabarem com sua vitalidade. A vantagem de separar papéis na música artística tradicional seria garantir uma contínua tentativa de atingir um ideal transcendente de interpretação e com diferentes "diferentes tentativas/interpretações", ajudar a traçar uma história e uma quase-tradição para cada música.

As duas sugestões de Cox para a aura então podem ser resumidas a (i) que a música eletrônica procure se adequar ao paradigma da obra de arte orgânica, explorando o seu próprio meio para isso, mas produzindo algo alinhado à uma prática de escuta estrutural (de todo similar à exigida para a música contemporânea de concerto padrão); (ii) que o contexto de execução desta seja equivalente ao da música contemporânea de concerto, dando espaço para interpretação na execução e uma relação dinâmica e interessante

entre elementos invariantes e contribuições, desvios, erros e estilos interpretativos.

Nisso é como se, com a ubiquidade da eletrônica no âmbito musical, a música eletrônica de concerto deva desistir do seu discurso laudatório, cheio de potências e promessas, para integrar-se de modo comum ao paradigma da música artística ligado ao da obra orgânica, autêntica, aurática. Como não há mais sentido nas promessas de outrora, o compositor sugere uma volta ao lado mais ritual da música de concerto. Há distração de mais nos modos fragmentados e recombinantes da música eletrônica comercial, acoplada a uma expectativa do público de presenciar sempre o mesmo que não é exorcizada pelo paradigma fundacional.

A unicidade da obra autônoma deve expulsar, paradoxalmente, a expectativa de ouvir sempre o mesmo, essa proximidade de apropriação desenvolvida nas gravações musicais. Pois, mesmo em obras em que não há propriamente performance, que podem circular no formato de arquivos de som, em que a reprodução pode dar-se a bel-prazer do ouvinte, o que é procurado é um sentido de completude que remete ao contato com uma vida própria, que cintila dentro de si mesma. Haveria uma sensação de revisitação, que relaciona a obra ao momento e experiência da escuta, sempre diferentemente. Essa fulguração possivelmente é aquela que aparece no som como timbre, nas gravações de música *pop*. Mas a música eletrônica artística deveria figurar essa fulguração, incluindo-a no plano composicional de modo a distribuir no todo a unicidade como identidade e não apenas o único como identificação, nos fonogramas.

Adendo

Seria preciso entender melhor as críticas de Adorno a Benjamin, contextualizando-as em relação a outros textos. A ligação entre aurático e simbólico, contra a alegoria, levantada por ele, a partir da obra de Benjamin *A origem do drama barroco alemão*, parece ter tanto aspectos diretos quando indiretos e complexos. Pois uma obra simbólica manteria uma ligação com uma concepção de todo orgânico, que traça suas próprias condições de fruição a partir de uma tradição. O alegórico, ligando-se ao fragmentário, exigiria uma atitude interpretativa e apropriativa por parte dos fruidores. Mas seria preciso comparar melhor como esta polaridade se relaciona com aspectos históricos.

Ademais, se o filme, em 1936, é o que possui o caráter aurático no grau mais alto e mais suspeito, e se a música de Schoenberg não é aurática (Adorno, p. 211-2), seria necessário determinar o que exatamente Adorno quer dizer por aurático e o que diferiria o aurático daquilo que é *apparition*.

Bibliografia

Adorno, Theodor W; Benjamin, Walter. Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin. 47. Wiesegund-Adorno a Benjamin: Londres, 18.03.1936. (desconheço a edição usada, texto visto em aula), p. 206-214.

Benjamin, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.

Cox, Frank. Aura and Electronic Music. Em: Mahnkopf, Claus-Steffen; Cox, Frank; Schurig, Wolfram (Ed.). *Electronics in New Music*. Freiburg: Verlag Neue Musik (Corbett), 2006. p. 52-66.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976.