

Ensaio de Estética e Teoria das Artes

CALEIDOSCÓPIO

O QUE A MÁQUINA FEZ POR (DE) NÓS

«Ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n'en sont encore qu'à la période des incunables. Mais attendez, les prodiges parleront d'eux-mêmes et l'esprit nouveau, qui gonfle de vie l'univers, se manifestera formidablement dans les lettres, dans les arts et dans toutes les choses que l'on connaisse.»

(Guillaume Apollinaire, *L'Esprit Nouveau et les Poètes*)

1. Com mais ou menos visibilidade a todo o tempo, o humano encontra novas representações do mundo. Sabemos que desde o início do moderno as alterações são mais visíveis, não que fossem substancialmente diferentes, mas porque temos mais «olho» para elas. Quando dizemos *olho* queremos dizer mais sentido para elas. A ruptura do singular com ele-mesmo, pelos caracteres móveis, a imprensa, e mais tarde com todos os mecanismos de reprodução, tornaram também o singular num fragmento, essencial, mas mesmo assim uma substância em deriva pelas suas reproduções. Já não dizemos a palavra uma única vez, repetimo-la até à perda de qualquer imagem de si, do seu significado. Se podemos despir a palavra então é verdade que podemos esvaziar qualquer sujeito. E se para alguns esta situação parece ser catastrófica, ou pelo menos, iminentemente apocalíptica, é-o apenas pela redução do espaço e pela fragmentariedade do tempo. Mas não deixa de ser verdadeiro (e prova são os novos tribalismos) que o «corpo pensante» tem uma capacidade natural de adaptação às novas circunstâncias em que vivemos. Temos mais sentido para

as alterações do mundo porque a partir do moderno, e sobretudo no século vinte, estas alterações são vistas enquanto decorrem e algumas previsíveis. Nunca como hoje estivemos tão de acordo com o tempo, ie, nunca fomos tão humanos como agora.

Não é, portanto, estranho ao humano que aquilo que compunha a metáfora da ordem se tivesse perdido (mesmo na estética). A emergência na superfície do modelo ordenado, sabemos agora pelos sentidos, faz-se sobre fundamentos que há muito são dissonantes, caóticos. Tal como os modelos matemáticos, que não são mais do que metáforas da realidade, a ordem que víamos não era mais do que um desejo que está em toda a metáfora: na e pela linguagem a realidade poder ser dita de outra forma: metamorfose. Sabemos agora que na matriz da ordem está a desordem, como na matriz do som está o ruído; como na matriz do acerto está a falha. Só que, com outro «olho», o que «vemos» emergir já não é apenas a metáfora, mas um coágulo a diferentes cores e sons, unidos por uma estranha membrana, muito fina e de fácil ruptura a que podemos chamar caos, ruído e falha. Estes três conceitos afastados desde há muito do nosso convívio pela imposição de uma *metáfora natural* significam, numa conjugação de vários dicionários, o que os sentidos rejeitam, o que é excedente, o que está a mais ou é o imperfeito e desarmonico. Na língua, aquelas três palavras, que mais tarde reuniremos numa só por um apelo semântico, originaram o caótico, ruidoso e falhado que não qualificam a substância mas a aparência da substância. Afastado então este simulacro, pensemos numa palavra apenas: ruído.

2. O ruído entrou no âmbito dos estudos sociais quando, nos finais do séc.XIX, foi possível reproduzir o que até então era uma singularidade irredutível: o original. A partir de então todos os mecanismos de reprodução começaram a ser observados não apenas como invenções capazes de duplicar mas também como máquinas de ruído. É claro que o ruído existe desde sempre, vivemos num universo sonoro, só que o abafa das vozes e dos sons naturais, nunca tinha sido pensado até à inclusão do ruído da técnica nos objectos em reprodução e reproduzidos (aqui, além do ruído mecânico, podemos pensar também num ruído semântico), considerando não apenas as vozes, mas também a música, todos os sons, a escrita e a imagem. A pergunta que se pode fazer é: por que se movimentaram os nossos ouvidos (que mesmo assim já não são os mesmo dos fins desse século) para um som que lhes era estranho mas similar àquele que já existia em todas as máquinas da grande revolução industrial? A resposta a haver parece-nos simples: porque só com a reprodução do que até então era uma singularidade para o humano (efémera na maioria dos casos) o ruído emergiu da matriz que fundamenta a figura e o som¹, persistindo na destruição depois de destruído o singular e a intimidade. Neste último caso a voz pode servir de exemplo. Ninguém se reconhece, à partida, na sua voz: o que era do íntimo e que parecia pertencer ao grau mais elevado da sua personalidade não é mais do que uma abstracção².

A partir do fonógrafo e do gramofone, o ruído instalou-se como um duplo semântico: por um lado a substância do que é ruidoso; por outro lado a substância contida na acção dos objectos técnicos.

¹ Ambos são produto do ruído no sentido em que sendo o homem um animal de formações, de criação de formas, quer por imposição da sua natureza, quer da imaginação, e considerando a forma a única actividade visível no esforço humano de dar coerência ao todo, ie, ao real, podemos pensar que quer a exogeneidade das formas quer a sua endogenia, avançou, num movimento peculiar ao longo dos séculos de um ruído comum até a uma total diferenciação. Podemos pensar este movimento como o processo poético, de estabilização de um poema.

² Como nos diz Thomas Mann no seu *Doutor Fausto* (Edições D.Quixote: Lisboa, 1987), p.83: *a voz humana pode ser abstracta, ser, possivelmente, a abstracção do homem.*

Reproduzir tornou-se uma actividade que denota dois movimentos: o do aparecimento da cópia contornada pelo ruído e, porque nela infiltrado, o movimento da audição que o podem descrever como uma falha. As primeiras impressões, que são ainda o fundamento tecnológico do apuramento da impressão digital, a sua pré-história, eram de que os primeiros aparelhos depositavam no som uma falha que era ruído e nunca que essa falha era afinal própria da singularidade em reprodução: o que ouvimos na auscultação medida pelo estetoscópio não são apenas os barulhos dos órgãos no seu funcionamento, mas também o deslize da membrana, sobre outra membrana que é a pele, na sua actividade de auscultação cada vez mais rigorosa.

Na verdade foi com o aparecimento do fonautógrafo, em 1857, que o som nasceu para a cultura, e por ele o ruído introduziu-se na multidão. O ruído introduziu-se como um outro e noutros casos, mais englobantes, como a totalidade informe do som. Foi só a partir daquele momento, embora com antecedentes na arquitectura e na medicina (lembro a invenção do estetoscópio), que o ruído começou a fazer parte dos estudos culturais. Então, o objectivo não seria o de estimular o estudo do ruído propriamente dito, em si, mas de, por ele, relevar o desenho do som. Com esta passagem pretendia-se, sobretudo, encontrar formas de diminuir a presença dele na comunicação e na reprodução, tornando o som mensageiro. No entanto, o ruído é sempre uma *passagem*³, o sinal de que a invenção vai ter ou não sucesso. Primeiro reproduz-se, por tentativas, o ruído, e só mais tarde o som, enquanto o desenho se levanta desse informe originário. Com esta iniciativa o humano não apenas queria preservar e perpetuar parte do que compõe a sua identidade como também, em vida e no fundo mortuário que todas aquelas invenções representam, reconhecer-se. É que com a maioria dos objectos técnicos de reprodução de som e imagem, damos-nos conta do que a morte significa. O biológico é afectado de uma maneira irreversível pela capacidade que essas máquinas têm em nos desviar da lei da morte, tornando-a, no entanto, imperativa em nós. A profusão do *gadget* no contemporâneo pode ser lido nesse assombro do tempo vazio: a projecção é seguida sempre de uma retro projecção.

3. Que a cópia nunca seja igual ao original não é problema do «copiador» mas do próprio fundamento que faz existir o original, a sua micro-ontologia que apenas é relevada pela microscopia sobre a re-apresentação. Ora, esta ideia leva-nos a uma falha que aproveitada pelas vanguardas do séc.XX, sobretudo o Futurismo e o Surrealismo, e pelas poéticas dos fins do século e posteriores, se tornou produtiva. Esta falha pode ser entendida, no caso do ruído, como o excedente de um corpo ou objecto audível.

“Deafening silence surrounding sound was made to be broken. Let the clamor begin»⁴. O silêncio ensurdecedor que resguarda o som, quebrado, dá origem ao ruído que é, na maioria das instalações contemporâneas com uso de meios audiovisuais, a fragmentação do silêncio, o silêncio a quebrar-se. Esta quebra instala uma nova noção de espaço, do espaço do audível que pensávamos constituído apenas numa relação directa com a capacidade auditiva do sujeito e da intensidade do som produzido pela fonte. Efectivamente a mudança ocorre na emergência de uma nova relação entre os instrumentos de reprodução e de audição: um desvio relacional, da natureza para o tecnológico.

³ Com os aparelhos de reprodução foi possível ao humano retirar a «cera» que Ulisses colocou nos seus marinheiros para que não ouvissem o «ruído» das Sereias, o som do real. (Odisseia, Canto XII).

⁴ *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, ed. Douglas Kahn and Gregory Whitehead. M.I.T. Press, 1992, p.xi.

Mais do que nunca o espaço já não é um domínio da hegemonia geométrica da visão mas é também da audição. A espécie de falha encontrada no «vidro» (um exemplo) que era silêncio, foi mais tarde a origem do fragmento, tornando-se, como já experimentamos, uma falha produtiva em si, albergando um novo espaço e novas sensibilidades, deixando aberto o espaço sonoro a novas interpretações que rompem com a matriz estética do moderno. O que não é desejável, no homem e hoje, não é o ruído ou a falha, mas um singular afastado do seu *constructo*, um som afastado da sua fonte, purificado. Se atendermos à história do som, se assim lhe podemos chamar, verificamos que o som não era um objecto histórico mas um meio na panóplia da reprodução técnica e artística. O que a arte propôs nas primeiras décadas do século XX (já com um rastro bem visível na segunda metade do séc.XIX) foi apenas uma admiração pelo conjunto das relações que o ruído representava assumindo-se a inovação enquanto não-som, mas não como outro som e outro objecto histórico que, como todo o objecto, enforma o espaço e os sentidos. Na maioria dos casos foi uma simpatia com o dissonante, o estranho à metáfora da ordem natural e com o fragmento que propiciou alterações na metodologia de construção e análise da obra de arte.

Na música podemos relembrar o famoso manifesto «Arte di Rumori» de Luigi Russolo (futurista italiano) e mais tarde os projectos de Varèse e John Cage, bem como sons mais contemporâneos na arte do ruído, onde se destaca a *Japanese Noise*. A pretensão era no início, através de uma desobediência à harmonia e à métrica, a renovação da música pela observação da desestruturação ontológica do homem contemporâneo e das suas afinidades electivas: «this strategy was, of course, exhausted at the point when no audible sound existed outside music»⁵. Mesmo noutros domínios, e sobretudo no uso que a literatura fez das novas invenções tecnológicas, como o fonógrafo e o gramofone de Edison e o paleofone de Cros, originaram obras em que a capacidade de constituir o estranho na experiência literária se deve muito à ambiguidade sonora que repousa nas palavras ou à experimentação dos aparelhos de reprodução e aquilo que de mágico traziam para a representação do mundo. Lembro o *Locus Solus* e *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, o *Phonographe*, de Alfred Jarry ou *La Machine à Parler*, de Marcel Schwob, entre muitos.

O movimento faz-se sempre da representação para a experiência, uma espécie de *máquina espelho*. Mas esta deriva não assimila correctamente a noção de som e ruído, antes amplia o *sensorium* de uma experiência diferencial, mostrando os efeitos da moderna tecnologia no corpo (como referia Marinetti no seu «Destruction of Syntax – Wireless Imagination – Words in Freedom» *parole in liberta*). Esta ideia, tão em voga nas primeiras vanguardas do século XX, desenvolveu-se a partir da constituição da noção de ruído mas com a perda da sua fonte, ganhando, em si, a funcionalidade do não ruído: a parafernália da invenção do século XIX surgiu na altura ideal em que, obcecado pela subjectividade, o humano se deu conta que sem o Outro ou a máquina que o fizesse ser, que o capturasse, todo ele se dissolveria. O objecto técnico surge então neste apogeu de construção do humano pelo outro, dissolvendo-se no reproduzido, num *animal máquina*.

4. O humano não se reconhece no que vê, mesmo nos espelhos, não há suficientes espelhos para nós. A invenção da «panorâmica» foi para a fotografia mais um passo, não para enquadrar um mais largo horizonte, mas para enquadrar melhor o homem. O objectivo de todos os aparelhos de reprodução, de todas as invenções humanas do século XIX era o desejo de uma posse, não do mundo,

⁵ *Wireless Imagination*, p.3

mas de uma origem, a do próprio sujeito: «The machine causes me, since in a reverse take of its action I discover myself in memory, in eye, vision, basis. As if it were true that I am»⁶.

Embora apoiadas na imitação, as obras de arte preconizavam – pela reprodução dos aparelhos técnicos ainda em desenvolvimento – a separação da fonte que pudesse constituir outro sentido. Apollinaire no seu ensaio «O Novo Espírito e os Poetas» criticou nestas obras a redução da poesia a uma imitação o que é na verdade um excesso. Mas com o aparecimento da Rádio, facilmente se percebeu a importância de uma arte independente. Com a reprodução das vozes e da música, sobre o ruído de fundo que constituiu o primeiro sinal da invenção, algumas artes não podiam mais ser apenas portadoras da expressão (dos sentidos, das ideias) mas criadoras. É este o grande desvio do moderno, com os objectos técnicos, e muito antes das primeiras vanguardas do século XX⁷: o objecto deixa de ser apenas a coisa útil por onde circula o humano, mas olha-se na sua constituição como sendo símbolo da presença do humano no mundo, o seu prolongamento, que antes estava apenas reunido nas coisas do sangue. Ao ouvirmos primeiro o ruído na sintonização e mais tarde a nossa própria voz, reconhecemos a nossa estranheza através da máquina estranha: o objecto faz estabelecer novas relações com a nossa identidade e, sobretudo, com a nossa liberdade que repousa na total independência do objecto ao desígnio humano, sem deixar de ser o meio através do qual se torna possível sondar o segredo humano.

Possivelmente os primeiros a perceberem o real significado das novas invenções não estavam familiarizados com a sua engenharia, nem queriam. Se a tentativa do inventor foi de informação em tempo real ou de perpetuação dentro e fora do círculo de intimidade daquilo que faz do humano um ente singular, rapidamente essa ideia básica de comunicação (que persiste na função comunicativa da linguagem) se perdeu nos seus utilizadores criativos. Houve então uma liquidação da invenção, das funções do dispositivo, onde citar Villiers com a sua *Eva Futura* ou Alfred Jarry na obra já referenciada, e relevar a apreciação das alterações dos dispositivos narrativos conformados às diferentes máquinas de reprodução: dictafone, telefone, gramafone e máquina de escrever, na obra *Drácula* de Bram Stoker. Se por um lado temos a apresentação das alterações introduzidas por estes aparelhos técnicos no devir humano, por outro lado, o ruído é tão intenso que a máquina é totalmente apagada em sua função, mostrando-se apenas nesse som que, por osmose, contagia o modo de escrever e a horizontalidade da linguagem, tornando-a vertical em direcção a uma semântica que é uma mistura de homem e máquina. Esta foi a verticalidade aceite pelas dadaístas e surrealistas: com as novas invenções, pensaram, é possível ir ao fundo da imaginação criadora, ao subconsciente, trazendo agarrado à escrita o segredo. De repente tornamo-nos vítimas de uma «agressão» que não estávamos à espera. De repente todos estavam interessados em saber o que a máquina podia fazer na literatura e não com a expressão dela na literatura. Em nenhum outro mecanismo ou criação o ruído da própria máquina e o ruído em reprodução passou tão bem para o ofício artístico, nomeadamente, para a escrita. Para além desse ruído donde parte o tecnológico, também o ruído mecânico do aparelho em reprodução começou a fazer parte do nosso estar: o ruído da máquina de escrever faz parte de algumas lendas em torno de escritores que exigiram a presença dele na hora da sua

⁶ Charles Grivel, *The Phonograph's Horned Mouth*, in *Wireless Imagination*, p.34.

⁷ Mas sempre lembrando que os precursores dessas vanguardas se encontram à época dessas invenções e por elas se deixaram «enformar». Lembro, entre outros, Alfred Jarry e o seu conto *Phonographe* (1894), Villiers de l'Isle-Adam com *L'Eve Future* (1886), Marcel Schwob com *La Machine à Parler* (1892) e Charles Cros com *Procédé d'Enregistrement et de Réproduction des Phénomènes Perçus par l'Ouïe e Note au Sujet du Phonographe de M.Edison* (1877 e 1878).

morte. O ruído da máquina de escrever mantinha Henry James atento à morte que o rodeava. É por todos entendido que uma nova sincronização no processo de escrita tinha nascido (como outra será diferente com o aparecimento dos processadores de texto). O ruído que até então afastou alguns homens de utilizar tal utensílio ainda é o mesmo que afasta alguns escritores de utilizarem o computador, preferindo a velha máquina de escrever. Para os primeiros o ruído da caneta no papel é mais humano que o ruído da Typewriter; para os segundo o ruído desta também é mais humano que o do computador. O problema em ambos é central no desenvolvimento da literatura: o fundo produtor da história é o mesmo, mas os canais de comunicação com a superfície podem ser interrompidos ou desviados pela utilização de um aparelho não domesticado. O problema não é só psíquico é também visível na criação como lemos nos livros dos autores atrás nomeados: o efeito dos aparelhos caminha connosco, como o duplo da máquina e desejamos, por vezes, ser por ele conduzidos. Através do ruído desse duplo no interior da literatura (o audível do *apparatus* é a sua voz), mais do que através do ruído mecânico no acto da reprodução, o que desejamos é inventarmo-nos na repetição,

*Mechanical accession to being –yes, that’s really what I want*⁸.

O problema é que mesmo quando não somos ruído, alguém entende a nossa voz (nunca o próprio), o objecto transforma-a em qualquer coisa mecânica, disfarçando-a: toma como sua a nossa voz. Com isto queremos dizer que, a partir dessa época de pura invenção, o real deslocalizou-se. Na verdade ao ouvir as palavras de alguém que não está presente, ou estando presente cessou há muito de falar, entendemos que aquilo que era o real deslocalizou-se para a repetição. Substancialmente o que somos, e o próprio real, somos em reprodução e já não em singularidade irreduzível. O fonógrafo que, como vimos, avança em experimentação a partir do ruído, completa a realidade, despertando para sempre a noção de simulacro e de um outro em nosso lugar. Por esta razão se entende a adjectivação do fantástico e a incredulidade que emergiu, não apenas da população, mas do(s) próprio(s) inventor(es). Que nós pudéssemos estar ali em ausência, que fossemos primeiro ruído e depois um sinal e novamente ruído e vazio, era um novo modo de constituir a nossa identidade. Até hoje.

5. Para que não seja maior o nosso *despegamento* daquilo que era o humano, não podemos considerar que as vozes que ouvimos, ou os ruídos que escutamos, são sons mortos. Temos que os entender como a voz do duplo que atravessa a criação humana, de outro modo a invenção teria sido inútil para o artefacto humano. Finalmente um duplo, que não é do humano (visto que nós somos sempre duplos: dupla é a nossa existência, dupla a nossa forma de ser), para se *textualizar* (entrelaçar) com a escrita do humano e com a sua expressão. Há neste ponto de vista duas situações que é importante realçar: primeira, a nossa desumanização é apenas a nossa desnaturalização; segunda, a nossa desnaturalização é o encontro com o espaço intermédio, e misto, da invenção. Mas para além desta re-substanciação facilmente nos apercebemos que o que ouvimos é uma recriação do longo som que os humanos fazem no mundo. (Claro que também podíamos observar estas invenções e o seu tempo como o lugar da utopia, em que as máquinas inventariam uma nova linguagem, e se tornariam deus e palavra. Esta perspectiva romântica não é aqui traçada embora seja notada em alguns estudos con-

⁸ Charles Grivel, *The Phonograph’s Horned Mouth*, in *Wireless Imagination*, p. 41.

temporâneos sobre os objectos técnicos dos fins do séc.XIX); antes privilegiamos uma recriação em que se potencia o lado misterioso e enigmático da voz humana. No seu texto *Perséphone: gorge cou-pée*, de Michel Leiris, a partir do qual Derrida escreve o texto *Tympaniser – la philosophie*⁹, o autor frase dá-nos conta que se já é estranha a voz humana, e muito mais a linguagem musical, ambas reproduzidas reproduzem o enigma, colocando-nos face a face com o mistério «em puro estado». E este estado ganhava uma dimensão demiúrgica quando, no grafofone ou no gramofone, se observava o traçado que as ondas faziam na cera dos rolos, cilindros ou discos. Para além disso, o ruído produzido e ouvido cria em nós «cavidades» minerais que nos afasta da voz originária que nunca chegaremos a ouvir. Todos os sons nos penetram e nos alteram a singularidade, pois eles exercem-se nessa violência que é a voz do duplo, de um outro. Finalmente, o real significado da expressão «não é bom que o homem esteja só» (Génesis, 2, 18) tinha sido, parcialmente, cumprido. Mas cumprido à custa de uma nova realidade que procede dos ruídos e depende do ouvinte:

Ceux-là qui ne sauront jamais lire, auraient-ils su jamais entendre? ... Ce n'est pas d'entendre le son, mais l'en dedans créateur de ses vibrations même, –ces voiles! – qui est l'essentiel (L'Ève Future)

A capacidade que o humano ganhou com a invenção dos aparelhos de reprodução não foi apenas a de dar vida às vozes daqueles que já tinham morrido; ou preservar, para uma memória futura, o acumulado da cultura humana, embora tivesse chegado atrasado como suspirava Edison na *Eva Futura*. A grande qualidade dos aparelhos de reprodução do som desperta alguns humanos para o facto de os sons reproduzidos não serem exactamente os do original, constituírem-se no horizonte do Outro, mas mesmo assim possibilitam uma relação mais intensa entre o humano e a origem desses sons. Na verdade, a grande literatura que na época surgiu, onde constam algumas obras de autores já aqui identificados, deve a sua persistência, e o fundo rastro nas obras do século XX, à relação íntima que manteve com os sons reproduzidos. O pensamento é simples: eu posso ouvir vezes sem conta uma frase no fonógrafo ou no gramofone. A frase, aos poucos, foi-se soltando da aparelhagem que parecia ser o seu «dono», e com essa perda de propriedade ela ganha novas valências semânticas na mente de quem escuta. Por vezes, basta uma simples troca de letras ou sílabas. No fundo, nunca os futuristas e o nosso Álvaro de Campos inscreveriam nos seus poemas versos que repetiam em onomatopaico o movimento das máquinas, se essas palavras não tivessem, de um ou outro modo, sido reproduzidas pelos objectos técnicos. Sem a reprodução não haveria esta literatura, que não é, ao contrário do que Apollinaire dizia, uma imitação. Basta lermos «Comment J'ai Écrit Certains de Mes Livres¹⁰», de Raymond Roussel, para entendermos que a estranheza do jogo de palavras e da composição narrativa, apenas o é à luz de um moderno, atento ainda à expressão e não aos artefactos e à vida deles. Seria impensável a espécie de microfone com gravador, que Joyce «colocou» na sua cabeça, naquele dia em Dublin para gravar todos os monólogos e ruídos, na ausência da analogia que é a máquina inventada; não seria possível, pois não haveria uma nova semântica nascida do confronto das linguagens humana com a artificial e mecanizada. O livro «Impressions d'Afrique», de Roussel, é todo ele uma apologia a esse estranho mundo sonoro que estava «esquecido» para a composição dramática humana, pois imerso nele o ouvido não o podia distinguir. Só

⁹ Jacques Derrida, *Marges*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, p.1-XXV

¹⁰ Paris, Union Generale d'Éditions, 1963.

com o Outro uma nova literatura nasceu apoiada na repetição e numa nova cesura. Não é por acaso que Roussel, relatando o seu método de escrita, o assemelha à criação de combinações fónicas:

«Une fois, le procédé y reparait dans sa forme primitive avec le mot demoiselle considéré dans deux sens différents; encore le second mot a-t-il subi une dislocation qui se rattache au procédé évolué: 1º *Demoiselle* (jeune fille) à *prétendant*; 2º *demoiselle* (hie) à *reître en dents*.»¹¹

O puro jogo de palavras, nascido na segunda metade do século XIX, é uma alegoria, na maioria das vezes melancólica, que releva sempre dos diferentes espectros do audível e do visível, tendo como objectivo, meramente especulativo, «a fully technnologized alphabet of all sounds»¹² incluindo, é claro, todos os ruídos, bem audíveis e visíveis, para unir os sons às suas representações, pois que é nesta inaugural cesura que começa um novo modo de ser humano e um novo texto, receptor da produção do novo olhar sobre o mundo. A brincadeira com os sons, e a lengalenga¹³, que na infância é apelativa aos jogos e à vingança, podia passar agora para a seriedade dos adultos: brincar com todos os sons, quebrá-los para voltar a reuni-los mas numa ordem distinta é o poder inventivo que a máquina passou para o audível. É assim possível não apenas fazer nascer novas concepções e sentidos, como multiplicar, pela desmultiplicação e entrelaçamento dos diferentes campos semânticos, o espaço, trazendo para junto de nós o que era representações do longe¹⁴, ou pelo menos não pertenciam ao espaço da nossa intimidade, do nosso habitat. O fundo da língua e das palavras que nunca tinha sido observado, e raramente se tinha assomado à superfície da comunicação, a esse solo arável que tudo fragmenta e estiola, chega por fim. O seu lado de objecto sonoro em contraponto com a voz faz crescer nas variadas disciplinas humanas a ideia de que a invenção é sempre um acto de deslumbramento, de novidade. Agora, pensam os poetas, mas também os pintores, é possível romper com o agrilhoamento a que todas as línguas submetem a criação: agora é possível tanto o som como o seu fundo ruidoso. Se a «palavra é um corpo que só quer dizer algo quando uma intenção actual a anima e a faz passar do estado de sonoridade inerte (*Körper*) ao estado de corpo animado (*Leib*). O corpo próprio da palavra só exprime se for animado (*sinnbelebt*) pelo acto de um querer-dizer (*bedeuten*) que o transforma em carne espiritual»¹⁵, com a palavra da máquina, esta carne é desossada o que significa sempre um acto violento com o corpo, como aliás toda a linguagem, mas aqui a violência é de afastamento. O objecto técnico reproduz e este acontecimento tecnológico começou muito tempo antes, quando o ruído surgiu como o anátema do som, uma cola que tudo colava, mesmo a variada interpretação e, sobretudo, todos os fragmentos modernos. A máquina surge «porque a presença do sentido e da fala já tinha começado a faltar a si mesmo»¹⁶.

Perdida, por instantes, essa carne, que é transformação do acto de querer-dizer, o que nunca tinha sido escutado pelo humano, a sua própria voz, os seus ruídos, e a repetição da voz dos outros, instaura o tempo em que, pela primeira vez, um crânio, que é todo ouvido, desprovido de corpo, ouve o regresso do tempo que é sempre, substancialmente, outro.

¹¹ Op.cit. p. 23.

¹² Douglas Kahn, in *Wireless Imagination*, p.73.

¹³ Que Deleuze e Guattari definem como “Glass harmónica: A lengalenda é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Age sobre o que o rodeia, som ou luz, para lhe extrair vibrações variadas, decomposições, projecções e transformação” (*Mil Planaltos*, Lisboa, Assírio e Alvim, p.442).

¹⁴ Aqui nasceram os DJs e os seus reais objectivos.

¹⁵ Jacques Derrida, *A Voz e o Fenómeno*, Lisboa, Edições 70, 1996, p.97.

¹⁶ *A Voz e o Fenómeno*, p.103.