

AD/DA

João Pedro Costa

Instituto de Literatura Comparada

Resumo: Partindo do processo de conversão analógico-digital das *The Disintegration Loops* (2012) de William Basinski, propõe-se com este texto uma reflexão em torno de algumas consequências da recente evolução das técnicas de gravação e comunicação sonora no intuito de sugerir uma leitura da obra de Basinski como uma promissora síntese entre o analógico e o digital.

Palavras-chave: William Basinski, *The Disintegration Loops*, analógico, digital, música, ruído

Abstract: Based on the analogue-to-digital conversion of William Basinski's *The Disintegration Loops* (2012), we will propose with this essay a series of observations regarding the recent evolution of sound recording and communication techniques that ultimately suggests that Basinski's work can be interpreted as a promising synthesis between analogue and digital.

Keywords: William Basinski, *The Disintegration Loops*, analogue, digital, music, noise

Na década de 80, uma das actividades predilectas de William Basinski consistia na gravação em fita magnética de excertos musicais difundidos pelas estações de rádio nova-iorquinas. Esses registos eram uma parte fundamental do seu processo criativo, funcionando como matéria-prima para a criação de temas ambientais e minimalistas.

Perante a vastidão do crescente arquivo, não surpreende que uma parte substancial acabasse por não ser utilizada ou caísse no esquecimento. No Verão de 2001, Basinski encontrou por acaso uma série destas gravações que consistiam em *loops*, ou repetições, de pequenos fragmentos musicais que tinha construído duas décadas antes a partir de gravações de uma estação de rádio cuja programação se dedicava ao *easy-listening*: indolentes temas instrumentais ou orquestrais escolhidos pelos DJs para, supostamente, induzir sensações meditativas ou de relaxamento nos ouvintes. Preocupado com a sobrevivência física do material redescoberto, Basinski resolveu transferi-lo para um suporte mais moderno. Para isso, iniciou um processo de conversão analógico-digital, conectando o computador ao leitor electromagnético de forma a gravar em CDs a reprodução dos *loops*. Foi só então que se apercebeu de que, durante as quase duas décadas em que as fitas permaneceram guardadas em caixotes, a fina camada de ferrite se tinha gradualmente descolado da película de plástico e, ao reproduzir as fitas, a mesma se soltava e transformava em poeira que se acumulava nas cabeças do leitor (Pereira 2003). Se, por um lado, o processo de conversão apagou o precioso conteúdo do seu arquivo e inutilizou o suporte de gravação (ficando apenas com rolos de película plástica sem qualquer camada electromagnética), por outro, deu origem não a uma cópia do original mas a uma série de ficheiros áudio digitais que documenta o efeito sonoro da progressiva destruição física das gravações analógicas.

Para um ouvinte como eu, o resultado é simultaneamente belo, opressivo e melancólico: ouvir repetidamente a vagarosa e aleatória desintegração dessa música é uma experiência aproximável à visão da barra do Douro a ser inundada pelo nevoeiro matinal. A fruição de ambas está ancorada na imprevisibilidade de uma lenta e extensa progressão que constantemente oscila entre a repetição e o desaparecimento de estímulos que ora anestesia, ora revigora os sentidos.

Repetição e fragmento. É difícil para mim falar destes dois termos sem de imediato recordar as palavras de Vergílio Ferreira sobre a *diferença* entre uma repetição e o objecto repetido:

Uma só gota de água que ouçamos de noite numa torneira não nos impede de adormecer. Mas se ela se repete, teremos de ir ver o que se passa para podermos dormir. Porque a exacta repetição teve em si uma diferença que nos forçou à insónia. (1992: 212)

Na música, é relativamente comum proclamar uma divisão fundamental entre *variação* e *repetição*. A realidade, no entanto, é que ambas coexistem na música, da mesma forma que são inseparáveis na natureza. Tudo o que tendemos a classificar como *variação* (a sonata, a sinfonia, o jazz) inclui repetição; e tudo o que apodamos de *repetição* (o minimalismo, o *reggae*, o *dub*, o *techno*), inclui variação. Até o exemplo mais refinado do que podemos considerar repetição na música, quando ouvido com a mesma atenção que Vergílio Ferreira devota ao som das gotas que caem de uma torneira, revela ser o oposto da definição de *repetição* nos dicionários: uma avalanche de diferenças subtis que exige a concentração do ouvinte (Ratliff 2016: 14). Assim, ao converter o seu arquivo analógico para digital, Basinski procedeu igualmente à metamorfose de uma matéria-prima *easy-listening* para um produto que exige *hard-listening*.

Este último aspecto é crucial para afinar a forma como estas conversões analógico-digitais de Basinski têm sido filiadas na tradição minimalista e ambiental. No ensaio “Music as a gradual process” que Steve Reich escreveu para a folha de sala do seu célebre concerto em Maio de 1969 no Whitney Museum de Nova Iorque, a música minimalista é definida como um gradual processo mecânico que possibilita uma audição atenta e detalhada. Esse mecanismo possuiria igualmente um elevado grau de *indeterminação*, na medida em que, após ter sido calibrado e despoletado, o mesmo se desenrola autonomamente sem a necessidade de uma posterior intervenção humana (Reich/Hillier 2002: 34-35). A beleza accidental dos *loops* de Basinski enquadra-se definitivamente neste espectro minimalista, na medida em que o seu processo de criação é não apenas indissociável como *coincidente* com a música que origina. O seu enquadramento na tradição ambiental, cujo filão remontará à *musique d’ameublement* de Eric Satie (Dillon 2013: 193), é porventura mais problemático, na medida em que o critério não reside na sua produção, mas na sua *recepção*. A famosa definição de Brian Eno, no entanto, resolve em grande medida esta dificuldade ao colocar a tónica na sua *ambiguidade* receptiva: a música ambiental é toda aquela que acolhe e fomenta diferentes níveis de atenção auditiva sem privilegiar nenhuma em particular; isto é, ela tem de ser simultaneamente ignorável e interessante (Eno 2004). Tenho dúvidas sobre se os *loops* de Basinski se enquadram nesta definição. Como veremos de seguida, creio

que a música que emanam é interessante sobretudo porque nos demonstra como ela pode ser esquecida.

Algumas semanas após aquele Verão de prodígios, aconteceram os ataques do 11 de Setembro. No telhado do prédio onde vivia em Brooklyn, Basinski juntou-se aos vizinhos e colocou uma câmara de filmar num tripé apontada às ruínas fumegantes da baixa de Manhattan, registando a derradeira hora de luz solar. No dia seguinte, ele estava a ouvir o primeiro dos ficheiros digitais que dariam origem às suas *The Disintegration Loops* (2012), quando se lembrou de visualizar a gravação da véspera. Num ápice, percebeu o sentido do projecto que tinha inconscientemente iniciado havia três décadas e a sobreposição dos sons às imagens acabaria por se transformar numa das mais celebradas criações de videoarte¹ das últimas décadas, sendo incluído, em 2012, na colecção do National September 11 Memorial & Museum em Nova Iorque.

Os efeitos sinestésicos do vídeo são inegáveis. Não apenas o enquadramento do plano fixo estabelece uma correspondência com a estrutura “repetitiva” da música, como a escuridão que se abate lentamente sobre as ruínas ecoa a forma como o “silêncio” vai progressivamente devorando a música da trilha sonora, emulando (para citar versos de Luís Miguel Nava) “uma ferida / ao longo da memória, onde se fundem / o tímpano e a pupila” (2002: 221). Desta forma, o vídeo pode ser considerado um caso de *arte apocalíptica*, porque representa e estetiza o fim do mundo, demonstrando a possibilidade de fruirmos do desastre e do trauma, de tornar abstracta a dor privada, de dar significado e transformar em arte dados anestesiados (Demers 2015: 81-82). Mas a justaposição das imagens confere igualmente uma dimensão elegíaca aos *loops* de Basinski: esta música acaba por funcionar como um monumento sem palavras que preserva a memória dos que pereceram e sustém o luto dos que sobreviveram à tragédia.² Desta forma, ela invoca as formas mais antigas de arte e música, sobretudo os lamentos pastorais e fúnebres da Antiguidade e da Idade Média, em que a música era um instrumento ritual ao serviço de orações, súplicas ou preces (Givony 2012). O paradoxo pungente das *The Disintegration Loops* reside no facto de serem um memorial em que literalmente se pode ouvir o inexorável processo de esquecimento.

Chego aqui ao aspecto que mais me fascina nas *The Disintegration Loops* de William Basinski que é o facto de articularem com grande eloquência duas formas

antagónicas de o ser humano preservar ou arquivar esse fogo primordial que é o tempo: o *analógico* e o *digital*. O tema, como é óbvio, é vasto e complexo – no contexto dos *Materiais para o Fim do Mundo*, irei apenas esboçar algumas observações gerais para enquadrar a forma como a obra de William Basinski opera o que considero uma promissora síntese entre estas duas técnicas de gravação.³

De que falo quando me refiro a *analógico* e *digital*? No caso da gravação de sons e imagens, o analógico opera num determinado material um conjunto de variações *análogo* em tempo real às características do que é gravado; no digital, as características da fonte são codificadas (e comprimidas) numa sequência de *dígitos* num tempo de descontinuidade (ou fragmentação) variável e parametrizável. Do ponto de vista teórico, acredito que esta dicotomia pode ser aplicada de uma forma muito interessante e produtiva a um conjunto mais vasto de actividades humanas, na medida em que permite estabelecer entre elas afinidades e disparidades porventura insuspeitas.

Essa aplicação, por exemplo, permite-nos desde logo rebater algo que a doxa, ou o senso comum, consagrou nos últimos anos: *não* existe uma correlação inequívoca entre os pares analógico vs. digital e velho vs. novo. Isto é: nem todo o analógico é velho, nem todo o digital é novo. O analógico refere-se a um fluxo *contínuo* de informação, enquanto que no digital esse fluxo é *descontínuo* (Krukowski 2017: 9). Ora, esta distinção é bem anterior à electrónica ou ao surgimento dos circuitos integrados. Qualquer fragmentação da informação é um processo *digital*: de contar algo com os dedos à utilização de um ábaco, passando pela notação musical. Os nossos sentidos, pelo contrário, são inapelavelmente *analógicos* (Milner 2009: 193). Quando ouvimos números a serem contados de viva voz, vemos ou sentimos na ponta dos dedos as contas de um ábaco ou ouvimos a vibração de uma corda, essas sensações são recebidas num fluxo contínuo.

Regressando ao caso específico do som, a diferença entre uma gravação analógica e digital torna-se particularmente inteligível quando a fonte é o *silêncio*. Um minuto de silêncio numa gravação analógica possui a mesma quantidade de “informação” (ou melhor: ocupa o mesmo *espaço*) que um minuto de música, na medida em que o seu fluxo é contínuo; numa gravação digital, pelo contrário, o silêncio corresponde, em teoria, à unidade mínima de informação, na medida em que não existe qualquer variação

ao longo das diversas instâncias em que o tempo se encontra fragmentado. Digo *em teoria*, porque, na realidade, nunca existe silêncio numa gravação analógica, visto que é impossível eliminar o ruído de superfície criado pelo próprio material electromagnético em que o som é gravado. Numa gravação digital, essa possibilidade teórica existe e pode ser expressa, de forma económica, pelo dígito, ou *bit*, zero (0). Na prática, a descontinuidade ou fragmentação do tempo de uma gravação áudio digital é expressa através de uma taxa denominada *bitrate*, que é o número de *bits* que são convertidos ou processados ao longo de uma unidade fixa de tempo (*bits* por segundo). Se ignorarmos a qualidade do equipamento utilizado para reproduzir os ficheiros, pode-se afirmar que quanto maior for o *bitrate*, maior será a qualidade do som produzido. No entanto, formatos áudio digitais como o MP3, o WMA, o AAC e o Vorbis suportam um *bitrate* variável (VBR), isto é, estão sujeitos a um algoritmo que altera dinamicamente a quantidade de informação produzida por unidade de tempo consoante a natureza dos fragmentos de sons processados. Isto é: o *bitrate* de um ficheiro áudio digital é drasticamente reduzido nas partes mais calmas ou silenciosas da fonte de forma a incrementar o rácio entre a sua qualidade e o espaço que ocupa em disco. Desta forma, o VBR dos mais populares formatos áudio digitais faz que com que a sequência de *zeros* (0) necessários para codificar um minuto de silêncio seja drasticamente inferior à de *zeros* (0) e *uns* (1) requeridos para codificar um minuto de música.

Em 1951, John Cage relatou a sua experiência de estar enclausurado alguns minutos numa câmara anecoica da Universidade de Harvard. Uma câmara anecoica é uma sala concebida não apenas para estar isolada de qualquer ruído exterior, como para conter reflexões internas de ondas sonoras e electromagnéticas. Quando estive no seu interior, no entanto, não foi silêncio que John Cage ouviu, mas dois sons contínuos: um mais agudo e outro mais grave. Quando os descreveu ao engenheiro de som da Universidade, foi prontamente informado que o primeiro era o som do seu sistema nervoso a funcionar e o segundo o da circulação do seu sangue (Cage 1967: 134). É por isso que o som analógico é mais *humano* do que o digital: porque emula o ruído interior do nosso corpo enquanto receptor (e emissor) auditivo. Existe mesmo uma patologia chamada *acufeno*, cuja sintomatologia pode ser descrita por uma sensação auditiva sentida por pacientes na ausência de qualquer som exterior. O crítico francês Michel

Chion sofre dessa doença e apodou-a, de forma muito pertinente, de *ergo-audição* (2011: 237). Uma pessoa saudável pode facilmente ficar familiarizada com esta condição analógica se ouvir em alto volume a reprodução de uma cassete áudio virgem.

Este é o momento indicado para rebater outro tipo de associação muito comum entre tecnófobos e tecnófilos: para os primeiros o analógico é *bom* e o digital é *mau*; para os segundos, o contrário. Pessoalmente, furto-me a este tipo de maniqueísmo. Considero-me um *tecnófilo pessimista* (ou, se preferirem, um *tecnófobo optimista*), na medida em que sou simultaneamente incapaz de, por um lado, ignorar os benefícios da actual paisagem mediática digital e, por outro, fechar os olhos perante os seus efeitos nefastos. No caso da música, por exemplo, é inegável que a digitalização introduziu uma assinalável democratização tanto no seu consumo como na sua produção: é hoje em dia, muito mais fácil não apenas ouvir tudo o que quisermos como produzir gravações musicais em qualquer lugar que não seja “mudo” (isto é, com uma ligação à rede). Na minha opinião, o efeito mais perverso do digital reside precisamente no facto de este poder potencialmente *eliminar o ruído*.⁴

A relação sinal-ruído é um conceito das telecomunicações definido pela *razão* entre a potência de um sinal e a potência do ruído sobreposto. Metaforicamente, o termo é igualmente utilizado para referir o quociente existente entre a informação útil e a informação falsa ou irrelevante de um determinado processo comunicativo (na nossa caixa de correio electrónico, por exemplo, a relação sinal-ruído consiste na razão entre os e-mails que são úteis para o nosso dia-a-dia e o *spam*). Um dos grandes objectivos dos engenheiros e gestores das telecomunicações consiste em tirar o máximo proveito da possibilidade oferecida pelo digital de reduzir ou *domesticar* o ruído (Sterne 2012: 117) e, desta forma, incrementar o rácio sinal-ruído não apenas por razões de *eficácia* (tornar a comunicação o mais inteligível possível), mas de *eficiência* (garantir a eficácia com o menor número de recursos). Para eles, o ruído não apenas prejudica o sinal, como o encarece. O silêncio, pelo contrário, é “belo” porque económico.⁵

Um iPhone, por exemplo, possui três microfones: um à frente, outro atrás e um derradeiro na base do aparelho. Apenas este último serve para captar e transmitir os sons analógicos que ouvimos no mundo: os restantes são usados para tornar mais eficaz e eficiente o processamento desses sons em dados digitais. Isto é: são usados para

digitalmente *isolar* o sinal do ruído ou, se preferirem, *subtrair* o ruído da comunicação. É por isso que é muito mais fácil falar com alguém que está a poucos metros de nós num local ruidoso através de um telemóvel do que fazê-lo de viva voz. E é também isso que explica o fenómeno que os anglo-saxónicos apodam de *cell yell*, que é a tendência das pessoas falarem ao telemóvel aos berros: fazem-no porque não conseguem ouvir o eco da sua própria voz, visto que o retorno (*feedback*) é anulado na comunicação digital. Apenas a voz de quem fala do outro lado “da linha” é considerado *sinal*; tudo o resto é *ruído* que deve ser eliminado em prol da máxima eficácia e eficiência da conversão analógico-digital.

Em *The New Analog* (2017), Damon Krukowski identifica dois problemas na possibilidade de eliminação de ruído do digital, cujas repercussões me parecem ainda difíceis de asseverar na sua totalidade.

O primeiro é que, contrariamente ao que nos querem fazer crer os engenheiros, *o ruído também é sinal*. Antigamente, quando falávamos com alguém através de um telefone analógico, tanto o eco da nossa voz, como o ruído da linha ou o retardamento (*delay*) da voz do nosso interlocutor, forneciam-nos informações contextuais valiosas sobre o acto comunicativo. Hoje em dia, o digital torna praticamente indistinguível uma telecomunicação entre duas pessoas no mesmo bairro de uma chamada intercontinental. O mesmo pode ser dito em relação à baixa fidelidade das quase centenárias gravações mono de Robert Johnson: o “ruído” analógico tornou-se aos nossos ouvidos algo de fundamental, indissociável e intrínseco à performance do *bluesman* do delta do Mississippi.

O segundo problema prende-se com o facto de os cada vez mais sofisticados algoritmos desenvolvidos pelos engenheiros para tornar a comunicação digital eficaz e eficiente terem vindo progressivamente não apenas a substituir o ruído por silêncio com a afectar o próprio *sinal*. No caso da voz humana, a comunicação digital tem paulatinamente reduzido ou abafado o que a linguística denomina por traços suprasegmentais, em particular a entoação, os acentos e os tons. É por isso que a voz de uma pessoa ouvida num telemóvel tem vindo a soar cada vez mais distinta (porque empobrecida) da que ouvimos quando ela nos fala *in praesentia*: para um engenheiro das telecomunicações, esses elementos suprasegmentais da voz são apenas ruído

passível de ser eliminado; penso que não é preciso ser um linguista para nos apercebermos do valor acrescentado de informação que algo como o *grão* da voz (Barthes 1982) ou as matizes prosódicas conferem a qualquer acto comunicacional oral.⁶ É por isso que certos audiófilos afirmam que as gravações musicais analógicas possuem mais *respiração* ou *calor* do que as digitais: no fundo, o que estão a dizer é que as primeiras são incomensuravelmente mais *humanas*.

Há alguns anos, deparei-me com o que considero ser ainda hoje a mais feliz e sucinta distinção entre uma gravação analógica e digital, formulada pelo pianista e crítico norte-americano Ivan Davis: o analógico é a *aproximação da perfeição*; o digital o *aperfeiçoamento da aproximação* (*apud* Rothstein 1985). O analógico é humilde: reconhece a impossibilidade de atingir o objectivo supremo de armazenar e reproduzir o som que os humanos ouvem no mundo e assume o compromisso de apenas se aproximar cada vez mais desse desígnio. O digital é a negação absoluta desta ideia: começa pelo fim, isto é, por uma ideia de perfeição que é mais *matemática* do que humana, porque concebe um modelo teórico (ou *bitrate*) a partir do qual todos os sons do mundo (ou, melhor, de um mundo *desumanizado*) podem ser descritos numericamente – actualmente, os mercados tendem a definir essa convenção num intervalo entre os 128 e os 320 kbs. Dito de outro modo, o digital define, *a priori* e com assinalável arrogância, os parâmetros da perfeição para depois pretender que os mesmos são verdades objectivas. Esta diferença encontra-se, de resto, bem plasmada nos *slogans* que o marketing consagrou para promover as duas técnicas: à “high fidelity” do analógico, o digital contrapõe o “perfect sound forever” (Milner 2009: 195). O som analógico é mais humano não apenas porque assume, enfrenta e trabalha com as suas próprias limitações, mas também porque, como nós, é *histórico, tangível e orgânico*: envelhece, perde propriedades com o tempo e o uso, tem um prazo de validade a partir do qual caduca. O digital é sintético e a-histórico: a sua perenidade é inapelavelmente desumana.⁷

Do ponto de vista conceptual,⁸ o que as *The Disintegration Loops* de Basinski fazem é forçar o processo de conversão analógico-digital a não apenas interpretar o ruído como sinal mas também a reconhecer a irredutibilidade numérica do silêncio. E, ao fazê-lo, convidam-nos a equilibrar o nosso fascínio pelo fogo com um enlevo pelas

cinzas. O incêndio, aqui, é não apenas, como afirma Pedro Eiras num dos ensaios inaugurais dos *Materiais para o Fim do Mundo*, a promessa ou possibilidade contida nas chamas de um recomeço (2014: 36), mas também a forma como acumulámos na paisagem mediática digital uma infinidade de fragmentos numéricos como forma de resistência perante a eventualidade do fim. Tanto as cinzas das ruínas da baixa de Manhattan como a poeira de ferrite em que se transformaram os *loops* de Basinski são, por sua vez, um vestígio do que foi que continua a existir. É questionável que elas contenham qualquer *senal* do futuro; mas acredito que uma síntese sábia (e humanizada) entre o analógico e o digital como a que foi calibrada e despoletada por Basinski nas *The Disintegration Loops* poderá garantir que, nesta mescla de cinzas e poeiras, gerações vindouras continuarão a ouvir o inalienável *ruído* do nosso passado.

Bibliografia

Barthes, Roland (1982), *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70.

Basinski, William (2012), *The Disintegration Loops* [2002-2003], Temporary Residence, 5 x CD + DVD.

Bijsterveld, Karin (2008), *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press.

Borges, Jorge Luis (1998), "Sete Noites", in *Obras Completas 1975-1985*, Lisboa, Círculo de Leitores, 211-299 [1980].

Cage, John (1967), *A Year from Monday: new lectures and writings by John Cage*, Hanôver, Wesleyan University Press.

Chion, Michel (2011), "Audition and ergo-audition: then and now", in Daniels, Dieter / Naumann, Sandra (eds.), *Audiovisuology 2: Essays*, Colónia, Verlag der Buchhandlung Walther König: 236-250.

Demers, Joanna (2015), *Drone and Apocalypse: an exhibit catalog for the end of the world*, Alresford, Zero Books.

Dillon, Brian (2016), "Gone to earth", in Coates, Christopher (org.), *Brian Eno: Visual Music*, São Francisco, Chronicle Books, 185-220.

Eiras, Pedro (2014), "Do fim do mundo pelo fogo: cinzas e purificação", in *Materiais para o Fim do Mundo*, n.º 1, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 27-38.

Eno, Brian (2004), "Ambient music", in *Ambient 1: Music for Airports*, Opal, CD [1978].

Ferreira, Vergílio (1992), *Pensar*, Venda Nova, Bertrand.

Givony, Ronen (2012), "Some versions of pastoral: *The Disintegration Loops*", in Basinski, William, *The Disintegration Loops* [2002-2003], Temporary Residence, 5 x CD + DVD (*inlay*).

Krukowski, Damon (2017), *The New Analog*, Nova Iorque, The New Press.

Milner, Greg (2009), *Perfect Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta.

Nava, Luís Miguel (2002), *Poesia Completa 1979-1994*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Pereira, Carlos A. (2013), “William Basinski”, *Forma de Vida – Revista do Programa em Teoria da Literatura da Universidade de Lisboa*, 1 (Fevereiro).

Prendergast, Mark (2003), *The Ambient Century. From Mahler to Moby – The Evolution of Sound in the Electronic Age*, Londres, Bloomsbury.

Ratliff, Ben (2016), *Every Song Ever: twenty ways to listen to music now*, Londres, Penguin Books.

Reich, Steve / Hillier, Paul (2002), *Writings on Music, 1965-2000*, Nova Iorque, Oxford University Press.

Rothstein, Edward (1985), “The quest for perfect sound”, *The New Republic* (30 de Dezembro).

Sterne, Jonathan (2012), *MP3: The Meaning of a Format*, Durham, Duke University Press.

Wikström, Patrik (2009), *The Music Industry*, Cambridge, Polity Press.

João Pedro Costa (Mulhouse, 1974) é colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILC). Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e concluiu o doutoramento em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais na Universidade do Porto e na Universidade de Aveiro. Publicou *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais* na colecção Estudos de Literatura Comparada do ILC (Edições Afrontamento, 2016). A sua área de investigação incide sobre as relações entre a palavra, o som e a imagem e os efeitos da paisagem mediática digital no nosso quotidiano. É um dos editores-fundadores da revista electrónica de estudos e práticas interartes ESC:ALA (www.escalanarede.com).

NOTAS

¹ Acessível em <<https://youtu.be/ObdZ8lhC0f0>>.

² Carlos A. Pereira (2013) considera um erro interpretar *The Disintegration Loops* como uma elegia do 11 de Setembro, na medida em que a música é uma criação anterior à tragédia. Sem colocar em causa a interessante leitura que faz dos *loops* a partir da biografia de Basinski, este tipo de argumento invalidaria os sentidos produzidos por qualquer exercício de colagem, necessariamente posterior à criação dos materiais colados (neste caso, a música e o vídeo da baixa de Manhattan). Não se trata portanto de uma representação da percepção *in loco* dos trágicos eventos do dia, mas sim de uma representação por justaposição de sons e imagens *posterior* que cria uma percepção *retroactiva*.

³ Esta síntese é desde logo inteligível nos dois formatos físicos em que as *The Disintegration Loops* de William Basinski foram comercializadas: o vinil (analógico) e o CD (digital). Apenas este último suporte possibilita uma fruição contínua e ininterrupta de cada um dos temas; no vinil as faixas mais longas (“d1p 1.1”, “d1p 2.2”, “d1p 5” e “d1p 6”) encontram-se divididas em dois ou três fragmentos, forçando a interrupção da experiência auditiva para virar ou trocar de disco.

⁴ Como é óbvio, a redução do ruído não é um exclusivo do digital: ver, por exemplo, o sistema analógico Dolby, disponibilizado aos profissionais em 1965 e aos consumidores em 1968, e que consiste na amplificação das frequências mais altas na fita durante a gravação e na sua redução durante a reprodução de forma a diminuir o ruído de superfície (Sterne 2012: 272-273). O digital, no entanto, veio incrementar drasticamente a amplitude desta *domesticação* do ruído.

⁵ O desprezo pelo ruído está igualmente relacionado com o simbolismo contemporâneo do som que associa o ruído com o caos e o ritmo com a ordem e a produtividade (Bijsterveld 2008: 87).

⁶ É possível, de resto, estabelecer um curioso paralelo entre o empobrecimento da voz humana na comunicação digital e a *escrita*. O provérbio latino *Verba volant, scripta manent* não significava que a palavra oral (ou *analógica*) era efémera, mas que a palavra escrita (ou *digital*) era algo de duradouro e morto. Em contrapartida, a oralidade possuiria algo de alado, leve e sagrado, como professava Platão. Pitágoras, por exemplo, não deixou deliberadamente nada escrito, tendo por certo sentido que “a letra mata e o espírito vivifica”, como depois nos garantiria a Bíblia (não nos esqueçamos que a divindade hebraica criou o mundo falando, e que Jesus Cristo não necessitou de produzir qualquer escrito para divulgar a sua doutrina). Pitágoras não escreveu, sobretudo, e por mais estranho que isto nos possa parecer hoje, porque queria que o seu pensamento sobrevivesse à sua morte corporal, na mente dos discípulos. É daí que provém a expressão *Magister dixit*, que não significava que os pupilos tivessem que se sujeitar aos dogmas do mestre: pelo contrário, afirmava-se a liberdade de continuar a pensar o seu pensamento inicial (Borges 1998: 279).

⁷ Como é óbvio, a perenidade do digital é *virtual* e não física. Por exemplo, logo em 1988, começaram a surgir artigos científicos que disputavam a afirmação da Sony e da Phillips de que os CDs poderiam durar

para sempre. Um dos seus fabricantes, a Nimbus, chegaria mesmo a admitir que a hipotética entrada de ar durante o processo de fabrico de um CD poderia levar à precoce deterioração da sua camada de alumínio (Prendergast 2003: 89). A era do *streaming* a partir da “nuvem electrónica” (Wikström 2009: 4) acabaria por tornar obsoleto ou redundante o armazenamento pessoal dos ficheiros digitais.

⁸ As *The Disintegration Loops* tanto podem ser consideradas música como o registo digital de uma efémera (e irrepitível) instalação sonora.