

CriptoSonido: Aleph **Reflexões sobre o processo de formação de uma radioarte¹**

Roberto D'UGO²

Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes (IA-UNESP), São Paulo, SP
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo articula apontamentos sobre *CriptoSonido: Aleph*, radioarte e instalação artística de minha autoria, criada para a Mostra de Artes Visuais da Jornada de Pesquisa em Arte IA UNESP – 2019. Obra e reflexões estéticas relacionam-se com a pesquisa de tese-criação *Radioarte: A Imagem Oculta do Som*, iniciada em 2018. A expectativa é criar obras que permitam a evocação de conhecimento não discursivo, explorando potencialidades imagéticas e sinestésicas do som mediatizado. Processo artístico e compreensão teórica são abordados de maneira dialógica e eclética, a partir do reconhecimento de um saber operativo e da produção de presença. Magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências e deslocamentos – estas são algumas das ideias trabalhadas. Pareyson, Simondon, Gumbrecht, Eco, Scholem, Cavarero, Bachelard e Baitello Jr., alguns dos autores visitados.

Palavras-chave: radioarte; arte sonora; artemídia; processos e procedimentos artísticos; cultura do ouvir.

Ruído manifesto

Então, no limiar de um artigo, uma palavra que soa ainda nova. Onde encontrá-la? Devaneio e rádio: referência afetiva. Retorno a esse texto sempre, ou a ele pretendo retornar, em algum momento, devaneio. Retomo essa ideia de Gaston Bachelard, texto amado: *Devaneio e Rádio*. O invisível é a grande sedução. Saborosa responsabilidade: ficar invisível por um instante, por alguns minutos. Visitar o invisível e prolongar-me em diferentes densidades. Sentir algo diferente: apalpar, tatear, captar mensagens de uma dimensão oculta. Dial: *Signos em Rotação*. Analogias na ponta dos dedos. Ouvir algo além. Estranho projeto: engenharia noturna. Compor ou decompor: a vida dos sons.

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Artista-pesquisador, doutorando em Artes no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp - Campus de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira. Radialista. Professor de disciplinas de rádio na Faculdade Cásper Líbero. E-mail: robertodugo@gmail.com

Clariaudiência. Ser antena e, também, sonda. “Que tal a minha dicção hoje? Minha entonação, minha impostação, meu timbre?” A palavra nova aqui, barbaramente escandida, é: ra-di-o-ar-te, pura formatividade acústica. Radioarte apenas, e não arte de rádio, arte no rádio, rádio de arte. Tipologia da arte sonora (*sound art*)? Não exatamente, nem sempre. Estranha neblina. É contemporânea, ancestral, radical. Opacidade e transparência. Máquina que em algum momento se pôs a sonhar. Por que não separar as coisas: [rádio], [arte]. Ou então unir esses domínios com um belo hífen: rádio-arte? Não se chega fácil a um bom acordo, mas creio que o neologismo “radioarte” frisa o compromisso com o novo, com o inesperado: acentua sua natureza ou vocação interdisciplinar, multivalente, transgressiva, transversal. Amálgama perigoso, sonoro hibridismo. Empréstimo. Arte acústica (*ars acustica*)? Certamente uma questão de inteligência e intuição, de percepção e expressão, um espriar-se por contradições. Obscuridade audível. Erotismo sagrado. Sincronicidades. A radioarte pode sim ser uma tipologia, tanto quanto se quiser, admito. Arte sonora, sem dúvida. Artemídia, por que não? Mas, isso não basta. Irrelevâncias. Radioarte é rizoma, articula-se discretamente em vozes plurais e singulares; busca frestas, relaciona. Corporifica de maneira oblíqua, surpreende. Simultaneidades na encruzilhada. Clariaudiência, é isto o que se pede ao radioartista, ao radioasta – eis aqui uma estranha, mas sedutora, derivação. Melhor seria *radiomaker*? E o que significa então essa clariaudiência, pressuposto do radioartista? 1. Alucinação? Talvez. 2. Acuidade, clareza auditiva, limpeza dos ouvidos? Também. 3. Sensibilidade exacerbada, hiperestesia, saturação? “Interessante tudo isso, assim como a sinestesia, não?” Sente isto? “Continue, por favor: 3-2-1”. Descoberta e criação. Estar em sintonia com o cosmos e, também, com a calçada, com o bueiro. Frotagem. Um ruído secreto, disfuncional. O destampar do açucareiro de metal prolongando-se caprichosamente em meus ouvidos. Montagem. Pessoas falam cantando, dizia o pequeno Hermeto, santo-pecador albino. Pedços de *splice* geometrizam a escuta. Convolução de sinais, amplificação. Sotaques, falsa memória. Cartografias sonoras, resíduos. “Fecha a janela, vem dormir”. O roçar de um tecido em corpo estranho, ou não. Granulações. Estalos e pipocos antes da agulha revelar a canção, a canção, a canção, canção. Ocultação e seu reverso também. O sussurro me avisa da chuva. Sulco fechado; um Ser técnico talvez. Eu, um outro. Sonoro abraço. “Há aqui uma história ou apenas sensação?” Experiência ou análise? Síntese? Folhas secas, amargas, atrasam. Ponto de bala, vidraça. Resultado ou processo? *A Carta do Vidente*. Esfera acústica em constante mutação.

Reversibilidades. Conhecimento não discursivo, imersivo. Transformação. Caminho a céu aberto, com fones de ouvido. Um achado. Ensaio dizer: radioarte.

Em cada ser humano tem uma criança que apenas quer brincar, e o jogo mais atraente é o mistério

Definir acalma, reduz ou afasta momentaneamente a ansiedade, apazigua; permite enfim algum trabalho. Recusar-se a definir ou a formular conceitos, por meio de uma deriva contínua de imagens, pode ser estratégico, desde que se vislumbre o grande jogo. Ao revisitar os processos criativos de Marcel Duchamp, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz examina algumas ideias inquietantes do artista francês. O axioma “o espectador faz o quadro” não satisfaz plenamente o poeta, que percebe na concisão da frase uma inexata diminuição da obra (ou *antiobra*). Paz se detém em uma curta preleção, *O Processo Criador*, publicada por Duchamp em 1957.

Segundo esta declaração, o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e a sua realização, entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença. Essa ‘diferença’ é realmente a obra. [...] É verdade que o espectador cria uma obra distinta da imaginada pelo artista, mas entre uma e outra obra, entre o que [o] artista *quis* fazer e o que o espectador *acredita* ver, há uma realidade: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador. A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor que um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de *significar*. (PAZ, 2014, p. 54)

Após equacionar diferenças, Paz admite que a obra depende do fruidor, pois “só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é” (PAZ, 2014, p. 55). A escolha desta passagem se dá pelo desejo de abordar, de maneira introdutória, questões relacionadas à formação, significação e recepção de uma determinada obra de radioarte, que é também uma instalação sonora; refiro-me aqui a minha *CriptoSonido: Aleph*.³ Não há prejuízo conceitual nessa transposição da esfera visual para a auditiva. O que se espera inicialmente é destacar possibilidades de recepção ativa, de participação criadora do

³ *CriptoSonido: Aleph* foi selecionada para integrar a Mostra de Artes Visuais da Jornada de Pesquisa em Arte IA UNESP – 2019, em sua 3ª Edição Internacional. Coord. Geral: Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva). O catálogo da Mostra está disponível em: https://9136a805-01de-411a-8289-7b3a6521a4cc.filesusr.com/ugd/57e737_aca51348c45e42b0846eef2a177a9904.pdf

ouvinte-fruidor, que atua sob o signo da *performance*. Pretende-se também acolher o estupor. E dada a inegável obscuridade do título mencionado acima, talvez seja o momento de ouvir a voz sabiamente desesperançada do escritor argentino Jorge Luis Borges:

A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético. (BORGES, 2007, p. 12)

Questionado pelo estudioso Saúl Sosnowski sobre a escolha do título de seu conto *O Aleph*, Borges destece um pequeno véu: “Eu escolhi *Aleph* por várias razões: primeiro, pelo fato de gostar do som da palavra. Sobretudo porque caía bem como título, sobretudo se a escrevemos com ‘PH’” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 66). “Embaralhar metáforas”, bela imagem usada por Sosnowski para referir-se à importância do elemento lúdico nos procedimentos criativos de Borges, particularmente em contos e poemas claramente inspirados pela cabala. Ao reelaborar temas, motivos e abordagens hermenêuticas próprios da tradição esotérica judaica, por meio de prodigiosos labirintos narrativos, Borges consigna uma “fé” muito peculiar na palavra escrita como instrumento de criação. Sua cabala é imaginação, linguagem, arte: “Não quero vindicar a doutrina, a não ser os procedimentos hermenêuticos ou creptográficos [sic] que a ela conduzem” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 19). Considerando-se ainda o caráter cifrado do nome *CriptoSonido: Aleph*, cabe adiantar algo sobre a primeira das 22 letras do alfabeto hebraico: א, *aleph* ou *alef*. O filósofo e historiador do misticismo judaico Gershom Scholem, amigo próximo de Walter Benjamin, tem a palavra:

[...] em hebraico, a consoante *alef* representa nada mais que a posição adotada pela laringe quando uma palavra começa com uma vogal. Assim, pode-se dizer que o *alef* denota a fonte de todo e qualquer som articulado, e de fato os cabalistas sempre consideraram o *alef* a raiz espiritual de todas as demais letras, abarcando sua essência o alfabeto inteiro e, portanto, todos os demais elementos da interlocução humana. [...] Escutar o *alef* equivale a não escutar quase nada; é o preparativo para toda a linguagem audível, mas por si só não transmite nenhum sentido específico”. (SCHOLEM, 2015. p. 41)

O *aleph* é inegavelmente um signo mágico, arquetípico. A essa consoante, *spiritus lenis*, foi atribuída a dimensão do infinito divino, o *Ein Sof*. Em seu estudo sobre a

influência das tradições judaicas na obra de Borges, Sosnowski cita uma exegese das Escrituras em que se lê: “O *aleph* é o segredo de cima e de baixo, e todos os segredos da fé dependem dele. Por isso seu valor é uno. E tudo é *aleph*” (1991, p. 68). De maneira análoga ao rádio, veículo cego, o *aleph* é meio de comunicação mudo, letra privada de expressão sonora – mas é dessa falta que advém sua poderosa energia, seu encanto.

Poetas têm alguma outra religião? Continuariam a ser poetas se se conformassem com os ritos e dogmas?

A voz não mente: é revelação “musical” de uma originalidade encarnada. Bachelard, citando o poeta simbolista Michelet, inverte o acorde: “Uma personalidade é a sonoridade própria de uma pessoa” (1994, p. 136). Tocado pela escuta psicanalítica, Roland Barthes aborda a percepção sensorial para deslindar nuances da interface corpo-discurso no reconhecimento do desejo do outro: “Por vezes, a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz” (2018, p. 243-244). Ao longo de *CriptoSonido: Aleph*, com a exceção de quatro falas enigmáticas, reproduzidas como intertítulos deste artigo, a voz de uma mulher, Anna,⁴ se faz presente expressando-se basicamente em linguagem inarticulada, explicitamente desnaturalizada, criada pela edição e repetição técnica (*loop*) de morfemas, fonemas, respirações, risos e espasmos; fragmentação irregular e imprecisa de palavras e frases transformadas em “enunciações rítmicas”, ora a rivalizarem-se, ora a mesclarem-se com as batidas de uma matraca e a agitação cadenciada de pequenos chocalhos. O processamento eletroacústico desses elementos, em diversos graus de transformação, e a sua montagem e estruturação em cinco ou seis painéis sonoros, intercalados a pseudo-silêncios, compõem a dimensão puramente auditiva da obra.⁵ Algumas das intervenções vocais são quase *mantras*; “fórmulas mágicas” descobertas em laboratório por meio de conjunções e disjunções, “cópulas fonéticas e semânticas”, apropriando-me de uma imagem usada por Octavio Paz

⁴ Anna Carl Lucchese, artista-pesquisadora, interpretou textos selecionados e forneceu material vocal involuntário, a partir de fragmentos de locução que normalmente seriam descartados.

⁵ Aspectos visuais, espaciais e relacionais não serão aprofundados nos limites deste artigo. Cabe, porém, registrar que a instalação emula uma cripta escura e que, em seu interior, logo à entrada, encontra-se um objeto suspenso, pairando sobre um cubo preto: uma matraca. Pendurada a cerca de dois metros do solo, ela se projeta levemente inclinada para rosto do visitante. Há um pentáculo de bronze encrustado em sua face. Uma tênue luz avermelhada parte do chão. Ao fruidor é implicitamente sugerida a interação háptica e sonora com a matraca, amplificada por microfone de contato oculto. Eventuais manipulações acrescentam novos sons à ambiência pré-gravada (reproduzida em *loop*).

para destacar o parentesco da linguagem tântrica com a poesia. O escritor mexicano ouve os *mantras* como um duplo vocal do universo e, também, do corpo; sabe que essas unidades sonoras não possuem significação conceitual, escapam ao semântico e, no entanto, quando recitadas de maneira ritualizada “são extremamente ricas em sentidos emotivos, mágicos, religiosos” (PAZ, 2018, pp. 79-80).

Em sua investigação filosófica acerca da expressão vocal, a pesquisadora italiana Adriana Cavarero (2011) recupera o percurso histórico da voz na cultura ocidental a partir de uma abordagem antimetáfrica. Inspirada pelo conto *Um rei à escuta*, de Ítalo Calvino, sua *fenomenologia vocálica da unicidade* centra-se na singularidade corpórea de cada sujeito que se expressa vocalmente. Configura-se assim também uma ontologia da voz, que, por meio da palavra, transita para a política, contrapondo-se ao domínio de um *logos* “desvocalizado”. Neste sentido, a filósofa dá novo enfoque aos saberes tecidos por pensadores diversos, como Barthes e Paul Zumthor, em torno da oralidade e das poéticas da voz. Por meio de um diálogo intenso com o pensamento de Hannah Arendt, Cavarero entende que, na tradição logocêntrica patriarcal, palavras e conceitos se relacionam de maneira problemática com som e corpo: luta assimétrica da racionalidade semântica (registro privilegiado do masculino) contra o prazer *vocálico* (perturbadora esfera sensual atribuída ao feminino). Para ela, o empenho histórico de negação da primazia da voz sobre a palavra, especialmente a partir da tradição metafísica grega, é fruto de uma incapacidade de escuta; trata-se de um processo metodologicamente executado de neutralização do corpo, um deliberado desbotamento da relação entre diferentes unicidades em favor de universalidades, conceitos. Cavarero sabe que “o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ela o excede” (2011, p. 28). Lembrando que voz é som (*phoné*) e não palavra (*phoné semantiké*), e que a palavra é, sem dúvida, o destino essencial da voz humana, mas não seu único modo de expressão, ela desnuda o preconceito que relega a emissão vocal não destinada à palavra ao papel de resíduo ou regressão (CAVARERO, 2011, p. 28). Vislumbra uma política que não exclua do universo da palavra aquilo que é próprio da voz (o *vocálico*). Enfatiza a natureza relacional e convocatória do vocal, conforme sinalizada por Zumthor: “Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. [...] Voz implica ouvido” (2000, p. 101). Aposta, enfim, em um jogo de unicidades plurais: sonora participação política em que o timbre e a melodia inconfundíveis de cada falante “se faz ouvir como uma pluralidade das vozes já enlaçadas, umas às outras, na ressonância” (CAVARERO, 2011,

p. 232). Cabe notar que, abstraindo implicações teológicas, é na tradição hebraica que ela encontra indícios promissores de uma valorização dos enlaces da voz (*qol*) e da respiração (*ruach*)⁶ como revelação acústica da corporeidade: registro sonoro da condição humana da unicidade e de sua inerente natureza relacional; da sociabilidade imanente a cada ser único neste mundo, do primeiro vagido ao último suspiro (CAVARERO, 2011, pp. 34-49).

CriptoSonido realiza uma abordagem poética da mística da linguagem, sobretudo no que carrega de irradiância mágica e não-comunicável. Como ente estético, problematiza a corporeidade da voz e a produção de sentido. No campo da vocalidade, sua pedra angular é um fragmento de locução que normalmente seria desprezado: um erro de gravação em estúdio seguido de risos, um comentário bem-humorado e uma leitura atenta, sussurro ensimesmado em busca de nexos. No contexto da ecologia da comunicação, reitera o interesse de um artista contemporâneo pela ressignificação de resíduos acústicos, pela reciclagem de restos de imagens e discursos sonoros.

Tentativa e êxito. Individuação e formatividade. Aproximações intuitivas em retrospecto: a *teoria da formatividade* do filósofo da arte, Luigi Pareyson (1918-1924) encontra a *filosofia da técnica* em Gilbert Simondon (1924-1989). A operação técnica inventiva, a “operação artística como exercício de formatividade pura” (PAREYSON, 1993, p. 56), manifestada como “intenção formativa” desde a escolha do material (e das ferramentas necessárias), dá origem a *CriptoSonido*, um objeto estético artificial que parece conservar, em sua integridade e coerência internas, uma situação *metaestável*.⁷ Trata-se de obra animada por tensões e possibilidades não resolvidas, uma experiência estética viva que, em seu equilíbrio dinâmico, propõe a si mesma e ao seu autor, bem como ao ouvinte e ao meio em que se manifesta, um devir sonoro de “novas estruturas sucessivas” e “problemas com soluções múltiplas” (SIMONDON, 2020, pp. 352-353). Glossolalia cibernética, voz humana a matraquear: proliferação desenfreada de ecos e *loops* que parecem erodir (ou rarefazer) o corpo. Talvez um apelo inconsciente à “ecologia”, tal como sugerida por Norval Baitello, em sua crítica à voracidade estéril de nossa

⁶ O termo hebraico *qol* indica um som, uma voz (em grego, *phoné*). O vocábulo *ruach*, significa respiro, fôlego, hálito, sopro (em grego, *pneuma*; na língua latina, *spiritus*).

⁷ Equilíbrio metaestável (ou equilíbrio instável) é uma noção importante da teoria da individuação de Simondon (2020). O biofísico e filósofo francês parte da ideia de energia potencial presente em um sistema físico para desenvolver o conceito de metaestabilidade, relacionado aos potenciais inerentes à realidade pré-individual, ao devir.

sociedade imagética: “impõe-se uma eco-logia, ou o estudo dos efeitos das imagens em eco” (BAITELLO JR., 2014, p. 73). Talvez afirmação paradoxal e contundente dos *efeitos de presença*⁸ de uma voz mediatizada a arremeter-se de cabeça contra o logocentrismo. Riso e asfixia, sopro e golpe, balbucios *beckettianos*: índices de uma obliteração (física, existencial, semântica, musical?). Talvez uma desconcertante tentativa de contato com o incognoscível, ressonância defasada da busca por um sentido humano para os Mistérios da Criação. Veículo surrealista, “magia pela magia, magia sem esperança”, como disse Jules Monnerot (apud LEPETIT, 2014, p. 257).

Eu tava olhando, tava olhando (assim), tentando entender o que... continuaria

Em sua crítica ao que considera uma hegemonia injustificada da cultura hermenêutica nas “Artes e Humanidades” – predomínio esse entendido como centralidade da interpretação em detrimento da *presença*, daquilo que o sentido não pode transmitir –, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) enumera poucos pares com os quais nutre afinidades, não isentas de diferenças. Em Umberto Eco, por exemplo, reprova como anacronismo ingênuo a reavaliação que o semiótico italiano fez da tese: *toda recepção, além de interpretação, é também criação*. Gumbrecht observa que, em *Os limites da interpretação*, de 1990, Eco defende “o regresso a uma forma de interpretação textual que, em vez de ser uma produção infundável de variantes, produzisse resultados definitivos ou pudesse ao menos resultar em critérios que permitissem distinguir interpretações melhores e interpretações piores” (2010, p. 80). Em que pese a decepção do pensador heideggeriano pelo fato de seu colega manter intocado o paradigma sujeito/objeto na defesa dos “direitos do texto”, é justo ressaltar que Eco não aborda os textos culturais (e, portanto, também as obras de arte) como objetos sem ambiguidades, unívocos, avessos à participação interpretativa do(s) público(s). Admite inclusive que algumas apropriações inusitadas (em termos de uso e atribuição de sentido) possam ser verdadeiras revelações criativas (ECO, 2015, p. 18). O próprio comunicólogo esclarece o que o levou a repensar a questão investigada décadas antes em *Obra Aberta*, de 1962:

Poderia parecer, de fato, que, enquanto àquela época eu celebrava uma interpretação “aberta” das obras de arte [...], hoje me encastele numa posição conservadora. Não creio que seja

⁸ O filósofo Gumbrecht (2010) acredita que a situação da experiência estética permite viver a *dimensão de sentido* e a *dimensão de presença* em sua necessária tensão ou oscilação. Com o termo *produção de presença*, sublinha o efeito de tangibilidade espacial próprio das materialidades da comunicação.

verdade. [...] eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação. (ECO, 2015, p. XXII)

Eco reafirma assim seu credo no trabalho de interpretação como dialética de “fidelidade e liberdade”. Mas, ao defender um “princípio de interpretância” que concilie liberdade e, ao mesmo tempo, fidelidade à intenção da obra (relacionada a sua própria estrutura formal e integridade orgânica), expõe os excessos do que chama de “interpretação ilimitada”, atividade que, segundo Eco, muitas vezes deriva das pulsões pessoais do fruidor (ECO, 2015, pp. 5-6). É nesse movimento de crítica ao “deslizamento contínuo do sentido” que, tal como numa brincadeira, ele se propõe a examinar a tradição hermética e o gnosticismo. Eco reconhece nestas duas importantes matrizes do esoterismo ocidental a origem histórica de uma “mística da interpretação ilimitada”, cuja influência seria, de algum modo, detectável em várias correntes teóricas contemporâneas. “Muitas coisas podem ser verdadeiras, no mesmo momento, embora se contradigam entre si”, escreve Eco, exemplificando o pensamento mágico-iniciático característico do Hermetismo do século II d.C. Para ele, “a tradição hermética alimenta toda atitude crítica [contemporânea] que veja um texto apenas como cadeia das respostas que ele produz [...]” (ECO, 2015, p. 30-33). *Semiose hermética* é como chama a essa “prática interpretativa do mundo e dos textos baseada na individuação das relações de simpatia que unem reciprocamente o micro e o macrocosmo” (ECO, 2015, p. XVIII). A *deriva hermética* resultante dessa operação é “a habilidade incontrolada de deslizar de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão para a outra” (ECO, 2015, p. 279). Eis o mecanismo do pensamento mágico que se desvia claramente do racionalismo greco-romano, erigido sobre os princípios de causalidade e de não contradição. Redescoberto e reelaborado na Renascença italiana (em companhia da cabala cristã e do neoplatonismo), o saber qualitativo da tradição hermética “passa a alimentar grande parte da cultura moderna, da magia à ciência” (ECO, 2015, pp. 26-33). Todas essas tramas semióticas e hermenêuticas desveladas por Eco dialogam com *CriptoSonido: Aleph* apenas como provocação poética, inspiração.

Disfarcemo-nos de flores que as abelhas aparecem

CriptoSonido tem dupla natureza: instalação sonora concebida no âmbito das artes visuais e peça de radioarte, autônoma em sua *poieticidade* acústica.⁹ Na instalação, montada em um amplo saguão, em frente à Galeria de Arte “Alcindo Moreira Filho” do Instituto de Artes da UNESP, penumbra e som instauram a densidade simbólica e psicológica de um ambiente “sagrado”, espaço expositivo ritualizado, delimitado por altas tapadeiras pintadas de preto (um quase “cubo negro”). Como experiência puramente aural (via radiodifusão, reprodução de arquivo ou *streaming* de áudio),¹⁰ a escuridão configura-se como situação ideal de fruição, pálpebras fechadas ou não. Afina-se assim com McLuhan, que, tendo o rádio como principal referência acusmática, escreve em 1964:

Se sentamos e conversamos no escuro, as palavras de repente adquirem novos significados e texturas diferentes. Tornam-se mais ricas até do que a Arquitetura, que, segundo Le Corbusier, é melhor sentida à noite. Todas as qualidades gestuais que a página impressa elimina da linguagem retornam à linguagem no escuro – e no rádio. (McLuhan, p. 340)¹¹

Não distante das ressonâncias lúdicas e sinestésicas evocadas acima, Bachelard, fala da procura arquetípica pelo obscuro, da noite, não como espaço, mas como instante imóvel, sedutora ameaça de eternidade (1994, p. 189). Esse elogio à interioridade sugerida pelas imagens crepusculares, pelo resgate de aspectos reveladores da cegueira e dos encantos restauradores da noite, ecoa também em reflexões de Baitello Jr., feitas em torno da arte fotográfica: experiência estética a mediar polaridades opostas e ambivalentes. Em contraponto às demandas civilizatórias da mitologia solar, às suas coerções produtivas, ele encontra em certas fotos noturnas, na contradição ontológica

⁹ Encontros, interferências e estranhamentos entre radioarte, arte sonora e artes visuais foram percebidos pela artista-pesquisadora Lilian Zaremba (2009, pp. 12-16), em sua exploração teórica e artística de trajetórias possíveis do “rádio além da mídia”. Roteirista e produtora da Rádio MEC Rio de Janeiro, Lilian, cunhou a palavra “radioasta” como alternativa ao termo “radiomaker”, acentuando assim vínculos entre rádio e arte. Essa tendência promissora de deslocamento do rádio de invenção “para além de seus limites tradicionais”, em movimentos transversais, já havia sido observada, em nosso país, pela musicista, pesquisadora e radioasta Janete El Haouli (2001), quando investigava a escuta de paisagens sonoras no rádio, e a potencial ocupação artística de “espaços outros”, contra-lugares (públicos, físicos, escultóricos, eletrônicos, digitais).

¹⁰ *CriptoSonido* foi transmitida em 18/11/2020 pela Radiophrenia Glasgow FM 87.9, Escócia. Em sua 4ª edição como evento radiofônico internacional, a emissora temporária, dirigida por Mark Vernon e Barry Burns, transmitiu radioarte, arte sonora e música experimental ininterruptamente, em ondas hertzianas, durante duas semanas, alcançando o perímetro urbano de Glasgow e o mundo, por meio de plataformas e rádios digitais parceiras, como a Resonance Extra, Londres. Outras emissões de *CriptoSonido* ocorreram em 02/08/2021, pela emissora CHIGIANAradioarte VI, de Siena, Itália. Seção especial do Chigiana International Festival & Summer Academy 2021, esta webradio dedica-se à difusão transmídia de experimentações radiofônicas, entrevistas com artistas, arte sonora e clássicos da vanguarda musical.

¹¹ As sondagens de McLuhan sobre aspectos da percepção auditiva, especialmente os relacionados à ideia de espaço acústico, parecem ressoar, em alguma medida, algo das investigações fenomenológicas e reflexões estéticas sobre o rádio e audição, feitas, na primeira metade do século XX, pelo crítico, historiador da arte e psicólogo alemão Rudolf Arnheim (1904-2007).

dessas imagens, a preservação simbólica do “tempo em sua dimensão mais mágica, em sua capacidade de mostrar ocultando e de ocultar-se mostrando-se no simples gesto de adentrar a noite e abrir os portais do sonho” (BAITELLO JR., 2018, p.43).

Há algo de eletrizante e mágico no som da matraca, no seu toque seco, estalido ecoando pelas ruas de São Paulo. Rajadas sonoras entremeadas de um certo silêncio. À distância, soa amigável, nostálgica sirene. De perto, agride um pouco, gera certa apreensão, um incômodo. Aviso intermitente, algo histérico. Batidas que parecem dizer: “Estou chegando! Venham! Aqui! Fico um pouco só; descanso e vou-me!”. Falam do biju, é claro – biscoito doce, crocante e quebradiço, que gruda no céu da boca, assim como a hóstia. Matraca, som transeunte. O matraquear é excitação, promessa. Compartilha traços da retórica rudimentar de outros sinalizadores ambulantes, como as gaitinhas de plástico dos amoladores de faca, seu complemento. Há, no entanto, certa violência, um sacrifício cravado em seu toque. Mídia secundária¹² a exclamar sua presença, amplificação acústica e extensão tecnológica das mãos, das palmas. Mais que um alerta, um chamado.

Reduzir a escuta da matraca a sua dimensão acústica ou psicoacústica é abdicar não apenas da realidade histórica de sua manufatura e manuseio, mas também do seu simbolismo, de sua ancestralidade presente. Os significados referenciais ou semânticos dos sons, a associação de imagens e a projeção de afetos relacionados à fonte material de um *evento sonoro*,¹³ podem interessar ao radioartista tanto quanto a pureza do *objeto sonoro*, em sua concreta abstração. Os toques da matraca são objetos acústicos, são sinais, mas são também símbolos, prenes de significação. Ouvir a matraca é, portanto, tocar potencialmente outras realidades. Prancha retangular de madeira, alça de ferro e empunhadura. Extensão de um corpo andarilho, daquele que precisa caminhar fazendo barulho se quiser existir.

Matraca, do árabe: *matraqa* ou *mitraqa*, “martelo”, derivado do verbo *taraq*, “golpear”. A *semiose hermética* investigada por Eco (2015, p. 25) sugere que “cada

¹² Segundo a classificação de Harry Pross (1923-2010), na mídia secundária, apenas o emissor necessita um aparato. Cf. BAITELLO JR., 2014, p. 109.

¹³ Distante da abordagem fenomenológica de Pierre Schaeffer e da música concreta, o compositor e estudioso da paisagem sonora R. Murray Schafer diz: “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório” (2001, p. 185). Entre os vários termos usados por Schafer em sua pesquisa, destacam-se: “paisagem sonora”, “esquizofonia”, “marco sonoro” e “clariaudiência”. Este último, longe de possuir conotações místicas, é entendido como uma excepcional capacidade auditiva relativa ao som ambiental, que pode ser alcançada por meio de exercícios de “limpeza de ouvidos” (id., p. 363)

objeto, mundano e celeste, esconde um *segredo iniciático*”. O que equivale a dizer, com Mircea Eliade, que na dialética da hierofania, “um objeto torna-se sagrado mesmo permanecendo ele próprio” (1991, p, 178). Assim como outros antigos sinais sonoros, o toque da matraca guarda uma dimensão secular e outra sagrada. Na Semana Santa, por exemplo, em muitas cidades do interior do Brasil, a matraca substitui o sino de igreja, silenciado em sinal de luto. Em um obscuro sistema de correspondências, a matraca vibra em seu próprio corpo a dor da *via crucis*. “Todos os objetos, desde que se libere seu sentido simbólico, tornam-se signos de um intenso drama. Tornam-se espelhos aumentadores da sensibilidade! Nada mais no universo é indiferente, desde que se conceda a cada coisa a sua profundidade”, ensina Bachelard (1994, p. 136). Interferência cotidiana. “Aplicado a um objeto ou a uma ação, o simbolismo os torna ‘abertos’, diz Eliade (1991, p. 178).

Ouroboros

Ao refletir sobre os minutos finais de *CriptoSonido: Aleph*, penso como Octavio Paz: “É preciso estar no segredo. Digo: estar e não saber o segredo” (2018, p. 79). A aceleração de partículas é uma boa metáfora para descrever a experiência que o trecho suscita. Um jovem rabino, após ouvir a peça, aludiu a um passeio pela *Árvore da Vida*, mencionou a *Mercavá* (carruagem). Pouco sei de arrebatamentos extáticos. Um surrealista esquecido falou sobre “dedicar-se aos ritos por si mesmos, sem esperar nada deles, exceto a experiência viva que se faz una com o próprio ato de realizar esses ritos”. Vilém Flusser (2017, p. 106) diz algo semelhante sobre tambores de candomblé. Reconheço o poeta nessas palavras. Reconheço a mim mesmo, fone plugado, matraqueando em torno do gravador estéreo, agitando intensamente pequenos maracás, agachado, depois esticando-me todo, concentração desinteressada, tentando o impossível, um efeito *doppler* talvez, Tateando timbres, fazendo e inventando ao mesmo tempo, guiado por um ouvido interior, encontrando-me a mim mesmo na cadência, como um xamã, formando algo por meio do som.

Referências

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAITELLO JR., Norval. **A carta, o abismo, o beijo:** os ambientes de imagens entre o artístico e o midiático. São Paulo: Paulus, 2018.

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia:** reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** Lisboa: Edições 70, 2018.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais:** filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FLUSSER, Vílem. **Na música.** São Paulo: Annablume, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAOULI, Janete El. **Rádio:** arte do espaço sonoro. Anais do XIII Encontro da ANPPOM. UFMG, Belo Horizonte, 2001, pp. 247-252.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1998.

PAREYSON, Luigi. **Estética:** Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções.** São Paulo: Perspectiva, 2018.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEPETIT, Patrick. **The esoteric secrets of surrealism:** origins, magic and secret societies. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2014.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e informação.** São Paulo: Editora 34, 2020.

SOSNOWSKI, Saúl. **Borges e a cabala:** a busca do verbo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ZAREMBA, Lilian. **Entreouvidos:** Sobre Rádio e Arte. Rio de Janeiro: Soarmec Editora / Oi Futuro, 2009, pp. 9-19.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.