

RAIMUNDO RAJOBAC | LUIZ CARLOS BOMBASSARO  
ORGANIZADORES

# MÚSICA, LINGUAGENS E SENSIBILIDADES

Ensaio



Editora Fundação Fênix

Direção editorial: Agemir Bavaresco  
Diagramação: Editora Fundação Fênix  
Crédito da capa: Raimundo Cruz e Tahiana Jaeger

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –  
[Http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



*Série Filosofia – 72*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Raimundo Rajobac; Luiz Carlos Bombassaro (Orgs.).

RAJOBAC, Raimundo; BOMBASSARO, Luiz Carlos (Orgs.). *Música, Linguagens e Sensibilidades: Ensaios*. Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2021.

276p.

ISBN – 978-65-87424-99-6



<https://doi.org/10.36592/9786587424996>

Disponível em: <https://www.fundarfenix.com.br>

CDD-100

---

1. Música 2. Filosofia. 3. Estética. 4. Linguagem. 5. Hermenêutica.

Índice para catálogo sistemático – Filosofia e disciplinas relacionadas – 100

# Aura na Música Eletrônica de Concerto<sup>1</sup>



<https://doi.org/10.36592/9786587424996-13>

Henrique Iwao Jardim da Silveira

## I

Frank Cox, compositor e violoncelista estado-unidense, escreveu um artigo com o título *Aura e Música Eletrônica* ("Aura in Electronic Music", 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, fatores que marcaram fortemente a prática na época, não conduziria 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 Holmes<sup>2</sup>, 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. Os sons seriam guardados de modo exato e as variações contingentes quanto a difusão ou performance destes, bastante diminuída.
- A potência de produzir combinações sonoras e instrumentos virtuais antes apenas imaginados. A consequente eliminação dos "erros" de performance, ao substituir o humano, no papel de intérprete, por material pré-gravado ou automações.
- A potência de preencher a lacuna entre concepção e realização da obra

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Aproveito também para agradecer a Rodrigo Duarte pelos comentários valiosos.

<sup>2</sup> Joel Chadabe, *Electric Sound: the past and promise of electronic music* (1997); Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: technology, music and culture* (de 1985; quinta edição: 2016).

musical. Como o compositor passa a ter acesso completo à produção da sua música, controlando o processo até a etapa de reprodução, a obra serve como um meio mais direto de expressão. Concepção composicional e recepção do ouvinte são aproximados, porque o resultado sonoro passa a ser controlado pelo compositor, que também é primeiro ouvinte. O intermediário, o intérprete falível e imperfeito, não atuaria.

Segundo Cox, a princípio o conceito de aura se aplicaria justamente ao falível e mutável da música de concerto interpretada, não eletrônica, criticada pelo paradigma funcional. As potências da eletrônica indicariam uma filiação ao não-aurático: ao reprodutível e ao próximo (ao facilmente, ou mais imediatamente acessível). Mas, na sua percepção, com a ubiquidade da música eletrônica, as obras eletrônicas deixaram de ter não apenas aura, mas infelizmente, vida. Isto é, deixaram de exercer um interesse maior; deixaram de maravilhar, encantar. Sua potencialidade esvaiu-se. A artificialidade teria sido naturalizada em demasia. De modo que o público enxergaria como não-natural quando algum efeito, presente nas gravações da obra, estivesse faltando ou falhando. E julgaria uma performance fraca quando não houvesse uma cuidadosa artificialidade técnica atuando junto ao modo de tocar dos artistas. Para ele, em contraste com o modelo pós-aurático, debitário do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, a música eletrônica não deveria procurar a eliminação programática de toda aura nem a criação de um simulacro eletrônico da aura, mas sim criar um novo tipo de aura. Esta nova aura deveria ser guiada por ideais projetivos, inerentes em cada peça dada. Ela deveria ser apropriada ao meio eletrônico sem, entretanto, confundir-se meramente com propriedades ou capacidades já aparentes deste meio.

A nova aura não deve então ser elaborada por imitação àquela que ainda existe em performances ao vivo, da interpretação única em uma data específica, interpretação 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 flexíveis ou cambiantes fosse justificada de um ponto de vista da significação da obra, isto é, da identidade geral da obra. Mas mesmo nesse caso a aura buscada deveria ser uma espécie de "aura virtual", única

para cada peça, que não se confundiria com aquela de uma possível unicidade da apresentação.

O autor então argumenta que uma obra como *Gesang der Jüngelinge*, de Karlheinz Stockhausen, manteve-se vibrante porque, ao invés de confiar em efeitos, novidades de tratamento de som e de síntese sonora, tinha uma intrincada estruturação interna, uma desenvoltura composicional que lhe fornecia uma densa consistência. Estas obras criariam uma atmosfera brilhante, uma cintilação no som, que entretanto estaria ligada ao funcionalmente estrutural. Assim, uma intensa atenção a padrões de construção de qualidades sonoras secundárias, figurais, dá frutos porque faria o ouvinte experienciar transformações quase-lógicas entre componentes sonoros e qualidades que mudam de modo intencional. Estas poderiam ser intuídas como padrões que constantemente reaparecem através das transformações dos materiais. Os sons, tal como a obra musical como um todo, estariam estruturados composicionalmente. Intuiríamos padrões porque perceberíamos que há nos sons a qualidade de 'serem estruturados'.

O autor quer então fazer da aura algo honorífico e diferenciado no particular. Para ele, Benjamin pode opor apenas o ápice e declínio da aura, estabelecendo julgamentos de valor sobre as categorias gerais do aurático e do pós-aurático. Benjamin conseguiria, portanto, avaliar obras auráticas entre si, compará-las quanto à sua aura. A música eletrônica contemporânea deve buscar ter aura no sentido de construir em si um fenômeno. Esse fenômeno estaria ligado à noção de que estaríamos a presenciar uma totalidade única. Se essa construção é composta obra a obra, pode também ser avaliada quanto à sua efetividade, seu interesse, sua realização.

Ademais, haveria a possibilidade de reforçar o sentido aurático da obra de música eletrônica de concerto, em conformidade com o sentido antigo, supostamente fornecido por Benjamin, de existência única aqui e agora. Isso se daria quando há um engajamento de performance conjunto à parte eletrônica, fixada sob suporte. O exemplo dado é da obra *Time and Motion Study 2*, de Brian Ferneyhough, para violoncelo e eletrônica. Nela, um equilíbrio instável, mas expressivamente atraente, é mantido entre a parte instrumental-sonora (microfones, auto-falantes e violoncelo) e a performance. Há um entrelaçamento complexo, com 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. Possua, portanto, um sentido de unicidade. Esse sentido torna a performance da obra aurática, porque ligada à um evento único. Cada repetição da obra traria variações e mudanças suficientemente significativas, de modo a ativar a experiência do único e do que se presencia e depois se perde - daquilo que nunca voltará; propriedade cara à ideia de aura da performance.

Cox continua o artigo, criticando a abordagem da criação sonora por parte do paradigma fundacional, com sua escolha por fixidez e um certo tipo de controle composicional. Aqui, entretanto, atendo-me à concepção de aura que surge na primeira parte de seu texto. Relaciono-a com o ensaio de Benjamin e as críticas ao mesmo estabelecidas por Adorno em uma carta a este, bem como à formulação deste último da noção de aparição (*apparition*), afim de suplantar a de aura.

## II

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 (tradição que pode ser entendida como um quadro de semelhanças e diferenças desta obra para com outras obras). O seu momento indica um ponto na jornada que é a sua. Como algo que tem um próprio a si, uma unicidade, manifesta uma certa distância: "um estranho tecido fino de espaço e tempo" (Benjamin, 2012, p. 27). Por mais que alguém possua o objeto, este ainda assim possui sua própria história. Ademais, muitos não possuem o objeto, mas entram em contato com ele apenas em momentos preciosos.

Com o aperfeiçoamento da reprodutibilidade, as reproduções de uma obra não possuiriam alguns desses elementos. A aura, na época da reprodutibilidade técnica, desaparece. O objeto produzido seria retirado da esfera da tradição, da relação entre

a série de objetos artísticos únicos. E com isso o valor da própria tradição diminuiria na cultura. O modo aurático de existência da obra de arte ainda mantivera uma ligação com o ritual. Uma ligação ao valor de culto, que Benjamin relaciona a um *estar lá sem que se veja*. Uma ligação a forças ocultas e a uma fixidez que tem um modo de aparição específico, que afirma sua particularidade e a particularidade do presenciar a obra. As obras reprodutíveis seriam mais prosaicas e estabelecer-se-iam em campos marcados mais diretamente por disputas políticas. Teriam uma ligação mais marcada com um valor de exposição, possuindo mais possibilidades de exibição e experimentação de modos de difusão e presença.

A obra autêntica usaria 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 de esculturas, uma vez que as consideravam finalizadas, tinham-nas *para sempre*, e lhes davam assim valores *eternos*. O que é único e feito apenas com dificuldade deve durar para honrar seu acontecimento, sua vinda a ser. Já as obras reprodutíveis dariam espaço a intenções de aperfeiçoamento e por fim, de aperfeiçoamento total, em que seria possível levar a técnica ao máximo, descolada do *métier* individual e do desenvolvimento de um estilo próprio. Os conjuntos técnicos e a industrialização dos processos o permitiriam. As obras reprodutíveis possuiriam sempre uma sombra daquilo que é coletivo, advinda da possibilidade do trabalho em equipe, 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. Seriam assombradas pela ideia de que poderiam existir variantes e versões, ideia facilitada pela maleabilidade técnica da produção e de novo, pela acessibilidade dos modos de fazer.

A tendência da obra aurática seria buscar o estatuto do especial: sua unicidade acopla-se a um público, espaço e/ou ocasião especial, para poucos. A reprodutibilidade 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 ter as obras próximas, como posse, sujeitando-as às suas vontades, suas agendas e a seus usos.

### III

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 a possui o quadro. De modo que a obra musical não atenderia a princípio à unicidade descrita por Benjamin: aquela da trajetória material e das relações de posse e tutela. Ater-se a isso seria impossibilitar a utilização do conceito de Benjamin no âmbito musical. Na música eletrônica e no cinema arcaico, poder-se-ia estipular a existência de um único suporte fixo para uma obra, de modo a acompanharmos, por exemplo, a história de deterioração das fitas magnéticas e restaurações das mesmas. Acompanharmos a história das instituições envolvidas e os eventos onde ocorreram a difusão/exibição das obras, a partir destes suportes. Para formas menos específicas no sentido histórico, 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 reprodutíveis. De fato, um manuscrito original de uma obra literária, mesmo modificado, não altera a obra: a obra não acolhe esse tipo de modificação de seu suporte originário, e nem se confunde com ele. Se os romances impressos não têm aura, ainda assim: teriam as histórias contadas um tom ritualístico? E como a música manteve uma ideia de aura?

Nelson Goodman diferencia artes autográficas de alográficas (Goodman, 1976). Uma obra é autográfica se e somente se a distinção entre original e 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, a partir de chapas de impressão específicas, chanceladas pelo artista. Assim, a fotografia vacila entre ambas: ao se comportar como a gravura, é autográfica; ao ser plenamente reprodutível, é alográfica. Uma música tocada exatamente igual a uma outra música não consegue ser outra e é subsumida sobre a classe que aquela primeira obra



constitui. É possível existir plágio no caso musical: uma música é dita mentirosamente outra. Mas a falsificação dá-se na esfera da autoria e da atribuição; o conteúdo não é em si tomado como falso, mas, justamente, como o mesmo nas duas.

Assim, as artes autográficas podem ser definidas por seu caráter aurático. E, em uma leitura forte da necessidade de uma existência da obra ligada ao aspecto material-físico, que por sua vez se desdobra na relação que uma obra tem com o falso, as artes alográficas não produzem obras com aura. Entretanto, é possível afrouxar essa condição. Para Goodman, as artes alográficas emancipar-se-iam através da notação e a música, da partitura. Essa emancipação dar-lhes-ia a possibilidade de se configurarem em obras artísticas particulares. Essa configuração era antes dificultada pelo caráter efêmero dessas práticas e a necessidade de trabalho não-individual que comumente elas envolviam. A solução é problemática<sup>3</sup>, mas o ponto importante aqui 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. Esse ponto talvez pareça óbvio, mas é necessário – uma obra musical aurática precisa ser uma obra musical e ter uma identidade. Assim, por mais variáveis que estas sejam, devem se manter 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 pertencerão à mesma classe que, a despeito de diferenças e variações, distribuirá a mesma identidade a todas elas.

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 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. Isto

---

<sup>3</sup>Ver uma discussão sobre os problemas de tal abordagem em Jean-Pierre Caron: *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical* (2012).

torna a ocasião de sua execução menos acessível e implica uma tendência maior de integrar estas, de modo relevante, à história da obra. O mesmo se dá com as diferentes abordagens e interpretações, que precisam entrar em uma condição narrativa relacionada ao núcleo identitário partilhado da obra para se fazerem efetivas, em termos auráticos. Isto é, há um movimento de absorção e segregação complexo que forma a trajetória da obra musical, em sua existência única, entendida como apartada da materialidade, mas dependendo desta (das instanciações sonoras, dos suportes produzidos). Esse movimento, bem como sua colocação como obra, a insere em uma tradição musical. Em um certo sentido, 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. A escultura ainda depende de uma distância ritualizada, resquício da ideia de objeto mágico; depende das instituições que a protegem a todo custo. A obra musical já recebe desde sua formação o selo do etéreo, substituindo nesse nível da destrutibilidade, a dificuldade devido ao estatuto de inacessibilidade do objeto, pelo inalcançável, inalterável da ideia.

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 imediatidade com o ouvinte, igualando percepção do receptor e intenção do produtor.

O exemplo da peça de Ferneyhough não partilha de (i) por exigir uma ocasião de concerto e um intérprete instrumentista. (ii) por construir uma situação de performance em que sempre haverá variações entre uma execução e outra; que acolhe diferentes abordagens interpretativas. (iii) por estabelecer uma relação entre projeto composicional e resultado sonoro intrincada e em algum nível turva. Ademais, ainda boa parte da música eletrônica de concerto, mesmo sendo absolutamente reprodutível, isto é, fixada sob suporte (fita magnética, fida DAT, ou arquivo digital multipista etc.), seria apenas apresentada adequadamente em salas

de concerto. Pela dificuldade de obter e montar o sistema de som necessário; pela dificuldade de obter a gravação com a versão oficial da obra; por vontade dos artistas e tendência institucional de se restringir o número e controlar as ocasiões de apresentação. Assim, em geral, a postura dos criadores de música eletrônica de concerto aproxima-se mais do fotógrafo artista, com atitude de gravurista (com sua série propositadamente reduzida de impressões), do que do fotógrafo comercial, produtor de imagens. A condição institucional da música eletrônica de concerto (acusmática, eletroacústica) leva à ideia de que a obra musical é instanciada em concertos especiais, de modo a facilitar a esta obra uma história de suas execuções-ocorrências.

Não obstante, assim determinada, a aura de filiação benjaminiana parece estar distante da ideia que dela toma Cox em seu artigo. Mas aproximemos ambas. Cox fala especificamente da aura da performance musical que se liga ao aqui e agora que faz de uma performance um acontecimento único. Mas esse acontecimento encontra-se subordinado a ideia de uma obra, que o organiza por permiti-lo ou não, isto é, de uma obra que exige interpretação ou não. *Time and Motion Study 2* exige, *Gesang der Jünglinge* não<sup>4</sup>.

Temos então uma visão estrita de aura, dentro de uma leitura fraca da necessidade de suporte físico, e uma aberta. A estrita diz que só músicas de concerto com intérpretes tem aura, por permitirem performances auráticas. A aberta permite avaliar a aura como um efeito que uma obra musical consegue ao investir de variadas formas em seu caráter de música única, a ser apreciada em ocasiões especiais e sob condições específicas, e a ser conhecida em sua trajetória histórica como entidade imaterial. A nova aura que Cox propõe parte de uma visão aberta da aura. Como no exemplo dado por ele, da peça de Ferneyhough, esta pode ser reforçada pela aura tradicional, estrita. Entretanto, ele quer que essa nova aura seja vinculada a dados imanentes da própria obra e não de externalidades como aquelas ligadas à formação social do caráter único desta, a sociabilidade de seu caráter especial. Sua proposta é a de uma obtenção de um especial imanente, advindo do composicional. O que é

---

<sup>4</sup>Tomo aqui como não-problemática a ideia de que a obra de Stockhausen, quando apresentada, é sempre a mesma. Vale então a diferença entre interpretação e reprodução, e considera-se que difusão eletroacústica não chega a ser interpretação, isto é, não produz alterações significativas para os propósitos levantados.

único na obra e que a torna especial como uma espécie de 'ser vivo único' é sua estruturação, que penetra até os seus elementos de construção sonora para dar-lhe um brilho único.

#### IV

Em uma carta de 18 de março de 1936, Adorno critica o ensaio de Benjamin por achar que lhe faltara também dialetizar a obra aurática. Benjamin distribuía potência às obras reproduzíveis, marcadas pelo valor de exposição, sem simetricamente discutir a potência das obras auráticas, marcadas pelo valor de culto. Assim, à obra de arte autônoma coube uma função contra-revolucionária, muito ligada ainda à aura mágica. Para Adorno, ambas a arte elevada, autônoma, e a arte baixa, reproduzível, carregariam os estigmas do capitalismo, assim como ambas conteriam elementos promotores de mudança. Seriam metades dilaceradas da liberdade integral, embora não complementares, mas apenas diferentes. Não haveria, portanto, saída fácil da situação cultural em questão. Nem o romantismo burguês, ligada à figura do gênio, nem o anárquico do poder espontâneo do proletariado a proveria. Ademais, Benjamin subestimaria a tecnicidade da arte autônoma e superestimaria a da reprodutiva, tornando seu diagnóstico bastante tendencioso.

Levanto essas críticas pelo interesse do debate. Mas devo me ater ao que nos interessa aqui, à 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 mesclaria 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 polo de sua autenticidade, isto é, na sua existência

como algo único, numa conexão que não deixa de ter qualquer coisa de espiritual e mágico. Não seria tanto por já ser *única* que a obra musical autônoma teria uma aura e estabeleceria uma ligação com sua história identitária e de performances. Mas por ser música autônoma que ela indicaria uma esforçada busca por atingir um nível de unicidade especial.

Não se pode, entretanto, deixar de observar que a concepção de aura aí posta por Adorno não enfrentava o problema da possibilidade de que uma música não precisasse ser interpretada para existir. E tampouco a consideração de que músicas poderiam existir apenas a partir de gravações, ou que gravações fossem suficientemente interessantes para afetar o status especial da apresentação musical, da performance em um concerto. Não obstante, Adorno menciona em um momento da carta que *nada seria mais aurático que um filme de cinema*, para deixar claro sua intenção de dialetizar a posição do aurático: este poderia sim ser capturado por humores não-emancipatórios, não sendo um componente *stricto sensu* positivo (2013, p. 211). Assim, de fato, os elementos levariam a crer que a concepção de aura adorniana seria aberta. Que ele selecionaria da concepção de Benjamin o que lhe interessa, ignorando os elementos que não cabem a seu campo de preocupações. Mas seria preciso ainda o enfrentamento que diferencia a concepção estrita da aberta para que surgisse a questão da aura para a música eletrônica de concerto, a começar pela própria existência desse tipo musical, ausente na década de 1930. De modo que a sugestão da nova aura de Cox pode ser reinterpretada como a ideia de que a música eletrônica de concerto é música autônoma e que, assim sendo, sua busca por unicidade ao nível do sonoro acarretaria, em maior ou menor grau, dependendo do trabalho composicional envolvido, a sua auralização. A proposta assim corresponde, em larga medida, à afirmação de que, mesmo contemporaneamente, a música eletrônica de concerto deve filiar-se à tradição alto-modernista da música autônoma, contra a música reprodutível, de entretenimento.

Com sua fixação sonora, uma música envelhece rápido. Todo novo som tem um poder da sedução que se esvanece com a familiaridade. Segundo Cox, obras que são diretamente gravações, sob suporte, correm sempre o risco de, se ouvidas muitas vezes, entrarem num processo de extinção, ao perderem gradativamente sua vitalidade. A vantagem de separar papéis na música de concerto tradicional seria

garantir uma contínua tentativa de atingir um ideal transcendente de interpretação sem acarretar a degenerescência da repetição do fixo. As diferentes tentativas/interpretações ajudam a traçar uma história e uma quase-tradição para cada música. Na música fixa, ao menos, a consistência interna saudada por Cox nos levaria a tratar a obra como um mecanismo que, posto em movimento, mostrar-se-ia orgânico e vivo nos seus meandros e efeitos. Que nos daria a sensação de que lá, durante aquele tempo e experiência, existe uma vida própria. De que se trata de obra autônoma cuja fixidez sonora não impede seu caráter monadológico. Sua técnica e seu reprodutível remeteriam menos ao universalmente técnico, do que ao composicionalmente particular.

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 para uma relação dinâmica e interessante entre elementos invariantes e contribuições interpretativas, 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, e como a eletrônica musical passou a integrar todo o âmbito do musical, indiscriminadamente, 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, expectativa esta que não é exorcizada pelo paradigma fundacional.

A unicidade da obra autônoma deve expulsar, paradoxalmente, a expectativa de ouvir sempre o mesmo, essa proximidade apropriativa desenvolvida por meio das 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 ao 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 reencontro, que relaciona a obra ao momento e experiência da escuta, sempre diferentemente. Essa fulguração, entretanto, não é aquela que aparece no som como timbre, nas gravações de música *pop*, ou do trabalho timbrístico roqueiro elogiado pela música espectral<sup>5</sup>. Pois a música eletrônica artística deveria figurar sua fulguração, incluindo-a no plano composicional. Então, não se trata apenas de produzir uma música que, como um todo, tem o único como sua identificação - como obra única. A unicidade resultante, estruturada, deve distribuir-se no todo do som e do pré-perceptivo, produzindo um brilho especial de identidade.

## V

Poder-se-ia discutir o quanto de fato essas transformações quase-lógicas no sonoro são percebidas; o quanto são intuídas; o quanto se fazem presentes. E depois o quanto a adequação a um trabalho composicional estruturalista intrincado e preocupado com o figural implicaria uma sensação de mais ou menos aura que não fosse simplesmente uma sensação de "intrincamento mais ou menos consistente". É de fato cômodo para um artista propor avaliações de valor estético com base na corrente estética que este mesmo segue e promulga. Entretanto, feitas essas ressalvas, nada disso o impede de mobilizar ideias em sua defesa e re-elaborar um conceito para tal. Sua aura não é fisicalista, condicionada pelo autografismo. Não é como a da música tradicional, condicionada pela performance, de concepção imediatista. Aproxima-se da aura de concepção ligada à autenticidade artística, mas a estende para além da condição imediatista, muito embora, em segundo momento, aconselhe um reforço interpretativo. Talvez porque uma estruturação fixa entrasse em conflito com a propriedade da aura benjaminiana da trajetória histórica do objeto, que no caso da música, configura-se como aquela das performances da peça musical. A volta da camada interpretativa acenaria a uma conciliação com essa propriedade, entretanto tensionando justamente o lado construtivo-composicional

---

<sup>5</sup> Penso no célebre texto *A revolução dos sons complexos*, de Tristan Murail (1992).

da nova aura. Mesmo quando os esquemas de variação e desvio interpretativo são absorvidos por uma estruturação que os permite, parece que a instabilidade e tensão permanecem em jogo. Ou ao menos, é o que o exemplo da obra de Ferneyhough, parece indicar... Ademais, com Adorno, Cox valoriza uma realização artística única, de uma coerência que alça à liberdade ou ao menos à vivacidade.

O problema então é que uma vez chegado aí, se concluímos que esse programa implica um reforço da ideia de que a música eletrônica de concerto deve fazer-se e dizer-se arte autêntica, qual a vantagem de elaborar um critério que atrela essa autenticidade a um conjunto estético-composicional específico, organicista e estruturalista? Pois mesmo Adorno vai substituir o conceito de aura pelo de *apparition* – aparição, para justamente liberar a constelação que cerca o valor de culto em seu sentido positivo e emancipador das amarras da concepção orgânica da obra musical. E não é em chave similar que devemos entender sua colocação desconcertante, na carta já mencionada, de que "A música de Schönberg com certeza não é aurática"? (Adorno, 2013, p. 212).

A partir do material, organizado como um capítulo, intitulado *O Belo Artístico: «apparition», espiritualização, evidência*, da Teoria Estética de Adorno (2008, p. 125-156), direi: pois a dissolução e a não organicidade se fazem também estéticas. A arte pode conciliar sua própria irreconciliação interna, a sua construção fragmentária, sua colocação como dissonante a si mesma. A própria estrutura das obras de arte não é orgânica, no sentido de que estas encontram-se penetradas por momentos intelectivos, de expectativa e lembrança, pré e pós escuta. Elas são pensadas a partir de si próprias, mas mediadas intelectualmente, condicionando assim sua percepção. Entretanto, essa modulação não é necessariamente condicionada por uma postura simplesmente estrutural de escuta, ainda mais na contemporaneidade. A aparição, como fulguração de um instante improvável, emerge do caráter processual da obra e escapa-lhe, coroando seu acontecimento nesse momento fértil, ao indicar que a obra é mais do que ela mesmo é. Mais do que ela mesma quando colocada fora do processo de seu acontecimento. Marca-lhe assim uma não-totalização, com esse adicional de brilho fugaz, iluminação que já some. Na música contemporânea, a aparição emerge contra a pura coerência. Esta iluminação, portanto, não é fruto de um truque de *métier*, a surgir como um simples efeito. Seu instante improvável marca



a necessidade de reflexão sobre a obra, mas não a subordina a um manuseio composicional de tipo específico. A aparição então fulgura em um momento, não pelo seu som que brilha tal qual sua estruturação, mas de modo a invocar o imprevisto e o paradoxal. E assim, nos obriga a reavaliar o que é a consistência, em meio a diferentes obras musicais, dado que esta consistência não precisa ser adquirida via um manejo estruturado e racional da sua totalidade.

Em meio a uma cultura na qual a eletrônica sonora é ubíqua e qualquer som pode ser gravado, manipulado, descontextualizado, re combinado; onde qualquer amostra sonora pode ser armazenada e empregada para usos alternativos. Neste ambiente, a obtenção de uma distância contemplativa, o reforço de que exista algo de mágico e único, de uma presença no aqui e agora, deve ser produzida com fins a aproveitar as potências positivas não mistificantes desse movimento, não mais necessário nem aparente. Mas isso talvez signifique apenas que a música eletrônica, aqui e ali, dentro da concepção entendida, deve ser feita tal como qualquer arte o é, com maior ou menor sucesso.

## Referências

Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

Adorno, Theodor W.; Benjamin, Walter. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. 47. Wiesegrund-Adorno a Benjamin: Londres, 18.03.1936. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2013. 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*. Indianopolis: Hackett Publishing, 1976.

## Referências Secundárias

Caron, J.-P. 'Da Ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical'. In: Quaranta, Daniel; Fenerich, Alexandre S. (Ed.). *10 Olhares sobre a Música de Hoje*. São Bernardo do Campo: Garcia edizioni, p. 45-82, 2015.

Chadabe, Joel. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1997.

Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. 5. ed. New York: Routledge, 2016.

Murail, Tristan. 'A revolução dos sons complexos'. Trad.: J. A. Mannis. In: *Cadernos de Estudo - Análise Musical*, São Paulo, n. 5, fev./ago. 1992.