

Paradoxos de uma Estética Digital

Claudio Henrique Brant Campos*

Resumo

Este artigo discute o tema de uma estética para o início do século 21, a partir de conceitos sobre a produção audiovisual nos dias atuais. O termo audiovisual, sob a releitura do pensador Vilém Flusser, significa mútua superação de 'imagem' e 'música' tradicionalmente concebidos, ganhando, ambos, o status informacional de imagem técnica. Partindo da constatação, em demais autores, da aproximação dessa imagem com a própria sintaxe musical, devido a sua inclusão no universo da duração temporal, perguntamos quais itens de uma estética poderiam ser anotados a partir dessa imagem. Nosso objetivo é compará-los com elementos de uma estética do século 20 – principalmente a segunda metade –, os quais o compositor e esteta Hans Joaquim Koellreutter nomeia uma estética relativista do impreciso e do paradoxal. Tomamos a sua teorização como referência, para argumentar como as produções audiovisuais de hoje reverberariam questões das músicas e das artes das vanguardas. Justificamos para este fenômeno a ascensão das estéticas da quantidade, no sentido de complexos culturais formados no (re)encontro de variadas tendências, forjadas em sociedades de massas. Por isto, explicitamos a rede que fundamenta a estética relativista, nas suas afinidades com a Cibernética e a Teoria da informação (teorias propriamente da quantidade e da Estatística), com a Fenomenologia, a física quântica, o misticismo budista e a Semiótica.

Palavras-chave: *Audiovisual – Estética – Imagens Técnicas – Vanguarda*

*Graduado em Letras (UFMG); Especialização e Mestrado em Letras (PUC-Rio); Doutorado em Comunicação e semiótica (PUC-SP).

Introdução

O lago é indefinido. A terra em volta o envolve obscurecendo sua imagem, imagem que precisa permanecer irrevelada. Cantada. 'Mundo flutuante' (John Cage, 'De segunda a um ano')

O século 20 teria sido um período, para o homem antropológico, de um acelerado desenvolvimento de um super *olho-ouvido*, um complexo que une os sentidos da percepção requisitados para a distância, e assim também para as comunicações e as artes: o cinema, a televisão, o vídeo. Apesar de se creditar a estas mídias, na sua forma mais narrativa e representacional, a captação e transmissão de uma 'realidade', pensamos que elas informam, quando muito, a si mesmas: suas técnicas, os mecanismos internos de captura audiovisual, de posição de tomadas, de edição e de transmissão na(s) tela(s): uma edição de realidades.

Com o design gráfico em ambiente informacional, percebemos como se torna mais radical esta consciência da artificialidade das montagens: simula-se qualquer 'realidade'. O ambiente pode informar as distorções, as regularidades, as improbabilidades do sistema e toda gama de citações analógicas, em diálogo de códigos com elas. E o mundo se torna esteticamente e 'musicalmente' manipulável.

No desenho gráfico digital, uma dimensão temporal "pós-histórica" (cf. Flusser, 1983), que no dispositivo do vídeo já teria sido introduzida junto às questões da representação do espaço, ganha caráter fundante. Em termos de linguagem e percepção, o tempo no desenho gráfico teria o mesmo atributo da passagem do som:

[...] com a infografia, o tempo na imagem parece estar cada vez mais se aproximando do tempo audível, o tempo sonoro ou musical, tempo que não se confunde com atributos espaciais, no sentido de que é um fenômeno puramente temporal, [...] tal como ocorre na música (Santaella & Noth, 2008:78).

Para o antropólogo Helmuth Plessner, as artes 'moderna' e 'contemporânea' são o testemunho capital do complexo olho-ouvido na história da humanidade: "se a própria visão não se toma mais a sério [no seu poder de representação], o ouvido passa a atuar a favor do olho, enquanto meio para a prática musical" (Plessner, 1977:12).

No seu ensaio *Universo das imagens técnicas*, Flusser (2008) se dedica à questão de um 'apogeu' do código binário, um ensaio radical sobre a sua 'superficialidade', imagens criadas 'fora do espaço', tornadas artísticas, estéticas, "liquidação de toda ontologia": "as imagens técnicas não ocupam níveis de um 'real' qualquer, mas são vivenciadas enquanto 'o concreto'" (ibid:146). O estatuto 'fora do espaço' de que fala Flusser também o leva necessariamente à metáfora da música, arte espaço-temporal definida no *tempo*:

As imagens técnicas são ‘arte pura’, no sentido que somente a música é arte pura. Eis a razão por que sugiro que, com a emergência do universo das tecnoimagens, adquirimos novo nível de consciência, nível no qual se tornou possível fazer música imaginativa (ibid:146).

Este nível de consciência leva o ensaísta à conclusão de que as tecnoimagens têm, primordialmente, o caráter “audiovisual”¹. Elas não seriam mais imagem e nem música:

[...] a musicalização da imagem e a imaginação da música podem ser constatadas a partir de pelo menos o início do século 20 (pintura abstrata, partituras da música moderna), mas somente os nossos netos sintetizadores de imagens estarão realmente aptos a compor música de câmera com imagens (ibid:147).

O audiovisual é visto aqui pela metáfora da ‘música de câmera’, música na qual os participantes – áudio e vídeo – dispõem de um mesmo cardápio de correspondências arbitrarias, sem a necessidade de um regente, cada um assumindo uma participação responsável e coautor, lúdica e de improvisação. Nas palavras de Flusser (ibid:147):

Na imagem técnica [...] música se torna imagem, imagem se torna música, e ambas se superam mutuamente. Por certo, existem aparelhos (os *eletronic intermixers*) capazes de traduzir automaticamente imagem em música e música em imagem. No entanto, [...] na imagem técnica não se trata de *intermix*, mas de mútua superação de música e imagem.

Continuando com as palavras deste pensador, “é isto que o termo ‘audiovisual’ procura articular, mas falha, por ser termo proveniente de nível de consciência ultrapassado” (ibid:147). Neste novo nível de audiovisual, os interagentes (aqueles que Flusser chamou os seus netos, os ‘músicos’ da mídia de hoje), jogam, compõem: “[...] para eles, a nossa distinção (Shopenhaueriana) [...] entre arte figurativa e música perderá todo o sentido; eles produzirão imagens precisamente por serem compositores” (ibid:147). A noção de criatividade e de estética, que se estenderia sobre a nossa sociedade informática, também é ligada aos ‘novos tempos’, como evocação da ideia de ‘revolução’:

[...] no significado de produção dialógica de informação eternamente reproduzível (e eternamente memorável), o tempo da criatividade está apenas raiando. Estamos no limiar de aventuras, de situações imprevistas, de situações criadas disciplinadamente (ibid:107).

1 As aspas são do próprio autor, pois para ele o termo *audiovisual* tem um significado que, para além do original, traz a convergência de música e imagem, no seu mútuo afastamento de uma *semântica* (cf. Flusser, 2008:146).

Lembram-nos Santaella & Noth (2008:89) que é desafio para os teóricos estabelecer o estatuto sógnico desta imagem computacional, que se aproxima da sintaxe musical. E relacionam os parâmetros que constituem as imagens técnicas com os parâmetros ou formas expressivas da música (ibid:91): duração, intensidade, timbre e altura; e com os da música de pós-vanguarda em especial (ibid:91-5): exploração de campos sonoros, atmosferas (e não da harmonia diatônica), uso da transformação constante (e não do desenvolvimento), exploração de oposições não contraditoriamente, mas de maneira complementar (como ordem e desordem, densidade e rarefação, pontilhismo e linhas, som e silêncio, ritmos divergentes complementares, grupos de sons e complexos sonoros).

Nesses aspectos estruturais (“entranhas constitutivas”) da música de pós-vanguarda “se encontram as semelhanças fundamentais da computação gráfica ou imagem sintética ou digital com os modos de constituição da música em geral” (ibid:90). Compreendemos com isto que a partir da estética dos *campos sonoros* é que se deveria buscar a chave para o entendimento da imagem sintética.

Perguntamos, assim, como as imagens processadas em ambiente computacional estariam fazendo música, o que nos permitiria perguntar, por outra via: quais seriam os impactos de uma suposta *informatização da estética*?

Falamos aqui de *estética* como uma abertura para a sensibilidade que tais padrões constroem na sua relação com os sentidos da percepção. Ou seja, a abertura para um *corpo*: na interpretação grega do termo *aisthesis*, “aquilo que é sensível e deriva dos sentidos” (cf. Arantes, 2005:155). Gene Youngblood (1970:97) sugere, simplificadamente, “the manner of experiencing something”.

Quando Vilém Flusser sugere que poderemos ‘imaginar a música’, significa estarmos conscientes de que as imagens que nós manipulamos hoje, nós as manipulamos de maneira musical. Significa estar consciente de que as imagens técnicas de hoje têm os problemas que teriam as músicas, que soam no espaço e se estruturam no *tempo*, recorrentemente reproduzível.

A hipótese que traçamos é que as formas estéticas que nós estamos experimentando no presente reverberam as questões de uma arte que nós consideramos de um último ‘universo’ estético – em passagem para aquelas expressões de uma pós-vanguarda: a segunda metade do século 20. Estamos nos colocando esta hipótese porque reconhecemos, a princípio, alguns elementos daquela arte reverberando em expressões artísticas-midiáticas dos dias de hoje, de uma maneira que nos parece diluída e dispersa, nos ambientes de fruição do que se tem como a *música de entretenimento*: o audiovisual em seu estágio atual.

Para discutir esta questão, vamos trazer o material organizado por nós a partir dos cursos ministrados pelo compositor e esteta Hans Joaquim Koellreutter, que nos ajudará a compreender – pelo que acreditamos – aspectos de percepção que estaríamos vivenciando hoje no nosso universo audiovisual. Questões de hoje, porém previstas naquela sugestão de teorização estética.

Além disso, é um material a partir do qual se podem aprofundar questões

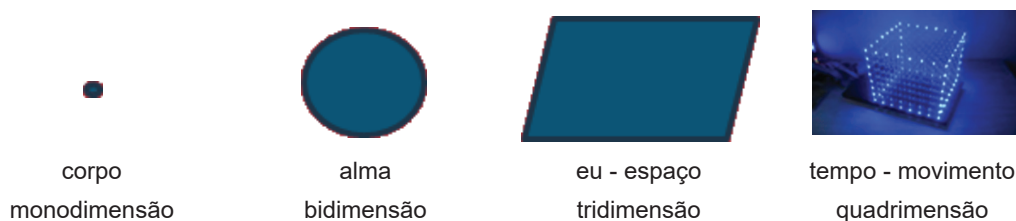
que já foram sugeridas por outros autores², que reconhecem Koellreutter e sua estética como possível referência às artes no século 20 e fundamental, segundo defendemos, para a nossa busca de elementos para se perceber a complexidade dos relacionamentos culturais-artísticos e midiáticos nos dias que correm.

Nível de consciência: imagem do mundo

Para Koellreutter, “não são os fenômenos comerciais que mudam o mundo, mas sim o nível de consciência”. “Que fenômeno seria a consciência?” – pergunta: “espírito, intelecto? Seria plausível dizer *nível* de consciência, grau, modalidade, tipo, estado. ‘Nível’ sugere uma integração”. Ele nos lembra de que não há criação do homem, ele apenas conscientiza as coisas. Não descobre, conscientiza descobertas. Desses depoimentos, tiramos o seu conceito de consciência:

O nível de consciência determina a imagem do mundo. A criação depende do nível de consciência. O homem intervém no próprio universo (realidade energética) através de sua consciência. O cientista, quando faz a experiência, já muda o mundo. Já é atitude subjetiva (Koellreutter: Cadernos de cursos).

Na história, os níveis de consciência não são sucessivos, mas simultâneos. Uma cultura enfatiza uma ou outra abordagem, mas todas coexistem. A técnica da perspectiva teria sido conscientizada há três mil anos, na Índia, Pérsia e China, o que vem até hoje. No século 19 europeu, teria havido uma ênfase. Em nosso tempo – lembra Koellreutter – funciona um nível pré-perspectívico, perspectívico, preparando-se para o aperspectívico³. Koellreutter cita três pontos de mutação e quatro períodos estéticos/sociais: o período mágico, o período mítico, o período racionalista e o a-racionalista. A cada qual corresponde um nível de consciência: pontual, circular, perspectívico e aperspectívico:



A cultura mágica tem por objetivo emancipar o homem da natureza. A raiz indo-germânica *mag* significa *emancipação*. Emancipação – e ao mesmo tempo afirmação do homem como físico, como *corpo*, diferentemente do período posterior, o mítico, que emanciparia o psíquico, a alma. Este corpo quer se

² Autores como Lúcia Santaella e Arlindo Machado, que citam, como nós, os cursos ministrados por Koellreutter.

³ O nível pré-perspectívico se vale da bidimensionalidade, e o período perspectívico, do espaço, portanto a ilusão da tridimensionalidade; Koellreutter situa o prefixo ‘a’ em *aperspectívico* como ‘a’ privativo: ‘superação’ ou ‘transcendência’ da perspectiva, e não negação da mesma.

comunicar com os desuses e espíritos (assim também na Idade Média). Mas os sons que ele emite são símbolos, ainda não são ‘sentimentos’.

A cultura mágica entrelaça grito e fala. O som, imitando o aspecto pontual, orienta a dança.

A passagem do período mágico para o período de consciência pré-racionalista ou mítico é marcado pela consciência que quer se emancipar psiquicamente, com a alma. A palavra *Mitos* é a realização da alma⁴. É um meio termo entre história e crença; é o sonho de um povo, de uma cultura – música clássica indiana, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, o barroco e demais agentes de expressão das *circuliaridades*.

A terceira mutação de consciência percebida por Koellreutter se passaria na segunda metade do século 20, na emergência das músicas experimentais e das músicas populares: o início de um período *pós-racionalista* – ou *a-racionalista*. Podemos dizer dele, musicalmente, que é *atonal* (também como superação da tonalidade) ou *modal*: as músicas experimentais não têm tonalidade, propriamente, e as músicas populares reeditam o modalismo e sua mescla com o tonalismo. Incluímos no a-racionalismo o processo de informatização da cultura.

Lembramos que o título de a-racionalista, com o qual se recorta a história, é apenas didático e segue antes tendências do que questões autônomas. Por isto, podemos incluir neste rótulo as formas expressivas audiovisuais que testemunhamos até hoje, no decorrer de escritura deste relatório. Nosso desafio, neste artigo, é argumentar como a estética do impreciso e do paradoxal se constitui enquanto estrutura e enquanto filosofia e nível de consciência⁵. Neste sentido, torna-se nosso objetivo final sugerir que a *estética do impreciso* nos lança questões de composição experienciadas no passado recente, que ajudariam a refletir sobre os dias de hoje.

Continua Koellreutter: a função da música na segunda metade do século 20 voltaria a tender ao utilitarismo – quando não uma música aplicada à sociedade, uma música aplicada a outra arte. Por isto, os estilos se nivelam e dão prioridade aos elementos quantitativos. A vida musical tende à quantificação (aqueles que permitem calcular e contar). A música é associada ao *xerox*, ao vídeo, aos computadores. Os conceitos e os elementos qualitativos da música de concerto, que dependem mais de uma abordagem emocional do intérprete e do contexto da obra – o seu motivo soberano – desaparecem, perpetuando-se por mais tempo na música popular. Como atitude da quantificação, a duração de notas e pausas a partir de unidades cronológicas de tempo reverbera a ênfase no controle de frequências.

Lembra-nos Koellreutter que, desde Bach, a tendência é quantitativa – até a segunda guerra, quando os elementos qualitativos teriam voltado ao primeiro plano, numa reação natural ao período de vazio estético.

4 Koellreutter sugere que o sentido etimológico da palavra *Mitos* passa pela raiz *mu*: “falar” e “calar”, ao mesmo tempo.

5 A rigor, aspectos da teoria da Gestalt já foram questionados por pensadores como Gene Youngblood, quando nota que a dialética, no pós-moderno, não necessariamente se resolve em uma síntese, mas em uma dúvida, um talvez, uma possibilidade (cf. Youngblood, 1970).

A estética relativista do impreciso e do paradoxal

Conceitualmente, a estética do impreciso e do paradoxal abrange uma rede de filosofias entrelaçadas, a qual, apesar de ser um testemunho das questões específicas do século 20, se nos apresentaria hoje como uma teoria para a segunda década do século 21, de forma expandida, diluída em propostas estéticas menos perceptíveis conceitualmente, menos passíveis de generalização – ao analisar trabalhos artísticos dos primórdios do século 21, fala-se de poéticas particulares a cada artista, antes que de uma estética propriamente (cf. Basbaum, 2005 e cf. Arantes, 2005).

De uma maneira conceitual, a *estética relativista* pode ser percebida como o encontro de questões da arte com as questões da comunicação e informação. Portanto, quer ter um caráter holístico, que inclui em seus meios de representação questões cognitivas da Teoria da informação, Cibernética e da Fenomenologia, adotando ainda, próxima a esta última, a psicologia da *Gestalt*, bem como o misticismo budista.

O conceito de estética *relativista* viria do próprio relativismo na física, que abalou o século 20, de tendência à explicitação das “relações, ao invés das coisas”, uma noção cara à arte, tanto quanto à Cibernética. O relativismo deixa provocar a implosão de um arcabouço simbólico de quatrocentos anos de vida: a especialização. Na música, não é diferente a maneira como o edifício da lógica científica se deixa transparecer no império da tonalidade: o ouvido humano, por quatro séculos, especializou-se na questão da nota sensível⁶, de modo a situar nela a expectativa da resolução de uma tensão acumulada. No relativismo, espaço e tempo, racionalmente separados em dimensões, serão vistos como *continuum*, de modo que uma mudança de posicionamento *altera*, sobretudo, as relações.

A física do *quantum* pesquisa estruturas para nós tão pequenas, que nenhuma partícula pode ser encontrada em algum lugar definível, nenhum movimento pode ser descrito nas bases da causalidade, mas de ondas. O lugar impreciso do elétron só permitiria ser descrito em termos de probabilidades ou tendências – o que irá gerar metáforas, *koans*, enigmas, poemas.

A filosofia – e, portanto, estética – do *impreciso* corresponderia a esta complexa natureza do elétron; ele estaria em vários lugares ‘ao mesmo tempo’, mostrando que nossas lentes não são suficientes para percebê-lo, senão como *movimento*.

A estatística, como método, testemunha a mudança de consciência: buscar uma verdade torna-se improvável. O relativismo e a física quântica não têm como escopo uma relação de causas aparentes, mas sim uma relação de probabilidades. Neste nível, os eventos não têm *qualidade*, segundo certos critérios de avaliação, e se tornam mais ou menos *prováveis*.

O caráter *paradoxal*, que também nomeia a estética relativista, diz respeito ao paralelismo sem contrastes de posições ou versões aparentemente contrárias, opostas. A quantidade engole a arte aurática. E a artificialidade ganha o

6 Na escala *dó maior* ou de *modo jônico*, a nota *si* – a última – ganha contornos de expectativa de resolução de tensão sonora – uma percepção, naturalmente, antes cultural do que universal.

contorno de algo positivo, onde o criador-músico pode sintetizar, criar, inventar o som com que deseja trabalhar – este é um elogio de Stockhausen à música experimental: a possibilidade de um compositor demiurgo de timbres, multiplicando explorações criativas.

No momento em que falamos de ‘elogio’ e de ‘infinito’, poderíamos lembrar o elogio, também paradoxal, mas profundamente crítico, de Vilém Flusser, ao que ele chama a ‘superficialidade’ das imagens técnicas. Como sabe bem Flusser, paradoxal é a constatação da infinita possibilidade criativa aberta ao homem pela informática, sendo esta uma rede de máquinas: como poderia uma rede de possibilidades e comandos ter ajudado o homem a se libertar de uma consciência especializadora, que linearizou o conhecimento e o elitizou? – uma pergunta voltada à própria ciência Cibernética, desde o seu surgimento.

Dissemos que a *estética relativista do impreciso e do paradoxal* se configura no seu encontro – em certa medida também paradoxal – com as ciências físicas e as metafísicas do seu tempo: a mecânica quântica, a Cibernética (metafísica sem sujeito) e a Teoria da informação – esta menos uma metafísica do que um apanhado quantitativo da comunicação, para fins práticos de medir informação.

Vimos também o paradoxo da quase infinitude⁷ de todos os fenômenos, microscópicos e macroscópicos: uma consciência desta complexidade das assim chamadas *redes* promoveria, entre as nossas ciências, a necessidade de uma teoria capaz de descrever a sua medida. *Quantum* é quantidade. Podemos sugerir que a Cibernética nasce como uma metafísica das ciências – e, portanto, das sociedades –, da quantidade. Necessita-se, com ela, prever os *quanta* informacionais. Seu método é de *rede botton-up*: incompleta, imprecisa, estatística (cf. Dupuy:1996:72)⁸. Tudo se torna, nesta ‘galáxia digital’, margear o possível e quantificar os coeficientes de ordem e desordem que habitam todas as coisas, e sugerir o comando: modelo da segunda lei da termodinâmica, a física dos sistemas – e talvez um modelo para uma estética das mais recentes artes.

O caminho para abrir esta discussão – acreditamos – está na questão central da comunicação, a matriz da sociedade em seu arranjo atual: do deslocamento da investigação em matéria/energia, para a investigação em ação/comunicação (cf. Moles, 1978:12). Para se ocupar da comunicação e os problemas para a sua realização, por causa da produção de novos meios, entendemos que a sociedade da arte se dilui em uma sociedade cibernética: “O verdadeiro projeto cibernético: produzir, como a arte, simulacros, imitações de imitação, modelos de modelo” (Dupuy, 1996:169). De origem assumidamente ligada à psicologia objetiva – behaviorismo –, a Cibernética difere desta, por não postular respostas a estímulos, porém trocas de comandos entre sistemas: a quantidade de informação deve ser prevista, preparada para ser entregue a um receptor.

Sabemos que o esquema funcionalista de comunicação, do emissor ao re-

⁷ Dupuy (1996:170) se refere a ‘quase infinitude’, para definir a *máquina de Turing*, fita de memória que precedeu o computador.

⁸ Ao contrário da rede *top-down*, direcionada, de causalidade linear e hierarquizante.

ceptor, que fundou o século 20 técnica e filosoficamente, fora concebido quando da invenção do telégrafo e do telefone. Portanto, é diagrama metafísico para se pensar aparelhos da época, que revolucionavam o mundo eletrônico. Porém, o que se quer reter aqui é que a música do século 20 nasce na convergência desses fatores quantitativos que elencamos aqui, os quais se projetam para artes e sociedades futuras. Queremos ainda chamar a atenção para uma atitude positiva e, sobretudo, estética – que a arte de um período de tal fragmentação do sujeito foi capaz de criar, girando em torno da quantidade, da estatística e de um pensamento maquínico. Incluindo-se, portanto, na máquina, as suas possibilidades de abertura – ainda que sob o nome de *ruído* – para o incerto, o improvável e o inesperado.

Aqui temos um resumo do encontro de disciplinas que queremos comentar, quais sejam, a física, a metafísica – sem o sujeito – e a estética: o quanto o salto do elétron será mais ou menos previsível; o quanto uma mensagem será mais ou menos previsível; e o quanto uma estrutura musical será mais ou menos previsível. Uma frase de Moles (1978) resume o que dissemos:

As noções de *informação*, de *código*, de *repetição*, de *dialética banal/original*, de *previsibilidade*, de *ruído de fundo* devem figurar ao lado da teoria dos *quanta*, dos princípios de relatividade e incerteza, de oposição entre universo microscópico e macroscópico.

Um exemplo estético fundamental ilustrador deste encontro é o conceito de *campo*: encontra-se na física, onde campo é o lugar do elétron, e na fenomenologia, na sua concepção inclusiva da percepção dos fenômenos – o conceito de campo da física apoia o encontro de Cibernética e fenomenologia (cf. Dupuy, 1996:136). Na *estética relativista*, *campo sonoro* será o fenômeno estruturante percebido como uma *gestalt* sonora.

O músico e esteta Sérgio Basbaum (2005:66) atenta para a ideia da passagem da qualidade para a quantidade, na baixa Idade média, através do primado do olhar sobre os outros sentidos, revelado nas técnicas da polifonia (ibid:86), uma técnica – podemos dizer – sonoro-visual. Na polifonia musical, a quantificação é crescente na história da música europeia, do *organum*⁹ medieval até Richard Wagner. Daí a importância que deve se dar à técnica polifônica do dodecafonista e vanguardista Anton Webern, importância que ele mesmo creditava aos contrapontistas de Flandres pré-renascentistas (cf. Webern, 1984), fazendo com eles uma ponte para o passado – e para o futuro da estética.

Creemos que uma breve contextualização da *estética relativista do impreciso e do paradoxal* a partir dos pensamentos ou níveis de consciência que a geram nos possibilita expor e comentar o quadro descrito por Koellreutter, que quer abarcar a história da música europeia através dos períodos:

Note-se a questão do grau de originalidade como qualidade do raro, exclu-

⁹ Nome às polifonias do período medieval europeu, em que a uma voz somavam-se progressivamente outras.

Idade Média	século 16 a século 20	final século 20
Música aplicada (arte-ação)	Arte lúdica (arte pela arte)	Música aplicada (arte-ação)
Dependente de atividade extra-musical	Independente, autônoma, com princípios estéticos do compositor, atendendo a uma classe social	Idem 1º período
Normas de avaliação: Grau de adequação (a uma atividade social)	Grau de originalidade (qualidade do extraordinário)	Idem 1º período
Função utilitária: magia, ritual, cerimônias religiosas, trabalho	Função hedonista, recreativa, entreter, edificar, causar prazer	Função utilitária: terapia, publicidade, mídias, teatro, educação, Musak
Crítérios: 1º- comunicabilidade (índice de redundância) 2º- valor utilitário	1º- comunicabilidade 2º- qualidade do raro (índice inform. histórica) 3º- valor utilitário (interesses do consumidor)	1º - comunicabilidade 2º - valor utilitário 3º - qualidade do raro (índice inform. histórica)

sivas do período estético de quatrocentos anos que teria separado as artes que Koellreutter chama de valor utilitário, incluindo a nossa atual. Na sua busca pelo extraordinário, a música estética se deixaria medir por um índice de informação histórica (informação estética histórica), antes mesmo de ser, minoritariamente, voltada para uma propriedade utilitária. Na Teoria da informação, o entendimento ou percepção variam do grau mínimo de originalidade ao grau máximo. Quanto mais redundância, mais inteligibilidade. Uma mensagem é a medida das proporções entre informação nova e velha. A ultrapassagem dos limites – físicos e metafísicos – desta percepção é compreendida como *entropia*. Podemos dizer que as últimas artes, assim nomeadas, lidaram nos limites desta percepção.

É possível afirmar que vemos nesta Teoria uma vantagem, já saudada por alguns pensadores: o descentramento do sujeito, no sentido do sujeito racionalista. No seu modelo quantitativo, ela descentra também, de certa forma, o julgamento de valor na estética que privilegia a ‘alta’ cultura e se separa ideologicamente tanto das artes populares como de outros ambientes sociais. Neste sentido, a Teoria da informação e a Cibernética descentrariam consigo uma filosofia do recalque e do preconceito, das essências próprias do sujeito, em favor de uma suposta inclusão: se por um lado os números excluem do cálculo o sujeito, por outro lado todas as coisas são igualmente calculáveis, passíveis de inclusão. Assim também na música dodecafônica, todas as notas da escala são possíveis de ocorrer. E na música posteriormente a ela, comentamos a inclusão significativa tanto do silêncio como do ruído.

Acreditamos que devemos prosseguir na compreensão dessas questões incitadas pela Cibernética, que aqui reverberamos a partir da estética de uma época, no intuito de frisar que, nos dias de hoje, esta ciência é a matriz que dorme no consciente dos nossos computadores e sintetizadores. Assim fazendo, apresenta-se também *holista* (Dupuy:1996:99):

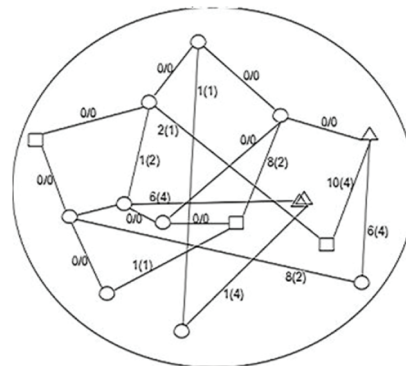
Hoje, não raro se considera a cibernética uma tentativa de renovar os modos de pensamento próprios das ciências da natureza, a ambição de criar uma ‘ciência nova’ que tome como objeto as relações entre elementos, e não os próprios elementos, uma ciência das totalidades geradas por essas relações; portanto, uma abordagem holista, que se opõe ao reducionismo da ciência “ortodoxa”.

Comentando o quadro de recorte histórico, exposto acima – um esquema apenas didático –, Koellreutter quer enfatizar as afinidades dos períodos mágico e mítico (anteriores ao tonalismo) com o período a-racionalista (posterior ao apogeu da tonalidade). Quer enfatizar, portanto, as afinidades das músicas pontilistas e das músicas pré-tonais com as culturas produtoras das músicas pós-tonais. Pretendemos defender aqui a extensão de tais afinidades até os dias de hoje. Tentaremos elencar pontos de encontro desses celebrados ‘retornos’: Sociologicamente falando, tratar-se-ia de:

- a) tendência à função utilitarista ou não especializada;
- b) não execução de parâmetros (como individualidades);
- c) apelo aos sentidos da percepção (sinestesia);
- d) entrelaçamento das manifestações sonoras no meio ambiente;
- e) ausência e transcendência, respectivamente, de causalidade.

E esteticamente falando:

- a) composição por *campos sonoros*
- b) composição por variação e não desenvolvimento
- c) des-individualização dos parâmetros
- d) tendência ao *continuum*
- e) opostos complementares



A base de uma obra planimétrica é um grande círculo, onde se situam os signos musicais, para que possa ser girado, alterando a forma dos signos que o compõem. A cada interpretação da obra é facultado ao intérprete escolher a posição do diagrama. Já que há uma relação entre a altura dos signos no gráfico e a altura das notas que eles representam, conforme se gira o círculo, alteram-se sensivelmente essas relações (Prates, Eufrásio: blog Wagner Ortiz. Sociedade Homo Letteras).

Lembramos que a comparação de um período a-racionalista (incluindo os dias de hoje) com os períodos mítico e mágico da consciência humana seria antes a consciência de um retorno a algo que se teria perdido no mundo das concepções estéticas da percepção humana, devido à emergência de uma consciência predominantemente espacial, oticamente orientada e teleológica.

Passadas algumas décadas dos cursos de Koellreutter, referimo-nos ao tema da consciência citando mais dois pensadores: McLuhan, para quem nossa consciência se vê estendida na forma informática, codificada e, portanto, em diálogo, com métodos algoritmos; e Vilém Flusser, com a frase, que repetiremos neste estudo, de que atingimos nível de consciência inédito, em que podemos fazer ‘música imaginativa’: ser criativos permanentemente, em uma sociedade estética.

A informatização da estética: paradoxos

Nestas considerações finais, justificamos por que tomamos a música do impreciso e do paradoxal como uma experiência estética geral válida para os nossos tempos. Nossa argumentação nos itens anteriores nos permitiria defender que sim: se a *estética relativista* afigura-se um ponto de encontro daquelas forças que disputaram o campo das ciências cognitivas no século 20 (a Teoria da informação – via Cibernética – e a teoria da Gestalt), então pode ser percebida como uma base concentrada das forças que iriam se diluir nas artes midiáticas, informacionais de hoje.

No item anterior, argumentamos como a comunicação, numa versão materialista da informação, teria ‘forjado’ a transformação nas linguagens estéticas, no sentido da quantificação. Se trouxermos o pensamento de Walter Benjamin, do dadaísmo e surrealismo nas artes pictóricas como certa reação em diálogo à ascensão da fotografia e do cinema, diremos, analogamente, que a música ‘do impreciso e do paradoxal’ teria sido uma reação à reprodutibilidade do som gravado, através exatamente da apropriação dos seus meios: a repetição, a inversão, a retrogradação, a segmentação em partes recorríveis e manipuláveis.

No nosso entender, a estética relativista presta-se a uma reflexão para os dias atuais, porque ela seria a primeira experiência de criação em terrenos já de um ambiente informacional, quantitativo e temporal, que hoje ajudaria a formar o campo das músicas de entretenimento nascidas nos computadores.

Nós nos voltamos àquelas questões, porque ali estariam concentradas as forças criativas que se diluem hoje por todo o ambiente computacional, formando aquilo que Vilém Flusser, entre outros autores, igualmente estupefatos, chamam uma *sociedade estética*, no sentido de cumprir o programa computacional do rearranjo ‘infinito’ de dados, numa sensação de ‘liberdade’ sugerida comparável ao próprio estado de criação do artista – na concepção tradicional da palavra:

[...] os nossos netos serão livres em sentido que se pode tão-somente intuir: livres para informarem e se informarem, com desprezo total pelo mundo dos objetos. Habitarão o lado oposto do mundo objetivo: o terreno dos sonhos (Flusser, 2008:139).

O esquema de Koellreutter que descrevemos previa os quatro níveis de consciência: o mágico, o mítico, o racionalista e o a-racionalista, representados respectivamente pelo ponto, o círculo, a ilusão de profundidade e o holograma. Poderíamos dizer: um caminho da monodimensão do ponto até a quadridimensão do cubo holográfico.

Se pensarmos com os meios da filosofia mais aplicada à comunicação e às mídias, em Vilém Flusser, vemos como ele sugere um caminho (aparentemente) contrário: midiaticamente, a humanidade resume a tridimensionalidade do mundo físico real para a bidimensionalidade do traço ideográfico e hieroglífico, depois reduz a representação do mundo para a linha monodimensional do alfabeto, para então diluir a percepção do mundo em uma ‘nulodimensionalidade’, do espaço computacional. Não aprofundamos e não aprofundaremos o ‘grau zero da imagem’. Queremos, ao invés disso, refletir como dois pensamentos, um da estética e sociologia, outro da filosofia da cultura e da mídia, descrevem o mundo que lhes aparece ao final do século 20. Ambos oriundos da geografia germânica, repatriados no Brasil, na mesma época, pelos mesmos motivos: a fuga da ‘estetização da política’(cf. Benjamin, 1994) – Vilém Flusser, de maneira mais dramática, pela descendência judaica. ‘Refugiando-se’ no Brasil geográfica e filosoficamente, e contra os cânones da filosofia positivista, puderam pensar juntos – sem que se saiba ter havido encontros ou diálogos reais entre os dois – o mundo da informatização.

Quisemos enfatizar, com este artigo, que este mundo se afigura, para Flusser, preocupadamente “sem chão” – do alemão *bodenlos*, título de uma de suas obras (cf. Flusser, 2007). O paradoxal, afinal, é que exatamente este *status* indeterminado baliza a emergência de uma arte e uma consequente estética – um tema que poderá ser aprofundado em estudos posteriores.

É natural que Flusser, ensaísta, seja um pouco menos ‘otimista’ que Koellreutter, na avaliação da cultura *planetária* (segundo este), ou *pós-histórica* (segundo aquele). O otimismo de um não deixa de ser, entretanto, o pessimismo de outro: na medida em que Koellreutter elogia o encontro das culturas e a liberdade estética de um novo nível de consciência, saudando a des-especialização da arte, chama a atenção para uma consciência ‘cega’ da crescente mecanização da cultura; e Flusser, na medida em que declara até mesmo certo horror – para usar suas palavras – pelo poder de implosão que têm as tecnologias computacionais, declara, em tom de dever filosófico, fazer o elogio da cibercultura (cf. Flusser, 2008): o *elogio da superficialidade*.

Para ambos, a estética é uma instância que teria se ampliado à sociedade num todo. Queremos constatar que ela seria um programa para o século 21, abrigando em si as questões relativas a este, o qual, no nosso entendimento, marca uma importante passagem: da arte propriamente dita para as ciências da comunicação; da estética para a informática; da psicologia da semântica para a semiótica do código.

Paradoxes of a Digital Aesthetics

Abstract

This article discusses the theme of an aesthetic for the beginning of the 21st century, based on concepts of audiovisual production nowadays. The term audiovisual, reinterpreted by Vilém Flusser, means the mutual breakthrough of traditionally conceived 'image' and 'music', both gaining the informational status of technical image. Starting out from other authors' observations on the approximation of this image with musical syntax itself, due to its inclusion in the universe of the timeframe, we ask which items of an aesthetic could be noted based on this image. Our objective is to compare them with elements from a 20th century aesthetic – mainly the second half –, which the composer and aesthete Hans Joaquim Koellreutter calls a relativist aesthetic of the imprecise and the paradoxical. We use his theory as reference to argue how today's audiovisual productions reverberate with questions from the music and arts of the vanguard. We justify this phenomenon through the ascension of quantity aesthetics, in the sense of cultural complexes formed in the (re)union of various tendencies, forged in mass societies. To this end, we explain the network that underpins the relativist aesthetic, in its affinities with Cybernetics and the Theory of Information (theories of Quantity itself and of Statistics), with Phenomenology, Quantum Physics, Buddhist Mysticism and Semiotics.

Keywords: *Audiovisual – Aesthetics – Technoimages – Vanguard*

Referências

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: Perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BASBAUM, Sérgio. **O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático**. Tese de doutorado. Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e semiótica. São Paulo, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

DUPUY, Jean P. **Nas origens das ciências cognitivas**. São Paulo: UNESP, 1996.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **O Universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas cidades, 1983.

KOELLREUTTER, Hans J. (**Cadernos de cursos**). Belo Horizonte: Centro de estudo e pesquisa em música contemporânea – Extensão UFMG, 1987.

MOLES, Abraham. **Teoria da informação e percepção estética**. (tradução de Helena Parente Cunha). Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

PLESSNER, Helmuth. Antropologia dos sentidos. In: GADAMER, H. G. & VOGLER, P. (orgs.). **Nova Antropologia**: o homem em sua existência biológica, social e cultural; São Paulo: EPU, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977, 7v.

PRATES, Eufrásio. **Hipermúsica**: a Planimetria como técnica hipersônica de composição musical. In: blog Wagner Ortiz. Sociedade Homo Letteras. Disponível em http://homolitteras.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html acesso em 06.11.2013.

SANTAELLA, Lucia. & NOTH, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. Nova York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.