

**Uma arte sonora
absoluta, que não
se chama música,
segundo
Kurt Weill (1925)**

Sérgio Freire

**A sonorous
absolute art that
is not called
music, according
to Kurt Weill
(1925)**

Resumo

A crônica de Kurt Weill, "Possibilidades da radioarte absoluta", escrita em 1925, aborda uma série de questões ligadas ao uso e às influências de novas tecnologias na criação artística, mais especificamente aquelas relacionadas ao possível desenvolvimento de um novo gênero musical puramente auditivo já na primeira metade do século XX. As especulações de Weill, fruto da grande efervescência cultural existente no período entreguerras alemão até a ascensão do nazismo, trazem contribuições valiosas para o estudo de uma "pré-história" da música eletroacústica. Temas como a invisibilidade do meio, a ampliação da paleta sonora, o processamento de sons e o fim do estrelismo são ali abordados, ao lado de questões mais gerais, ligadas às relações entre arte e técnica, arte e política, cinema e radioarte. Encontra-se em anexo uma tradução dessa crônica para o português, autorizada pela Fundação Kurt Weill para a Música, de Nova York.

Palavras-chave: Kurt Weill, radioarte, música eletroacústica.

Abstract

Kurt Weill's "Possibilities of Absolute Radio Art", written in 1925, deals with a series of issues linked to the use and influence of new technologies in artistic creation, more specifically those related to a possible development of a new and purely auditive musical type already in the first half of the twentieth century. Weill's speculations, born out of a major German cultural dynamics between the wars up to the dawn of Nazism, add a valuable contribution to the study of electro acoustic music's "pre-history". Themes such as medium invisibility, sound palette enlargement, sound processing and the end of stars are all dealt with, in addition to more general issues linked to the relation between art and technique, art and politics, cinema and radio art. Enclosed herein, one will find a Portuguese translation, used with permission from the Kurt Weill Foundation for Music, New York.

Keywords: Kurt Weill, radio art, electro acoustic music

Recebido em 27/04/2004

Aprovado para publicação em 29/05/2004

Introdução

Em 1925 Kurt Weill escreve uma crônica para a revista semanal berlinense *Der Deutsche Rundfunk*, intitulada “Möglichkeiten absoluter Radiokunst” (Possibilidades da radioarte absoluta), onde discute algumas questões e possíveis desdobramentos do uso de novas tecnologias na produção e recepção de obras de arte essencialmente acústicas. Essas especulações são feitas apenas dois anos após o início da radiodifusão pública regular na Alemanha, em uma época em que a norma era a escuta radiofônica com fones de ouvido¹, o cinema ainda era mudo e as possibilidades de gravação sonora estavam restritas à indústria fonográfica. O caráter precursor e a relevância dessas especulações são facilmente demonstrados pelos fundamentos e realizações da música eletroacústica, surgida quase meio século mais tarde.

A produção composicional de Weill demonstra, por um lado, toda sua despreensão em relação ao tema dessa crônica; por outro lado, as influências do clima experimental da época e de seu contato direto com Ferruccio Busoni transparecem em vários de seus escritos. A crônica (uma das cerca de 400 escritas por ele entre 1925 e 1929) exemplifica uma característica marcante de toda sua produção: uma aspiração ao “diferente”, “sua constante busca do ‘outro’ e de ‘outros lugares’”, que, segundo Luciano Berio, é a essência de toda sua obra (Berio, 1999, p. 6). Também T.W. Adorno expressou opiniões semelhantes a respeito de Weill: “com talento, agilidade e um tom expressivo muito específico, ele personificou um novo tipo: o do *Musikregisseur*” (Adorno, 1950, p. 544). E ainda: “Mas com certeza ele teve algo do gênio dos grandes modistas.” (p. 547).

Serão aqui discutidas algumas questões levantadas por esse texto de Weill, buscando inseri-las no contexto de uma época que pode ser caracterizada como a “pré-história” imediata da música eletroacústica.

O atraso da arte sonora absoluta em relação ao cinema

No estágio atual da radiotelefonía não se pode pensar em uma tal empreitada – mas, enfim, o filme absoluto também teria sido tecnicamente deficiente ou mesmo impossível em 1910.²

O estímulo para a redação da crônica “Possibilidades da radioarte absoluta” vem de uma apresentação pública do “primeiro e acabado resultado” do filme absoluto, realizada por jovens cineastas do *November-Gruppe* de Berlim. Conceitos essencialmente musicais são utilizados na estruturação desses filmes, o que os leva “à abstração completa”. Weill se propõe então a pensar na direção inversa, imaginando técnicas do cinema aplicadas a uma nova espécie de “arte sonora absoluta, que não se chama música”.

Após analisar o desenvolvimento do filme mudo em suas diferentes vertentes, Weill passa a imaginar equivalentes sonoros para os processos de produção do cinema, nos quais o microfone e a montagem desempenhariam papéis fundamentais.

O que o filme trouxe de novo: a mudança contínua de cenário, a simultaneidade de dois eventos, o andamento [Tempo] da vida real e o tempo mais acelerado da comédia satírica, a veracidade – similar à das marionetes – do filme de animação e a possibilidade de se seguir uma linha desde sua criação até sua transição em outras formas, tudo isto – transposto para relações acústicas – o microfone também deve produzir.

Muitas das expectativas de Weill em relação à nova modalidade artística pressupõem a existência de técnicas de gravação, corte e montagem de sons análogas às então existentes para as imagens no cinema. Walter Ruttmann, um dos cineastas citados na crônica, aponta para essa carência da técnica radiofônica, em 1929, ao constatar que a peça radiofônica [*Hörspiel*] “se vê prejudicada na especificidade de seus efeitos pelo fato de que deve se manter limitada a uma estruturação relativamente aleatória e improvisada de materiais não semelhantes entre si”. Mas apresenta, ao mesmo tempo, uma solução: “Uma vez que agora a fotografia dos sons se dá através da exposição à luz de um filme, estão disponíveis para a montagem acústica as mesmas possibilidades existentes no corte do filme. Todo o audível do mundo inteiro se torna material” (Ruttmann, 1929, p. 25).

Em 1930 Ruttmann lança *Weekend*, um filme sem imagens de 11'20" de duração. Em uma reportagem jornalística da época das “filmagens” de *Weekend*, ele destaca a aproximação e diferenças entre seu trabalho e a música: “Certamente o *Hörspiel* fotográfico está subordinado a leis semelhantes às da música, mas decisivo é o fato de que a sensibilidade para essas coisas é muito simples” (conforme Eisner, 1930, p. 30). A obra, que obteve bastante repercussão na época de seu lançamento, sem, entretanto, impulsionar iniciativas semelhantes, caiu em seguida no esquecimento, até sua redescoberta em 1978.

Com a produção regular de filmes sonoros, o cinema passou a desenvolver técnicas e estratégias próprias de captação sonora e de inserção de trechos musicais, normalmente subordinadas a um roteiro e bastante distantes da idéia de uma arte acústica absoluta. Isso não impediu que o progresso técnico do cinema e as possibilidades expressivas abertas por ele chamassem a atenção de compositores como Edgard Varèse, que afirmou em 1940: “Tenho certeza que o ‘som organizado’ tem um papel de suma importância a exercer no cinema, como suporte dinâmico e dramático” (Varèse, 1940, p. 108). Mas os rumos tomados pelo cinema na utilização musical foram conservadores – principalmente para o ponto de vista de um compositor que definia sua atividade como

“arte-ciência”, – e as críticas de Varèse se dirigem tanto à natureza acústica dos sons utilizados quanto à coordenação entre esses sons e as imagens: “Há uma defasagem entre eventos e interesses de nossa época e a música que os acompanha quando esta é produzida por instrumentos de concerto que já conheceram seu apogeu nos séculos XVIII e XIX” (p. 109). E ao reconhecer que “a técnica do filme sonoro se equiparou à técnica da luz no cinema”, ele acrescenta: “Mas a satisfação ingênua sentida frente a esse progresso tão rapidamente alcançado impediu de se perceber a ausência evidente de adaptação dramática, emotiva e racional que ainda existe entre som e imagem” (p. 111). O sonhado intercâmbio entre a indústria cinematográfica e a composição musical não se concretizou para Varèse, que ainda teve que esperar muito tempo para que pudesse usufruir da sempre desejada colaboração entre o compositor (ou organizador de sons) e o engenheiro.

Em 1952 Pierre Schaeffer retoma o parentesco (e o atraso) entre a música concreta e o cinema: “Uma revolução completa se encontra em gestação no mundo dos sons. Ela é análoga àquela que vem se desenvolvendo sob nossos olhos incrédulos e sobretudo desatentos, há mais de cinqüenta anos, no universo da visão” (Schaeffer, 1952, p. 71-72). Mais adiante, ele completa: “a música concreta nasce com a violência do cinema” (p. 72).

Técnica *versus* arte

Uma nova arte só pode surgir a partir do momento em que a nova técnica tiver se tornado um dado natural. Quer dizer: a nova arte traz para si as renovações técnicas por ela exigidas já como realizações prontas.

A primeira metade do século XX assistiu a uma série de iniciativas relacionadas à renovação da técnica musical. O pressentido esgotamento da organização tonal (baseada nos modos maior e menor) conduziu à exploração de novos espaçamentos de alturas (microtonalismo), ao lado de procedimentos que reorganizaram as doze alturas temperadas em estruturas e sistemas diversos (atonalismo, dodecafonismo, novos modos e escalas³) e da exploração de outras características perceptivas dos sons (como o uso não-decorativo da percussão).

O desenvolvimento tecnológico eletroeletrônico estimulou enormemente a construção de novos instrumentos musicais no período: Curtis Roads (1996), por exemplo, lista cerca de cem desses instrumentos construídos entre 1899 e 1950. Embora a flexibilidade proporcionada pela eletricidade no tratamento das alturas, durações e intensidades musicais seja evidentemente superior em comparação com os instrumentos tradicionais, é no controle dinâmico dos timbres que parecem se concentrar as fraquezas dos instrumentos eletrônicos e as conseqüentes preocupações de seus construtores. A indiferença do modo de produção sonora em relação aos registros instrumentais é seu principal ponto fraco, já que contraria a experiência comum frente ao mundo físico-acústico. Apesar disto, alguns desses instrumentos conseguiram se impor e conquistar uma longevidade invejável (ondas martenot, theremin).

Obviamente a técnica por si só não justifica ou garante o conteúdo artístico de uma obra. Nas palavras de Busoni (1907, p. 75): “Nós admiramos conquistas técnicas, mas ou elas são superadas ou embotam o gosto e são descartadas”. E Adorno (1949, p. 61), ao criticar a técnica dodecafônica, diz: “Na realidade, a técnica deve servir para fins que estão mais além de sua própria coerência. Aqui, onde faltam estes fins, a técnica se converte em fim em si mesma e substitui a unidade substancial da obra de arte pela mera unidade do ‘próprio acontecer’”. Mais adiante, ele ressalta que, em sua atividade composicional, “Schoenberg violenta a série. Compõe música dodecafônica como se não existisse a técnica dodecafônica” (p. 90).

Que a naturalidade no trato com a técnica seja pressuposto para a criação artística não exclui o fato de que o artista também possa sonhar com, exigir ou desenvolver novas técnicas. Varèse, já em 1917, aponta para uma aproximação indispensável entre ciência e música:

A música que deve viver e vibrar tem necessidade de novos meios de expressão e somente a ciência pode lhe infundir uma seiva adolescente. [...] Eu sonho com instrumentos obedecendo ao pensamento – e que, com o aporte de uma floração de timbres insuspeitos, se prestem às combinações que eu queira lhes impor e se curvem às exigências de meu ritmo interior. (Varèse, 1917, p. 24)

Em 1930 encontramos novamente Varèse em busca da interação entre a ciência e a música, em um projeto – não realizado – de um laboratório:

Também sob a direção de Varèse, assistido por um físico, funcionará um laboratório, onde se estudará cientificamente o som, e onde, longe de todas as regras empíricas, serão corroboradas as leis permitindo a eclosão de inumeráveis e novos meios de expressão. Todas as descobertas e todas as invenções de instrumentos e sua utilização serão demonstradas e estudadas. (Varèse apud Ouellette, 1989, p. 111-112)⁴

Inovações técnicas trazidas pelas novas mídias – rádio, disco, gravação sonora em geral – foram também fonte de profundas mudanças na recepção e na prática musicais, e serão abordadas separadamente mais adiante (na seção “Quantidade *versus* qualidade”), devido ao fato de que não foram desenvolvidas a partir de necessidades intrínsecas do discurso musical.

Retornando ao início da seção, que introduziu a idéia da naturalidade da técnica como pressuposto para a criação artística, é digna de nota a semelhança da frase “as clarinetas foram inventadas quando se iniciava com Mozart uma nova era da orquestra” com um texto de Pierre Schaeffer, de 1955: “Mozart et les ingénieurs”. Em uma entrevista imaginária com o compositor austríaco, após uma apresentação dos ballets Béjart com a *Symphonie pour un Homme Seul*, Schaeffer diz a Mozart: “Le studio vous est largement ouvert” (1955, p. 77). Mas antes disto ele se recorda de uma frase curta, publicada nessa época na *ARTS*: “Falta à música concreta ter encontrado seu Mozart” (p.76).

Arte e massas

Primeiramente – para se relacionar com o que foi dito mais cedo – trata-se de disponibilizar o rádio para as massas, e de que a sensibilidade popular dele se aproprie com naturalidade, como um elemento da vida cotidiana. Somente sobre a base de um conceito firme, de uma situação familiar e querida, pode-se construir algo essencial.

A idéia de uma arte voltada para as massas, amplamente divulgada pela revolução soviética de 1917, está presente nos meios culturais alemães pelo menos desde 1918. Em novembro daquele ano, uma tentativa de revolução socialista havia fracassado no país; logo em seguida foi criado o *November-Gruppe*, um grupo de artistas que defendia uma produção e uma política culturais voltadas para os interesses da maioria da população. Weill torna-se oficialmente colaborador do grupo em 1922, e é exatamente esse grupo o responsável pela sessão de

cinema em 1925, criticada pelo compositor na crônica aqui abordada.

Menos de uma década mais tarde, a intenção de Weill “de disponibilizar o rádio para as massas” virou pesadelo, quando em 1933 os nazistas passaram a controlar totalmente esse meio na Alemanha. O rádio foi extremamente eficaz na implantação de um governo totalitário nacional-socialista, uma vez que “sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa” (Hobsbawn, 1994, p. 194-195). Naquela época, a efervescência cultural da República de Weimar e a propagação das idéias da Revolução Russa haviam dado lugar à política cultural centralizadora e controladora de J. Goebbels.

Em 1935, já exilado em Paris, Walter Benjamin escreveu a primeira versão do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, fortemente marcado pela situação política em seu país e também pela crença nas mudanças sociais através da arte.

Evidentemente não se trata, para Benjamin, de um trabalho cuja prioridade é a teoria da arte – como tal Adorno confundiu-lo-á – e sim de um escrito de combate, que deve intervir diretamente na disputa política: diante da necessidade imprescindível de se impedir a catástrofe histórica, o recente triunfo mundial do fascismo, a exigência de rigor teórico da argumentação deve ir para o segundo plano. (Scheible, 1989, p. 86)

No ensaio, cuja análise ultrapassa em muito as intenções do presente artigo, Benjamin contrapõe a pintura e o cinema, caracterizando o último como força progressista em uma época de domínio das massas. Na introdução, ele afirma que “os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (Benjamin, 1935, p. 166).

Se não há termo de comparação entre o ensaio de Benjamin e a crônica de Weill aqui analisada, algumas afinidades biográficas oferecem a oportunidade de abordar esses textos em conjunto: ambos os autores eram judeus, foram exilados da Alemanha no início da década de 1930 e trabalharam intensamente com Bertold Brecht. Apesar da amizade comum, um trabalho reunindo os três nunca se deu. Weill e Brecht fizeram obras para o palco e para o rádio, enquanto Brecht e Benjamin chegaram a formular, entre 1930 e 1931, um projeto não concretizado de uma revista: “Krise und Kritik”. As influências do teatro épico de

Brecht no pensamento de Benjamin aparecem não só em diversos escritos e análises a ele dedicados, mas também em conceitos ligados a uma obra de arte livre de todo resquício irracional, voltados “não para a estetização da política, como a pratica o fascismo”, mas para “a politização da arte” (p. 196).

Posteriormente, o ensaio se transformou em um dos textos mais relevantes da primeira metade do século XX a tratar da questão das novas tecnologias na criação artística – “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (p. 180), – ao mesmo tempo em que sua urgência política começou a se esvaír, tanto pelo declínio da crença no proletariado como “possível sujeito da revolução e portador do progresso histórico” (Scheible, 1989, p. 90), quanto pela ascensão do autoritarismo stalinista na União Soviética.

Se o rádio é mencionado apenas de passagem por Benjamin nesse ensaio, isso não se deve a sua falta de intimidade com o meio. Entre 1929 e 1933 ele trabalhou intensamente, em Frankfurt e Berlim, na redação – e às vezes também na produção – de 85 emissões radiofônicas. Sua atuação no rádio “não foi nenhuma simples atividade secundária com objetivos financeiros. Ao contrário, ele alcançou, como um dos pioneiros desse novo meio, a experiência que possibilitou em seus grandes ensaios do tempo de exílio a formulação de uma teoria da obra de arte não aurática” (Witte, 1985, p. 88). Nessa teoria, o rádio não recebeu a devida atenção de Benjamin por motivos essencialmente políticos. Por outro lado, uma obra de arte puramente auditiva também não encontra lugar em sua argumentação, que alia a reprodução sonora às outras formas de reprodução já existentes:

Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. *A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade, de modo que não somente transformou em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, cujos efeitos submeteu a transformações profundas, como conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.* (Benjamin, 1935, p. 167, grifo do autor)⁵

Ao final da Segunda Guerra Mundial, a prática de uma arte sonora absoluta começa a dar seus passos definitivos, ao mesmo tempo em que suas possibilidades de contar com a mesma infra-estrutura econômica e o mesmo apelo popular do cinema são ainda mais remotas:

Quando novas técnicas de montagem e processamento de sons começaram a se impor a partir dos anos 1950, o momento para mudanças decisivas na percepção auditiva de grandes camadas do público estava, aparentemente, há muito tempo perdido: desde os anos 1930, desde a introdução do filme sonoro, tornou-se inútil a tentativa de se criarem audiocinemas, porque desde então o público não quis mais se dar por satisfeito com sons sem imagens (Frisius, 1997, p. 226).

Quantidade *versus* qualidade

Ambas [as realizações técnicas – o filme e o rádio] representam, do ponto de vista da exploração econômica, uma nova cunhagem dos velhos divertimentos populares, uma espécie de jornalismo novo e divertido. Ambas também possuem, no entanto, valores intrínsecos que somente a elas pertencem, e que podem, através de um desenvolvimento gradual, gerar uma modalidade artística especial. Mas artisticamente sua importância é, por enquanto, mais quantitativa do que qualitativa.

A partir da segunda metade do século XIX, a percepção auditiva passou a conviver com rupturas espaciais e temporais até então inéditas. O elo entre a produção de eventos sonoros e sua percepção, se não totalmente rompido, foi ao menos mediatizado. Passou-se a ouvir sons de locais distantes (através do telefone e posteriormente do rádio), e também sons produzidos em um momento anterior (por meio de gravações). Essas rupturas adquiriram novas conotações nos procedimentos de montagem de gravações, onde é de praxe a mistura deliberada de diferentes momentos e espaços. Os meios mais importantes em todo esse processo são o disco, o rádio e a gravação sonora em geral. Apesar do fato de que todo meio transmissor altera aquilo que é transmitido, a importância quantitativa parece ter prevalecido sobre a qualitativa nestes meios sonoros, ou seja, eles se mostraram, ao menos inicialmente, mais fortes como canal de transmissão do que como produtores de novas formas artístico-expressivas.

Rudolf Arnheim, alemão, teórico da arte abordou no livro “Der Rundfunk sucht seine Form”⁶, escrito no início da década de 1930, a então bastante imatura prática do rádio. O texto descreve inicialmente os modos pelos quais a capacidade auditiva e a riqueza de eventos sonoros são capazes de criar uma imagem de mundo puramente auditiva. Enfatiza também as qualidades intrínsecas dos eventos sonoros, ao lado de suas funções referenciais e semânticas. “A redescoberta do som musical em sons quaisquer e na fala, a fusão de música,

sons e fala em um único material sonoro é uma das maiores tarefas artísticas do rádio” (Arnheim, 1933, p. 24). Para Arnheim, é também fundamental para a especificidade artística do rádio a exploração de procedimentos de montagem, e não apenas da transmissão ao vivo. Em uma das seções do livro, intitulada “Hörfilm tut not!” (“o filme aural é necessário!”), ele defende a peça radiofônica (*Hörspiel*), criada a partir de procedimentos de corte e montagem semelhantes ao do cinema, como a forma ideal do rádio:

Enquanto a peça radiofônica não se aproveitar da utilização de formas de montagem e não se converter aos procedimentos técnicos os mais naturais para produzi-las, o rádio não conseguirá, nesse domínio, apesar de todo entusiasmo e fantasia, ir além dos primeiros passos. Os motes mais importantes para o futuro são: se livrar do local e tempo dos acontecimentos, e o abandono da técnica de mixagem improvisatória durante a emissão em favor de um trabalho cuidadoso de montagem, que esteja pronto antes que a emissão se inicie. (Arnheim, 1933, p. 85)

Entretanto, a peça radiofônica permaneceu uma produção relativamente excepcional dentro das emissoras, com a vertente quantitativa superando a qualitativa. Fato semelhante se deu com a produção musical em relação aos discos. Embora a demanda por aparelhos de produção (e não de reprodução) sonora seja freqüentemente expressa por artistas – dos quais Varèse é provavelmente o mais conhecido, – uma música qualitativamente nova, cuja linguagem seja inimaginável sem as novas tecnologias de gravação sonora, e ao mesmo tempo independente da idéia de uma performance no sentido tradicional, é praticamente inexistente na primeira metade do século XX. O que aumentou grandemente foram as possibilidades de escuta musical por parte dos ouvintes comuns.

A radioarte absoluta, pressentida e descrita por Weill em termos essencialmente musicais, ganha um impulso definitivo no final dos anos 1940, com o surgimento da *musique concrète*. Se esta conta com meios inegavelmente novos de produção, é também verdade que sua aspiração é ser ouvida com a atenção devida à música de concerto. A dependência da música concreta em relação às instalações de um estúdio de rádio para sua pesquisa e realização é total, como podemos ler na *Introduction a la musique concrète* de Schaeffer (1950):

Foi dito, após o surgimento do rádio, que se deveria compor uma música “radiogênica”, como se a música devesse se adaptar ao rádio. Pode-se ver que estamos em total oposição a esse ponto de vista medroso e já anacrônico. Não só o rádio é capaz de

retransmitir, o esboço ao menos, de qualquer música, mas, graças ao desenvolvimento de aparelhos que foi obrigado a calibrar para a *difusão*, ele se viu (sem que disto tivesse tido plena consciência) à frente de um enorme material de *composição*. A aparelhagem radiofônica, ou, mais exatamente, aquela de captação de som e de gravação, constitui virtualmente uma usina de música, tão inexplorada até hoje como a energia atômica. (Schaeffer, 1950, p. 61, grifo do autor)⁷

Mas, após expressar os maiores agradecimentos à rádio que acolheu suas experiências, Schaeffer não está convencido de que a transmissão radiofônica seja seu meio ideal de difusão:

Dito isto, é importante salientar que a escuta e transmissão da música concreta, sujeitas naturalmente à gravação sonora, são totalmente independentes da difusão pela T.S.F [telegrafia sem fio]. Seria mesmo conveniente, para que a experiência com um público seja conclusiva, que ela seja feita em uma sala de concertos, através de alto-falantes. (p. 54)

A proliferação de rótulos para atividades envolvendo o uso criativo de novas tecnologias sonoras – radioarte, *organized sound*, *arts-relais*, *ars acustica*, *sonic art*, *Hörkunst*, *musique concrète*, *musique acousmatique*, *spectromorphology*, para ficar somente entre as práticas de cunho mais erudito – demonstra a riqueza desse campo, ao mesmo tempo em que revela a heterogeneidade de suas origens e conceitos. No entanto, grande parte dessas práticas deseja continuar a ser ouvida como música absoluta, e utiliza, portanto, concertos como um dos meios preferenciais de sua difusão. Em contrapartida, estilos musicais totalmente dependentes de novas técnicas de gravação e manipulação sonora, cujo principal meio de difusão é o disco, ainda se valem do paradigma da execução musical tradicional na estruturação de sua linguagem.

A invisibilidade do meio

As artes vão se desfazer de parte de sua totalidade, cuja transmissão ficará então entregue somente ao microfone.[...] É provável que nesse estágio sejam levados em consideração sobretudo trabalhos nos quais a invisibilidade de toda a aparelhagem desempenhe um grande papel, frente aos quais talvez seja indispensável fechar os olhos.

O desenvolvimento do cinema sonoro representou uma superação do cinema mudo, que a partir de então passou a ser uma possibilidade expressiva do

cinema sonoro, e não mais um gênero próprio. “O silêncio no cinema é avaliado como uma ausência real de sons; conseqüentemente ele se torna um objeto auditivo, tal como a fala, uma tosse ou ruídos de rua. No filme sonoro percebermos o silêncio como signo de um silêncio real” (Jakobson, 1933, p. 735).

Um raciocínio no sentido inverso – da incorporação de imagens a um meio puramente sonoro – não conduz aos mesmos resultados. O desenvolvimento do rádio e da televisão tem contornos completamente diferentes. Não só o rádio não foi subjugado pela televisão, como também a ausência de imagens na televisão parece tão inconcebível como a própria ausência de sons. A invisibilidade do rádio parece bem mais natural do que a inaudibilidade de imagens em movimento, que nos filmes mudos era compensada pela música ao vivo:

Com a colocação do projetor em uma cabine e com o desenvolvimento do cinema ambulante na Europa, seguido do cinema a moedas [*nickelodeon*] nos Estados Unidos, a função da música passa a ser a de combater a contaminação do “silêncio” diegético pelos ruídos incontroláveis vindos do exterior, pelo vai-e-vem do público na sala, as conversações etc., substituindo-o por um espaço sonoro organizado. (Chion, 1995, p. 39)

A captação de imagens logo criou suas próprias formas de expressão no cinema, primeiramente com o filme mudo. A captação de sons, iniciada com o filme sonoro, não apresentou desenvolvimento autônomo similar, já que estava normalmente subordinada a um roteiro e seus efeitos descritivos e dramáticos. Mas diferenças entre a percepção visual também ajudam a compreender o rápido desenvolvimento da montagem de imagens em relação a tomadas de som: “Um velho ditado: pelo ouvido o mundo nos penetra, pelo olho penetramos no mundo” (Mixner, 1997, p. 116). Pois não é apenas a falta de som que distancia o teatro ou a dança de sua reprodução técnica desde os primórdios do filme. Com a filmagem, o olhar do espectador não pode mais escrutinar a cena segundo seu próprio ritmo e vontade; deve, pelo contrário, seguir o olhar da câmara, que decide sobre os recortes, ângulos e movimentos apresentados.

Já a percepção auditiva é menos direcionável, e a transplantação de recursos típicos da câmara para o microfone é bastante problemática. Se o enquadramento visual determina facilmente o que deve compor seu quadro, é muito difícil isolar um determinado campo de audição, mesmo sem levar em consideração que os sons necessitariam estar sempre e imediatamente disponíveis nesse campo.

O equivalente de um movimento de câmara com um microfone idealmente direcional em campo aberto apresenta vazios em sua “imagem”, e em ambientes com reflexão concentra em um só ponto (no caso da monofonia) sons vindos de todas as direções. Alterações de distância são tecnicamente muito mais fáceis e flexíveis no caso da captação de imagens. Não há também equivalente acústico de um quadro estático (o som é um evento temporal), e a “câmara lenta acústica” traz deformações bastante diferentes de seu correlato visual. E o que pensar sobre o preto-e-branco e a cor no nível auditivo?

A captação puramente acústica de uma execução musical não alterou significativamente a fruição musical, provavelmente porque neste caso a percepção dominante é de outro tipo, ligada mais aos espaços “internos” da música, por onde a audição pode se movimentar mesmo frente a uma execução e captação sonora estáticas. Mas se o comportamento do ouvinte não é tão diferente frente à música ao vivo e à sua gravação, o mesmo não pode se dizer em relação ao texto escrito e falado. Pois não é uma música “entregue somente ao microfone” que primeiramente causa estranheza ao ouvinte, e sim o próprio discurso humano.

É a voz, a dicção, a fala – em uma palavra, o lado técnico e formal da coisa –, que em tantos casos torna intragável para o ouvinte uma exposição interessante, do mesmo modo que em alguns poucos casos pode amarrá-lo aos assuntos mais alheios. (Existe locutor que é ouvido até mesmo ao anunciar o boletim meteorológico) (Benjamin, [1930 ou 1931], p. 1507)

Sobre o mesmo tema, encontramos um texto de Schaeffer, de 1946: “Qual é o poder do microfone? Este texto, de reputação sólida, se desfia. As palavras do autor, tão brilhantes, não encontram nenhum eco” (Schaeffer, 1946, p. 26).

Poucos anos mais tarde, Schaeffer, com os estudos de seu *Concert de Bruits*, cria “os primeiros equivalentes puramente ‘auditivos’ do filme mudo puramente ‘visual’”. (Frisius, 1997, p. 224). E em seu *Traité des Objets Musicaux*, de 1966, recupera um termo pitagórico, dedicando todo um capítulo à Acusmática.

Acusmática, nos diz Larrouse: nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos, escutavam suas lições escondidos atrás de uma cortina, sem o ver, e mantendo o silêncio mais rigoroso. [...] O Larrouse continua: *acusmático* [*Acusmatique*], adjetivo: se diz de um som que é escutado sem que se vejam as causas das quais ele provém. (Schaeffer, 1966, p. 91, grifos do autor)

A arte sonora absoluta frente à composição tradicional

Mas como a melodia deve se concretizar em uma arte sonora [*Hörkunst*] absoluta, que não se chama música, que ruídos ou sons poderiam substituir a melodia em tão perfeita medida, para que um intervalo de tempo possa ser preenchido com a experiência mais intensa?

As especulações de Weill pressupõem uma grande afinidade entre a radioarte absoluta e a música, embora ele não deixe de tratá-las como atividades artísticas distintas. Na concretização dessa nova melodia estão em jogo não só os valores musicais tradicionais (alturas e durações expressas por timbres instrumentais), mas principalmente novas relações musicais a serem criadas entre sons quaisquer. Rejeitando categoricamente o uso anedótico dos novos sons, ele enfatiza o potencial musical intrínseco a ser descoberto neste imenso universo sonoro, nas transformações e combinações de seus elementos.

A busca pela estruturação musical a partir de novas sonoridades está também presente na produção instrumental de compositores como Varèse, por exemplo. Mas Weill aponta ainda em outra direção: para um “cultivo musical íntimo e privado”, para o “desaparecimento gradual do estrelismo”, para “trabalhos nos quais a invisibilidade de toda a aparelhagem desempenhe um grande papel”, ou seja, para uma criação artística independente da performance musical no sentido tradicional, impensável sem novas tecnologias de captação e difusão sonoras. Com isto, antecipa a idéia das *arts-relais* (artes-relé), desenvolvida por Schaeffer no início da década de 1940.

Weill provavelmente não pôde imaginar em profundidade a árdua tarefa de apresentar “novos sons [...] aos tons e ritmos da música”. Ele coloca como empecilho ao cinema absoluto o fato de que “nosso órgão de visão é excessivamente ligado à transmissão de representações da natureza e da vida, para conseguir captar uma arte puramente ‘melódica’”, o mesmo não se dando em relação à audição, pois “o público não afetado e livre de preconceitos sentirá música sempre como música”. Adicionalmente, ele apresenta outras restrições à percepção da pintura abstrata: “territórios abstratos [considerados como] símbolos de um acontecimento qualquer”.

Se na audição de música é possível minimizar o potencial referencial dos sons, o mesmo não se dá no mundo dos sons em geral. Arnheim, em seu livro já citado, chama a atenção para esta dupla face do evento sonoro, tentando ao

mesmo tempo valorizar suas características acústicas: “Para muitos é difícil compreender de imediato que na obra de arte o som da palavra deve ser mais importante, posto que mais elementar, do que o significado da palavra” (Arnheim, 1933, p. 22). Mais adiante ele acrescenta:

Os efeitos mais elementares da audição não consistem no fato de que ela nos transmite o significado das palavras pronunciadas, ou sons que conhecemos do mundo real. De modo muito mais imediato e compreensível, mesmo sem o conhecimento propiciado pela experiência, atua sobre nós o “caráter expressivo” do som: intensidades, alturas, intervalos, ritmos, tempos. Estas são propriedades dos sons que têm pouco a ver com o significado objetivo da palavra e do som. (p. 23)

Schaeffer, que dedicou grande parte dos esforços de sua pesquisa para a abertura de caminhos que levassem do concreto ao abstrato sonoro, deparou-se nesse percurso com as mesmas dificuldades citadas por Weill em relação à visão. No resumo das intenções de escuta de um “objeto teórico [ainda em estado] bruto”, a escuta por ele designada como “reduzida” opõe-se àquelas escutas que buscam significados abstratos ou índices da realidade, tendo como objetivo a percepção do objeto sonoro em si mesmo (Schaeffer, 1966, p. 154-155)⁸. Mas, ao contrário do que havia sido exposto por Arnheim, Schaeffer viu-se obrigado a propor um descondicionamento perceptivo para atingir tal objetivo, já que a apreciação do “caráter expressivo” dos sons não se dava de maneira imediata, sendo embotada por suas funções semântica e referencial.

As tentativas de expressar sonoramente apenas as grandezas musicais passíveis de notação (controle total dos parâmetros), como foi o caso da música eletrônica dos anos 1950, sofrem de uma carência parecida com a do filme absoluto, que “oferece apenas o perfil, o contorno da música”, faltando-lhe “aquilo que deve ser expressado: a espiritualidade, o canto interior.” Neste caso parece que apenas o perfil dos sons musicais é oferecido, faltando-lhes, se não a capacidade de expressar um “canto interior”, pelo menos a rica matéria sonora portadora não só dos valores musicais mas de várias outras características perceptivas. Como disse Adorno, ao criticar o contínuo de timbres teoricamente disponível para a música eletrônica: “os novos timbres conquistados assemelham-se monotonamente uns aos outros, seja devido a – por assim dizer – sua pureza química, seja pelo fato de cada som ter sido fortemente marcado pela aparelhagem intermediária. Ela soa como se se tocasse Webern em um órgão Wurlitzer” (Adorno, 1954, p. 160).

Tudo o que Weill cobra do microfone no texto “Possibilidades da radioarte absoluta” – tanto na montagem quanto na criação de novos sons – chama a atenção imediata, por sua proximidade com as ferramentas atuais de processamento, síntese e mixagem de sons. E a pergunta da epígrafe desta seção continua a receber diferentes respostas de diferentes compositores e artistas até hoje. O conceito de música foi elástico o suficiente para abarcar todas estas experiências, mas a liberdade alcançada pela imaginação sonora sofre também limitações: grande parte das obras musicais criadas com novas tecnologias apresenta uma fixidez totalmente estranha ao conceito de obra musical mais amplamente difundido, e envelhece junto com seu suporte material.

À guisa de conclusão, vale repetir a observação de Weill sobre essa nova modalidade artística, ao mesmo tempo uma advertência e um estímulo: “Podemos até mesmo imaginar que uma certa sensibilidade será expressa, que talvez seja mais superficial do que o conteúdo de uma composição musical, mas mesmo assim capaz de surgir de uma vivência interior profunda”.

Anexo: “Possibilidades da radioarte absoluta”

[tradução da crônica “Möglichkeiten absoluter Radiokunst”, de Kurt Weill, publicada em 1925 e republicada em DREW, David (Ed.). *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. p. 128-132. Publicação da presente tradução autorizada pela Fundação Kurt Weill para a Música, Nova York.]

Há algumas semanas uma associação berlinense de jovens artistas – o *Novembergruppe*⁹ – veio a público com experimentos que, embora preparados e iniciados há tempos em outros lugares, chegaram aqui a seu primeiro e conclusivo resultado. Em um grande teatro da *Ufa*¹⁰ foi apresentado a um ilustre auditório de cientistas, eruditos, artistas e críticos o filme absoluto, em seu estágio atual de desenvolvimento. Esse acontecimento renova a oportunidade de se pensar em acabar definitivamente com a comparação – freqüentemente empregada e excessivamente mal-utilizada – entre filme e rádio. Quando se considera essas duas poderosas realizações técnicas como meras instituições de entretenimento, as possibilidades de comparação são evidentes. Assim,

ambas são alimentadas por fontes que se encontram fora de seus próprios domínios: o filme pelo teatro e pela *Varieté*, o rádio pela música e pela declamação. Ambas representam, do ponto de vista da exploração econômica, uma nova cunhagem dos velhos divertimentos populares, uma espécie de jornalismo novo e divertido. Ambas também possuem, no entanto, valores intrínsecos que somente a elas pertencem, e que podem, através de um desenvolvimento gradual, gerar uma modalidade artística especial. Uma nova arte só pode surgir a partir do momento em que a nova técnica tiver se tornado um dado natural. Quer dizer: a nova arte traz a si as renovações técnicas por ela exigidas já como realizações prontas. O ciclorama estava lá quando o palco naturalista dele necessitou. As clarinetas foram inventadas quando se iniciou com Mozart uma nova era da orquestra. A técnica espera por sua avaliação pela arte, que em si mesma não pode ser dependente do material. O melhor exemplo: a música em quartos de tom, hoje em suas primeiras tentativas ainda avaliada como mera técnica, somente pode conduzir a uma verdadeira arte depois que diversas gerações tiverem se ocupado com ela, depois que o som dos quartos de tom tiver se tornado um conceito familiar a todos.

Os primórdios do filme consistiram em um tatear das novas possibilidades. Inicialmente os enredos eram de apelo fácil [*Kolportage*]. Os primeiros filmes policiais norte-americanos com Sherlock Holmes e as histórias de amor sentimentais enviadas por Paris especularam com os instintos mais simples. A seguir veio a inclinação para a literatura: a filmagem de dramas e romances de todos os tipos, de todas as línguas. A natureza teve de funcionar como bastidor. Países foram explorados em busca de cenários novos e sensacionais. Recorreu-se a problemas da vida, das ciências, da política. Finalmente os caminhos próprios, as possibilidades específicas desses filmes começaram a ser reconhecidos em duas áreas: primeiramente em um progresso e aperfeiçoamento do naturalismo no palco; a literatura abdicou da descrição exata da vida real em favor do filme, ao qual toda técnica estava disponível; o realismo cruel dos grandes filmes históricos é talvez o desenvolvimento final dessa vertente. Em seguida, porém, enxergou-se a outra meta do filme na representação do fantástico, do misterioso, do supra-sensível, como somente as trucagens nos estúdios [*Glashäuser*] podem apresentá-los diante de nossos olhos. *Dr. Caligari*, *Sumurun*, o sonho em *The Kid*, de Chaplin, são os mais belos resultados nessa direção. Mas tudo tinha de ser sempre agradavelmente divertido, ou pelo menos didáti-

co. Na ligação espirituosa de ambas as vertentes – o filme grotesco americano – despontou pela primeira vez o conceito de uma arte fílmica realmente própria, capaz de contar com seus meios de expressão específicos, seu tempo, sua dinâmica. Alguns pintores parisienses (Léger, dentre outros) esboçaram filmes que, com a completa renúncia a roteiro, tema ou simplesmente coesão interna, representam algo parecido com o frenético redemoinho de pensamentos e imagens no cérebro de um habitante moderno de uma grande cidade. Com isto pode-se beirar o trágico – como na comicidade comovente de Chaplin, – quando em meio à confusão dos grandes *boulevards*, em meio à correria nas estradas de ferro, reaparece sempre um solitário chapéu de palha. Com os alemães Ruttmann, Eggeling, etc., os esforços de uma arte fílmica própria conduziram à abstração completa. Um “tema” geométrico é apresentado e então trabalhado em todas as transformações possíveis, segundo regras puramente musicais. Essa seqüência variada de forças formais puramente óticas, essa interpenetração contrapontística de linhas e círculos, aos quais a cor finalmente se ajunta, no ponto culminante, como o componente mais expressivo – tudo isto é realmente capaz de despertar a impressão exterior de uma obra musical, mas oferece apenas o perfil, o contorno da música; pode-se realmente transmitir uma expressão, mas falta aquilo que deve ser expressado: a espiritualidade, o canto interior. Faltando-lhe o essencial, o filme absoluto se torna um ofício artístico. Mas mesmo como tal ele tem o seu direito.

Não é difícil de se prever que o desenvolvimento do rádio se dará por caminhos bem semelhantes. Só que aqui a dependência de outros ramos artísticos é ainda muito mais forte. Pois, no momento atual, o rádio é, como meio de entretenimento, apenas uma nova instituição que serve à transmissão das grandes obras-primas da música e da literatura. Ele cumpre um papel essencial como local de instrução para milhões de sedentos de saber. Mas artisticamente sua importância é, por enquanto, mais quantitativa do que qualitativa. Já se alcançou demasiado com a possibilidade de se levar a arte até as massas, de se permitir que as obras já existentes exerçam seus efeitos o mais amplamente possível, de se enviar para a casa do homem simples e do abastado não só as grandes criações da música e do teatro, mas também suas interpretações magistrais. Também a natureza começa a ser representada acusticamente: o emissor londrino transmite o canto dos rouxinóis e as ondulações das marés nas costas inglesas. Isto conduzirá – exatamente como no desenvolvimento do fil-

me – a uma forte separação entre o rádio e outras instituições artísticas, que por enquanto ainda o encaram como concorrente. As artes vão se desfazer de parte de sua totalidade, cuja transmissão ficará então entregue somente ao microfone. Naturalmente, estarão aqui em jogo fenômenos cuja representação será especialmente apoiada ou mesmo somente tornada possível pelas realizações da radiotelefonía. É provável que nesse estágio sejam levados em consideração sobretudo trabalhos nos quais a invisibilidade de toda a aparelhagem desempenhe um grande papel, frente aos quais talvez seja indispensável fechar os olhos. No setor da representação radiofônica já se lida com esse problema. Já se fala em se separar totalmente a peça radiofônica [*Hörspiel*] do teatro tradicional, em se construir um gênero artístico segundo leis próprias e alinhado com os objetivos específicos do espaço radiofônico. Também no meio musical o rádio ocupará um espaço especial, que só a ele pertence – provavelmente através do desaparecimento gradual do estrelismo, através da ênfase em um cultivo musical íntimo e privado. Mas ao lado disto a técnica também irá se aperfeiçoar, talvez menos do lado do aparelho receptor do que do estúdio emissor. A meta estaria muito subestimada se vislumbrada apenas como uma transmissão, a mais ideal possível, de obras musicais ou recitações. O que o filme trouxe de novo: a mudança contínua de cenário, a simultaneidade de dois eventos, o andamento [Tempo] da vida real e o tempo mais acelerado da comédia satírica, a veracidade – similar à das marionetes – do filme de animação e a possibilidade de se seguir uma linha desde sua criação até sua transição em outras formas, tudo isto – transposto para relações acústicas – o microfone também deve produzir. Assim como o filme enriqueceu os meios óticos de expressão, também os meios acústicos devem ser imprevisivelmente multiplicados através da radiotelefonía. A “câmera lenta acústica” deve ser inventada – e muito mais. E tudo isso poderia então conduzir a uma radioarte absoluta.

A dificuldade para o filme absoluto consiste no fato de que nosso órgão de visão é excessivamente ligado à transmissão de representações da natureza e da vida, para conseguir captar uma arte puramente “melódica”. Também o expressionismo nas artes plásticas, que perseguia objetivos semelhantes, fracassou, na verdade, devido ao fato de que os apreciadores – e não raro também os próprios pintores – consideraram esses territórios abstratos quase sempre símbolos de um acontecimento qualquer. Esse perigo se anula tanto para a música quanto para a literatura. A visão diletante, de que se deveria “pensar

algo" em cada peça sonora, de que o prazer musical esteja ligado a uma imaginação qualquer de caráter dramático ou idílico, é renovadamente desmentida pela prática. O público não afetado e livre de preconceitos sentirá música sempre como música, como essa interpenetração mágica de melodias e harmonias, que é iluminada pela vivência interior do criador como a floresta noturna o é pelo clarão da lua. Ora, podemos imaginar muito bem que novos sons se associariam aos tons e ritmos da música, sons de outras esferas: chamados de vozes humanas e de animais, vozes da natureza, murmúrios do vento, água, árvores, e também uma multidão de sons novos e inauditos, que o microfone poderia produzir artificialmente, quando ondas sonoras fossem elevadas ou abaixadas, superpostas ou entrecidas, dissipadas ou renascidas. Para realçar novamente o mais importante: uma tal obra não deveria produzir nenhum quadro de impressões [*Stimmungsbild*], nenhuma sinfonia da natureza com o aproveitamento o mais realista possível de todos meios disponíveis, mas sim uma obra de arte absoluta, suspensa sobre a terra, espirituosa, sem nenhum outro objetivo do que o de toda verdadeira arte: expressar o belo, e por meio do belo tornar os homens bons e indiferentes às pequenezas da vida.

Se tudo isto permanecerá uma utopia, depende do progresso da técnica. No estágio atual da radiotelefonía não se pode pensar em uma tal empreitada – mas, enfim, o filme absoluto também teria sido tecnicamente deficiente ou mesmo impossível em 1910. Todo o movimento radiofônico é ainda muito jovem para já se aproximar da realização de seus planos finais – o que não nos deve impedir de analisar desde já todas as eventualidades. Primeiramente – para se relacionar com o que foi dito mais cedo – trata-se de disponibilizar o rádio para as massas, e de que a sensibilidade popular dele se aproprie com naturalidade, como um elemento da vida cotidiana. Somente sobre a base de um conceito firme, de uma situação familiar e querida, pode-se construir algo essencial. Em termos puramente sonoros já podemos imaginar uma tal obra de arte. Podemos até mesmo imaginar que uma certa sensibilidade será expressa, que talvez seja mais superficial do que o conteúdo de uma composição musical, mas mesmo assim capaz de surgir de uma vivência interior profunda. Somente não podemos ainda ter idéia da tensão, da plenitude, da forma de tal acontecimento artístico. De todas as artes, até hoje a música foi a única que esteve ligada exclusivamente a um decorrer temporal. A pintura e a escultura obedecem apenas a leis espaciais, contam com uma existência singular e efeito contínuo. A

impressão de um poema está sempre acessível a qualquer um, devido à possibilidade de leitura e à abstração de seus pensamentos. Somente a música atua sobre um plano temporal, mas ela dispõe do mais belo de todos os meios artísticos: a melodia é a respiração, é a vida pulsante da música, e a ambigüidade das melodias cria nada menos do que a forma de uma composição. Mas como a melodia deve se concretizar em uma arte sonora [*Hörkunst*] absoluta, que não se chama música, que ruídos ou sons poderiam substituir a melodia em tão perfeita medida, para que um intervalo de tempo possa ser preenchido com a experiência mais intensa? Aqui termina nosso poder de imaginação, aqui inserir-se-á o novo poder criativo da personalidade, que elevará todas as tentativas passadas do chão do experimento para a esfera purificada da arte. (28 de junho de 1925)

Notas

1 “Nos anos 1920, quando emissões radiofônicas civis e regulares passam a ser a norma na Alemanha, Suíça (1923) e Áustria (1924), já se encontram no mercado, ao lado dos acessíveis aparelhos detectores com recepção por fone de ouvido, os primeiros – e caros – receptores a válvula com alto-falantes” (Hiebel, 1997, p. 29-30).

2 Todas as epígrafes das seções e as citações sem notação de referência foram extraídos da tradução da crônica de Kurt Weill em questão.

3 Por exemplo, a escala de tons inteiros, os 133 modos de 7 notas mencionados por Busoni (1907), os modos de transposição limitada de Messiaen.

4 No livro de Ouellette pode-se verificar a data de redação (1930) desse “projeto de fundação de um laboratório e de um serviço de composição de música nova”, cuja cópia lhe foi enviada por Ernst Schoen.

5 A tradução publicada desse trecho foi ligeiramente modificada por mim.

6 Em uma tradução para o português, "O rádio procura sua forma". O texto, escrito em 1933, é publicado inicialmente em inglês como *Radio* (1936), e sua primeira edição em alemão só ocorre em 1979, com o título *Rundfunk als Hörkunst*.

7 Alguns textos de Weill da década de 1920 apontam para a necessidade de uma escrita musical radiogênica. Essa necessidade, surgida nos primórdios do rádio, é de natureza essencialmente técnica. Já que não era possível transmitir pelo rádio com igual clareza diferentes estilos musicais, passou-se a pensar em obras mais adequadas a esse meio.

8 Esses conceitos são bastante semelhantes aos usados por Frisius (1997) na definição de música invisível (*unsichtbare Musik*). Segundo ele, obras musicais tanto mais se aproximam da idéia de uma música invisível quanto mais seus sons se afastam das possibilidades de uma representação ao vivo, e também quanto mais eles se afastam das possibilidades conhecidas da notação musical. (p. 222)

9 "Apesar de que somente a partir de janeiro de 1922 músicos passaram a ser oficialmente admitidos neste grupo, Weill já era bastante ligado a ele desde 1920." (N. E., p. 221)

10 Universal-Film AG, criada em 1916 na Alemanha, como sucessora da BUFA (Bild- und Film-Amt). (N.T.)

Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974. [Escrito em 1949 em alemão: *Philosophie der Neuen Musik*].

_____. Kurt Weill. *Musikalische Schriften V* (Gesammelte Schriften, Band 18). Frankfurt: Suhrkamp, 1984. p. 544-547. [Escrito originalmente em 1950].

_____. Das Altern der Neuen Musik. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften, Band 14). Frankfurt: Suhrkamp, 1973. p. 143-167. [Escrito originalmente em 1954].

ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. [Texto escrito em 1933 como: "Der Rundfunk sucht seine Form", e publicado primeiramente em inglês como *Radio* (1936)].

BENJAMIN, Walter. Reflexionen zum Rundfunk. *Gesammelte Schriften Band II-3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. p. 1506-1507. [Texto escrito em 1930 ou 1931, mas certamente antes de novembro de 1931].

- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Walter Benjamin: Obras Escolhidas - magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196. [Ensaio escrito em 1935 em alemão: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"].
- BERIO, Luciano. Liebeslied für Weill. In: FARNETH, D. (Ed.). *Kurt Weill: Ein Leben in Bildern und Dokumenten*. München: Ulstein, 2000. p. 6. [Escrito originalmente em 1999].
- BLOMANN, Karl-Heinz; SIELECKI, Frank (Eds.). *Hören – Eine vernachlässigste Kunst?* Hofheim: Wolke, 1997.
- BRUNET, Sophie (Ed.). *Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même*. Paris: Richard-Masse, 1977. [Número triplo 303-5 da *Revue musicale*].
- BUSONI, Ferruccio. Sketch of a New Esthetic of Music. *Three Classics in the Aesthetic of Music*. New York: Dover, 1962. p. 73-102. [Ensaio escrito em 1907 em alemão: "Entwurf einer neuer Ästhetik der Tonkunst"].
- CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.
- DREW, David (Ed.). *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- EISNER, Lotte H. Walter Ruttmann schneidet ein Film-Hörspiel. In: GOERGEN, J. *Massenmedien und Kommunikation*, n. 89, 1994. p. 28-30. [Artigo jornalístico publicado originalmente no *Film-Kurier* vol. 12, n. 53, primeiro de março de 1930].
- FRISIUS, Rudolf. Unsichtbare Musik – Akustische Kunst. In: BLOMANN, K.; SIELECKI, F. (Eds.). *Hören – Eine vernachlässigste Kunst?* Hofheim: Wolke, 1997. p. 221-249.
- GOERGEN, Jeanpaul. Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica. *Massenmedien und Kommunikation*, n. 89, 1994.
- HIEBEL, Hans H. (Ed.) *Kleine Medienchronik: von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip*. München: Beck, 1997.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. [Escrito em 1994 em inglês: *The Age of Extremes: a History of the World, 1914-1991*].
- JAKOBSON, Roman. Is the film in decline? *Selected Writings Volume III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. The Hague: Mouton, 1981. p. 732-739. [Texto escrito em 1932 e publicado em 1933 em tcheco: "Úpadek filmu?"].
- MIXNER, Manfred. Der Aufstand des Ohrs. In: BLOMANN, K.; SIELECKI, F. (Eds.) *Hören – Eine vernachlässigste Kunst?* Hofheim: Wolke, 1997. p. 113-120.
- OUELLETTE, Fernand. *Edgard Varèse*. Edição revista e ampliada pelo autor. Paris, Christian Bourgois, 1989.
- ROADS, Curtis. Early Electronic Music Instruments: Time Line 1899-1950. *Computer Music Journal*, Cambridge, v. 20, n. 3, p. 20-23, outono de 1996.
- RUTTMANN, Walter. Neue Gestaltung von Tonfilm und Funk. Programm einer photographischen Hörkunst. In: GOERGEN, J. *Massenmedien und Kommunikation*, n. 89, 1994. p. 25-26. [Publicado originalmente no *Film-Kurier*, v. 11, n. 255 em 26 de outubro de 1929].
- SCHAEFFER, Pierre. Esthétique et technique des arts-relais. In: BRUNET, Sophie (Ed.). *Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même*. Paris: Richard-Masse, 1977. p. 19-23. [Número triplo 303-5 da *Revue musicale*, o artigo foi escrito originalmente em 1941].
- _____. Notes sur l'Expression Radiophonique. In: BRUNET, Sophie (Ed.). *Pierre Schaeffer:*

de la musique concrète à la musique même. Paris: Richard-Masse, 1977. p. 25-29. [Número triplo 303-5 da *Revue musicale*, o artigo foi escrito originalmente em 1946].

_____. Introduction a la musique concrète. In: BRUNET, Sophie (Ed.). *Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même*. Paris: Richard-Masse, 1977. p. 39-62. [Número triplo 303-5 da *Revue musicale*, o artigo foi escrito originalmente em 1950].

_____. La musique et l'instrument. In: BRUNET, Sophie (Ed.). *Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même*. Paris: Richard-Masse, 1977. p. 71-73. [Número triplo 303-5 da *Revue musicale*, o artigo foi escrito originalmente em 1952].

_____. Mozart et les Ingénieurs. In: BRUNET, Sophie (Ed.). *Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même*. Paris: Richard-Masse, 1977. p. 75-80. [Número triplo 303-5 da *Revue musicale*, o artigo foi escrito originalmente em 1955].

_____. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCHEIBLE, Hartmut. *Theodor W. Adorno*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

VARÈSE, Edgard. Que la musique sonne. *Écrits*. p. 24. [Texto publicado originalmente na revista 391, Nova York, 1917].

_____. Organized Sound for the Sound Film. *Écrits*. p. 108-112. [Texto publicado originalmente em *The Commonweal*, 13 de dezembro de 1940. p. 204-205].

_____. *Écrits*. Paris: Christian Bourgois, 1983.

WEILL, Kurt. Möglichkeiten absoluter Radiokunst. In: DREW, David (Ed.). *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. p. 127-132. [Crônica publicada originalmente em *Der Deutsche Rundfunk*, em 28 de junho de 1925].

WEILL, Kurt. Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens. In: DREW, David (Ed.). *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. p. 111-116. [Publicado originalmente em 13 de abril de 1928].

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.