

RODRIGO MANZANO CORRÊA

Devir-Rádio / Devir-Música

**Diálogos improváveis, intersecções possíveis: o rádio
contrapontístico de Glenn Gould em análise.**

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

PUC/SP

São Paulo

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RODRIGO MANZANO CORRÊA

Devir-Rádio / Devir-Música

**Diálogos improváveis, intersecções possíveis: o rádio
contrapontístico de Glenn Gould em análise.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nas Mídias – sob a orientação do Prof. Doutor Silvio Ferraz de Mello Filho e com fomento da Capes.

**São Paulo
2006**

Banca Examinadora

São Paulo, ____ de _____ de 2006.

“Tout acte de résistance n’est pas une œuvre d’art bien que, d’une certaine manière elle en soit. Toute œuvre d’art n’est pas un acte de résistance et pourtant, d’une certaine manière, elle l’est. (...)

Rappelez vous, l’acte de parole de Bach, c’est quoi? C’est sa musique, c’est sa musique qui est acte de résistance ; acte de résistance contre quoi? C’est pas acte de résistance abstrait, c’est acte de résistance contre et de lutte active contre la répartition du profane et du sacré. Et cet acte de résistance dans la musique culmine dans un cri.”

Gilles Deleuze

Qu’est-ce que l’acte de création?, 1987

“So you want to write a fugue.
You got the urge to write a fugue.
You got the nerve to write a fugue.
So go ahead, so go ahead and write a fugue.
Go ahead and write a fugue that we can sing.
Pay no heed, Pay no mind.
Pay no heed to what we tell you,
Pay no mind to what we tell you.
Cast away all that you were told
And the theory that you read.
As we said come and write one,
Oh do come and write one,
Write a fugue that we can sing.
Now the only way to write one
Is to plunge right in and write one.
Just forget the rules and write one,
Just ignore the rules and try. (...)

Glenn Gould

So you want to write a fugue, 1963

A Maria de Lourdes Corrêa Manzano (*in
memoriam*), minha mãe, que me apresentou à
complexidade do mundo.
Ao meu pai, José Manzano, que, por sua vez, o
simplificou.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao companheiro Esper Leon, porto seguro em dias de tormenta.
Ao meu orientador, Prof. Dr. Sílvio Ferraz, bússola em mares desconhecidos.

E à querida amiga Carolina Chagas, vento bom em tempos de desânimo.

Porque navegar não é esforço de um só marujo.

OUTROS AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em especial à Dra. Lucia Santaella, Dr. José Luiz Aidar Prado, Dr. Oscar Angel Cesarotto e Dr. Arthur Nestrovski.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior, CAPES, pelo imprescindível fomento durante a execução dessa pesquisa, por meio de bolsa concedida pelo PROSUP, Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares.

Ao *The Glenn Gould Archive, da Library and Archives of Canada / Bibliothèque et Archives du Canada*, que, mesmo à distância, possibilitou pesquisa em seus acervos e disponibilizou material sobre Gould.

À British Broadcasting Corporation, BBC, em Londres, pela hospitalidade nas incursões pelo *World Service* no verão londrino de 2005.

Ao Grupo de Estudos de Rádio do Núcleo de Música Contemporânea e à professora Dra. Janete El Haouli, do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina, e ainda à professora Flávia Besspalhok, também da UEL, que me apresentaram ao rádio com o entusiasmo com que meus ouvidos ainda não o tinham ouvido. À professora Dra. Linda Bulik, que me introduziu ao universo da Semiótica.

À Ouvidoria Pública da PUC/SP, pela mediação diante de dificuldades burocráticas.

Ao amigo, sempre presente, Henrique Siqueira. Ao Giuliano Obici, companheiro de leituras e escutas.

Aos companheiros de docência, Adriana Paone, Márcia Furtado, Lílian de Luca Torres, Cecília Jorqueira e Edgard de Oliveira Barros, com quem resisto e re-existo dia a dia.

Aos meus alunos, com quem mais aprendo que ensino: Caio Kauffmann, Lara Krawczenko, Patrícia Stifelman, Alan Rodrigues, Adriana Jerônimo, Betty Vidigal, Denise Moraes, Moisés Viana, Mariana Sodré e tantos outros.

Aos meus familiares.

Ao Buda Amida, aos Bodhisatvas.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta, contextualiza e analisa a *Solitude Trilogy*, uma série de documentários radiofônicos produzidos pelo músico, pianista e compositor canadense Glenn Gould (1932-1982). Os três documentários – *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet in the Land* (1969) – foram transmitidos pela rádio CBC e representam, no âmbito das reflexões sobre a linguagem radiofônica, um ponto de intersecção entre os suportes de comunicação de massa e a arte sônica, visto que o princípio de edição dos programas fundamentava-se na percepção, por parte de Gould, de que rádio pode ser pensado como música, postulando o que chamava de “rádio contrapontístico”, notadamente influenciado pela composição polifônica das fugas do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). A linguagem radiofônica experimental de Gould é confrontada com uma série de princípios que norteiam a produção radiojornalística atualmente, cristalizadas na prática cotidiana das emissoras e nos manuais de radiojornalismo. Operaram como base para uma crítica da linguagem radiofônica vigente, os conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Felix Guattari de “palavra de ordem” e de “devir”; o primeiro, ao descrever a linguagem como um todo e a linguagem da mídia, em particular, como a emissão de uma série de comandos ao interlocutor; o segundo, como a descrição de um ponto de convergência entre duas áreas historicamente afastadas, a arte sonora e o radiojornalismo. O percurso da pesquisa transitou entre os aspectos biográficos de Gould que ajudam a explicitar sua relação com os meios de comunicação de massa; uma descrição histórica de como o rádio foi absorvido pelos sistemas produtivos e a conseqüente normatização e padronização de sua linguagem e, por fim, a escuta dos documentários de Gould como um gênero de fronteira, de borda, entre a música e o rádio.

Palavras-chave: Rádio. Documentário. Contraponto. Glenn Gould. Linguagem radiofônica. *Solitude Trilogy*.

ABSTRACT

This study presents, contextualizes and analyses the *Solitude Trilogy*, a series of radio documentaries produced by the Canadian musician, pianist and composer Glenn Gould (1932-1982). All the three documentaries – *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) and *The Quiet in the Land* (1969) – were broadcast by CBC radio and represent, as a reflection of the radiophonic language, an intersection between the massive media and sonic art, seeing that the edition principles of his programs was the perception, by Gould, that radio may be thought as music, postulating the Gould's "contrapuntal radio", notably influenced by the German composer Johann Sebastian Bach's (1685-1750) fugues polyphonic compositions. Gould's experimental radiophonic language is paralleled with many principles that lead the radio journalistic production nowadays, crystallized in the daily practice of broadcasters and in journalism guides. Concepts developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari of "order-words" and "being" worked as basis for a radiophonic language criticism; the first, describing the language and the media language, particularly, as an emission of commands to the interlocutor; the second, as a description of a convergence point of two historically separated areas, sonic art and broadcasting journalism. This study passed through Gould's biographical aspects that help to make explicit his relation with the mass communications media; a historical description of radio and its absorption by productive systems and the consequential normalization and standardization of its language, and, at last, the listening of Gould's documentaries as a frontier, border, gender between music and radio.

Key words: Radio. Documentary. Counterpoint. Glenn Gould. Radiophonic Language. *Solitude Trilogy*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
-----------------	----

I

Gould, feiticeiro	19
1 Glenn gould, música e mídia	21
1.1 Nos campos da música.....	22
1.2 Nos campos das mídias.....	24
2 Gould e o rádio	34

II

Radiofonia, palavra de ordem.....	36
3 Rádio: Protagonista do século XX.....	38
3.1 Uma mídia para as massas, uma massa para as mídias	44
4 A sintaxe radiofônica.....	49
4.1 Crítica bibliográfica do discurso funcionalista sobre o rádio	50
4.2 O tempo-real e os documentários	58
5 No ar, palavras de ordem	62

III

Rádio-arte, máquina de guerra.....	70
6 Da arte como contra-informação.....	72
6.1 Outras escutas	73

7 A <i>Solitude Trilogy</i> e o rádio contrapontístico.....	79
7.1 Contextos e escutas de <i>The Solitude Trilogy</i>	84
8 Devir-Rádio / Devir-Música.....	92
CONCLUSÃO	95
BIBLIOGRAFIA.....	99
POSFÁCIO	108
ANEXOS.....	109

INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta dissertação – fruto de uma pesquisa que se estendeu sistematicamente por dois anos e que é, por sua vez, resultado de discussões a que tenho sido estimulado desde 2000 – é construir um *confrontamento*. A partir da escuta dos documentários radiofônicos produzidos pelo pianista canadense Glenn Gould entre os anos 60 e 70 – a *Solitude Trilogy* – sobre o norte do seu país, e das reflexões e caminhos apontados por essa escuta, penso que esse confronto não só se faz urgente, como também necessário por uma série de questões. A mais premente delas pertence ao universo da própria comunicação de massa: os formatos que imperam no rádio, e em outros veículos que surgiram ou se desenvolveram no século XX, estão carentes de uma reflexão sistematizada no que tange sua forma de expressão. Toda problemática que interessou a profissionais e professores de comunicação, de maneira geral, refere-se aos conteúdos disseminados pela mídia e os efeitos que ela pode suscitar nos receptores. Ou então, a um debate mais ligado a questões político-ideológicas dos meios de comunicação, sem contudo ultrapassar a linha das linguagens. Nesse sentido, o rádio é, inclusive, a mídia mais negligenciada.

Ora, deve-se perguntar: para quê serve um confronto dessa natureza e, sobretudo, de que maneira um encontro face a face entre princípios da arte e da comunicação, da arte acústica no rádio e do jornalismo radiofônico podem levar a resultados, visto que – com razão – são dois universos distintos, independentes e sem pontos tangentes à primeira vista? Bem, na verdade não se trata evidentemente de uma discussão que tenha por finalidade a oferta de resultados – embora o leitor poderá encontrá-los – mas de caminhos de reflexão.

Já em 1990, Lucia Santaella apontava para essas questões de afastamento da comunicação e das artes como um sintoma que deveria ser superado, à medida que as ferramentas mal-utilizadas de um marxismo maniqueísta (provocado, certamente, pelas estruturas bipolares da Guerra Fria) não davam mais conta para explicar as malhas complexas que se estabeleciam, na horizontal, com os fios das mídias, e na vertical, com o pensamento e prática do que podemos chamar de arte pós-moderna (SANTAELLA, 1990).

Nos livros, esse (des)encontro entre arte e comunicação cada vez se torna mais evidente. Seja por aqueles que defendem um afastamento completo dos dois – a recusa da interlocução pode ser ouvida tanto por parte de artistas como de comunicadores – ou seja por quem os defenda. No entanto, como pesquisador, professor e como jornalista, tenho sido estimulado cada vez mais a estabelecer a ponte entre esses dois horizontes.

Esta dissertação nasceu muito antes da sua viabilidade. As reflexões mais antigas foram elaboradas quando da participação, durante o primeiro e segundo semestres do ano de 2000, do Grupo de Estudos de Rádio do Núcleo de Música Contemporânea, do Departamento de Artes do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina (PR). É preciso se lembrar disso, não somente por honestidade, mas porque os questionamentos que ali eram apresentados por todos os pesquisadores, convidados e alunos de graduação dos mais diversos e variados cursos e orientações permanecem até hoje como elementos centrais do meu pensamento como jornalista e como professor universitário dos cursos de Jornalismo e Rádio e Televisão.

O objetivo central desta pesquisa foi o mesmo perseguido coletivamente junto ao grupo de Londrina. Naquele momento, recebia uma orientação em mão-dupla: Flávia Besspalhok, professora do Departamento de Comunicação Social e titular das cadeiras de Rádio e Telejornalismo, havia me apresentado ao universo da radiodifusão e do radiojornalismo segundo os princípios profissionais exigidos pelo mercado de trabalho; no prédio ao lado, a menos de 20 metros de distância, a professora Dra. Janete El Haouli, responsável pelo grupo de estudos, operava como uma catalisadora de perguntas ainda não formuladas. Isso, do ponto de vista prático, não era problema: Janete El Haouli as faria para quem procurasse as respostas para os questionamentos que ainda não existiam com clareza. O encontro entre Haouli e Besspalhok – ambas abertas ao discurso e prática uma da outra – permitiu que embrionariamente a interface entre arte e comunicação, música e rádio, *palavra de ordem e arte como máquina de guerra*, para utilizar duas expressões de Gilles Deleuze, se constituísse em uma questão a ser perseguida por mim não só nos dois anos dedicados a esta pesquisa na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como também nos quatro anos que os precederam, com a publicação de comunicações científicas e a instalação de um fórum específico sobre arte acústica no rádio, ainda restrito a poucos pesquisadores, no âmbito do Grupo de Trabalho Rádio e Mídias Sonoras da Sociedade Brasileira Interdisciplinar de Ciências da Comunicação, a INTERCOM.

Em termos de processo, essa pesquisa sofreu transformações significativas ao longo de seu percurso e o registro de cada um de seus momentos faz-se necessário para que se inscreva, agora, a trilha teórica perseguida para estabelecer as conexões entre as duas áreas. Em um primeiro momento, a percepção dos dois campos sonoros – radiojornalismo e rádio-arte – se

dava de forma complementar, ou seja, de que haveria pontos de intersecção entre as duas manifestações e que caberia à comunicação procurar os elementos daquela possibilidade e aplicá-los em sua tarefa cotidiana que é informar. De certa forma, o jornalismo impresso já tinha passado por essa experiência há cerca de 50 anos quando o *New Journalism* – cuja figura mais proeminente foi Truman Capote – bebia na literatura dos princípios estéticos para um novo fazer jornalístico: narrativo, poético, subjetivo, mas ainda comprometido com um princípio deontológico que é o da representação da verdade factual. Embora essa seja uma discussão bastante evidente nas pesquisas sobre jornalismo e até mesmo nas redações – que procuram alternativas ao modelo de jornalismo vigente, face à crescente queda de circulação diária dos jornais em todo o mundo – pesquisadores e profissionais de rádio ainda não são profundamente estimulados a repensar sua prática a partir de outras referências que não às de mercado. Adiante, esta pesquisa ganhava novos contornos, na medida em que a problemática do afastamento entre os dois campos se concentrava, principalmente, nas questões de linguagem. Foi então que as leituras se voltaram para uma investigação acerca de uma tradução intersemiótica do radiojornalismo e música em Glenn Gould. De um lado, preservavam-se as características do documentário radiofônico, de outro, eram incluídos elementos musicais como o Contraponto. Essas duas percepções pontuais eram, ainda, insuficientes para que o documentário radiofônico pudesse ser pensado em termos de significação e para que se compreendesse, então, como se operariam os diálogos entre música e rádio na produção de Gould. O encontro com o pensamento de Gilles Deleuze foi decisivo para que o trabalho pudesse ganhar o formato teórico que tem hoje, em especial dos conceitos de devir, do texto “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”, no livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*.

O título dessa dissertação – “Devir-Rádio / Devir-Música” – foi notadamente inspirado pelo conceito de “devir” desenvolvido por Gilles Deleuze. Diante das dificuldades de enquadramento (ou “territorialização”) da *Solitude Trilogy* de Glenn Gould, a idéia de Deleuze de que o um devir é “da ordem da aliança” (1997b: 19) parecia atender aos questionamentos que até então eu mesmo não tinha conseguido responder por meio de outras Semióticas, seja a Estruturalista, seja a Fenomenológica ou a Culturalista. A partir da leitura dos escritos de Deleuze, Glenn Gould passava a ser, no âmbito dessa pesquisa, um “feiticeiro” (1997b: 28), por ter intermediado o pacto entre a comunicação de massa e os princípios de composição musical no interior da semiose do radiodocumentário.

O texto da dissertação que se lê a seguir foi estruturado em três partes: (I) *Gould, feiticeiro*; (II) *Radiofonia, palavra de ordem* e (III) *Rádio-arte, máquina de guerra*. Cada uma delas comporta um bloco distinto de discussões e reflexões que, ao final, dialoga com os outros dois blocos. Na primeira parte, apresenta Glenn Gould sob o foco de que ele teria, ao longo de sua brilhante carreira, construído alianças entre a arte e a comunicação, em especial a partir do momento em que decide abandonar as salas de concerto e se dedicar, exclusivamente, à gravação de discos e criação de produtos para a rádio e TV CBC, no Canadá. Ademais, lembra também da aproximação entre Gould e Marshall McLuhan, o teórico canadense que forçou os ensaístas de comunicação a repensar a forma como vinham descrevendo o advento das mídias eletrônicas. A Parte II discute o jornalismo radiofônico em perspectiva histórica – a forma como se cristalizaram, no âmbito do mercado, as práticas da radiodifusão – e em termos de linguagem, ao recuperar o discurso que norteia as redações de rádio a produzir seus jornais e documentários. Concorreu, nesse momento, a fórmula da

“palavra de ordem”, desenvolvida por Deleuze e Guattari em “Postulados da Lingüística” (1997a: 11 - 59), essencial para tecer as críticas às bases da radiodifusão contemporânea. A crítica se ancora não no sentido em que comumente vem sendo feita, mas em termos da prática e da criação de uma “ditadura da escuta”, onde não se abrem espaços para novas modalidades de apreciação sonora nas emissoras de rádio. Por fim, a última parte da dissertação recupera a obra de Glenn Gould, especificamente os três documentários que compõem o objeto desta pesquisa, e, diante de uma análise descritiva e contextual da *Solitude Trilogy*, procura, baseado nas teorias de composição e na procura de elementos que possam explicar a sintaxe musical, os pontos de diálogos entre a idéia de rádio contrapontístico de Gould e a arte acústica.

Solitude Trilogy é, nesse sentido, uma obra de arte-comunicação capaz de abrir um campo de reflexões sobre a linguagem radiofônica, a prática do radiojornalismo e do documentário no rádio, visto que, ainda há mais de três décadas, viria estimular a escuta para uma nova abordagem do que era historicamente cristalizado como gênero documental no rádio. As peças radiofônicas que compõem a trilogia foram criadas entre as décadas de 60 e 70 e, compartilhando uma temática e um objeto – a solidão entre os habitantes do norte canadense e os impactos do isolamento na vida daquelas pessoas – servem-nos, hoje, a repensar o papel do rádio como um construtor de novas percepções sonoras, não somente como uma mídia de difusão de informações, tal qual somos testemunha, atualmente. “The Idea of North” (1967), “The Latecomers” (1969) e “The Quiet in the Land” (1977), diferentes entre si, mantêm o princípio fundamental para Gould de que o rádio deveria ser produzido e

ouvido como música, como sonoridade, como textura, não como um texto lido – palavra falada, apenas.

Embora Deleuze tenha sido referência importante para as reflexões a que essa pesquisa levou, é importante salientar que não há a intenção de que ela possa ser lida como uma análise *à guisa deleuziana*, sobretudo porque não o é. O pensamento de Deleuze operou, no interior da argumentação das páginas a seguir, como um guia de engenharia para a construção e desconstrução das pontes que podem unir arte e comunicação, documentário e música, escuta horizontal e escuta diagonal. Inclusive, nos valendo dos conceitos de Gilles Deleuze como propulsores de fórmulas, verdadeiras máquinas de produção sígnica.

Enfim, à engenharia. Pontes e muros, aliás, são construídos do mesmo material.

I

Gould, feiticeiro

Os feiticeiros sempre tiveram posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombram as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos. O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto (...)

Gilles Deleuze e Félix Guattari,

Devir-Intenso, Devir-Animal. Devir-Imperceptível.

In: Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (v.4)

1 GLENN GOULD, MÚSICA E MÍDIA

Glenn Gould tem sido aclamado, desde a segunda metade do século XX, como um dos mais importantes pianistas e intérpretes da música ocidental. O interesse pela sua obra mobiliza, desde os dias em que ainda atuava como concertista, a indústria fonográfica internacional, bem como a publicação de livros, a transmissão programas de rádio e televisão e documentários e filmes sobre sua vida e atuação. No entanto, Gould ultrapassou os limites da sala de concerto. Como testemunha dos impactos provocados pela popularização dos discos e pela transmissão radiofônica e televisiva, Glenn Gould redefiniu seu trabalho como músico, compositor e intérprete. Nesse sentido, a metáfora de Gilles Deleuze e Félix Guattari do feiticeiro como aquele que estabelece as alianças, os agenciamentos (DELEUZE; GUATTARI, 1997b: 28), parece ser perfeitamente aplicável a Gould, visto que, além de transitar entre territórios da música e da mídia, promoveu um pacto entre esses dois campos. Como interessa mais a esta pesquisa a trajetória de Gould nos terrenos da comunicação – em especial do rádio – não será necessário nada além de uma apresentação rápida de sua formação e carreira musical. Detalhes sobre aspectos biográficos de Glenn Gould podem ser encontrados em duas obras de fôlego, reconhecidas pela seriedade de sua pesquisa, a de Otto Friedrich (2000) e de Kevin Bazzana (2004).

Vários aspectos da trajetória gouldiana foram objetos de pesquisas científicas, em áreas distintas como Filosofia, Psicologia, Música e Artes. Entre as quais, devem ser citados: "*Imagining Glenn Gould : a speculative study of his psychology: a thesis*" (LYNNE, 1996); "*Glenn Gould: a study in performance practice*" (BAZZANA, 1996); "*Glenn Gould: the Goldberg variations*" (DALE, 1991); "*Fighting duel-ism : a Glenn Gould context*" (HARRIS, 1993); além

de *"The composer-performer relationship, the musical score, and performance: Nelson Goodman's account of music as applied to the thought and work of Glenn Gould"* (WOOD, 1997); *"The death drive: Cronenberg, Ondaatje, Gould"* (MCKINNON, 2001), estas últimas duas, aliás, são leituras essenciais para que se compreenda a dimensão e a importância das reflexões de Glenn Gould sobre música e comunicação no âmbito da sua prática como artista.

1.1 Nos campos da música

A mais conhecida biografia de Glenn Gould, escrita pelo jornalista norte-americano Otto Friedrich é aberta com uma epígrafe de Gould que soa como uma advertência: “O que realmente importa em qualquer biografia é o que a pessoa pensa e sente, e não aquilo que ela fez” (FRIEDRICH, 2000: 7). Os biógrafos de Glenn Gould tiveram muita dificuldade em extrair de sua vida elementos que a aproximassem de um romance. Da infância recatada em Toronto, não há nada, de fato, muito admirável a não ser a de um menino que tinha, desde muito cedo, sido educado musicalmente. O anti-semitismo que começava a se esboçar em território canadense após a I Guerra Mundial lhe acrescentou ao sobrenome judeu Gold a vogal “u”. Nasceu Gold em 1932 e todos os documentos que fazem referência a Glenn ou sua família após 1939 aparecem grafados com o sobrenome Gould (BAZZANA, 2004: 24 – 26).

Com três anos, começou a ter aulas de música com sua mãe. Posteriormente, foi aluno de Alberto Guerrero, com quem teve aulas de piano, e de Frederick Silvester, com quem aprende a tocar órgão. Aos 13 anos, apresentou-se pela primeira vez no Conservatório de Música de Toronto, estreando sua carreira de concertista com Fantasia e Fuga em Dó menor, de Johann Sebastian Bach, compositor que o acompanhou durante toda a sua vida e de quem

Gould recebeu a influência que o levaria a pensar na música do mestre alemão como sendo uma matriz que lhe oferecia o norte para o pensamento musical.

Em uma entrevista concedida ao jornalista Bernard Asbell em 1962, Glenn Gould destacou que a vocação para a música havia lhe arrebatado desde muito pequeno, de modo que aos 9 anos já sabia perfeitamente que seguiria a carreira de músico, embora não visse a si mesmo sob os esteriótipos dos músicos que transformavam-se em verdadeiras estrelas dos palcos. “Apresentar-se na arena não exercia qualquer atração sobre mim”, afirmou Gould tempos depois, “a carreira de pianista solo envolvia uma competição que eu considerava grande demais para sequer pensar em enfrentar”, confessou (apud: FRIEDRICH, 2000: 40).

O verbete dedicado a Glenn Gould no “*The New Grove dictionary of music and musicians*” afirma que “Não apenas nos programas que executou e no repertório, mas também nos seus maneirismos, a aparência de Gould é sempre não-ortodoxa. Mas suas excentricidades não obscurecem as qualidades especiais (...)” (GROVE, 1995: 580). De fato, Gould foi notadamente reconhecido durante toda a sua carreira de concertista como um intérprete que dava personalidade às composições então largamente conhecidas. Foi pela forma como *coloriu* as fugas contrapontísticas que sua imagem se viu tão intimamente ligada a Bach.

Ainda que os palcos, desde cedo, fossem tormenta a Gould, um fragilizado garoto, cuja timidez era bastante visível, foi nas apresentações em turnês nas principais cidades do Canadá e nas capitais européias e nos Estados Unidos que a imagem de Gould como um dos mais brilhantes intérpretes de seu tempo foi sendo construída. Entre o primeiro concerto, aos 13 anos, em 1945 e o último, em 1964, quando decidiu abandonar as apresentações em público,

foram mais de 300 concertos¹. Os jornais o aclamavam como um gênio, embora muitas vezes suas interpretações e maneirismos fossem criticados. Embora se irritasse um pouco com o debate em torno de sua figura e de suas excentricidades, Gould aparentemente não se importava muito com o que falavam em relação às suas execuções. O que desejava, mesmo, era se ver livre dos palcos. Os discos, o rádio e a televisão sinalizavam a ele como o escape das turnês. Como o fim, nas suas próprias palavras, do “terror do concerto”. (FRIEDRICH, 2000: 104). Era o tempo de começar as alianças. Surgia Gould, feiticeiro.

1.2 Nos campos das mídias

No dia em que ofereceu seu último concerto, Glenn Gould tocou quatro peças de *Arte da Fuga*, e a Partita nº 4, de Bach, além da Terceira Sonata de Hindemith e o Opus 109 de Beethoven. Era 10 de abril de 1964, e quem o ouviu no Wilshire Ebell Theater, em Los Angeles, não tinha certeza que aquela seria sua última *performance* ao vivo, já que vinha anunciando a aposentadoria dos palcos desde os 15 anos de idade. Gould estava, àquela altura, com 31 anos. E aquele foi, de fato, seu último concerto. O derradeiro, marcado para uma semana depois, foi cancelado por Gould e, a partir daquele momento, ele poderia se dedicar exclusivamente a um projeto de vida que cultivava há tempos: gravar, compor e criar programas especiais para o rádio e televisão (BAZZANA, 2004: 229-30; FRIEDRICH, 2000: 115-116).

Constantemente, essa opção pela renúncia ao palco é vista como mais uma das várias e diversas excentricidades de Gould – assim como as indefectíveis luvas, a cadeira que o

¹ Levantamento com base em FRIEDRICH, 2000.

acompanhava em turnê, a hipocondria – até mesmo porque, onde quer que se apresentasse, era aclamado como um dos mais importantes e talentosos pianistas do mundo. Uma aposentadoria precoce causou estranheza profunda. Aos biógrafos de Gould, nunca foi segredo que ele era bastante afeito à solidão. E o isolamento garantido pelo universo dos meios de comunicação de massa, como a televisão, o rádio e os discos, era, nesse sentido, bastante confortável ao festejado pianista. “Ele preferiu a gravação ao concerto: gravar é um trabalho solitário, bem como compor” (HETU, 2006). O isolamento permitiu, além de algumas composições e trabalhos para o rádio e a televisão, que Gould dedicasse parte de seu tempo a escrever e dar corpo às reflexões que fazia sobre música, mídia e arte, de maneira geral.

Gould gostava de escrever, gostava tanto do aspecto analítico quanto do aspecto oratório do ofício, e gostava do fato de que geralmente o escritor trabalha sozinho, mantendo seu próprio ritmo, livre para repassar sua criação quantas vezes quiser. De fato, Gould dizia periodicamente a seus interlocutores que, se não tivesse sido um pianista, teria se tornado um escritor, como se isso fosse uma questão de livre escolha. (FRIEDRICH, 2000: 120)

Pertence a esta fase da vida de Gould o texto “Prospecting of Recording”, publicado originalmente na revista *High Fidelity Magazine* (1966), a partir de um programa de rádio de 90 minutos produzido para o rádio CBC², bem como o “Music and Technology”, publicado na *Piano Quarterly* (1974/75). Esses, entre outros escritos gouldianos, são capitais para a compreensão de seu pensamento e da produção com que viria se destacar a partir do momento em que abandona as salas de concerto. Glenn Gould começa o seu “Prospectings (...)” com uma profecia:

Em determinado momento, há alguns meses, eu previ que o concerto público, assim como nós o conhecemos hoje, não sobreviveria por mais de um século, em função de ser completamente substituído pelas mídias eletrônicas. Não me ocorreu,

² Trata-se do programa homônimo, veiculado pela CBC um ano antes. O texto “Prospectings of Recording” pode ser lido nos anexos desta dissertação

contudo, que essa afirmação representa um pronunciamento particularmente radical. Certamente, eu a considerei como uma verdade auto-evidente e, de qualquer modo, apenas como um dos efeitos periféricos provocados pelo desenvolvimento da era eletrônica. Mas nunca uma afirmação minha foi tão amplamente citada – ou tão tenazmente disputada. (GOULD, 1966 in: PAGE, 1990: 331)

Para Gould, esse espanto provocado por sua afirmação estava calcado na “relutância humana em aceitar as conseqüências de uma nova tecnologia” (GOULD, 1966; in PAGE: 1990: 331). Muito embora a década de 1960 já comemorasse vinte anos de Música Concreta e dez de Música Eletrônica, os músicos das salas de concerto se viam avessos às novas tecnologias, às quais, Glenn Gould, pelo contrário, recebia com muito entusiasmo.

Por um lado, os escritos de Gould permitem um acesso direto às suas reflexões e aos princípios de seu trabalho; por outro, a produção acadêmica sobre Glenn Gould se resume a umas poucas dissertações e teses, além de alguns livros de caráter biográfico, circunscritos na América do Norte, em especial no Canadá. Nos interessa, nesta pesquisa, não toda a trajetória gouldiana como intérprete, mas apenas o período que se dedicou à produção radiofônica, a partir de 1964, sobretudo os documentários que compõem a *Solitude Trilogy*, transmitidos um a um nos anos de 1967 (*The Idea of North*), 1969 (*The Latecomers*) e 1977 (*The Quiet in the Land*). É preciso assinalar que se torna uma tarefa árdua dissociar as faces que se articulam em Gould, como um polígono que aponta para diversas direções. O próprio Gould, a certa altura, chamava a si mesmo de uma “espécie de homem renascentista, capacitado a fazer muitas coisas” (apud: BAZZANA, 2004: 269). Angilette explicitou esse caráter multifacetado de Gould, para quem o pianista deve ser observado a partir de uma perspectiva “caleidoscópica” (2001: 1).

Um dos aspectos que devem ser ressaltados nesse período “renascentista” de Gould é seu interesse evidente pelos meios de comunicação. A mídia, para Gould, não se configurava apenas em um lugar de onde poderia compartilhar sua produção musical a um grande número de receptores, como também se comportava como espaço de experimentação estética. Ancorado na maior e mais importante rede de rádio e televisão canadense, a estatal CBC – Canadian Broadcasting Corporation – a experimentação atingia amplitude e alcance das massas, o que ajudou a construir a imagem de Gould como um representante, um “tesouro” da cultura canadense³. Seu fascínio pelos meios massivos de comunicação era tamanho que o levou a se descrever como “um escritor, compositor e produtor de rádio e televisão canadense que toca piano em seu tempo livre” (apud: BAZZANA, 2004: 269). No entanto, a mídia era também, para Gould, segundo assinalou Angilette, um meio de *educação musical*. Segundo a autora, “ainda que não tivesse pensado em si mesmo como um educador”, Gould era um professor “quando utilizava a mídia como sua sala de aula”, compara (ANGILETTE, 2001: 3)

A decisão de Gould em encerrar seus concertos ao vivo, pode-se dizer, carregava um componente ideológico, por um lado, e tecnológico, por outro. O primeiro dizia respeito à forma como Gould entendia a arte. O segundo, em relação à distribuição da produção artística. O encontro desses dois componentes resultava em uma espécie de dialética histórica.

Um dos estranhos aspectos da tecnologia é que ela não apenas cria novos processos, mas também cancela – ou torna possível o cancelamento – velhos processos amplamente aceitos. [...] As teorias de Gould sobre tecnologia da mesma forma subentendiam uma reversão de uma tradição musical que remontava a todo o caminho de volta até a Renascença. Foi então, de acordo com a visão histórica de Gould, que a música ocidental tomou um desvio racionalmente errado, na direção

³ Vale salientar que os espaços de experimentação artística não eram exclusivos à CBC canadense. Naquele momento, várias e diversas emissoras de transmissão radiofônica européias permitiram o surgimento de estruturas, de nomes e de movimentos importantes para a música do pós-Guerra: em Paris, a ORTF com Pierre Schaeffer e o GRM, *Groupe de Recherches Musicales*; na Alemanha, a WDR, com Karlheinz Stockhausen e Herbert Eimert, por exemplo.

da especialização. Todos os grandes marcos usualmente tratados nas aulas de história da música como triunfo culturais – o advento de compositores profissionais como Mozart ou Haydn, a orquestra profissional como a de Esterhazys, o virtuose profissional do piano, o regente profissional cuja performance musical consiste em fazer voltear um bastão –, tudo isso impressionou Gould como degraus em direção ao grande competitivo mercado musical de nossos dias. Os empresários mandam vaidosos virtuosos em turnês, os regentes, que são verdadeiras estrelas, pulam de uma apresentação para outra como convidados especiais; os compositores permanecem largamente ignorados e o público é constituído por milhares de autômatos agrupados em desconfortáveis palácios culturais. O que havia sido perdido na Renascença – o que também criou, junto com muita arte boa, o sistema capitalista, que daí em diante vendeu e comprou arte – foi a tradição de comunidade artística. [...] A visão de Gould sobre essa utopia pré-século XVIII não foi muito realista, mas o mais interessante é sua crença de que tudo isso poderia ser recriado pela maravilha das gravações tecnológicas. (FRIEDRICH, 2000: 127-128)

E necessário salientar, contudo, que, àquela altura, a tecnologia já imprimia mudanças significativas na música. Para Glenn Gould, o mais importante impacto dessas mudanças era aquele que atingia diretamente à noção de escuta e, conseqüentemente, de ouvinte.

A influência da gravação no futuro vai afetar não somente o *performer* e o empresário, mas também o compositor e o engenheiro de som, bem como o crítico e o historiador. Mais importante: afetará também o ouvinte, a quem toda essa atividade é finalmente dedicada. (GOULD, 1966; in PAGE, 1990: 343)

No centro deste debate tecnológico, então, há uma nova espécie de ouvinte – um ouvinte mais participativo na experiência musical. O surgimento deste fenômeno em meados do século XX é a grande realização da indústria fonográfica. (idem, *ibidem*: 347)

Girar o *dial* é, à sua maneira, um ato interpretativo. Quarenta anos atrás, o ouvinte tinha apenas a opção de apertar um botão escrito “ligar” ou “desligar” e, com os equipamentos mais avançados, talvez pudesse modular um pouco o volume. Hoje, a variedade de controles disponível ele pode ter um julgamento analítico. Esses controles são primitivos se comparados a todas as possibilidades de participação que estarão à disposição do ouvinte assim que as técnicas de laboratório forem incorporadas aos aparelhos de som domésticos. (idem, *ibidem*: 347)

As transformações a que a música era submetida quando da introdução de novas ferramentas tecnológicas na primeira metade do século XX foram protagonizadas por movimentos e artistas centrais na cena musical européia. Embora não tivesse travado contato direto com esses protagonistas, nem com seu pensamento de modo mais profundo e sistemático – pelo menos não há registros claros disso – Glenn Gould foi contemporâneo aos

movimentos de Música Concreta e Eletrônica e a figuras como Pierre Boulez, Pierre Schaeffer, John Cage e Karlheinz Stockhausen⁴. Aproximações, contudo, entre Gould e esses compositores/pensadores/protagonistas já foi feita em outros momentos (ANGILETTE, 2001; BAZZANA, 1996; BAZZANA, 2001). Nesse sentido, não seria exagero afirmar que Gould tangenciava – por meio das condições materiais (os suportes tecnológicos) e o espírito de seu tempo (a passagem modernidade/pós-modernidade) – os princípios de uma cultura que vinha eclodir com o advento das mídias massivas e seus possíveis desdobramentos no campo da criação artística.

De todos os fatores contemporâneos que influenciaram a estética aberta de Gould e sua relação com o cânone clássico, talvez a mais importante tenha sido a tecnologia de gravação. Ele estava muito interessado nas implicações da gravação em termos de composição, performance e recepção musical. Na verdade, suas reflexões sobre os impactos da gravação podem ser consideradas mais contemporâneas – até proféticas – que as de muitos pensadores da atualidade. (BAZZANA, 1996)

Em maio de 1988, a National Library of Canada reuniu em um painel, Margaret Pacsu, Murray Schafer, Vincent Tovell e John Roberts para debater a face de Glenn Gould voltada às comunicações. Entre os diálogos estabelecidos pelos três painelistas, John Roberts destacou que a visão de Gould sobre as intersecções entre música e tecnologia traspassava pelos meios de comunicação de massa:

É necessário entender que o conceito de Glenn Gould acerca de comunicação em rádio, televisão, gravação e textos estava permeado por uma extraordinária visão de futuro. Glenn estava bastante consciente da velocidade do progresso tecnológico, de que o mundo estava passando pelas maiores mudanças culturais experimentadas pela humanidade e ele desejava ter a certeza de que a música teria um lugar em

⁴ Cage e Stockhausen aparecem, transversalmente, na biografia mais respeitada de GG. Há um episódio em que Gould teria ficado muito irritado com um convite feito pela Western Ontario University para que ele executasse a emblemática peça 4'33", de John Cage (FRIEDRICH, 2000: 322n). Quando começou a compor, GG relata em carta: "Houve algumas críticas *da moda* que chamaram a atenção sobre ser pouco apropriado reviver-se o espírito de Richard Strauss na idade de Karlheinz Stockhausen (ou será a sua idade), mas, por sorte, as vozes 'progressistas' têm sido minoria e ajudado a levantar uma controvérsia razoavelmente saudável" (apud: FRIEDRICH, 2000: 170). Bazzana (2004), outro ensaísta e biógrafo de GG, trata com menos radicalismo a relação do músico com a vanguarda musical dos anos 50 e 60.

qualquer que fosse a materialidade do futuro. Sem dúvida, ele estava certo que o futuro seria muito diferente do presente e do passado. Ele via música como uma arte híbrida, algo que ultrapassasse a experiência compositor-intérprete e incluísse as gravações, ou a direção de rádio e televisão, bem como os técnicos e a audiência nesse processo. (ROBERTS,1988)

Schafer completa, ressaltando o caráter multifacetado das preocupações de Gould:

A devoção de Gould aos compositores era, de maneira curiosa, contraditória em relação à sua insistência de que o futuro da música repousava na tecnologia eletroacústica (...). Certamente, Gould deve ter percebido que a autoridade da partitura impressa estava diminuindo em relação à atuação do intérprete, bem como o romancista e o poeta estavam sendo substituídos pelas estrelas do cinema. (SCHAFER, 1988)

A forma como Gould percebia o papel a ser desempenhado pelas mídias nas sociedades de seu tempo e a consciência dele da maneira como a linguagem das mídias acabaria por influenciar as artes certamente era resultado, também, da influência de um outro canadense ilustre e contemporâneo a Gould: Marshall McLuhan.

1.2.1 Intersecções canadenses: Gould & McLuhan

Há diversas referências e observações sobre a influência do teórico canadense Marshall McLuhan na percepção que Gould desenhava em relação à tecnologia (ANGILETTE, 2001; FRIEDRICH, 2000; BAZZANA, 2004). Eram contemporâneos, compatriotas e viviam relativamente próximos. O que McLuhan pensava sobre mídia e o projeto de música nos meios de comunicação que Gould vislumbrava tinham, entre si, pontos de convergência na forma como entendiam o papel da mídia nas relações psicológicas e sociais do século XX.

Marshall McLuhan foi um dos mais controversos teóricos da Comunicação no pós-II Guerra. Mais de uma década depois, seus textos puderam ser compreendidos como uma opção teórica frente aos impactos sobre o homem que ainda se relacionava esteticamente a

partir de premissas configuradas desde a invenção dos tipos móveis por Gutenberg, no século XVI. Segundo McLuhan, o homem estaria, àquela altura, atravessando a terceira fase de uma história cuja linha de corte era a forma como se comunicava. A primeira, referia-se ao que chamou de “primitiva”; a segunda, “tipográfica” e a terceira “verbovocovisual”, tomando emprestado um neologismo de James Joyce (JOYCE, 1975: 341; BULIK, 2002; LIMA, 1978: 144). A dissociação entre o hábito tipográfico e a era tecnológica precisava ser percebida como um elemento central nas análises da comunicação para McLuhan. Seu mais conhecido ensaio, *Understanding Media: the extensions of Man*, trazia um axioma cuja ressonância se faz ouvir até hoje: “the Medium is the Message”, ou “o Meio é a Mensagem” (MCLUHAN, 1969a: 7). As mídias tornavam-se, nesse sentido, protagonistas do percurso que se estabelecia a partir do advento da eletricidade e da eletrônica. E abalaria as experiências lineares do homem letrado, tipográfico, de forma que mídia e homem tornassem um só corpo, a primeira como extensão do segundo (DEL BIANCO, 2005).

Escreveu McLuhan: “a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas” (MCLUHAN, 1969a: 22). E Gould estava particularmente interessando em entender, a partir da perspectiva mcluhaniana, como os padrões musicais poderiam ser alterados pelos novos meios de comunicação de massa eletrônicos:

Assim como McLuhan, ele fez previsões sobre tecnologia que o fizeram parecer um desajustado nos anos 60 mas um visionário após sua morte: eles anteciparam implicações da tecnologia que apenas agora, na era digital, são completamente evidentes na vida musical (BAZZANA, 2004: 11).

Ainda segundo Bazzana, Gould conhecia o pensamento de McLuhan antes mesmo do pensador canadense tornar-se uma “sensação da cultura pop” nos Estados Unidos (2004: 258).

Gould escreveu, em 1966, que “achava que seus livros [de M.McLuhan] algo que combinava uma análise brilhante e uma cristalina loucura” (apud: BAZZANA, 2004: 258), mas reconhecia, adiante, que McLuhan apontaria a questões centrais do seu tempo. Em grande parte dos escritos de Gould, há expressões que se tornaram célebres no pensamento de McLuhan, especialmente os termos “linear” e “tátil”. Um dos pontos de conexão mais conceitual entre o pensamento de Gould e a teoria de McLuhan se encontra no fato que o pianista reconhecia que as gravações a que se dedicou com tanto entusiasmo a partir dos anos 60 não representavam apenas um “cartão-postal” de um concerto. Eram, sobretudo, uma nova obra, completamente separada da original. Os discos, nesse sentido, abriram o horizonte das interpretações pouco ortodoxas de Gould para peças de Bach, por exemplo, pelas quais era constantemente acusado de promover alterações não-previstas na concepção original do compositor alemão.

E possível – dada a forma como os temas ligados a tecnologia, cultura, comunicação, artes e linguagem tomaram materialidade e espaço central dos estudos contemporâneos – que as teses de McLuhan pareçam vagas e ultrapassadas. Mas deve se reconhecer o caráter transgressor de seu pensamento na seara dos estudos de comunicação em um momento histórico em que as teses mais aceitas sobre a comunicação e cultura de massas estavam ancoradas no pensamento marxista, sobretudo nas idéias dos teóricos da Escola de Frankfurt que, com exceção de Walter Benjamin, viam as novas mídias como única e simplesmente um espaço de dominação ideológica do capital⁵. A profecia (não concretizada) de Gould em relação aos concertos ao vivo é uníssona à observação de McLuhan, para quem “o passado foi embora naquela direção. Quando confrontados com uma situação inteiramente nova,

⁵ Cf. ADORNO, 2002; ADORNO, 1991; HORKHEIMER, 1991.

tendemos a ligar-nos aos objetos ao sabor do passado mais recente. *Olhamos o presente através de um espelho retrovisor. Caminhamos de costas em direção ao futuro*” (MCLUHAN, 1969b: 102-3, *grifo nosso*).

Não se tratava, contudo, apenas de incorporar – tanto para Gould como para McLuhan – as novas mídias e esperar que elas desempenhassem o papel a que tinham sido destinadas. A inclusão das novas tecnologias gerava, no interior da própria sociedade e no interior do próprio homem, um choque de uso. “Nossa cultura oficial se esforça para obrigar os novos meios a fazerem o trabalho dos antigos”, escreveu McLuhan. Prossegue:

Atravessamos tempos difíceis, pois somos testemunhas de um choque de proporções cataclísmicas entre duas grandes tecnologias. Abordamos o novo com o condicionamento psicológico e as reações sensoriais antigos. Esse choque sempre se produz em períodos de transição. (MCLUHAN, 1969b: 122).

Ainda que fosse protagonista de um período em que as comunicações eram transformadas pelas novas mídias – o rádio, um tanto antes e a televisão, mais proximamente, – o trabalho de Glenn Gould, como músico entre os comunicadores; como comunicador entre os músicos – esteve, assim como as idéias de McLuhan, à frente dos seus dias. Em relação ao rádio, que utilizou tanto como mídia de divulgação das obras de grandes compositores, bem como de suas interpretações delas, mas, sobretudo, como um canal de formação de ouvintes e de experimentação sonora, Gould produziu intenso trabalho, como se vê a seguir.

2 GOULD E O RÁDIO

O rádio despertava muito interesse em Gould. Ele mesmo chegou a afirmar, em 1968, que o rádio era sua mídia favorita (BAZZANA, 2004: 284). Robert Fulford escreveu que “Gould e seus contemporâneos foram a primeira geração do rádio – e a última. Falo daqueles que nasceram imediatamente após os anos 30... Fomos os primeiros a crescer com o rádio em torno de nós e também os últimos a crescer sem televisão” (apud: BAZZANA, 2004: 285).

Entre o início dos anos 1950 até 1981, Gould participou de 114 programas de rádio, incluindo recitais, comentários, debates, entrevistas e documentários. Mesmo nos recitais, Gould fazia questão de fazer comentários e apresentar cada obra e seus compositores⁶. Segundo Bazzana, o interesse de Gould pelo rádio teria surgido na década de 1940, quando ainda era criança e teria percebido, ao escutar as transmissões, que havia algo de musical no que ouvia, além de lhe permitir o contato com um universo externo de maneira pouco invasiva. Quando pequeno, Gould entendia que a dramatização radiofônica era “algo mais puro, mais abstrato” que o teatro (apud: BAZZANA, 2004: 285). “O rádio trazia-lhe o mundo exterior, mas fazia isso sem violar seu forte senso de privacidade” (FRIEDRICH, 2000: 181). Nas palavras do próprio Glenn Gould: “Sempre me pareceu que quando a primeira pessoa ouvia a voz da segunda pessoa por meio de um dispositivo de cristal, ou o que quer que fosse, elas tinham não apenas a mais extraordinária experiência em música – em música no sentido da voz como som, obviamente – mas também a verdadeira linguagem do rádio. Eram capazes de conseguir algo muito especial (...) o contato humano original, aquele incrível, arrepiante

⁶ Levantamento elaborado a partir da catalogação de programas de rádio e televisão em que Glenn Gould participou ou dirigiu, organizada por Nancy Canning. (apud: FRIEDRICH, 2000: 385-421). A lista completa de todos os programas de rádio produzidos, escritos ou em que Gould participara pode ser lida nos anexos desta dissertação.

sentimento de consciência de outra voz e personalidade humana” (apud: FRIEDRICH, 2000: 181). Gould não se referia, exatamente, ao conteúdo, mas aos aspectos formais do rádio, à sonoridade: “Na verdade, não eram as reportagens e notícias, não era a essencial informação meteorológica, era o fenômeno da voz humana, o absoluto mistério e desafio de uma outra voz humana estar há cinco quarteirões e assim mesmo poder ser ouvida”, afirmou, retomando uma das características fundamentais do rádio que é a acusmática, ou a capacidade de se ouvir um som à distância, separado de sua fonte emissora original⁷.

Essa *musicalidade* da voz humana foi tema de uma conversa que Gould teria tido com Marshall McLuhan em entrevista na rádio CBC. Segundo registros dessa entrevista, que aconteceu em 1965, McLuhan teria dito à Gould que “a palavra falada era música, pura música, em qualquer momento. E uma forma de canto” (apud: BAZZANA, 2004: 304). Assim também pensava McLuhan: o rádio retomaria a tradição da oralidade, esquecida pela humanidade a partir da invenção dos tipos móveis (MCLUHAN, 1969a; DEL BIANCO, 2005). E essa idéia, evidentemente, excitava Gould.

Não se tratava, exatamente, *do que o rádio falava*, mas de *como ele falava*. Essa percepção do rádio como um instrumento de sonoridades, acima de tudo, levou Gould a pensar, nos anos 1960, em uma idéia que gravitava em forma da frase “*radio as music*”, ou “rádio como música”. Sobre esta idéia de Gould, dedicaremos capítulos incluídos na Parte III desta dissertação.

⁷ Mais adiante, na Parte III desta dissertação, retomaremos a acusmática como uma das características centrais na transformação da escuta a partir do advento das tecnologias elétricas e eletrônicas no século XX.

II

Radiofonia, palavra de ordem

As novas antenas continuaram a difundir as velhas asneiras.
A sabedoria continuou a passar de boca em boca.

Bertold Brecht

Os tempos modernos.

In: Poemas

3 RÁDIO: PROTAGONISTA DO SÉCULO XX

Não há dúvidas que o advento da modernidade e seu ápice na passagem dos séculos XIX ao XX provocaram profundas transformações na sociedade, na comunicação e nas artes. Não somente se alteraram os modos de produção como também a organização social, as relações de trabalho (e lazer), a estrutura díptica que separava a cultura popular da cultura erudita, bem como a noção de participação dos indivíduos nos espaços públicos. Aquele novo estado de espírito coletivo foi, certamente, impulsionado pelas tecnologias que então surgiam. A primeira Revolução Industrial, mecânica, deixava um rastro de mudanças que cederia espaço ao advento da eletricidade. Com ela, suas novas máquinas. Desse modo é preciso recuperar, ainda que minimamente, as discussões teóricas que se instalaram no bojo daquelas transformações. Esse exercício torna evidente a complexidade – social, política, econômica e cultural – que permeou aquela nova cultura das mediações eletrônicas.

Se, por um lado, alguns pensadores contemporâneos àquelas transformações observavam essas mudanças com espécie de sentimento apocalíptico⁸, por outro, houve intelectuais para quem os novos meios tecnológicos modernos seriam um sopro de renovação histórica, o que desencadeava um certo entusiasmo pelos tempos que sinalizavam o recém-nascido século XX. No campo estético, as mudanças incluíam um rompimento com os padrões hegemônicos desde o Iluminismo, como aponta Lucia Santaella:

As mudanças trazidas pela Revolução Industrial, pelo desenvolvimento do sistema econômico capitalista e pela emergência de uma cultura urbana e de uma sociedade

⁸ “Uma das figuras ilustres daquele século [o XIX], Karl Marx (1813-83), viu a invenção do motor a vapor como o grande marco da história humana, separando o passado do presente e descortinando um futuro revolucionário. No *Manifesto Comunista* de 1848 ele se alongou de maneira eloqüente sobre as “maravilhas conseguidas pela industrialização”; mas previu que a revolução viria, não por meio da tecnologia, mas sim da luta de classes entre capitalistas – que possuíam as máquinas a vapor e a maquinaria – e o proletariado – que trabalhava para os industriais e por eles era explorado.” (BRIGGS, BURKE, 2004: 117). Mais adiante, veremos, de maneira bastante geral, como o marxismo que se desenhou no interior da Escola de Frankfurt entendia o advento da modernidade.

de consumo alteraram irremediavelmente o contexto social no qual as belas artes operavam. Desde então e cada vez mais, nossa cultura foi perdendo a proeminência das “belas letras” e “belas artes” para ser dominada pelos meios de comunicação. (SANTAELLA, 2005: 6)

(...) a cultura de massas provocou profundas mudanças nas antigas polaridades entre cultura erudita e popular, produzindo novas apropriações e intersecções, absorvendo-as para dentro de suas malhas. Em síntese, a comunicação massiva deu início a um processo que estava destinado a se tornar cada vez mais absorvente: a hibridização das formas de comunicação e de cultura. (SANTAELLA, 2005: 11)⁹

O impacto provocado pelo surgimento da eletricidade não se restringia apenas ao mundo do trabalho, mas também ao universo das comunicações e das artes. Foi graças à energia elétrica que o século XX viu nascer novos suportes e meios de comunicação. A partir da invenção da fotografia, dos cilindros sonoros e do fonógrafo, do cinema, do telégrafo, do telefone, da radiotelegrafia, deixadas como herança pelo século XIX, homens e mulheres do século XX viam-se em conexões e cenários antes apenas imaginados – ou, de certa forma, um tanto absurdos na era mecânica. Tratava-se, sem dúvida, de um visível e importante rompimento histórico e estético.

As forças que dominaram as artes populares foram assim basicamente tecnológicas e industriais: imprensa, câmera, cinema, disco e rádio. Contudo, desde o fim do século

⁹ A autora vem defendendo, desde o início dos anos 80, o papel híbrido da cultura nos suportes tecnológicos modernos e esse tem sido um elemento de coesão de seu pensamento sobre a intersecção entre mídia e artes em seus mais recentes escritos, como se pode perceber, ainda, em outros ensaios (SANTAELLA, 2003a; SANTAELLA, 2003b). No campo do fazer artístico, essa idéia é compartilhada, um tanto menos entusiasmadamente, pelo historiador de arte Giulio Carlo Argan, para quem “sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências *modernistas*: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática quanto no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes ‘maiores’ (arquitetura, pintura e escultura) e as ‘aplicações’ aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte” (ARGAN, 1992: 185).

XIX uma verdadeira fonte de inovação criativa autônoma vinha se acumulando nos setores populares e de diversão de algumas grandes cidades. Estava longe de exaurida, e a revolução nas comunicações levou seus produtos muito além de seus ambientes originais. (HOBSBAWM, 1995: 196)

Percepção um tanto mais ousada pode ainda ser encontrada em Valéry:

“Nossas belas artes foram instituídas e seus tipos e usos fixados num tempo bem distinto do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante comparado ao que possuímos. Mas o espantoso crescimento de nossos instrumentos, e flexibilidade e a precisão que eles atingiram, as idéias e os hábitos que introduziram, nos asseguram modificações próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser vista e tratada como o era antes, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são, há cerca de vinte anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte” (VALÉRY apud: BENJAMIN, in LIMA, 1978: 209)

Os sucessivos inventos que marcaram o final do século XIX e se estenderam até as primeiras décadas do século seguinte deixavam seus contemporâneos fascinados pelo novo mundo que se abria, de maneira “autoconsciente”, para utilizar expressão de Briggs e Burke.

Surgia um novo culto, uma devoção religiosa ao progresso:

Na exposição de Paris de 1900, o clímax do século, em frente ao Palácio da Eletricidade havia um chafariz elétrico no qual uma cascata de água caía em um pequeno lago com uma escultura retratando um grupo de pessoas derrubando as figuras das Fúrias¹⁰; iluminada, ela “representava a Humanidade conduzida pelo Progresso”, e as Fúrias, “a rotina do Presente e do Passado”. Ao visitar a exposição, o perspicaz escritor norte-americano Henry Adams meditou sobre o culto ao dínamo elétrico, que comparou ao culto à Virgem Maria. (...) Pode-se ver mais do que um significado simbólico na mudança do vapor para a eletricidade durante as últimas décadas do século XIX, pois eram as invenções elétricas que pareciam apontar mais claramente para o futuro. (...) O vapor tivera seu evangelho, inteligível para grande número de pessoas, inaceitável para outras. A eletricidade, uma força natural, fascinava sem ser compreensível. Na melhor das hipóteses tinha uma missão. (BRIGGS & BURKE, 2004: 190)

A ideologia do progresso, contudo, não deixava de ter opositores. Certamente, não aos mecanismos de modernização em si, mas ao uso que deles se poderiam fazer. Entre os mais

¹⁰ Três divindades mitológicas, a saber: Alecto, Megera e Tisífone. Segundo a mitologia grega, teriam surgido quando o sangue de Urano caiu sobre Gaia.

notáveis críticos dos cenários desenhados pela galopante modernidade, estão os teóricos da que viria posteriormente ser conhecida como Escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin e Herbert Marcuse, cada um deles em diferentes graus.

Era a economia de mercado aplicada à tecnologia a que os frankfurtianos criticavam, até mesmo porque as revoluções industriais não eram suficientes para a consolidação dos quadros em que se desenvolveram as práticas que, mais tarde, vieram a ser denominadas por Adorno e Horkheimer como *Indústria Cultural*. “Assim, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização” (COELHO, 1998: 10).

Os escritos críticos da Escola de Frankfurt em relação à civilização técnica concentram-se na década de 40. Segundo eles, a razão objetiva – uma herança das conquistas do iluminismo filosófico do século XVIII – dava lugar a uma outra modalidade de razão, instrumental: “a racionalidade técnica (...) longe de garantir a seus membros o exercício de um livre arbítrio, os submeteu à dominação ideológica; no mais, aprofundou contrastes sociais pelo desnivelamento socioeconômico” (POLISTCHUCK; TRINTA, 2003: 111).

É naquele momento histórico que Adorno e Horkheimer escrevem o ensaio “O Iluminismo como mistificação das massas” (ADORNO, 2002), em que traçam críticas

bastante agudas à forma como o advento elétrico operava ideologicamente sobre o operariado¹¹. Escreveram Horkheimer e Adorno, em “Conceito de Iluminismo”, que

Seu objetivo [do saber cuja essência é a técnica] não são os conceitos ou imagens, nem a felicidade da contemplação, mas o método, a exploração do trabalho dos outros, o capital. Por sua vez as inúmeras coisas que, segundo Bacon, ainda são guardadas nele não passam de instrumentos: o rádio, enquanto impressora sublimada, o avião de combate, enquanto artilharia eficaz, o telecomando, enquanto bússola de maior confiança. O que os homens querem aprender da natureza é como aplicá-la para dominar completamente sobre ela e sobre os homens. Fora disso, nada conta. (HORKHEIMER; ADORNO: 1991: 4)

Os impactos, para Adorno, não eram apenas formais, mas de conteúdo:

No caso das máquinas falantes e dos discos parece acontecer historicamente o mesmo que se passou com a fotografia: a passagem da manufatura para a produção industrial modifica não somente a técnica de distribuição, mas também aquilo que é distribuído. (ADORNO apud FREIRE, 2004: 47)

Morais resume o espírito marxista de percepção da modernidade e de sua relação com os novos suportes tecnológicos elétricos:

O fim do século XIX e início do século XX é marcado pelo processo de produção e reprodução social capitalista, característica da Revolução Industrial e seu processo de produção da mais-valia. Olhos voltados para o mercado por força do aumento do grau de produtividade e do excesso de mercadoria por ele gerado. A saída para o mercado e consumo mundiais requer a circulação da mercadoria no menor espaço de tempo possível; a relação espaço-tempo, inversamente proporcional, determinará, daí por diante, a circulação e entrada de capital para realimentação do processo capitalista. (...) Econômica e fisicamente, é alterada a relação espaço-temporal pelo surgimento dos meios de transporte e comunicação: espaço anulado significa tempo explorado. (MORAIS, 1987: 3)

Duas décadas depois da fase de 40 dos frankfurtianos, o paradigma midiológico dos meios de comunicação de massa, na figura de Marshall McLuhan – uma importante influência para Glenn Gould, como observado anteriormente nesta dissertação –, dava à

¹¹ “Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a própria natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de antiiluminismo” (in: HORKHEIMER; ADORNO, 1991: IX)

modernidade uma outra abordagem, recusando-se frontalmente a transitar na seara da ideologia política da mídia e apresentando o fenômeno que se instalava com a modernidade face aos impactos sociais que a Era Elétrica proporcionou. A leitura dos escritos de McLuhan, no âmbito das teorias da comunicação, o caracterizam como um entusiasta das mídias emergentes da primeira metade do século XX. Para McLuhan, até o surgimento dos meios de comunicação eletrônicos teria havido uma “cultura do livro” que impedira a percepção das novas mídias como elementos culturais importantes na organização do novo século:

A cultura européia era, então, como agora, tanto uma questão de música, pintura, escultura, e comunicação como de literatura. Tanto assim que até o dia de hoje os norte-americanos associam principalmente a cultura com os livros. Mas, paradoxalmente, é na América do Norte que os novos meios da visão e do som obtiveram maior impacto popular. Será precisamente ao fato de estabelecermos a mais ampla separação entre cultura e os nossos novos meios que nos tornamos incapazes de encarar nos novos meios como cultura séria? Será que quatro séculos de cultura de livro nos hipnotizaram numa tal concentração sobre o conteúdo dos livros e dos novos meios que não podemos reconhecer que a própria forma de qualquer meio de comunicação é tão importante quanto qualquer coisa que ele transmite? (MCLUHAN, 1978: 145)

Essas duas abordagens – a crítica frankfurtiana, de um lado; a midiológica mcluhaniana, de outro – são ilustrativas, porque demonstram que o surgimento das novas mídias, no bojo da aplicação da energia elétrica no sistema produtivo, gerou percepções, de algum modo, antagônicas. O que não se nega é que a partir do desenvolvimento tecnológico, uma nova modalidade de expressão se instalava no tecido cultural. Nesse sentido, devem ser destacados o papel dos meios de comunicação de massa que marcaram a transição dos dois séculos e se consolidaram como protagonistas históricos das sociedades urbanas. Entre essas mídias, o rádio.

3.1 Uma mídia para as massas, uma massa para as mídias

Quando ainda era apenas uma novidade, o rádio foi aclamado pelo poeta futurista russo Velimir Khlebnikov como a solução de

um problema que a própria Igreja foi incapaz de resolver e que se tornou tão necessário para a comunidade como é uma escola ou uma biblioteca. O problema é a celebração de comunhão da alma única da humanidade, uma onda espiritual diária que banha o país inteiro a cada vinte e quatro horas, saturando-o com uma enchente de novidades científicas e artísticas: este problema foi solucionado pelo rádio usando a iluminação como instrumento. Desta forma o rádio irá forjar contínuas ligações na alma universal e moldar a humanidade numa única entidade. (KHLEBNIKOV, 1921; apud: ZAREMBA, BENTES (org), 1996: 161)

O século XX nascia sob o império do rádio. Era, sim, um novo aparato, mas representava, sobretudo, uma revolução na noção de espaço, de território, de escuta. E, conseqüentemente, de música.

A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música, pois ele abolia as limitações acústicas ou mecânicas ao alcance dos sons. A música, a última das artes a romper a velha prisão corporal que limita a comunicação oral, já tinha entrado na era da reprodução mecânica antes de 1914, com o gramofone, embora este ainda não estivesse ao alcance das massas. Os anos do entreguerras sem dúvida puseram gramofones e discos ao alcance das massas, embora o virtual colapso do mercado de “discos raciais”, isto é, música típica dos pobres, durante a Depressão americana, demonstrasse a fragilidade dessa expansão. Contudo, o disco, embora sua qualidade técnica melhorasse depois de cerca de 1930, tinha seus limites, entre outros de duração. Além disso, seu alcance dependia de vendas. O rádio, pela primeira vez, permitiu que música fosse ouvida à distância por mais de cinco minutos ininterruptos, e por um número teoricamente ilimitado de ouvintes. (...) (HOBSBAWM, 1995: 195)

O universo sonoro já havia testemunhado, algumas décadas antes, duas das mais importantes rupturas que poderia ter experimentado até aquele momento, também ligadas ao surgimento de novas tecnologias que alteraram profundamente seus modos de produção e recepção. A primeira ruptura representava a “separação temporal entre a co-criação e a manifestação” (FREIRE, 2004: 13). Com a invenção dos suportes mecânicos de armazenamento sonoro, as caixinhas de música, pianolas, carrilhões, realejos dispensavam a necessidade de um intérprete musical – como ocorria no modelo

compositor/partitura/performance. Já a segunda ruptura, mais aguda, desreferencializava a noção de espaço e tempo do fenômeno musical e seu estopim foi dada com a invenção do fonógrafo, por Thomas Edison, ainda no final do século XIX (FREIRE, 2004: 15)¹².

O rádio surgia em seguida. Foi agente e sujeito das transformações do começo do século. Protagonizou o surgimento das metrópoles e, no interior delas, foi um dos principais atores de organização das cidades a partir dos sons: música e informação precisariam ser distribuídas ao maior número de pessoas possível. Amadurecia, com o advento do rádio, a noção de *massas*. Em torno dos aparelhos, homens e mulheres entravam em contato com o mundo que trafegava pelas ondas radiofônicas. Sonoro apenas, possibilitava a construção de um universo de imagens. E, junto com o cinema, erigiu os mitos e os objetos de desejo, amplificou o consumo e imprimiu à vida cotidiana o ritmo que a modernidade demandava.

Embora tivesse se instalado uma guerrilha em torno das patentes dos sistemas de radiodifusão entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do seguinte, era impossível ter, naquele momento, a idéia da amplitude que o rádio ganharia a partir do momento que se tornasse uma mídia em torno das massas. A radiotelegrafia – uma etapa tecnologia anterior à radiodifusão – havia sido pensada apenas “como um substituto para a telegrafia por fios” (BRIGGS & BURKE, 2004: 159). No entanto, o rádio ganhava visibilidade somente após seu uso doméstico, nos pioneiros Estados Unidos, Inglaterra e Holanda. Antes mesmo da concepção do rádio como uma mídia comercial, já era possível encontrar, nos EUA, em 1912, aproximadamente 122 clubes amadores de transmissão sem fio. (BRIGGS & BURKE, 2004: 161).

¹² Às sonoridades que se ouvem sem a possibilidade de visão de sua fonte original de emissão sonora, dá-se o nome de *acusmática*. O termo remonta ao filósofo grego Pitágoras que lia textos aos seus alunos escondido por uma cortina, de modo a não lhes oferecer nenhum elemento visual que os distraísse da leitura. Cf. WISHART, 1996.

A explosão radiofônica viria, no entanto, somente nos primeiros anos da segunda década. Simultaneamente, Estados Unidos e Reino Unido buscavam alternativas de regulamentação de transmissão. Na América, as iniciativas de programação de conteúdo por rádio se concentravam em grupos econômicos, muitos deles já ligados a jornais e empresas de propaganda ou de fabricação de aparelhos de recepção. No Velho Mundo, o governo inglês apressou-se em regulamentar rapidamente as radiodifusões e criar a BBC – British Broadcasting Corporation – em caráter monopolista e sob responsabilidade do Estado.

Rapidamente absorvido pela Indústria Cultural, o rádio se configurava como um elemento importante da vida econômica e política das primeiras décadas (apenas vale lembrar de seu papel nos totalitarismos políticos). Nos anos 30, a expansão era visível. Edgar Felix, pioneiro da publicidade comercial radiofônica nos Estados Unidos, não escondia seu entusiasmo: “Que gloriosa oportunidade para o publicitário difundir sua propaganda de venda. Havia uma audiência incontável, disposta, entusiástica, curiosa, interessada, à procura de divertimento e alcançável na privacidade de seus lares” (apud: BRIGGS & BURKE, 2004: 168). Vale, nesse ponto, evocar a observação de McLuhan, para quem “o rádio atuou num sentido (...) de fazer reviver a experiência ancestral das tramas do parentesco do profundo envolvimento tribal” (MCLUHAN, 1969a: 339). A absorção comercial deu ao rádio o caráter normativo e uniforme que o caracterizou. A partir dois pólos catalisadores – EUA e Reino Unido – o mundo aprendeu as *regras* de produção de conteúdo para o radiojornalismo e entretenimento radiofônico.

A estrutura massiva de radiodifusão cristalizou, em todos os anos seguintes e até os dias atuais, uma dicotomia bastante evidente na prática do rádio: a separação entre emissores

e receptores e o abismo que os distingue. Esta é a primeira e mais perceptível observação que há de se fazer dos modelos vigentes de radiodifusão. Segundo Freire,

No início dos anos 1930, Walter Benjamin criticou o rádio com os seguintes termos: “o engano decisivo dessa instituição é perpetuar em seu funcionamento a divisão fundamental entre apresentador e público, desmentida por seu embasamento técnico”. Entretanto, o rádio nunca se preocupou como desenvolvimento de um diálogo efetivo entre o emissor e sua audiência. Pelo contrário, ele se cristalizou na forma de um emissor onnipresente e quase surdo, que dialoga somente quando, como e com quem quer. Seu potencial para a comunicação com as massas começou a ser explorado nessa mesma década por comerciantes e governantes. (FREIRE, 2004: 56)

Os modelos de radiodifusão criaram, naquele momento, o que posteriormente ficou conhecido como o “homem médio” (MORIN, 1997: 44). Esse homem médio, a que Edgar Morin chama de *anthropos universal*, foi criado, em relação aos produtos massivos de comunicação sob o advento da eletricidade, pelas próprias condições materiais a que estava sujeito, ou seja, de certo modo, não havia público para o produto que não existia e sua existência se legitima a partir das bases de produção. Como postula o marxismo, “o objeto de arte – tal como qualquer outro produto – cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.” (MARX, 1983: 210). Deste modo, é possível apreender que, à medida que se criavam os modelos de radiodifusão – cada um com suas variáveis estéticas, seu modo de construção e representação da realidade, suas sonoridades – criavam-se, também, os ouvintes: novos ouvidos para novos sons¹³. Segundo Edgar Morin

a cultura de massa é o produto de um diálogo entre uma produção e um consumo. Esse diálogo é desigual. *A priori*, é um diálogo entre um prolixo e um mudo. A produção (o jornal, o filme, o programa de rádio) desenvolve as narrações, as histórias, expressa-se através de uma linguagem. O consumidor – o espectador – não

¹³ Janete El Haouli, ao apresentar em sua tese de doutorado o pensamento do finlandês Harri Huhtamaki, evoca uma expressão de autoria de Huhtamaki que se encaixa no conceito de “homem médio” de Edgar Morin: o “ouvinte médio”. Segundo HAOULI, “uma ficção que acaba por subestimar o ouvinte, já que aos ouvintes médios são oferecidos entretenimentos medianos” (2000: 61).

responde, a não ser por sinais pavlovianos; o sim ou o não, o sucesso ou o fracasso. O consumidor *não fala*. Ele ouve, ele vê ou se recusa a ouvir ou a ver. (MORIN, 1997: 46)

4 A SINTAXE RADIOFÔNICA

Seja nos manuais de radiojornalismo, seja na pesquisas de pós-graduação que têm por objeto o rádio e o jornalismo radiofônico, um sintoma é bastante perceptível: o afastamento e a recusa de qualquer iniciativa que tenha por empreita um debate frontal sobre questões da linguagem radiofônica. Grande parte dos textos em que se fundamentam as práticas radiofônicas foram escritos entre as décadas de 60 e 70 e, se desde a formação das primeiras companhias e emissoras de rádio, de âmbito privado ou estatal, o jornalismo passou por significativas transformações – com a incorporação de novos elementos tecnológicos, com as plataformas digitais e com a aceleração da produção da informação em face ao aumento da velocidade das novas demandas do público ouvinte – o discurso sobre a radiofonia parece ter estacionado em regras sintáticas aparentemente não questionáveis.

Muito rapidamente – para evitar *dissonâncias*, talvez – a prática da radiofonia, tal qual uma seita em que o mercado e suas práticas eram os únicos deuses, ganhou mandamentos claros que nortearam os princípios básicos da elaboração da informação no rádio. Esses princípios eram, sobretudo, fundamentados em perspectivas comerciais da transmissão radiofônica. Desse modo, podemos falar na sintaxe do rádio como uma gramática que tem por finalidade única uma escuta que absorva o próprio sujeito receptor, de maneira que não seja o ouvinte que escute o rádio, mas que o rádio seja escutado pelo ouvinte.

De certo modo, o entendimento de McLuhan de que o rádio recuperaria a oralidade perdida parece ter sido levado às últimas conseqüências pela produção radiofônica ocidental mais ligada ao broadcasting comercial (seja privada ou estatal, visto que mesmo as emissoras públicas e educativas são levadas a obedecer à mesma sintaxe). A oralidade verbo-falada foi

tão marcante na elaboração dessa gramática que, mesmo sendo uma mídia construída a ser ouvida, suas regras se consolidaram, fundamentalmente, em estruturas da palavra, na maioria dos casos ignorando suas sonoridades ou a sonoridades dos elementos que compõem o rádio, em geral, e o radiojornalismo, particularmente.

Para ilustrar essa gramática essencialmente verbo-falada, retomaremos, a seguir, elementos comuns que compõem os princípios da linguagem radiofônica segundo alguns autores que contribuíram para a difusão dos princípios do que podemos chamar de sintaxe do radiojornalismo.

4.1 Crítica bibliográfica do discurso funcionalista sobre o rádio

Quando confrontada enquanto sistema de signos, semiose verbo-sonora, a linguagem do jornalismo em rádio traz à tona os princípios da retórica radiofônica, desde o deslumbre das décadas iniciais à uma “normatização” da seu caráter informativo. Nesse sentido, a principal influência da prática radiofônica foi, sem dúvida, o caráter capitalista em que os meios de comunicação de massa foram inseridos na sociedade industrial e a via funcionalista que reivindicou – em oposição à Teoria Crítica alemã – posição de destaque nos estudos da comunicação midiática. Como se viu nos capítulos anteriores, uma das questões fundamentais a que o rádio se viu confrontado foi a de que era necessário estabelecer canais de comunicação, não-dialógica, por sinal, ao maior número de ouvintes simultaneamente. Os estudos elaborados pela linha funcionalista da comunicação social, em especial aqueles que se desenvolveram nos Estados Unidos, tiveram como foco a percepção do efeito que a mídia provocava nos receptores, e no caso do rádio, nos ouvintes. Esse era, de maneira geral, o

principal questionamento a que os ensaístas procuravam respostas: localizar o quanto as novas mídias influenciavam os receptores, qual era a amplitude de seu poder de persuasão e de que maneira ouvintes e leitores reagiam às mensagens midiáticas. Sem que, na maioria dos casos, essa investigação perpassasse a linguagem radiofônica. Em um primeiro momento, triunfou a avaliação de que bastava o contato direto com as mensagens produzidas pelos meios de comunicação de massa para que elas fossem absorvidas pelos receptores, como rezavam as cartilhas do comportamentalismo psicológico calcado nas estruturas de estímulo-resposta (E → R). Neste período histórico, os ensaístas acreditavam que “a exposição à comunicação de massa tinha efeitos imediatos, uniformes e diretos nas audiências” (DEFLEUR, BALL-ROKEACH, 1993: 185). Posteriormente, essas correntes foram batizadas com os nomes de “Teoria da Bala Mágica”. Logo em seguida – e motivados por novas abordagens metodológicas aplicadas à Teoria da Comunicação de Massa – o pensamento que sistematizava as reflexões sobre a comunicação de massa foram incorporando novos elementos, oriundos de outras disciplinas – como a Sociologia e a Filosofia, a Psicologia Social e, ainda, os estudos de linguagem, como a Semiótica e a Semiologia e a Psicanálise. No entanto, é preciso ressaltar que, do ponto de vista sistematizado, o pensamento acerca da função e da ressonância dos meios de comunicação de massa, a partir da primeira metade do século XX, concentrou-se na bipolaridade paradigmática entre a Teoria Crítica e a Escola Funcionalista, que protagonizou os estudos da comunicação social até a década de 80 (POLISTCHUCK; TRINTA, 2003).

Os primeiros escritos sobre o impacto do rádio na vida cotidiana surgem naquele momento e a radiodifusão foi objeto tanto dos estudiosos norte-americanos como dos

teóricos da Escola de Frankfurt, àquela altura já exilados nos Estados Unidos. Os ensaios teóricos e as pesquisas de campo criaram as bases para o desenvolvimento de uma série de princípios que, ao longo da segunda metade do século passado, foram repetidas à exaustão como essenciais para a produção da mensagem radiofônica. É necessário salientar, contudo, que esses princípios não nasceram dos estudos acadêmicos, mas acabaram sendo, de certa forma, legitimados por eles. O discurso funcionalista retomou conceitos como “emissor”, “receptor”, “canal”, “mensagem” e a eles acrescentou os “efeitos” (POLISTCHUCK; TRINTA, 2003: 88-89). Para os produtores de rádio e jornalistas radiofônicos, o efeito desejado era evidente: comunicar. E para isso deveria obedecer a uma série de ordens sintáticas da mensagem elaborada ao canal específico, que era o rádio. O público estaria do outro lado, à espera.

Nesse sentido, passados quase 50 anos do auge dos estudos funcionalistas, a produção e a reflexão sobre a linguagem radiofônica ainda se perpetua sobre aqueles princípios de análise, como o papel sociológico do rádio, por exemplo, ou mesmo nas pesquisas de recepção, que substituíram o foco de suas lentes, tirando-a dos emissores e observando os receptores. Utilizando um conceito de Gilles Deleuze, para compreender o meio como o rádio tornou-se, em termos de linguagem, um encadeamento de “palavras de ordem”, faz-se necessário, ainda que minimamente, localizar os resquícios funcionalistas na argumentação que até hoje ainda perdura nas emissoras e no ensino do radiojornalismo nos cursos superiores de comunicação.

O elemento mais evocado para a elaboração dessa sintaxe radiofônica é, em diversos autores, a unisensorialidade do rádio. Em alguns momentos, o fato de ser um instrumento

sonoro é eleito como virtude, em outros, como deficiência¹⁴ (cf. PRADO, 1985; ORTRIWANO, 1989; FERRARETO, 2000; PORCHAT, 1989). Um dos manuais pioneiros da prática radiofônica publicado no Brasil, o “Jornalismo audiovisual: teoria e prática do jornalismo no rádio, TV e cinema”, de Walter Sampaio, enumera seis características básicas a que a informação no rádio deveria obedecer. São elas: “períodos curtos”, “linguagem direta”, “simplicidade”, “sem adjetivação”, “objetividade” e “revisão” (SAMPAIO, 1971: 45-48). Note-se que todas as características referem-se à palavra falada, desprovida, nesse sentido, de qualquer traço de sonoridade que compõe o traço prático do rádio como mídia. Qualquer uma das características do texto radiofônico evocadas por Sampaio tem por objetivo a construção de uma mensagem clara, que deve ser ouvida pelo receptor sem maiores esforços, nem reflexão e, ainda, que garanta um grau de imparcialidade de quem conduz a mensagem radiofônica diante da realidade.

Mesmo sob o reduzido ponto de vista funcionalista da comunicação, é uma percepção bastante limitada da estética radiofônica, porque se atém apenas ao “código”, ao “tratamento” e ao “conteúdo” – para utilizar outras expressões nitidamente ligadas ao pensamento funcionalista – e não ao “canal”. (BERLO, 1999: 55-74), desconsiderando, a partir de suas características específicas, um potencial maior de significação e representação da realidade, que, quando reduzidas apenas a aspectos da palavra falada no rádio, fica minimizado.

Essa percepção semântico-descritiva da linguagem radiofônica foi interessantemente explorada por Armand Balsebre (1994). Segundo o autor, a normatização e padronização da

¹⁴ À título de exemplificação: segundo ORTRIWANO, “o rádio fala e, para receber a mensagem, é apenas necessário ouvir. Portanto o rádio leva uma vantagem sobre os veículos impressos” (1985: 78); já segundo PORCHAT, “a comunicação no rádio é limitada, por contar apenas com o som. O que requer uma compensação na linguagem nele empregada” (1989: 93)

linguagem radiofônica, ao mesmo tempo em que possibilita uma decodificação mais eficiente por parte do ouvinte, já que considera como caráter essencial da mensagem radiofônica o fato de que ela se configura num texto para ser ouvido e não para ser lido, deve ser analisado sob a perspectiva de que o “valor comunicativo” da mensagem substitui, muitas vezes, o seu “valor expressivo”, ou seja, a referencialidade do rádio em relação àquilo que ele reporta.

A sistematização de um código semântico da palavra radiofônica que estimule com seu caráter descritivo a percepção imaginativo-visual, ou que ajuste sua estrutura sintática e léxico-gramatical a seu valor de *palavra-falada/escutada*, e não de *palavra lida*, é uma tarefa difícil e que poucos autores tem se dedicado com rigor e necessária profundidade. Contra esse valor descritivo e auditivo se levantam diariamente o uso excessivamente ideológico da palavra, submetida à função abstrata denotativa das idéias, o signo lingüístico como substituto da idéia, consequência da primazia do valor comunicativo sobre o valor expressivo. (BALSEBRE, 1994: 84).

O argumento, muitas vezes repetido, ecoa em uníssono: o ouvinte precisa ser capturado. Não é possível deixá-lo escapar, sua atenção é preciosa e a escuta precisa ser estimulada segundo a segundo. É precioso o questionamento de René Farabet: “A grade que protege o alto-falante nos lembra muito as barras de uma prisão. Mas onde estará o prisioneiro? Na frente ou atrás? Censura da grade, cesura da moldura.” (apud: HAOULI, 2000: 65). Aliás, é possível estender essa analogia de Farabet da grade do alto-falante à grade uma prisão: não à toa chamamos também de “grade” a série de programas – dos mais diversos gêneros e formatos – que compõem uma emissora radiofônica.

Essa função *prisonal* do rádio não se esconde no discurso de quem ensina a fazer programas radiofônicos, jornalísticos ou não. Como recomenda um manual de radiojornalismo,

O som do rádio nem sempre é uma opção daquele que ouve. Ele pode chegar aos ouvidos contra a vontade daquele que passa a escutá-lo. A pessoa não oferece resistência, mas também não se dispõe a prestar atenção. Será preciso vencer o ouvinte através de uma *linguagem forte, incisiva, convincente*, sem apelar para a

pieguice nem para o sensacionalismo. Esta não-opção do ouvinte o dispensa de raciocinar. Sua atenção superficial exige que o profissional a fim de enviar o raciocínio pronto acerca do assunto que está desenvolvendo (PORCHAT, 1989: 97-98, grifo nosso).

Os conselhos para quem faz rádio, ao modo do manual pioneiro já citado, segundo o Manual de Radiojornalismo da Jovem Pan – uma das mais importantes e ouvidas emissoras de rádio em rede nacional – são os seguintes: nitidez, simplicidade, riqueza, repetição, força, concisão, correção, invocação e agradabilidade (PORCHAT, 1989: 99).

Prender o ouvinte, minimizar os potenciais de escuta por meio de uma mensagem clara, transparente e aparentemente asséptica, são os objetivos dessa regulamentação da mensagem radiofônica que se torna padrão nas emissoras em todo o mundo, a partir dos modelos de radiodifusão hegemônicos nos países ocidentais. Um dos elementos sintáticos dessa linguagem radiofônica é a “escalada”, sucessão de tópicos que precede um jornal radiofônico. Na escalada, o ouvinte toma conhecimento dos assuntos que serão abordados nos próximos minutos, de modo que, caso se interesse por algum assunto, esteja à espera dele. E mais importante: sem desligar o rádio ou mudar de estação.

Vejamos um exemplo de escalada do jornal “O Mundo Hoje”, do *World Service* da BBC, transmitido de Londres para o Brasil:

Você está ligado no Mundo Hoje da BBC Brasil. A hora certa: meio dia e ____ em Londres, oito e _____ em Brasília.

Daqui a pouquinho, **você** acompanha o caso do brasileiro Jean Charles de Menezes, morto pela polícia daqui de Londres.

E Brasil, Japão, Alemanha e Índia acertam posição conjunta para proposta de reforma do Conselho de Segurança.

A gente volta já.

Você acompanha ainda o protesto contra a morte de Menezes que reuniu 200 pessoas aqui em Londres.

Brasil e países do G4 chegam a acordo sobre proposta de reforma do Conselho de Segurança.

Nos Estados Unidos, tudo pronto para o lançamento do ônibus espacial Discovery.

Assassino do cineasta Theo Van Gogh é condenado à prisão perpétua na Holanda.

E você ouve ainda uma reportagem sobre o concurso de Miss Brasil, aqui na Grã-Bretanha.

Mas primeiro o noticiário de hoje¹⁵.

Considerando que o jornal é precedido pela escalada – escrita, como se vê, de forma a obedecer os padrões do jornalismo radiofônico – e que, para figurar nesse índice jornalístico foram escolhidos temas que possam interessar a uma gama heterogênea de ouvintes, não há forma de escape de quem está do outro lado do processo de emissão. Aliás, note-se como operam de maneira interessante os pronomes pessoais “você” e “a gente” no texto: além de estabelecerem uma cumplicidade, intimidade – caráter pelo qual o rádio tem sido amplamente estudado –, ele trabalha de maneira a criar uma sintaxe vocativa, um chamamento à escuta, uma ordem. Ainda que essa escuta implique numa espera por parte do ouvinte.

¹⁵ Jornal radiofônico “Mundo Hoje” 1ª edição, transmitido no dia 26 de julho de 2005, do *World Service* da BBC londrina para ouvintes no Brasil. O script do radiojornal encontra-se nos anexos.

Uma análise bastante oportuna, nesse sentido, foi feita por Murray Schafer e publicada em “A afinação do mundo” (SCHAFER, 2001). Ao afirmar que as sociedades contemporâneas carecem de rituais que construam marcadores temporais na “superabundância de atividades”, Schafer aponta a radiodifusão como um elemento que provoca uma indefinição rítmica. Segundo Schafer,

Cada estação de rádio tem seu próprio estilo de pontuação e seus próprios elementos de coligar o material de seus programas em unidades maiores, do mesmo modo que as frases da linguagem são modeladas em períodos e parágrafos. Diferentes eventos são repetidos periodicamente nas programações diárias e semanais, e em cada dia certos itens podem ser repetidos muitas vezes, a intervalos fixos. (...) (SCHAFER, 2001: 326)

Ao analisar as emissoras de Vancouver, no Canadá, Schafer chegou a dados surpreendentes, que confirmam a idéia da radiodifusão como portadora de uma sintaxe redundante e de uma capacidade de emissão de sucessivas palavras de ordem:

Por exemplo, nossos estudos das estações de rádio de Vancouver mostraram que, durante um período de uma hora, um disc-jôquei repetia certos itens com grande insistência. O nome da estação foi mencionado 28 vezes durante uma hora; o disc-jôquei mencionou seu próprio nome dezesseis vezes e o da cidade de Vancouver treze vezes, durante o mesmo período. Após estas citações primárias, havia uma longa lista de palavras que foram repetidas três ou mais vezes. Eram elas, em ordem decrescente: “viagem, primeiro, novo, moderno, contemporâneo, popularidade, dinheiro, perfeição, melhor, recompensa, prêmio, conveniência, velocidade, confiabilidade, simplicidade, poder, entretenimento, grande, amor” (...) (SCHAFER, 2001: 327)

O estudo de caso oferecido por Murray Schafer nos serve como um exemplo que confirma esse conjunto de determinações e padrões a que a mensagem radiofônica jornalística deve obedecer – e que são mascarados pela necessidade de isenção e clareza da mídia – podem representar, do ponto de vista ideológico, um mecanismo encontrado pelas forças de atuação – políticas ou econômicas – de controle do processo de significação que se dá no rádio. E que

foi lentamente afastando das grades de programação os gêneros mais híbridos, como o documentário, por exemplo, em nome da informação imediata (e de menor custo).

4.2 O tempo-real e os documentários

Os programas de rádio que são analisados nos capítulos que compõem a terceira parte desta dissertação foram classificados pelo seu próprio autor como “documentários radiofônicos”, embora não obedeçam aos padrões rígidos de linguagem dos documentários na radiodifusão ocidental. Apesar das divergentes nomenclaturas dadas a este gênero, é escassa a bibliografia sobre o gênero no Brasil, de certa maneira refletindo a posição menor que ele ocupa na programação das emissoras de rádio.

Uma pesquisa feita há dez anos (BARBOSA FILHO, 1996), que se propôs elaborar uma tipologia dos gêneros radiofônicos, não dedicou ao documentário mais de duas páginas, não apenas porque o documentário é raro nas ondas de transmissão brasileiras, mas, sobretudo, porque existe uma dificuldade no acesso de informações sobre este gênero jornalístico. Segundo Barbosa, o documentário “tem como característica uma profundidade de abordagem, construída através da participação de um repórter condutor, mesclando pesquisa documental, medição dos fatos ‘in loco’, comentários de especialistas e de envolvidos no acontecimento; desenvolvendo uma investigação sobre um fato ou conjunto de fatos reais, oportunos e de interesse atual” (BARBOSA FILHO, 1996: 55).

Os gêneros jornalísticos no rádio têm sido sistematicamente classificados em relação ao nível de aprofundamento da abordagem deles em relação à realidade retratada. Ángel Faus

Belau classifica os gêneros radiojornalísticos em dois grupos: os “puros” e os “mistos”. Os gêneros puros são aqueles em que pesam apenas a descrição rápida e imediata dos fatos: o flash de notícias e os boletins; os gêneros mistos, por sua vez, caracterizam-se pela intenção em dar à divulgação de notícias um caráter mais analítico, em profundidade (FAUS BELAU, 1981), onde poderiam ser incluídos os documentários radiofônicos, por serem gêneros interpretativos. Albertos, no entanto, aponta para a proeminência dos gêneros informativos, em detrimento dos interpretativos, no rádio. Para ele, esse comportamento se deve historicamente ao controle exercido sobre as emissoras de rádio (ALBERTOS, 1977: 211-212).

Em oposição aos gêneros jornalísticos mais breves, Mario Kaplun entende que o radiodocumentário – chamado por ele de *radio-reportaje* – se constitui em um espaço radiofônico dedicado a oferecer uma abordagem mais aprofundada de um tema.

Uma reportagem é uma monografia radiofônica sobre um tema dado. Cumpre, no rádio, uma função informativa um tanto similar a que cumpre no cinema o filme documental (os ingleses chamam a reportagem de *documentary*, e também lhe dão o nome de *feature*). Poderíamos compará-la também a um grande artigo jornalístico, que não conteria apenas texto, mas também ilustrações, fotografias. A reportagem radiofônica não é somente uma breve exposição sobre um tema (...), mas uma apresentação relativamente completa do tema. (KAPLUN, 1978: 143)

É necessário notar que, embora tenha encontrado precedentes no cinema, o radiodocumentário foi criando formas próprias ao longo da história da radiodifusão, especialmente influenciado pelas formas do radiojornalismo. Mas também influenciou o radiojornalismo, apresentando-lhe elementos de linguagem que não são presentes apenas no relato do repórter ou em uma nota noticiosa. Como afirma Carmen Lúcia José,

o documentário, como o gênero que complexificou a reportagem, dota o fato de generalidade, transformando-o em tema; a documentação da notícia é multiplicada, porque não se reduz aos componentes do lead, e cada documentação pode se tornar um aspecto do tema; portanto, são vários recortes tratados para compor uma generalidade sobre o tema. Cada aspecto não é simplesmente apresentado como parte de um relato que deve corresponder ao fato, torná-lo verossímil; cada aspecto

deve ser tratado como constituinte da generalidade, ou seja, ser a confirmação ou a negação validada pela construção do discurso. Assim, no documentário, os vários aspectos podem ou não ser fragmentos da realidade, mas não precisam aparecer como tal; são apresentados, isto sim, como constatações devidamente sustentada por seus argumentos ou pela força afetiva do relato. (JOSÉ, 2003)

Um encontro na Itália em 1996 – *Alla ricerca della qualità radiofonica: Il documentário*

– reuniu produtores de rádio e de documentários de toda a Europa para discutir o futuro do gênero nas transmissões radiofônicas. Era comum a todos eles a percepção de que o formato do documentário foi empurrado para o ostracismo pela hegemonia dos padrões de jornalismo norte-americanos, que valorizam o imediatismo da produção e a objetividade jornalística. Esse parecer foi apresentado tanto por Ortoleva quanto por Jankowska e Zgainski. Estes últimos entendem que pesam dois fatores sobre a situação do documentário radiofônico nas emissoras contemporâneas:

- 1) A maioria das rádios públicas está em crise. Elas enfrentam uma forte concorrência com as emissoras privadas, comerciais e religiosas.
- 2) O progresso da comunicação de massa nesta era das mídias eletrônicas parece dar prioridade para novos elementos de informação que sejam curtos, rapidamente produzidos e preferencialmente uniformizados. (JANKOWSKA; ZGAINSKI, 1996: 189)

Este diagnóstico encontra eco na percepção de Ortoleva, para quem o caráter instantâneo das produções e sua predominância na radiodifusão criou um cenário em que deve ser levada em conta uma oposição entre a memória documental e informação fluida transmitida em tempo real.

O documentário, um gênero que em outras formas de expressão (da fotografia ao cinema) aparece primariamente como um texto para uma memória futura, como um fixador do tempo, é inserido num rádio dominado pelo consumo rápido. (ORTOLEVA, 1996: 54)

Em síntese, entre os gêneros dos formatos jornalísticos em que uma abertura a experimentações de linguagem eram mais permitidas – ou menos reprimidas –, o documentário foi sendo lentamente afastado das programações radiofônicas em detrimento

da valorização das relações de custo/benefício – quanto mais produzidos, mais mão de obra dependida – e da valorização da informação rápida, em tempo-real e ao vivo.

5 NO AR, PALAVRAS DE ORDEM

Em maio de 1987, o filósofo francês Gilles Deleuze, em sua conferência “*Qu'est-ce que l'acte de création?*”, a estudantes de cinema, foi categórico: “A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação” (DELEUZE, 1999: 5). Ao enunciar tal assertiva, Deleuze levava em conta o papel que a comunicação e a informação tiveram, durante todo o século XX, como elementos de controle. O rádio, inclusive, foi a primeira mídia do século a ser capitalizada pelo sistema produtivo e, nesse sentido, operou como protagonista das relações de poder – seja ele político ou econômico, ou ainda ambos. Vale lembrar, nesse sentido, o protagonismo das transmissões radiofônicas na consolidação do III Reich na 2ª Guerra Mundial ou, mesmo no Brasil, na construção de uma imagem mitologizada de Getúlio Vargas, na ditadura estadonovista. Antes de Deleuze, faz-se necessário assinalar, os pensadores da Escola de Frankfurt já tinham evidenciado o afastamento entre os meios de comunicação de massa e as formas artísticas de representação. E mais: os frankfurtianos haviam posto em posição central o debate sobre a absorção, pelo Capitalismo, dos meios de comunicação, como eficazes ferramentas de manipulação e de acobertamento da luta de classes. (HORKHEIMER, ADORNO, 2002)

É preciso reconhecer o papel que o contato e a leitura das obras de Deleuze e Guatarri tiveram na trajetória desta pesquisa. Os conceitos de Deleuze, muito mais que alicerces teóricos que permitiriam a observação do rádio e do jornalismo radiofônico, por um lado, e da rádio-arte, de outro, representam, nesse contexto, uma saída epistemológica diante de um nó imposto pela insatisfação quanto às abordagens dadas às reflexões acerca do rádio enquanto mídia estética. Na trajetória de desvendamento de abordagens possíveis sobre o rádio,

conceitos deleuzianos como “palavra de ordem”, “agenciamento”, “devir” e as reflexões em relação à arte e comunicação, dissolvidas por quase toda a obra do filósofo, mostram-se essenciais e pertinentes para, timidamente, abrir um campo investigativo em que se leiam a filosofia de Deleuze nos campos de uma Teoria da Comunicação mais sintonizada ao século XXI e menos dependente das condições em que se desenvolveram os pensamentos sobre a mídia no século passado. Essa justificativa é um alerta de que uma abordagem do rádio e da rádio-arte sob a perspectiva de Deleuze abre um campo e, de maneira alguma, pensa se esgotar ou ser suficiente e definitiva, até mesmo pela dimensão de sua obra e diversidade de seu pensamento.

Na medida em que a obra de Deleuze foi sendo mais conhecida e difundida, aproximações e afastamentos dela em relação a uma Semiótica ou uma Teoria do Signo e da Comunicação foram devidamente executados. Da mesma forma como não, ao escrever sobre a linguagem, Deleuze rejeitou o estruturalismo de duplos, linear, bem como os elementos de categorização da Lingüística e Semiótica do final do século XIX, o filósofo também não se interessava pela comunicação no sentido funcional. Seus objetos não eram as mídias, nem suas mensagens, nem seus conteúdos¹⁶. A comunicação era, por sua vez, um problema filosófico, uma questão ligada a produções de sentido.

Eis talvez a grande novidade proposta por Deleuze relativamente aos estudos mais tradicionais na área: pensar a comunicação especialmente a partir do problema da produção de sentido, sentido que é indissociável de uma face transcendental, seu duplo ontológico. Acentuamos ainda que este transcendental não é decalcado sobre o empírico, mas, ao contrário, é seu avesso, sua diferença. (SALES, 2003: 153)

¹⁶ Vale anotar a observação de Peter Pál Pelbart, em arguição na defesa de doutoramento de Sílvio Ferraz, que a “a filosofia, diz Deleuze, não é metalinguagem, não cabe a ela legislar sobre outros domínios, ela não é um discurso *sobre*, uma reflexão *a respeito de*”.

Ora, já em “Postulados da Lingüística” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a: 11), é evidente que a operação da linguagem, para ele, está permeada pelas relações de poder. Deleuze é claro: “A unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem (...) A linguagem não mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a: 12). Adiante, Deleuze evidencia a palavra de ordem:

Chamamos *palavras de ordem* não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto de palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em dado momento. (DELEUZE; GUATTARI 1997a: 16)

Não é novidade – como se pôde ler nos capítulos anteriores desta Segunda Parte – que o rádio, como elemento histórico e como mídia, foi um excelente suporte de dominação ideológica, seja obedecendo a ordens políticas, seja articulado aos regimes capitalistas. No entanto, como pensar a radiodifusão – e o radiojornalismo, especificamente – nesse sentido? Para Deleuze, as mídias massivas, como elementos de difusão de mensagens, de informação, “procedem por redundância, pelo fato de nos dizerem o que é *necessário* pensar, reter, esperar, etc” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a: 17). Essa operação dos meios de comunicação só é possível ao se considerar que a comunicação não ressoa no plano individual, até mesmo porque, segundo o filósofo, não há enunciação individual: “O caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegarmos a mostrar como a enunciação remete, por si mesma, aos *agenciamentos coletivos*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a: 17-18). Uma mídia massiva, precisa minimizar, nesse sentido, os agenciamentos coletivos.

Quando O. Welles transmite o *Guerra dos Mundos*, em 1938 e põe a América em pânico, ou quando o *füher* unifica a sombra do povo alemão em torno de uma verdade, ou então quando Vargas catalisa em si o desejo brasileiro por um pai fantasmático, o poder e o papel ressonante do rádio ficam evidentes. Mas, e quando uma canção é executada repetidas vezes na emissora FM, ou quando o rádio transmite a cobertura de um incidente? E quando o comentarista analisa um fato político? De que maneira opera o cotidiano radiofônico, aquele que entra pelos ouvidos no dia-a-dia, ou *Musak* das ações banais, ou veículo de informação no carro, ou nos fones de ouvido, na cozinha? Quem sabe não estejamos pensando naquilo que Deleuze chamou de “discurso indireto”, “um enunciado relatado num enunciado relator, a presença da palavra de ordem na palavra” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a: 23). Nesse sentido, o poder que foi embutido na linguagem e se manifesta nela, deve ser evocado de forma descentralizada: não se trata de um agente de poder – o rádio, ou o capitalismo, ou o dominador – mas de condições de poder criadas pelos agenciamentos. “Máquinas abstratas originárias em cidades pestíferas, não como idéias em si platônicas, mas como forças reais, embora não atuais, virtuais, manifestando-se concretamente nas instituições, aquelas que têm a função de efetuar as práticas do animal humano, aquele que não tem instinto. *Toda uma nova distribuição do poder que já não pode ser pensado como um centro, mas sim como linhas finas que atravessam o corpo de cada um*” (CARVALHO, 1992: 82, *grifo nosso*).

Pensemos na *sintaxe radiofônica*, como descrita no capítulo anterior, a partir dos conceitos de Deleuze. De certa maneira, é possível pensar nessa sintaxe – assim como Deleuze o faz com a gramática da língua – como um “marcador de poder” (DELEUZE; GUATTARI,

1997a: 12)¹⁷. Daí, pode-se deduzir que o sistema de radiodifusão – ao retirar os elementos visuais e imaginar-se objetivo; uma fala que aponta para um objeto, um sistema simples de significação da realidade por meio das palavras e das sonoridades – encontrou nos elementos de padronização uma maneira de construir uma escuta, preparar um ouvinte para a transmissão de palavras de ordem. Mais do que um ouvinte, a radiodifusão precisa de uma escuta obediente. *Capturado* pela escuta, quem ouve se prepara para a obediência. Dessa forma, os elementos radiofônicos – a cortina, o flash, o jingle, as chamadas, a voz amplificada pelos *echos* da mesa de sintetização – são, sobretudo, indicadores que apontam a uma escuta territorializada, cujas fronteiras são marcadas por agentes sonoros que tornam possível identificar a fragmentação das mensagens radiofônicas.

Do ponto de vista semântico, a nomeação a que o radiojornalismo se submete o aproxima ainda mais da idéia deleuziana de que, por redundância, os meios de comunicação de massa são transmissores de palavras de ordem. Frequentemente afirma-se que a função do rádio é propagar informação, e, desse modo, o jornalismo seria, no interior do funcionamento do rádio, o elemento que teria como responsabilidade informar o ouvinte. Aliás, para além de uma prática – que pode ser percebida pela escuta das rádios de notícia, por exemplo, que bombardeiam quem as ouve com informações seguidas de informações, desconexas, desarticuladas, fragmentadas – isso é um discurso. Basta lembrar do *label* da mais importante emissora de notícias das capitais brasileiras, a CBN, “a rádio que toca notícias”. Enfim, sendo veículo de informação, é, sob a ótica da palavra de ordem, uma máquina de poder.

Tudo de que se fala é irreduzível a toda comunicação. Mas não se aflijam. O que isso quer dizer? Num primeiro sentido, a comunicação é a transmissão e a propagação

¹⁷ Cf. “Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 12).

de uma informação. Ora, o que é uma informação? Não é nada complicado, todos o sabem: uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. As declarações da polícia são chamadas, a justo título, comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgamos que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle. (DELEUZE, 1999: 5)

Deleuze recupera Foucault, para quem as “sociedades disciplinares” teriam criado mecanismos de enclausuramento (FOUCAULT, 1979; 1987), mas avança ao entender que teríamos já passado a uma outra fase, a das “sociedades de controle”, em referência a uma idéia de Burroughs. Não seriam mais necessários as prisões, os hospitais e as escolas. Afastam-se as formas de disciplina do corpo e encontram-se novas maneiras de controlar. No cerne dessa maquinaria, estão as mídias. “Há uma emissora perfeitamente criada para o paladar do seu ouvido”, repete o mercado, sucessivamente. Não se faz mais necessário escutar o que não se quer, mas querer o que se escuta. Deleuze explica a sociedade de controle a partir de uma metáfora: “Com uma estrada não se enclausuram pessoas, mas, ao fazer estradas, multiplicam-se os meios de controle. Não digo que esse seja o único objetivo das estradas, mas as pessoas podem trafegar até o infinito e “livremente”, sem a mínima clausura, e serem perfeitamente controladas. Esse é o nosso futuro. Suponhamos que a informação seja isso, o sistema controlado das palavras de ordem que têm curso numa dada sociedade” (DELEUZE, 1999: 5).

Uma autora que se ocupou das aproximações entre o conceito de “palavra de ordem” de Deleuze e o jornalismo foi Mayra Gomes

Qualquer coisa que estes pensadores [Deleuze e Foucault] tenham dito sobre a comunicação vale necessariamente e tanto mais para o jornalismo por conta do apontamento dessa função da linguagem e por conta de que este opera sempre sobre e com linguagem.

Vamos supor que, como a mãe, o jornalismo emita esse duplo comando sobre o

tempo (e na realidade o faz em suas colunas sobre o *clima no Brasil* e sobre *previsão do tempo*): “existe frio” e “tome providências (ponha casado) em relação a este fato”. (GOMES, 2004: 22)

A autora prossegue, afirmando que, por ter como matéria prima de seus produtos a linguagem, o jornalismo acaba por atribuir a si mesmo funções que são, por natureza, de controle:

Lembremos que nossa reflexão se dá enquanto considera a noção deleuziana de função coextensiva à linguagem. Nestes termos, revela-se primeiramente o papel do jornalismo com reforço ao pacto social, na dimensão da língua comum e na dimensão da atenção às instâncias públicas. Isto posto, devemos anotar que, no jornalismo, a correspondência direta como função coextensiva será o papel de confirmação da ordem instituída pelo apelo constante a ela. Mas como a noção de função coextensiva à linguagem nos remete imediatamente à de palavras de ordem, nos seus correlatos dispositivos disciplinares, também imediatamente se delinea a outra face do jornalismo. Trata-se de sua outra bandeira: a operação de vigilância/denúncia que o próprio jornalismo se reivindica. (GOMES, 2004: 32)

Assim como o jornalismo, enquanto instituição das sociedades democráticas capitalistas, reivindica a si o papel de vigilante das sociedades¹⁸, o jornalismo radiofônico – englobando todos os seus gêneros, inclusive o radiodocumentário – por trás de seu discurso de isenção e imparcialidade e inseridos no contexto das relações econômicas (em que aquele que ouve é, sobretudo, um consumidor) tem por finalidade, muito mais que comunicar, manter o ouvinte em frente a seus aparelhos de recepção. A linguagem radiofônica é um dos aparatos que utiliza para tal finalidade. A palavra de ordem primeira é, ela mesma, auto-referente: “ouça-me”¹⁹. Isso porque os poderes políticos e econômicos necessitam do rádio para legitimar suas relações de dominação: como mediador entre a realidade factual e o

¹⁸ Vale assinalar que, ao menos no campo semântico, há uma interessante coincidência: o termo “vigilância” foi utilizado como uma das razões a que os consumidores se dispunham a utilizar os meios de comunicação de massa pelas pesquisas do modelo teórico dos Usos e Satisfações, nas décadas de 70. Segundo essa abordagem, as pessoas consumiriam as informações veiculadas pela mídia por quatro motivos fundamentais: 1) relacionamento pessoal; 2) identificação e projeção; 3) entretenimento e 4) vigilância e fiscalização. A esta última, seria atribuído o fato de que a mídia teria a capacidade de vigiar as ações públicas e operar como uma janela que se abre ao mundo para ela. Cf. BLUMLER; KATZ, *The uses of mass communication*. Beverly Hills: Sage, 1974.

¹⁹ Um poema de Carlos Vogt é, nesse sentido, bastante ilustrativo: “A TV para quem / tem fome: / - Desliga-me, / ou me consome.”. Nova Freudiana. In: *Metalurgia*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ouvinte, o rádio não pode deixar proliferar o que Deleuze chama de “linhas flexíveis” (DELEUZE, 1998). A não ser quando o rádio é tomado pela arte e a linguagem encontra as “linhas de fuga”. Escape e libertação. Máquina de guerra.

III

Rádio-arte, máquina de guerra

“Acho que se todos os homens fossem surdos, continuarias a escrever a mesma música”, disse-lhe eu um dia. “É bem possível, – respondeu ele rindo – aliás, parece-me que muitos deles o são, mas não é proibido esperar que um dia ouvirão um pouco melhor! E, como escrevo para meu próprio prazer, não devo ofender-me muito por eles não gostarem do que faço.

Ana Madalena Bach,

in: Vida de Bach

6 DA ARTE COMO CONTRA-INFORMAÇÃO

Enquanto o universo sonoro transmitido pelas ondas do rádio era profundamente desenhado a partir das perspectivas comerciais – com todas as conseqüências da ordem dos gêneros, da linguagem e das sonoridades resultantes dessa organização – correram em paralelo na radiofonia movimentos que, ancorados na percepção artística da mídia, promoveram novas formas de produção sígnica e novas vias, como conseqüência, de escuta do espaço radiofônico. Desde o surgimento do rádio, não faltaram figuras que estabelecessem reflexões sobre a importância de se criar pontos de resistência, fossem os futuristas, fossem os novos movimentos musicais que se estabeleceram no interior das emissoras radiofônicas, como a Música Concreta e a Música Eletrônica, sejam, mais contemporaneamente, os grupos que, diante do espectro radiofônico integralmente dominado pela hegemonia do Estado, do Capital ou da Igreja, reivindicam espaços por meio da criação das rádios comunitárias e livres.

Na mesma conferência proferida a estudantes de cinema, em 1987, “*Qu’est-ce que l’acte de création*”, Gilles Deleuze afirmou que embora a obra de arte e a comunicação não tenham ponto algum de conexão (DELEUZE, 1999: 5), arte e contra-informação, em determinados momentos, dialogam.

Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência. Qual a relação misteriosa entre uma obra de arte e um ato de resistência, uma vez que os homens que resistem não têm nem o tempo nem talvez a cultura necessários para relacionar-se minimamente com a arte? Não sei. André Malraux desenvolve um belo conceito filosófico: ele diz uma coisa bem simples sobre a arte, diz que ela é a única coisa que resiste à morte. (DELEUZE, 1999: 5)

Ainda na mesma conferência, Deleuze trabalha um aforismo que relaciona resistência e arte:

Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela

faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo. (DELEUZE, 1999: 5)

Se, como afirma Deleuze, “o ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte” (DELEUZE, 1999: 5), faz-se necessário pensar, a partir dessa perspectiva, em como o rádio também foi (e vem) sendo utilizado como plataforma de resistência à padronização da forma de sua mensagem e da escuta de seus ouvintes.

6.1 Outras escutas

A história do rádio é não somente a história de sua capitalização pelo sistema produtivo, mas também a da resistência, da recusa em aceitar que essa mídia seja apenas uma transmissora de palavras de ordem. Esse é um aspecto que, raras exceções, vem sendo negligenciado ao se descrever a mídia em perspectiva. Os movimentos de resistência no rádio ocupam, na história e na vida cotidiana, as bordas, as notas de rodapé, espaços pouco significativos na historiografia.

As primeiras décadas do século XX testemunharam mudanças significativas na concepção do fazer musical. A música abraçava novos elementos. Som, ruído, eletricidade, rádio. Em 1916, Dziga Vertov construiu as bases de uma arte sonora que se desenvolveria nas décadas posteriores. Nos anos 1930, Walther Ruttmann criou o “filme sem imagens” “*Weekend*”, localizando pontos comuns entre a nova modalidade acústica e a música. John Cage, em 1941, compunha “*The City Wears a Slouch Hat*” – cuja partitura tinha 250 páginas – em que poderiam ser ouvidos os sons de uma cidade. Entre os anos de 1943 e 44, Pierre Schaeffer dava os primeiros passos rumo ao projeto que fundaria, em 1948, a Música Concreta. (HAOULI, 2000: 18; FREIRE, 2004: 25-29).

Os primeiros passos da arte acústica – dentro ou fora do rádio – foram dados desde as vanguardas europeias. O futurista italiano Luigi Russolo convidava a incorporar os sons industriais ao fazer musical. “Na vida antiga, tudo era silêncio. No século XIX, com a invenção das máquinas, o Ruído nasceu. Hoje, o Ruído é triunfante e reina soberano sobre a sensibilidade humana” (RUSSOLO, 1986: 23), avaliava o futurista, para convocar: “Saíamos, pois, que não poderemos por muito tempo nos frear o desejo de finalmente criar uma nova realidade musical (...) saltando com os dois pés sobre violinos, pianos, contrabaixos e órgãos. Vamos!” (RUSSOLO, 1986: 25).

O ímpeto de Russolo não se desfez e ao longo do século XX, máquinas e homens permitiram o surgimento daquilo que os futuristas desejavam, mas não tiveram condições tecnológicas de construir: uma nova música / uma nova escuta. Os ecos dos futuristas se mantiveram por longo das décadas seguintes.

Entre tantos os pioneiros na experimentação sonora que se notabilizaram, John Cage, certamente, foi um dos que se preocuparam em deixar como herança não só uma série de composições, mas um postulado, um guia de reflexão sobre a *Nova Música*. Entre seus escritos, há um Credo, de 1937, documento que, somado a tantas outras experiências de outros tantos músicos e artistas, dividiu a percepção de música e fazer musical que resistia, preso às amarras pré-tecnológicas. Nesse Credo, Cage escreveu:

EU CREIO QUE O USO DO RUÍDO (...)

PARA FAZER MÚSICA (...)

CONTINUARÁ E SERÁ

AMPLIADO ATÉ A MÚSICA PRODUZIDA ATRAVÉS DA AJUDA DE INSTRUMENTOS
ELETRÔNICOS (...)

QUE TORNARÃO DISPONÍVEIS PARA
PROPÓSITOS MUSICAIS TODO E QUALQUER SOM QUE POSSAM SER OUVIDOS,
FOTOELÉTRICO, FITAS E MEIOS MECÂNICOS PARA A PRODUÇÃO SINTÉTICA DE
MÚSICA.²⁰

(CAGE, 1973: 3 e 4)

A partir da observação de John Cage, para quem “música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto” (apud SCHAFER, 2001: 19), Murray Schafer lembra que a definição de música sofre uma das mais importantes rupturas no século XX:

Definir a música meramente como sons teria sido impensável alguns anos atrás, embora hoje as definições mais restritas sejam as que se têm revelado mais inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições tradicionais de música foram caindo por terra em razão da abundante atividade dos próprios músicos (SCHAFER, 2001: 20)

Entre as causas que teriam provocado as alterações na concepção de música, Schafer aponta a abertura das salas de concerto ao que chamou de um “mundo novo de sons situado fora delas” (2001: 20) e, pontualmente, o surgimento da Música Concreta e, depois, da Música Eletrônica. Entre as rupturas impressas pelo advento de uma nova idéia sobre o fazer musical, incluem-se também profundas alterações na escuta musical. Devem ser destacadas, tanto na composição musical quanto na escuta

o isolamento do evento acústico individual; a extensão do material do som, a fim de incluir todo o possível âmbito da sensação audível; a validade estética absolutamente igual (não necessariamente artística, psicológica ou psicoacústica) de todos os materiais possíveis sob todos os aspectos possíveis (duração ou altura, por exemplo, numa significação pelo menos idêntica ao do timbre fixo). (SALZMAN, 1970: 158)

²⁰ Grafia e formatação originais.

O terreno histórico em que surgem novas concepções musicais estava povoado por uma série de influências – sobretudo as de caráter tecnológico – que mudaram significativamente a noção de escuta. Foi aquele cenário – em que se via o surgimento dos novos aparelhos provenientes da revolução eletrônica – o campo de uma nova percepção do que viria a ser considerado som musical, processo já iniciado na Europa industrializada, a partir da invasão de elementos ligados à urbanização, no final do século XIX. As cidades viam-se diante de novos sons. O ambiente acústico se alterava.

A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com conseqüências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas (SCHAFER, 2001: 107)

O que Schafer chama de esquizofonia é um fenômeno que teve como origem o surgimento de meios de armazenamento e transmissão à distância de sons. Trata-se de um neologismo: a junção dos radicais gregos *schizo* (separado, cortado) e *phone* (voz), ou seja, o som separado. Para Schafer, “o rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica” (2001: 133). A esquizofonia só seria possível, no final do século XIX, a partir da invenção do fonógrafo e do telefone e, posteriormente, já no século XX, da transmissão radiofônica. “Separamos o som do produtor do som”, aponta Schafer (2001: 134).

É evidente que a escuta dos ambientes sonoros da modernidade, instalada com o advento das Primeira e Segunda Revoluções Industriais, enfrentava, naquele momento, um problema que ainda não havia tido precedentes. A paisagem sonora – outro neologismo de Murray Schafer, *soundscape* – estava marcada por sons mais intensos e em maior quantidade.

A música deixava de ser um fenômeno de notação e restrito à sala de concerto, como, poeticamente, afirmou Schafer: “a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo” (SCHAFER, 1991: 187). Em consonância, há que se perguntar

Mas o som? O que é som? O som é um ruído entre muitos outros. Em que momento um ruído deixa de ser ruído para se tornar um som? Em que momento os elementos complexos que entram na constituição de um som acabam por destituí-lo de sua individualidade, de sua identidade e do nome (do, mi, sol, etc.) pelo qual uma convenção que não é forçosamente imutável quer que seja chamado? (COPLAND, 1969: 149)

Na medida em que as sociedades industriais e eletrônicas abriam-se a novos cenários em que a cultura se alterava, mudavam também as regras que diferenciavam som, ruído e música. Murray Schafer analisa essa troca de paradigmas musicais:

Esse esvanecimento dos limites entre a música e os sons ambientais, finalmente, pode revelar-se como o mais contundente aspecto já produzido em toda a música do século XX. Em todo o caso, esses desenvolvimentos têm conseqüências inevitáveis para a educação musical. O músico costumava ser alguém que ouvia com delicadeza sismográfica quando estava na sala de música, mas que colocava protetores auditivos quando de lá saía. Se há um problema de poluição sonora no mundo de hoje, isso se deve, com certeza, parcialmente e talvez mesmo extensamente, ao fato de os educadores musicais não terem conseguido dar ao público uma educação total no que se refere à consciência da paisagem sonora, que desde 1913 deixou de ser dividida em dois reinos – o musical e o não-musical. (SCHAFER, 2001: 162)

Nesse ambiente de efervescente redefinição da idéia de música, sonoridades, composição, as emissoras de radiodifusão tiveram papel essencial. Seja porque o rádio, sem dúvidas, foi um dos elementos que permitiram novas reflexões musicais (a acusmática, a transmissão à distância, enfim, as características tecnológicas do rádio tiveram impacto sobre a arte musical do século XX) mas também foi um dos espaços que se configuraram como suportes – tanto do ponto de vista institucional como de difusão – da música que emergia como resultado das ações e experimentações de figuras como Russolo, Schaeffer, Schafer, Cage e tantos outros artistas sonoros.

Do ponto de vista institucional, vale lembrar o papel decisivo de emissoras como a WDR, em Colônia, na Alemanha, de onde Eimert e Stockhausen criaram as bases e desenvolveram a Música Eletrônica. Em Paris, Pierre Schaeffer já tinha tido experiência semelhante na ORTF, na década de 40, especialmente a partir de 1948. Importante destacar, também, os experimentos de Cage – a *Imaginary Landscape n° 4*, para 12 aparelhos de rádio, por exemplo – que incorporavam a radiodifusão na sua concepção artística. (HAUOLI, 2000: 25).

Pioneiros, Cage, Schaeffer, Eimert, Stockhausen e Schafer criaram as condições estéticas para que tantos outros pudessem pensar o rádio como contra-informação. Seja de um paradigma musical que deve ser substituído a partir das novas bases culturais. Seja de uma política de radiodifusão autoritária – em nome de Deus, do Estado ou do Capital. Seja de uma paisagem sonora que necessite de revisões a partir da radiodifusão. Para os pioneiros e para quem continuou suas reflexões, a rádio-arte é, como afirmou Deleuze em relação aos movimentos artísticos, uma “maquina de guerra” (DELEUZE, 1992: 212). Ainda que para poucos ouvidos – porque muito mais ouvidos têm as máquinas do poder que são as radio-transmissões comerciais ou estatais – porque como afirma Deleuze, “acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos” (DELEUZE, 1992: 218).

7 A SOLITUDE TRILOGY E O RÁDIO CONTRAPONTÍSTICO

Nenhum dos 114 programas em que Gould esteve envolvido durante toda sua carreira como músico e comunicador tiveram tanto impacto e tanta ressonância quanto a *Solitude Trilogy*, composta por três documentários produzidos em momentos diferentes das décadas de 1960 e 1970: *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet in the Land* (1977). A importância dos documentários radiofônicos produzidos por Gould é tão grande em sua trajetória artística que biógrafos de Gould dedicam capítulos inteiros a discutir esse momento particular de sua produção (BAZZANA, 2004: 292 - 313; FRIEDRICH, 2000: 177 - 208) e teses de doutorado, no Canadá, tiveram como objeto a produção radiofônica de Gould (WOOD, 1997; MCKINNON, 2001). Depois que abandonou as apresentações em salas de concerto, Gould dedicou cerca de 10 anos para a criação e produção destes três documentários (mas não apenas a eles, diga-se), que representam a convergência de reflexões que vinha fazendo desde que o rádio, os discos e os filmes passaram a ser elementos centrais em sua produção musical. (PAYZANT, 1997: 128).

Os documentários de Gould eram fruto de uma insatisfação dele frente à forma como o rádio abordava os assuntos. Para ele, o rádio obedecia a uma estrutura rigidamente linear, e esse adjetivo – “linear” – ele teria tomado emprestado do aporte teórico de McLuhan.

Eu sempre me sentia insatisfeito com o tipo de documentários que o rádio parecia decretar. Você sabe, eles quase sempre soam – não quadrados, porque essa não é uma palavra pejorativa no meu vocabulário, mas eles soam – certo, concordo com o termo de McLuhan, linear. Eles são (...) em uma palavra, previsíveis. (in: PAGE, 1990: 375)

Lançar-se em campo – em busca das entrevistas e das sonoridades que compuseram os três documentários – não era suficiente. Para Gould, o rádio deveria ser, muito mais que um território de transmissão de sons, um espaço para experimentação de novas modalidades de

sintaxe radiofônica. “Gould via o rádio, e também a gravação, como uma forma artística com um vasto e inexplorado potencial para uma criativa e original expressão (...)” (BAZZANA, 2004: 292). Ao criar o primeiro documentário da trilogia, Gould o chamou de “rádio contrapontístico”, reconhecendo, dessa maneira, a influência da composição musical e do contraponto na elaboração de uma nova sintaxe para o radiodocumentário. Como um dos mais notáveis intérpretes de Bach no século XX, Gould absorvia o contraponto como uma técnica e como uma sintaxe, mas, principalmente, como um elemento de resignificação do rádio. O “radio as music” de Gould estabeleceu conexões com a musicalidade bachiana e todas as potências nela incluídas.

A seu tempo, Bach foi o representante das mudanças profundas pelas quais a música ocidental passou entre os séculos XVI e XVIII: a mais significativa delas é, sem dúvidas, a consolidação da polifonia que vinha se desenvolvendo desde a Idade Média e a transição da música modal à música tonal. Se no âmbito da comunicação como um elemento de organização social, o advento das mídias elétricas na passagem dos séculos XIX e XX representou o ápice da modernidade, na música esse cenário já vinha sendo esboçado dois séculos antes. A escuta no século XX foi alterada pela organização das cidades e de seus aparatos; a escuta no Renascimento também foi igualmente afetada profundamente pelo tonalismo.

Enquanto as músicas modais circulam numa espécie de estaticidade movente, em que a tônica e a escala fixam um território, a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução. Nesse movimento de tensões e repousos, que se desenrola graças à nova organização das alturas, ela põe em cena uma procura permanente, uma demanda que só se reencontrará com seu próprio fundamento às custas de um percurso muitas vezes longo (e cada vez mais longo ou no limite, errático, à medida que o tonalismo avança em sua história) (WISNIK, 1989: 105-106).

O tratado de Johann Joseph Fux, de 1725, *Gradus ad parnasum*, refletia e sistematizava o contraponto como um dos novos elementos incorporados a musicalidade. Considerado pelos historiadores da música como um dos principais tratados de contraponto, *Gradus ad parnasum* serviu como base técnica para as gerações de músicos do século XVIII e de parte do XIX. Ao traduzir os escritos de Fux para o inglês, Alfred Mann destacou a importância do contraponto para aquele momento histórico:

O estudo do contraponto pode ser comparado ao estudo da perspectiva. Ambos foram importantes para o desenvolvimento da Arte Renascentista. Ambos refletem o surgimento de um pensamento tridimensional. (MANN, 1998: vii)

Esse caráter tridimensional do pensamento que, segundo Mann, reside no interior da técnica contrapontística (assim como na arte pictórica, com a linha de fuga) é corroborado com o que pensa Gould acerca do contraponto e dos contrapontistas. Segundo Gould, eles

foram as primeiras pessoas que reconheceram que era possível e factível e realista que a mente e o ouvido humanos estivessem cientes de muitos acontecimentos simultâneos, que seguissem seus diversos cursos e estivessem envolvidos com todos eles. (GOULD, 1970 apud: ZAREMBA (org), 1997).

É certo que a música tonal atinge seu ápice após a música bachiana, com Haydn, Mozart e Beethoven – que, junto com Bach, foram os compositores mais executados em transmissões de rádio por Gould, como se pode comprovar em tabela, nos anexos – mas é na polifonia contrapontística que ela ganha seus primeiros contornos. Segundo Wisnik,

a grande história da tonalidade é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes. Esse movimento pode ser acompanhado ao longo da sua brilhante história, que é sem dúvida um dos pontos mais altos do que chamamos Ocidente. (WISNIK, 1989: 107)

Em Bach, o contraponto atinge uma complexidade ainda maior que a desenvolvida a partir do século XVI, quando incorpora a modulação, deslocando a tônica. (WISNIK, 1989: 120).

De posse de novos meios, Bach escreve uma música que sintetiza o código musical, histórica e estruturalmente (...): polifonia e linha acompanhada, resolução horizontal e vertical dos problemas sonoros, as duas dimensões investidas num mesmo projeto discursivo. Isto só foi possível graças ao acabamento do sistema tonal, aqui praticado com todo o luxo polifônico que remonta às suas origens, isto é, àquele longo processo através do qual o tonalismo foi extraído ou desentranhado dos desdobramentos do modalismo medieval. (WISNIK, 1989: 121)

Pierre Boulez entende que o contraponto bachiano representa, no interior da própria história do contraponto, a quarta e mais avançada fase da técnica. De acordo com Boulez, a primeira fase do contraponto remonta ao *organum*, que tinha como estrutura duas vozes, em intervalos consonantes baseados na quarta e na quinta. O período posterior refere-se a *Ars Antiqua*, com a consolidação das três vozes iniciada por volta de 1200 e a *Ars Nova*, com o surgimento de Philippe de Vitry e de Guillaume de Machaut. A terceira fase, constantemente chamada de Idade de Ouro do contraponto, tem como característica o desenvolvimento ainda mais complexo das técnicas de composição, que levaram os compositores, segundo Boulez, ao ostracismo, devido à preocupação excessiva com a verticalidade estrutural. (BOULEZ, 1995: 264 – 265). Bach pertence à quarta fase.

De Johan Sebastian Bach pode-se dizer que resume admiravelmente, e com que força, toda a evolução da escrita a partir do século XVII: nele encontramos a mais estreita ligação entre os dois tipos de escrita, numa concordância que, depois dele, nunca mais será alcançada com tanta facilidade; ainda hoje, o contraponto de escola é ensinado segundo o exemplos extraídos de sua obra. Este autor nos deixou uma *suma contrapontística* em que está condensada toda a ciência da escrita que podemos adquirir. Esta *suma* comporta a *Arte da Fuga*, a *Oferenda Musical*, as *Variações Goldberg* (para cravo), e as *Variações sobre “Von Himmel Hoch”* (para órgão). Nestas quatro obras encontram-se todas as formas de contraponto, livre e rigoroso, desde a imitação até o cânone estrito. (BOULEZ, 1995: 266)

Ora, a questão a que deve se reportar é a seguinte: de que maneira uma técnica de composição que se desenvolve ao longo de séculos – e de maneira cada vez mais complexa, como explica Boulez – encontra em um gênero radiofônico, o documentário, território em que o contraponto torna possível produzir novos sentidos a um formato já conhecido dos ouvintes. Para entender esse processo, é necessário retomar o próprio Gould e a sua crença de que o rádio era música. Friedrich lembra que “Gould, sentado no painel de controle com o script na estante de música, dava as deixas para Tulk [o operador da ilha de edição] por meio de um vocabulário gestual nada diferente do de um regente de orquestra” (FRIEDRICH, 2000: 189). Essa cena, contudo, não é apenas performática. Gould transportava para o interior da sintaxe radiofônica as regras sintáticas de composição musical, em especial as de composição contrapontística.

Além do tema – o isolamento dos canadenses que vivem no norte do território, cercados pela vastidão do gelo e afastados geograficamente das referências do sul do país – os documentários de Glenn Gould têm em comum a estrutura polifônica. Tal qual uma fuga – em que várias vozes operam paralela e independentemente – Gould decidiu editar os documentários de modo que entrevistados, paisagens sonoras, canções e narração fossem sobrepostas, criando aquilo que ele reconhecia ser a mais importante contribuição dos contrapontistas à linguagem musical: a idéia de que o ouvido humano é capaz de perceber dados sonoros simultaneamente.

É verdade que essa forma de concepção do rádio, como música e contraponto, elege a forma, a textura sonora, em detrimento da audibilidade. Da mesma forma como o rádio *convencional* elege a audibilidade em detrimento da forma, da expressão. A análise dos

documentários de Glenn Gould se abre em um vasto campo de possibilidades. Uma dessas possibilidades é considerar cada um dos documentários apenas do ponto de vista formal, observando seu discurso musical e não o discurso verbal dos enunciados neles presentes.

7.1 Contextos e escutas de *The Solitude Trilogy*

O primeiro documentário da série que posteriormente viria compor a *Solitude Trilogy* foi produzido em comemoração aos 100 anos da Independência do Canadá. *The Idea of North* foi criado por Glenn Gould após uma outra experiência na produção de um documentário radiofônico, sobre Schoenberg, em 1962, documentário, contudo, que não era exatamente o ideal radiofônico de Glenn Gould (FRIEDRICH, 2000: 182). Em uma carta escrita no verão de 1967, Gould manifestara o interesse em “examinar os efeitos da solidão e do isolamento sobre os que vivem no Ártico e no Subártico. De alguma forma sutil, o fator latitudinal parece ter uma influência que modifica o caráter, embora eu não tenha nenhum interesse pessoal no assunto” (apud: FRIEDRICH, 2000: 182). Essa reflexão pela solidão no Norte do Canadá – uma região não explorada do ponto de vista geográfico – fez surgir o primeiro documentário da trilogia gouldiana, transmitido pela CBC em 28 de dezembro de 1967. Para elaborar o documentário, Gould entrevistou separadamente cinco pessoas que tivessem experiências com o norte: Bob Phillips, um antigo funcionário do Departamento de Assuntos do Norte; Marianne Schroeder, uma enfermeira; Frank Vallee, um professor de sociologia, James Lotz, um antropólogo de origem britânica e Wally Maclean, um velho autodidata que tinha especial interesse sobre a simbologia do norte canadense. Gould deseja que *The Idea of North* fosse um programa “filosófico” sobre a região. Não interessavam a ele as análises atuais, ou fatos ou a situação real dos habitantes de lá. Segundo análise de Friedrich, a escolha das personagens do

documentário era, de certa forma e também, manifestações de arquétipos de personalidade que podiam ser encontradas nas várias facetas de Gould. “Precisava ver o que Gould fez em termos junguianos, não em termos freudianos”, afirmou o biógrafo (FRIEDRICH, 2000: 184). As entrevistas tinham por tema as experiências pessoais de solidão e isolamento a que as personagens eram submetidas quando viviam no norte. Cada uma das entrevistas, na idéia original de Gould, poderia ser organizada de maneira individual: a idéia original é que as entrevistas, separadamente, pudessem ser editadas em cinco documentários distintos, a partir dos relatos das personagens. A cinco semanas da transmissão, relata Friedrich, Gould mudou de idéia:

teria de ser [uma edição que contemplasse] um tipo de unidade integrada de alguma maneira, na qual a textura, a trama das próprias palavras diferenciaria os personagens e criaria conjunções oníricas dentro do documentário. É claro que isso teria de ser alcançado por meio de uma edição prodigiosa, e eu levei algo como duas ou três semanas ocupado com a edição minuciosa e, no entanto, o tempo todo eu me sentida inseguro quanto à forma que o programa teria (apud: FRIEDRICH, 2000: 185).

Os primeiros minutos do *Idea of North* deixam evidente a textura sonora que Gould havia buscado na edição. O depoimento de Marianne Schroeder abre o documentário:

I was fascinated by the country as such. I flew north from Churchill to Coral Harbour on Southampton Island at the end of September. Snow had begun to fall and the country was partially covered by it. Some of the lakes were frozen around the edges but toward the centre of the lakes you could still see the clear, clear water. And flying over this country, you could look down and see various shades of green in the water and you could see the bottom of the lakes, and it was a most fascinating experience. I remember I was up in the cockpit with the pilot, and I was forever looking out, left and right, and I could see ice floes over the Hudson's [sic] Bay and I was always looking for a polar bear or some seals that I could spot but, unfortunately, there were none. And as we flew along the East coast of Hudson's Bay, this flat, flat country²¹.

²¹ A transcrição dos documentários da *The Solitude Trilogy* ainda é um trabalho a ser executado completamente. No entanto, trechos dos depoimentos podem ser lidos em PAGE (1990) e na página <http://www.collectionscanada.ca/4/23/m23-503.5.8-e.html>, onde o artista gráfico Joan Hebb analisa os documentários e expõe uma série de colagens inspiradas no trabalho radiofônico de Glenn Gould.

Aos 54” do programa, o depoimento de Marianne é interrompido por outro que se soma ao dela, quando Gould inicia a polifonia ao mixar a entrevista de Vallee. A partir desse momento, Marianne e Vallee representam, do ponto de vista formal, vozes distintas numa estrutura polifônica que receberá ainda o depoimento de Phillips. Os três minutos iniciais constituem a síntese daquilo que Gould chamou, posteriormente, de “rádio contrapontístico”.

A espacialização polifônica opera, no primeiro documentário, por meio da alternância das intensidades sonoras dos depoimentos. Era, de certa maneira, como se cada uma das entrevistas tivesse recebido uma marcação que variava do *pianíssimo* ao *fortíssimo*. E essa modulação do volume permitia que as vozes transitassem à frente ou atrás da textura sonora. Logo depois do prólogo, da abertura, Gould acrescenta os sons de um trem à edição. Esse trem, ele reconheceria depois, tinha a função de *basso continuo*, a marcar todo o documentário como um elemento de base.

Ainda que em alguns momentos, *The Idea of North* e os outros dois documentários construam uma sonoridade polifônica²² – formada por entrevistas, gravações de ambiências, músicas – não é possível perceber uma hierarquização rígida entre elas. Os elementos não são primários ou secundários, as vozes não são ilustrativas ou operam como fundo, apenas. Elas transitam na escuta de maneira flexível. Até mesmo o silêncio funciona como signo, criando uma suspensão que prepara uma outra passagem ou, do ponto de vista musical, *fraseado melódico*.

²² A experiência do rádio contrapontístico foi tão marcante na prática radiofônica de Gould que os documentários que se seguiram após a *Solitude Trilogy* também foram criados a partir dessa perspectiva sonora, como um segundo programa que dedica a Schoenberg, transmitido em 1976. Cf. Coluna “notas” em tabela da produção radiofônica de Glenn Gould, nos anexos.

Os outros dois documentários – *The Latecomers*, transmitido em 12 de novembro de 1969; e *The Quiet in the Land*, transmitido em 25 de abril de 1977 – foram criados a partir dessa mesma estrutura contrapontística, no entanto tiveram um novo elemento agregado à sua composição, agora de caráter puramente tecnológico: a inauguração das transmissões em estéreo pela rádio CBC. Além da simultaneidade e intensidade das vozes, Gould passou a utilizar como elemento de espacialização sonora a distribuição entre os alto-falantes esquerdo e direito.

Gould tinha ficado particularmente entusiasmado com o resultado de *The Idea of North* e já tinha manifestado a intenção de prosseguir com os documentários contrapontísticos. O segundo apareceu em 1969 e era sobre a remota região de Newfoundland, anexada ao território canadense somente em 1949. Gould foi até lá, em agosto de 1968, em busca de personagens para a futura produção. Voltou com 13 diferentes depoimentos de diferentes personagens. O trem como *basso continuo* do *The Idea of North* foi substituído pelas ondas marítimas do litoral de Newfoundland, que Gould tratou de registrar já considerando seu uso. Friedrich relata que “Gould gravou horas de possibilidades, ondas lambendo, ondas suspirando, ondas rangendo” (2000: 198). Mas mesmo assim ainda faltava uma sonoridade do mar que não havia sido gravada: para um trecho em especial, Gould não encontrava o som da onda que melhor se articulasse com a entrevista. Utilizou o som do mar das Ilhas Galápagos, encontrado no arquivo da emissora de rádio²³.

²³ Friedrich faz oposição à decisão de Gould em incluir os sons das ondas de Galápagos no documentário sobre Newfoundland, afirmando que a questão da sonoridade é secundária e que essa inclusão é “absurdo” do ponto de vista documental e jornalístico (2000: 198). Dado ao seu caráter ético e estético, esse é um debate que ainda merece ser feito de forma menos maniqueísta, penso.

A criação dos dois primeiros documentários da trilogia permitiu que ele desenvolvesse o conceito de rádio contrapontístico. O auge da aplicação das estruturas polifônicas no rádio se deu, contudo, com o terceiro e último programa da série, *The Quiet in the Land*, transmitido dez anos depois do primeiro. “A essa altura, Gould estava possuído pela idéia de levar o *rádio contrapontístico* aos seus limites absolutos e mais além” (FRIEDRICH, 2000: 200). Os dois primeiros documentários, nas palavras do próprio Gould, pareceriam “canto gregoriano” diante do projeto do terceiro (apud: BAZZANA, 2004: 311).

The Quiet in the Land tem como tema o isolamento espiritual da comunidade religiosa dos menonitas²⁴, em permanente tensão entre o materialismo e a renúncia dos valores mundanos. A concepção do próprio Gould de que o radiodocumentário a que estava se dedicando absorvia elementos da linguagem dramática ganha materialidade nesta terceira peça. O *basso continuo* deste documentário é o serviço religioso de uma comunidade menonita – o coral ensaiando e cantando, o reverendo numa pregação, os sons litúrgicos da celebração religiosa – e sobre ele se alternam entrevistas com membros da comunidade, em depoimentos em que discursam sobre a oposição entre sua opção religiosa – um afastamento deliberado – e o mundo externo.

²⁴ “A origem dos menonitas se reporta ao ano 1525, quando um pequeno grupo de protestantes urbanos questionava, na cidade suíça de Zurique, a atuação da Igreja Católica e igualmente dos líderes da Reforma (Zwinglio). A discussão era principalmente sobre a questão da responsabilidade do cristão. Enquanto as igrejas estatais destacaram a importância do Estado para com o cristão através do batismo das crianças, este grupo insistia que cada crente decidisse autonomamente sobre a sua relação com Deus. Por isso, defendiam o batismo apenas na fase adulta. Muitas pessoas foram, assim, batizadas pela segunda vez, recebendo da sociedade o nome de anabatistas (MARTINEZ, 1997). A rejeição da intervenção do Estado em questões religiosas fez surgir graves conflitos com o governo local, resultando numa forte perseguição a partir de 1526. (...) Até este momento, a história dos menonitas foi caracterizada pela permanente insistência numa integração sistêmica interna intensiva, a qual garantiu a sobrevivência do grupo social, fortalecendo, assim, também os laços entre as comunidades (integração social interna). Este comportamento impediu, em grande parte, uma integração social maior ao conjunto dos países onde eles moravam. Cada crise que ameaçava a coerência interna do grupo, era respondida pelos menonitas por uma intensificação do seu isolamento social.” (SAHAR e LOWEN SAHR, 2000: 66, 69 - 70)

Essa antítese – entre profano e sagrado – é tema para que Glenn Gould coloque, lado a lado na composição do documentário, Janis Joplin e sua conhecida canção “Mercedes Bens” e um violoncelo executando uma peça de Bach. As duas músicas ganham uma resignificação no interior da sintaxe contrapontística de Glenn Gould.

Enfim, que tipo de contribuições o rádio contrapontístico pode oferecer à uma reflexão mais sistematizada sobre a radiofonia e o radiojornalismo, de maneira mais pontual? Podemos notar que a organização polifônica e contrapontística dos elementos sonoros que se integram nos documentários de Gould permite uma escuta, caso fosse possível diagramá-la, *diagonal*, em oposição à linearidade da sintaxe do rádio. Uma marcação simples da peça Contraponto Nº 1, do *A Arte da Fuga*, de J. S. Bach, destacando as conexões entre os primeiros compassos da melodia que se repete durante toda a fuga, permite ver como essa diagonalidade acústica foi construída pela técnica musical:

The image shows a musical score for 'Contrapunctus I' from 'The Art of Fugue' by J.S. Bach. The score is written for four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). A red diagonal line is drawn across the score, starting from a circled note in the Alto staff at measure 1 and ending at a circled note in the Soprano staff at measure 10. This line illustrates the diagonal relationship between the first and tenth measures of the melody, which is a key structural element of the fugue.

Um gráfico cartesiano elaborado por Lorne Tulk, a partir da espacialização esteriofônica em *The Latecomers*, deixa também evidente o caráter diagonal da escuta propiciada pelo documentário de Gould, na medida em que os pontos de intersecção entre as vozes que compõem o contraponto radiofônico são resultantes das variáveis tempo (duração de cada uma delas e inserção no texto) e espaço (lados esquerdo / direito dos alto-falantes).

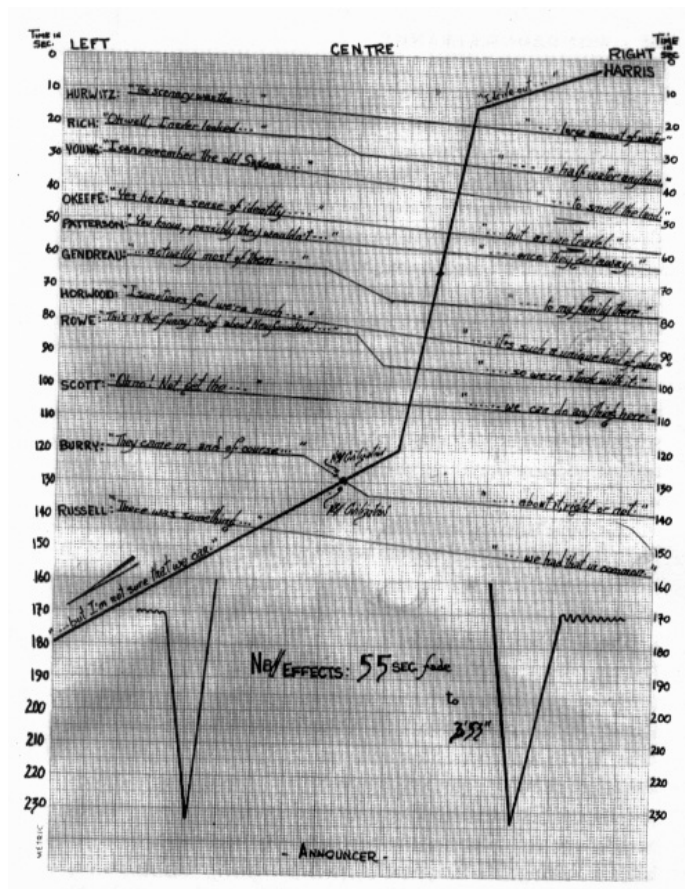


Imagem reproduzida de BAZZANA, 2004: 307

Na sintaxe radiofônica convencional – determinada, como lido nos capítulos da Parte II por várias regras e marcadores – a escuta é, dependendo do gênero radiofônico, horizontal ou vertical. Quando os gêneros são, segundo os conceitos de Faus Belau (1981), “puros” – as notas, os boletins, por exemplo, em que a semiose radiofônica utiliza apenas os signos verbais, o texto escrito para ser lido – do outro lado do processo de comunicação, o ouvinte se esforça apenas para decodificar linearmente as informações que vão sendo transmitidas:

palavra após palavra, no caso de um texto; atração após atração, do ponto de vista da grade de programas. Os gêneros “mistos”, por sua vez, que incorporam elementos externos ao estúdio – reportagens, depoimentos, entradas ao vivo, entrevistas, músicas – permitem uma outra modalidade da escuta radiofônica, vertical, sim, mas ainda reduzida, visto que o ouvinte não é estimulado acusmáticamente. Os modelos de *script* radiofônico, aliás, podem nos oferecer uma idéia de como a organização das informações obedece a um padrão que evita a simultaneidade. O formulário abaixo – que foi sendo lentamente abandonado das redações das emissoras de rádio no final da década de 90 e substituído por outro modelo com uma lógica de organização dos signos radiofônicos ainda muito parecida²⁵ – ilustra a separação entre os elementos verbais e não-verbais na mensagem radiofônica. Ao lado direito, devem ser encaixadas as informações que são lidas pelo locutor; os aspectos técnicos e os dados não-verbais que compõem o texto radiofônico ficam do lado esquerdo. Eles não devem se sobrepor, ou, caso isso ocorra, um deles – o do lado direito, na maioria dos casos – se comportar com uma intensidade que faça anular, em nome da audibilidade, o do lado esquerdo.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

SCRIPT

DATA	EDITOR	JORNAL	ASSUNTO	TEMPO

²⁵ Nos anexos, há um roteiro de radiojornal transmitido pela BBC. Nele, desaparecem as duas colunas – a da técnica e do estúdio – que passam a ser organizadas de modo subsequente, não mais paralelo. A ordenação sintática, contudo, permanece a mesma.

8 DEVIR-RÁDIO / DEVIR-MÚSICA

Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao criarem o conceito de Devir, em “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível” (1997b: 11 – 114), forneceram as bases de uma nova via para as reflexões semióticas. Os sistemas de signos não seriam, a partir do conceito de Devir, formados por unidades estanques, cuja classificação se encaixaria em tabelas, em padrões de significação, em estruturas rígidas. O Devir não aponta para um signo estacionado, mas descreve a semiose naquilo que ela tem de mais característico, seu trânsito, os agenciamentos dos signos, os acoplamentos, as multiplicidades e as significações e resignificações.

O contato com o conceito deleuziano de Devir permite que a escuta e a análise do rádio contrapontístico de Glenn Gould possa ser feita a partir da perspectiva de uma semiose cambiante, de sistemas diferentes – música e comunicação – que se encontram num ambiente, o rádio, e formam um terceiro. Pensar, nesse sentido, a expressão “rádio como música”, de Glenn Gould, é extrair dela um devir. Análise semelhante da função da palavra “como” em outro contexto nos dá uma pista de como a semiose de *Solitude Trilogy* é, antes de tudo, devires. Ao analisar um texto de Philippe Gavi em que se lia “(...) meu maxilar me dá coceira como o de um cachorrinho com vontade de ficar mordiscando um osso”²⁶, Deleuze escreveu:

Interpretar a palavra “como” à maneira de uma metáfora, ou propor uma analogia estrutural de relações (homem-ferro = cachorro-osso), é não compreender nada do devir. A palavra “como” faz parte dessas palavras que mudam singularmente de sentido e de função a partir do momento em que as remetemos a hecceidades, a partir do momento em que fazemos delas expressos de devires, e não estados significados nem relações significantes. (DELEUZE, 1997b: 66)

Nesse sentido, o “rádio como música” de Glenn Gould não deve ser compreendido apenas como a aplicação de uma forma – o contraponto, a polifonia – numa estrutura pré-

²⁶ Trata-se, segundo o texto de Gilles Deleuze e Félix Guattari, do texto “Lês philosophies du fantastique”, de Philippe Gavi, publicado no *Liberation* em 31 de março de 1977.

determinada, mas, sobretudo, como a criação de um novo rádio e de uma nova música, um Devir-Rádio / Devir-Música, que ganha materialidade por meio das ondas sonoras: nem radiodocumentário, nem música contrapontística. Apenas rádio como música.

Os dois sistemas de signos que se encontram e se agenciam nos documentários da *Solitude Trilogy* formam uma “linha de fuga”, traem o contraponto e traem o documentário.

Uma fuga é uma espécie de delírio. Delirar é exatamente sair dos eixos (como “pirar” etc). Há algo de demoníaco, ou de demônico, em uma linha de fuga. Os demônios distinguem-se dos deuses, porque os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos: eles têm a ver com os eixos, com os limites e com os cadastros. É próprio do demônio saltar os intervalos, e de um intervalo a outro. “Que demônio deu o maior salto?”, pergunta Édipo. Sempre há traição em uma linha de fuga. Não trapacear à maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair à maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Trai-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas em terra. (DELEUZE, 1998: 53)

Como pensar, então, esse agenciamento de sistemas distintos, do ponto de vista semiótico? É necessário considerar que não há enunciados fora dos agenciamentos, é o próprio agenciamento que produz as significações:

A unidade real mínima não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produzi os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos do enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. (DELEUZE, 1998: 65)

Solitude Trilogy encontra-se, nesse sentido e segundo o conceito de Devir, na linha de fronteira. O rádio contrapontístico não quer ser rádio, não quer ser música, já que, segundo Deleuze, “O devir está sempre *entre* ou *no meio*” (1997c: 11-12).

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos

determinados numa forma quanto se singularizam numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê (...) (DELEUZE, 1997c: 11)

CONCLUSÃO

O confronto proposto por esta pesquisa – entre arte e comunicação, de maneira geral; jornalismo e documentário radiofônicos e rádio-arte, pontualmente – tem como resultado aparente um diálogo improvável, visto que cada uma dessas modalidades de produção sígnica trabalha com finalidades distintas e, portanto, com sintaxes divergentes. Orientada pelo capital, a prática cotidiana da radiodifusão procura mecanismos de eficiência: informar com clareza, manter o ouvinte diante do rádio, gerar uma sensação de conforto sonoro. Nas filigranas sonoras, escondem-se “palavras-de-ordem”, controle à distância, senão do comportamento, da escuta. Pregados aos alto-falantes, os ouvidos são educados para a decodificação de mensagens padronizadas em que a tensão – a não ser que objeto de desejo de consumo – deve ser evitada a qualquer custo.

Por sua vez, as artes sônicas, que se desenvolveram ao longo do século XX a partir, entre outros fatores, das condições materiais e tecnológicas que despontavam década a década, miravam como alvo a construção de espaços de tensão sonora. De Russolo, profeta dos ruídos a Stockhausen e suas máquinas de composição, além de tantos artistas que reinventaram as sonoridades que dialogassem com seu tempo, o fazer/pensar musical se transformou. E vem se transformando por meio de novos agenciamentos, novos devires.

Sim, os diálogos – pela natureza orgânica desses dois territórios – são improváveis. Mas as intersecções, possíveis. Glenn Gould, como uma ponte entre os dois universos afastados pela história, demonstrou que é possível hospedar, no interior de um gênero

tipicamente arraigado nas estruturas rígidas do jornalismo radiofônico, elementos que se comportem como uma “linha de fuga”. *Solitude Trilogy* não é música. Sequer, na sua essência mais ortodoxa, radiodocumentário. Os documentários de Glenn Gould são Devir-Rádio, por um lado, e Devir-Música, de outro, como nos sugere o conceito de devir, criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari: signo flexível, que surge por acoplamento de sistemas, não por imitação.

As reflexões acerca da matéria-prima dos documentários produzidos por Glenn Gould, a linguagem sonora – constituída por palavra, mas também por outras sonoridades não-verbais – nos ofereceram um campo de estudos ainda não explorado plenamente (e que, por isso mesmo, abre-se como um território de possibilidades àqueles que procuram por novas abordagens nas pesquisas em rádio). O enfrentamento da questão sobre um pano de fundo que entende ser a mensagem radiofônica uma sintaxe – termo que nos empresta a Lingüística, mas que gradativamente, à medida que as mídias criaram novas modalidades de signos e significações, foi sendo aplicado a outras modalidades de produção de sentido – permitiu que viessem à tona, no caso do rádio a que somos submetidos no dia a dia pelas emissoras públicas, estatais ou comerciais, alguns marcadores *gramaticais*, verdadeiras regras que delimitam os territórios a partir das padronizações. Esses marcadores se manifestam em vários níveis da radiofonia, dentre os quais destacamos: a) na transposição de uma semiose mais articulada aos princípios da língua falada à linguagem radiofônica, ao valorizar mensagens que possam ser melhor compreendidas pelo ouvinte mas que, nem por isso, explorem até o limite o potencial sígnico do rádio, cujo ponto de tensão mais evidente é a oposição entre “expressão” e “comunicação”, a segunda preferida à primeira; b) na absorção,

cada vez mais evidente, de modelos de programação que dêem mais valor ao imediato, ao instantâneo e às transmissões ao-vivo, de modo que formatos mais elaborados foram sendo postos à margem da programação até que, plenamente afastados, não encontrassem mais espaços nas emissoras, como é o caso do documentário. Esses são sintomas da atuação de princípios essencialmente mercadológicos que, vale a pena ressaltar, não atingem apenas as emissoras comerciais, mas também as de caráter público e educativo, ainda que os objetivos e usos delas sejam diferentes das primeiras.

Ainda no plano sintático, os documentários de Glenn Gould permitiram uma aliança bastante rica para a compreensão de um novo fazer radiofônico, espaço de construção de novas escutas, novos ouvidos, novos ouvintes, ao elaborar uma aliança entre a sintaxe musical contrapontística e a poder comunicativo do rádio. Como um Devir-Rádio, o contraponto musical torna-se potência estética numa mídia historicamente utilizada pelo poder; como um Devir-Música, o rádio se vê liberto das amarras que o transformaram em ferramenta de legitimação de poder durante o século XX, seja o político, seja o econômico, para se tornar agente de territorialização e desterritorialização de signos.

Os conceitos de verticalidade/horizontalidade e diagonalidade, em termos de escuta radiofônica, a que esta dissertação nos levou a criar, após as reflexões das diferenças ideológicas e sintáticas de cada uma das duas modalidades de radiodifusão, não são definitivos, mas abrem caminho para novas abordagens em termos de possibilidade de análise das mensagens radiofônicas – sejam da rádio-arte ou do radiojornalismo – a partir de uma proposta de (des)educação dos ouvidos em tecidos sonoros mais complexos e, por isso, mais estimulantes. “Rádio-escuta diagonal” surge, aqui, como uma reflexão ainda embrionária que

pode ser retomada em pesquisas a serem desenvolvidas posteriormente, em termos de uma Semiótica do rádio que, amparada, ainda, nas sintaxes musicais e, por que não, lingüísticas, permita ser consolidada como um campo de estudos que possa gozar de relativa autonomia.

Se os diálogos são impossíveis mas as intersecções, prováveis, esta pesquisa aponta para uma necessidade de discussão do rádio como agente político, a começar pela revisão das políticas da escuta, fascistas, é bem verdade, estimuladas pelas ondas de transmissão radiofônica, homogênas, redudantes e reducionistas. Para isso, um caminho possível é o das alianças, dos agenciamentos coletivos, dos acoplamentos inusitados. Em nome do que seja, em muitos momentos, apenas a liberdade de fazê-los.

BIBLIOGRAFIA

Escritos de Glenn Gould

- (1954) *A consideration of Anton Webern*. Mimeografado. Distribuído com o programa do concerto do New Music Associates. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.5-e.html>> Acesso em: 27 jan. 2006.
- (1964) *Advice to a graduation*. Royal Conservatory of Music. University of Toronto. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.6-e.html>> Acesso em: 20 jan. 2006.
- (1974) *Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould*. In: High Fidelity, fev.1974. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.7-e.html>> Acesso em: 16 nov. 2005.
- (1959) *Gould's notes for Schönberg's Concerto for Piano and Orchestra, Op. 42*. Anexo ao programa do Concerto da Orquestra de Cleveland, Severance Hall. Ohio. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.3-e.html>> Acesso em: 3 fev. 2006.
- (1955) *Gould's notes on Bach's Goldberg Variations*. Programa do recital no Plateau Hall, Montreal. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.4-e.html>> Acesso em: 2 jan. 2006.
- (1962) *Hindemith - "The Early Years"*. Programa do Stratford Festival. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.2-e.html>> Acesso em: 20 jan. 2006.

Bibliografia Geral

- ADDISON, Angela. *The Ultimate Soloist*. <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.14-e.html>>. Acesso em: 15 jan. 2006.
- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *O iluminismo como mistificação das massas*. In: "Indústria Cultural e Sociedade". São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBERTOS, José Luiz Martinez. *El mensaje informativo: Periodismo em radio, TV y cine*. Barcelona: ATE, 1977.
- ALMEIDA, Júlia Maria Costa de. *Pragmática e agramatical em Deleuze*. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Unicamp, 1998.

- ANGILLETE, Elizabeth. *Philosopher at the keyboard – Glenn Gould*. Chigaco: Rowman & Littlefield, 2001.
- ARAUJO, Maria Ester de. *O discurso jornalístico: uma leitura interpretativa*. Dissertação de Mestrado em Lingüística Aplicada ao Ensino de Línguas. São Paulo: PUCSP, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACH, Ana Madalena. *Vida de Bach*. Coleção Biblioteca Musical. São Paulo: Atena Editora, 1960.
- BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Col. Signo e Imagen. Madrid: Catedra, 1994.
- BARBOSA FILHO, André. *Gêneros radiofônicos: tipificação dos formatos em áudio*. (Mestrado em Comunicação Social). São Bernardo do Campo: Instituto Metodista de Educação Superior de São Bernardo do Campo, 1996.
- _____. *Glenn Gould: a study in performance practice*. 2 v. Tese. Berkley: University of California at Berkeley, 1996.
- _____. *Gould and the Culture of Fluctuating Stasis*. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.16-e.html>>. Acesso em: 05 jan. 2006.
- _____. *Wondrous strange: the life and art of Glenn Gould*. New York: Oxford University Press, 2004.
- BERGMAN, Rhona. *The idea of Glenn Gould*. Entrevista com Timothy Maloney. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.13-e.html>>. Acesso em 29 jan. 2006.
- BERLO, David K. *O processo da comunicação: introdução à teoria e à prática*. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLUMLER; KATZ, *The uses of mass communication*. Berverly Hills: Sage, 1974.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.
- BULIK, Linda. *Na órbita da galáxia de Gutenberg*. Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM. Salvador, 2002.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Silence*. Hanover, Wesleyan University Press, 1973.

- CARVALHO, Margareth Maria Mendes. *De uma polifonia selvagem ou de Foucault e Deleuze*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Departamento de Psicologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Braziliense, 1998.
- COPLAND, Aaron. *A nova música*. Rio de Janeiro: Record Editora, 1969.
- DALE, Innes. *Glenn Gould: the Goldberg Variations*. Tese. Ottawa: York University, 1991.
- DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DEL BIANCO, Nélia R. *O tambor tribal de McLuhan*. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM. Rio de Janeiro, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997c.
- _____. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. *O ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Caderno Mais!. Folha de S.Paulo, 27.jun.1999. p. 5-4 a 5-5.
- _____. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis. 17.maio.1987. Disponível em < <http://www.web-deleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>>. Consultado em 10.mar.06.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1997a.
- _____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997b.
- _____. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- EZENSBERGER, Hans Magnus. *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1979.
- FAUS BELAU, Ángel . *La Radio, Introducción a un medio desconocido*. Madrid: Latina Universitaria, 1981.
- FEDERMAN, Mark. *On reading McLuhan*. McLuhan Program in Culture and Technology. Disponível em < www.utoronto.ca/mcluhan/OnReadingMcLuhan.pdf > Acesso em: 02 mar. 2006.

- _____. *What is the Meaning of The Medium is the Message?* McLuhan Program in Culture and Technology. Disponível em <www.utoronto.ca/mcluhan/article_mediumisthemessage.htm> Acesso em: 02 mar. 2006.
- FERRARETO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades* [notas dispersas sobre composição] – um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- _____. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- FONTEERRADA, Marisa T. de O. *O lobo no labirinto*. Uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo, Editora Unesp, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Roberto Machado (org). Rio de Janeiro: Graal, 1979
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE (Garcia), Sérgio. *Alto-, alter-, auto-falantes*. Concertos eletroacústicos e o ao vivo musical. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC/SP, 2004.
- FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould: uma vida e variações*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FULFORD, Robert. *Growing up Gould*. Disponível em <<http://www.collections-canada.ca/glenngould/m23-502.12-e.html>>. Acesso em 30 jan. 2006.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e filosofia da comunicação*. São Paulo: Escrituras, 2004.
- HAOULI, Janete El. *Demétrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina: El Haouli, 2003.
- _____. *Radiopaisagem*. Tese de doutoramento. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: USP, 2000.
- HARRIS, Lee M. *Fighting duel-ism: a Glenn Gould context*. Tese (Doutorado em Psicologia). Ottawa: Carleton University, 1993.
- HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento: extratos para um política em Beckett e Deleuze*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). São Paulo: PUCSP, 2005.
- HÉTU, Jacques. *Variations and Variants*. Tradução para o inglês da National Library of Canada. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.19-e.html>>. Acesso em: 02 jan. 2006.
- HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX / 1914 – 1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. Col. Os Pensadores v. 16. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- JANKOWSKA, Janina; ZGAINSKI, Marek. *Representations of reality in radio features: the feature as a reflection of reality*. Anais do “Prix Itália: Alla ricerca della qualità radiofonica: Il documentário”. 26 de junho. Napoli: 1996.
- JOSÉ, Carmen Lúcia. *História oral e documentário radiofônico: distinções e convergências*. Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM. Belo Horizonte, 2003.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. New York: Faber, 1975.
- KAPLUN, Mario. *Producción de programas de radio – El guion, la realización*. Quito: CIESPAL, 1978.
- KHLEBNIKOW, Velimir. *The radio of future (1921)*. In: *The king of time*, Charlotte Douglas, ed. Paul Schmidt, trad. Cambridge: Harvard University, 1985 apud: ZAREMBA, Lílian; BENTES, Ivana (org.) *Rádio nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: Publique/UFRJ, 1996.
- LAZARFELD, Paul; KENDALL, Patrícia. *Radio listening in América: the people look at radio – Again*. New York: Prentice-Hall, 1948.
- LIMA, Luiz Costa (org.); ADORNO, Theodor; BARTHES, Roland; BENJAMIN, Walter; MARCUSE, Herbert; KRISTEVA, Julia; MCLUHAN, Marshall; PONOFSKY, Erwin. *Teoria da Cultura de Massa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo Lopes. *Pesquisa em comunicação*. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1997.
- LYNNE, Hollander. *Imagining Glenn Gould : a speculative study of his psychology: a thesis*. Tese (Doutorado em Psicologia) Chicago: Jung Institute of Chicago, 1996.
- MANN, Alfred. *The study of counterpoint from Johan Joseph Fux’s Gradus ad Parnasum*. New York: W.Norton, 1998.
- MANZANO (Corrêa), Rodrigo. *Ouvido-repórter: por um radiojornalismo acústico*. Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM. Salvador, 2002.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. 2ª ed. Col. Novas Direções. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- MCKINNON, Ann Marie. *The death drive: Cronenberg, Ondaatje, Gould*. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of English, University of Alberta, Edmonton, 2001.
- MCLUHAN, Marshall. *O meio são as massa-gens: um inventario de efeitos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1969b

- _____. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969a
- _____. *Visão, som e fúria*. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- MESAROS, Helen. *Glenn Gould Makes Music: Glory and Plight of a Concert Pianist*. In: *Psychobiography of a Virtuoso*. Disponível em: <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.11-e.html>>. Acesso em: 01 fev. 2006.
- MONSAIGEON, Bruno. *Introduction to The Last Puritan*. <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.15-e.html>>. Acesso em: 01 fev. 2006.
- MORAIS, Wilma. *Sonoras imagens*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC/SP, 1987.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: A Neurose* (v.1). Col. O Espírito do Tempo. Rio de Janeiro: 1997.
- _____. *Cultura de massas no século XX: A Necrose* (v.2). Col. O Espírito do Tempo. Rio de Janeiro: 1998.
- ORTOLEVA, Giuseppe. *The radio documentary: its language and forms form the past do the future*. Anais do “Prix Itália: Alla ricerca della qualità radiofonica: Il documentário”. 26 de junho. Napoli: 1996.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. 4ª ed. São Paulo: Summus, 1989.
- OSTWALD, Peter. *Glenn Gould as patient*. In: GLENN GOULD: VARIATIONS ON MUSICAL GENIUS IN OUR TIME, Simpósio realizado no Dolby Facilities. San Francisco, 1995. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.17-e.html>>. Acesso em: 30 jan. 2005.
- PAGE, Tim. *The Glenn Gould Reader*. New York: Vintage, 1990.
- PAYAZANT, Geoffrey. *Glenn Gould: music & mind*. Toronto: Key Porter, 1997.
- _____. *The Glenn Gould Outtakes*. Publicado originalmente in: HALL, F. A.; BECKWITH, John (ed.). *Musical Canada: Words and Music Honouring Helmut Kallmann*. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.18-e.html>>. Acesso em 29 jan. 2006.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 1996.

- PHILLIPS, Rick. *Man, musician, myth and mystique*. Gramophone Magazine, Middlesex, v. 80, n. 956, p. 27 – 29. Agosto 2002. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.20-e.html>>. Acesso em: 12 dez. 2005.
- POLISTCHUCK, Ilana; TRINTA, Aluizio Ramos. *Teorias da comunicação: o pensamento e a prática da Comunicação Social*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- PORCHAT, Maria Elisa. *Manual de radiojornalismo Jovem Pan*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.
- POWE, B. W. *Noise of time*. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenn Gould/m23-502.10-e.html>>. Acesso em: 01 fev. 2006.
- _____. *The Solitary Outlaw: Trudeau, Gould, McLuhan*. Toronto: Lester & Orpen Dennys, 1987.
- PRADO, Emilio. *Estrutura da informação radiofônica* São Paulo: Summus, 1985.
- Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Org. Lílian Zaremba, Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996.
- Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 2*. Org. Lílian Zaremba, Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.
- Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 3*. Org. Lílian Zaremba, Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999.
- RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. New York: Pendragon Press, 1986.
- SAHR, Wolf-Dietrich; LÖWEN SAHR, Cícilia Luiza. *Menonitas brasileiros às margens do mundo nacional: um estudo de geografia social e cultural*. in: Revista RA'EGA, n. 4, Curitiba: Editora da UFPR, 2000.
- SALES, Alessandro Carvalho. *Considerações sobre o sentido em Deleuze: apontamentos para uma teoria do signo e da comunicação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUCSP, 2003.
- SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970.
- SAMPAIO, Walter. *Jornalismo audiovisual: teoria e prática do jornalismo no rádio, TV e cinema*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1971.
- SANTAELLA, Lucia. *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1990.
- _____. *Cultura das mídias*. 4ª ed. São Paulo: Experimento, 2003a
- _____. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003b

_____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. São Paulo: Paulus, 2005.

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, Editora Unesp, 2001.

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHAFFER, Murray; TOVELL, Vincent; ROBERTS, John; PACSU, Margaret. *Gould, the Communicator*. Painele de debates promovido na National Library of Canada em 25 de maio de 1988. Disponível em <<http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-502.8-e.html>>. Acesso em: 12 jan. 2006.

SILLER, Bob; WHITE, Ted; TERKEL, Hal. *Television and radio news*. New York: McMillan Company, 1960.

The New Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 1995.

VAISBIH, Renato. *Cozinhar o texto: as transformações do radiojornalismo com o surgimento de novos ingredientes tecnológicos e culturais*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUCSP, 2004.

VOGT, Carlos. *Metalurgia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WISHART, Trevor. *On sonic art*. Contemporary Music Studies. Amsterdam: Routledge, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOD, Elizabeth J. *The composer-performer relationship, the musical score and performance: Nelson Goodman's account of music applied to the thought and work of Glenn Gould*. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Philosophy, McGill University, Montreal, 1997.

Partituras

BACH, Joahnn Sebastian. *Die Kunst der Fugue – Contrapunctus I*. BWV 1080. Vincent Carpentier (3 p).

Discos

GOULD, Glenn. *Solitude Trilogy – Three Sound Documentaries*. CBC Records. (1992)

Filmes

GLENN GOULD, *The Alchemist*. Bruno Monsegaion. Dir. François-Louis Ribadeau, 2003.

Thirty Two Short Films About Glenn Gould. Dir. François Girard, 1993.

Roteiros de jornal radiofônico

MUNDO HOJE. 1ª ed. Serviço Brasileiro da BBC, British Broadcasting Corporation.
26.jul.2005.

POSFÁCIO

Um registro histórico, apenas

A História mais antiga começa no princípio do mundo; a mais estendida e continuada acaba nos tempos em que foi escrita. Esta nossa começa no tempo em que se escreve, continua por toda a duração do mundo, e acaba com o fim dele: mede os tempos vindouros antes de virem, conta os sucessos futuros antes de sucederem, e descreve feitos heróicos e famosos antes da fama os publicar e de serem feitos.

(...)

Para satisfazer pois à maior ânsia deste apetite, e para correr a cortina aos maiores e mais ocultos segredos deste mistério, pomos hoje no teatro do mundo nossa história, por isso chamada do futuro. Não escrevemos com Beroso as antiguidades dos assírios, nem com Xenofonte a dos persas, nem com Heródoto a dos egípcios, nem com Josefo a dos Hebreus, nem com Curcio a dos macedônios, nem com Tucídides a dos gregos, nem com Lívio a dos Romanos, nem com os escritores portugueses as nossas: mas escrevemos sem Autor, o que nenhum deles escreveu, nem pôde escrever: eles escreveram histórias do passado para os futuros, nós escrevemos a do futuro para os presentes. Impossível pintura parece antes dos originais retratar as cópias, mas isto é o que fará o pincel da nossa história.

Pe. Antonio Vieira

História do Futuro, 1718

Parágrafos 9 e 7

A pesquisa que deu origem a essa dissertação iniciou em março de 2004. Seu texto foi escrito entre os meses de julho de 2005 e abril de 2006. Nos últimos meses daquele período, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo perdeu patrimônio importante: a convicção de sua função histórica e de seu papel social e intelectual ao lançar mão dos subterfúgios que condena, como a violência simbólica, a arbitrariedade e a sujeição resignada ao Capital. Confirma-se, infelizmente, o diagnóstico de Gilles Deleuze sobre a educação, ao analisar a passagem das sociedades disciplinares descritas por Foucault para a sociedade de controle: “No *regime das escolas*: as formas de controle contínuo, avaliação contínua, e a ação da formação permanente sobre a escola, o abandono correspondente de qualquer pesquisa na Universidade, a introdução da ‘empresa’ em todos os níveis de escolaridade” (1992: 225).

Porque melhor que esquecer é lembrar.

(Rodrigo Manzano, o autor)

ANEXOS

Programas de rádio da CBC

Seleção de programas extraída de dossiê elaborado por Nancy Canning, in: FRIEDRICH, 2000.

DATA	Nome da série	Compositor	Obras	Notas	
1	Anos 50	Bach	Quinze Sinfonias, BWV 787-801 <i>O Cravo Bem Temperado</i> , Livro II: Fuga nº 14 em Fá Sustenido menor, BWV 883		
2	Anos 50	Beethoven	Concerto nº 2 em Si-Bemol maior, Op. 19	Roland Leduc regendo a Pequena Orquestra Sinfônica da CBC	
3	Anos 50	Scarlatti	Sonata em fá menor, L. 475		
4	Anos 50	Webern	Variações para Piano, Op. 27		
5	06/03/1951	Weber	<i>Konzertstück</i>	Sir Ernest MacMillan regendo a Orquestra Sinfônica de Toronto no Massey Hall, Toronto. Gould toca um trecho dessa gravação em The Glenn Gould Silver Jubilee Album	
6	29/10/1951	Orquestra Sinfônica de Vancouver	Beethoven	Concerto nº 4 em Sol maior, Op. 58	William Steinberg regendo a Sinfônica de Vancouver
7	28/09/1952	Artistas Ilustres	Beethoven	Seis Bagatelas, Op. 126	
			Beethoven	Variações em Fá maior, Op. 34	
8	05/10/1952	Artistas Ilustres	Beethoven	<i>Variações da Heroica</i> , Op. 35	
			Beethoven	Sonata em Sol menor, Op. 49, nº 1	

9	12/10/1952	Artistas Ilustres	Beethoven	Sonata n° 28 em Lá Maior, Op. 101	
			Beethoven	Sonata n° 4 em Mi bemol maior, Op. 7	Largo
10	14/10/1952	CBC Concert Hall	Berg	Sonata, Op. 1	
			Schoenberg	Concerto para Piano, Op. 25	
11	21/10/1952	CBC Concert Hall	Sweelinck	Fantasia em Ré menor para Órgão (arr. para piano)	
12	1953	Recital CBC	Brahms	Sonata para Violino n° 2, Op. 100	Com Morry Kerremman, violino
13	21/12/1953	Orquestra Sinfônica da CBC	Schoenberg	Concerto para Piano Op. 42	Estreia canadense dessa obra, Jean-Marie Beaudet regendo a Orquestra Sinfônica da CBC
14	28/02/1954		Bach	<i>O Cravo Bem Temperado</i> . Livro II: Fuga n° 14 em Fá sustenido menor, BWV 883; Fuga n° 22 em Si bemol menor, BWV 891; Fuga n° 7 em Mi bemol maior, BWV 876	
			Bach	N° 11 em Sol menor, N° 14 em Si bemol maior, N° 4 em Ré menor, N° 7 em Mi menor, N° 8 em Fá maior	
15	07/06/1954	Artistas Ilustres	Bach	Partita N° 5 em Sol maior, BWV 829	
			Bach	N° 13 em Lá menor, BWV 799	
			Hindemith	<i>Ludus Tonalis</i> : Fuga N° 1 em Dó	

					maior		
					Sonata Nº 13 em Si bemol maior	Incompleta	
16	18/07/1954	Festival de Verão	Beethoven		Trio em Si bemol maior, WoO. 39	Com Alexander Schneider, violino, e Zara Nelsova, violoncelo	
			Beethoven		Trio em Ré maior, <i>Fantasia</i> , Op. 70, Nº 1		
17	21/02/1955	Orquestra Sinfônica da CBC	Beethoven		Concerto Nº 3 em Dó menor, Op. 37	Heinz Unger regendo a Orquestra Sinfônica da CBC	
18	29/03/1955	Orquestra Sinfônica de Toronto	Bach		Concerto Nº 1 em Ré menor, BWV 1052	Sir Ernest MacMillan regendo a Orq. Sinfônica de Toronto	
19	19/10/1955	CBC Noite de Quarta-feira	Beethoven		Sonata Nº 32 em Ré Menor, Op. 111		
20	17/01/1956	CBC Concert Hall	Bach		Partita Nº 6 em mi menor, BWV 830		
			Gibbons		Pavana e Galharda para o Lord de Salisbury		
21	25/04/1956	Entrevista com Glenn Gould				Gould entrevistado por Eric McLean	
22	23/10/1956	Orquestra Sinfônica de Toronto	Beethoven		Concerto Nº 2 em Si bemol maior, Op. 19	Incompleto, Walter Susskind regendo a Sinfônica de Toronto	
23	1957	Entrevista com Glenn Gould				Entrevistado por Ted Viets em Viena, durante turnê pela Europa em 1957	
24	26/05/1957		Beethoven		Concerto Nº 3 em Dó menor, Op. 37	Herbert von Karajan regendo a Filarmônica de Berlin	

25	11/09/1957	Concerto do Ano Geofísico Internacional	Bach	Concerto Nº 5 em Fá menor, BWV 1056	Nicholas Goldschmidt regendo a Orquestra da CBC no Massey Hall, Toronto
26	15/07/1958	Assignment			Entrevistado por Hugh Thomson
27	1959		Mozart	Sinfonia Nº 1 em Ré bemol maior KV 16	Gould regendo a Orquestra da CBC de Vancouver
28	08/1959	Glenn Gould no Festival de Salzburg	Schubert	Sinfonia Nº 4	
29	04/12/1959	Projeto 60 / Em casa com Glenn Gould	Bach	<i>Variações Goldberg</i> , BWV 988	Entrevistado em sua casa no lago Simcoe pelo produtor da CBC Vincent Tovell, com exemplos musicais curtos transcritos para piano de um Quinteto de Bruckner; Quinta Sinfonia de Sibelius e do Quarteto do próprio Gould.
30	30/12/1959	Entrevista com Glenn Gould			O crítico de música americano Alan Rich entrevista Gould em Berkeley, Califórnia.
31	Anos 60	Temporada de Verão / Festival Internacional de Vancouver	Schoenberg	<i>Das Buch der hängenden Gärten</i> , Op. 15; Oito canções: Op. 6 “Traumleben”; Quatro canções: Op. 2 “Waldsønnen”.	Com Kerstin Meyer, soprano
			Schoenberg	<i>Ode a Napoleão Bonaparte</i> , Op. 41	Com Donald Brown, narrador, e o Quarteto de Cordas de Vancouver.
			Schoenberg	Suíte para Piano, op. 25	

32	1962	Festival de Música Stratford, 1962	Beethoven	Sonata para Violoncelo e Piano Nº 3 em Lá maior; Op. 69	Com Leonard Rose, violoncelo
33	13/03/1962	Dez minutos com... National School Telecast	Beethoven	Trio em Ré maior, <i>Fantasma</i> , Op. 70, Nº 1	Com Leonard Rose, violoncelo, e Oscar Shumsky, violino.
34	08/08/1962	CBC / Noite de Quarta-feira - Arnold Schoenberg: o Homem que mudou a música.			Documentário sobre a vida e a obra de Schoenberg, escrito e narrado por Gould. Inclui entrevistas com Gertrude Schoenberg, Aaron Copland, Goddard Lieberson, Peter Ostwald, Istvan Anhalt e Winthrop Sargeant. O mesmo material usado para a série <i>Music of Schoenberg</i> , de 1994.
35	04/09/1962		Brahms	Concerto Nº 1 em Ré menor, Op. 15	Leonard Bernstein regendo a Filarmônica de Nova York.
36	05/12/1962	CBC / Noite de Quarta-feira - Recital Glenn Gould	Bach	Partita Nº 4 em Ré maior, BWV 828	15º aniversário dessa série de programas.
37	10/01/1965	CBC Noites de Domingo - <i>Prospects of Recording</i>			Programa escrito e narrado por Gould. Explora os papéis dos artistas, editores, engenheiros de som e críticos na música da sociedade moderna. Inclui entrevistas com Schuyler Chapin, John Hammond, Paul Myers, Marshall McLuhan, Diana Menuhin, Robert Offergeld, Leon Fleisher e Ludwig Diehn.

38	27/01/1965	Entrevista com Glenn Gould	Exemplos musicais de Foss, Raajiamker, Martin, Pousser e Stravinsky. Posteriormente foi editado e publicado. <i>Está incluído, parcialmente, nos anexos desta pesquisa.</i>
39	13/11/1966	A Arte de Glenn Gould – Sobre discos e gravações	Primeiro de uma série de programas semanais que foi ao ar entre 13/11/1966 e 30/04/1967 e transmitiu todas as gravações de Gould com a CBS. Os quatro programas listados abaixo incluem comentários de Gould. Nessa transmissão, Gould explorou a questão da honestidade na gravação em comparação com a execução ao vivo.
Bach	<p><i>Arte da Fuga</i>: Nº 3, BWV 1080; <i>Variações Goldberg</i>, BWV 988; Partita Nº 5 em Sol maior, BWV 829; <i>O Cravo bem Temperado</i>, Livro I: Prelúdio Nº 8 em Mi bemol menor, BWV 853</p>	Beethoven	<p>Concerto Nº 5 em Mi-bemol maior, <i>Imperador</i>, Op. 73</p> <p>Com Leopold Stokowski regendo a Orquestra Sinfônica Americana.</p>

			Schoenberg	Cinco Peças para Piano, Op. 23, Nº 2, Três Peças para Piano, Op. 11	Trechos
			Strauss	<i>Enoch Arden</i> , Op. 38	Trechos com Claude Rains, narrador.
40	23/11/1966	Idéias – A Psicologia da Improvisação	Bach		Discute a natureza da improvisação
41	29/11/1966	CBC Noite de Terça-feira – Glenn Gould em Recital		<i>O Cravo bem Temperado</i> , Livro II: Fugas Nº 1 em Dó maior, BWV 870; Nº 2 em Dó Menor, BWV 871; Nº 6 em Ré Menor, BWV 875; Nº 7 em Mi bemol maior, BWV 876	
			Hindemith	Sonata Nº 1 em Lá maior	
			Mozart	Fantasia em Dó Menor, KV 475	
42	1967	CBC Noite de terça-feira – Glenn Gould em Recital	Beethoven	Sonata Nº 1 em Lá maior	
			Mozart	Fantasia em Dó menor, KV 475	
43	12/03/1967	A Arte de Glenn Gould	Bach	<i>O Cravo Bem Temperado</i> , Livro I: Nº 1 em Dó maior, BWV 846; Nº 2 em Dó menor, BWV 847; Nº 3 em Dó suspenido maior, BWV 848, Nº 4 em Dó suspenido menor, BWV 849.	
44	19/03/1967	A Arte de Glenn Gould	Bach	Invenções em Duas e três Partes, BWV 772-801	
			Gould	“So you want to write a fugue?”	Discute a teoria e a estrutura da composição

45	02/04/1967	A Arte de Glenn Gould	Gould	Conferência em Port Chilkoot	Documentário satírico escrito por Gould sobre a conferência de críticos de música. Exemplos musicais das Canções de Schoenberg, Op. 2 e Livro I do <i>Cravo Bem Temperado</i> .
46	07/05/1967	Master Musician – Yehudi Menuhin			Gould apresenta essa série difundindo a discografia completa de Menuhin com 14 anos, tocando o Concerto para Violino de Elgar.
47	23/05/1967	CBC Noite de Terça-feira – Glenn Gould em Recital	Beethoven	Bagatelles, Op. 126; N° 1 em Sol maior, N° 2 em Sol menor; N° 5 em Sol maior; <i>Variações da Heróica</i> , Op. 35; Sonata N° 18 em Mi bemol maior, Op. 31; N° 3.	
48	19/09/1967	CBC Noite de Terça-feira – Glenn Gould em recital	Anhalt Byrd Mozart Prokofiev	Fantasia para Piano My Ladye Nevell's Book: Sexta Pavana e Galharda; A Voluntary; Primeira Galharda Sonata N° 5 em Sol Maior, KV 283 Sonata N° 7 em Si bemol maior, Op. 83	
49	23/11/1967	CBC Concertos Centenários	Bach	<i>Arte da Fuga</i> : n° 9, 11, 13; BWV 1080; Suíte Inglesa N° 1 em Lá maior, BWV 806; Tocata em Ré Maior, BWV 913.	

50	11/12/1967	A melhor das Idéias		À procura de Petula Clark	Discute a música e a imagem de Petula Clark
51	28/12/1967	Idéias	Gould	<i>The Idea of North</i>	O primeiro documentário da <i>Solitude Trilogy</i> , escrito e produzido por Gould. Elenco: Wally Maclean (narrador), R.A.J. Phillips, Jamens Lotz, Frank Vallee, Marianne Schroeder.
52	08/02/1968	CBC Noite de Quinta-feira	Beethoven C.P.E. Bach Scarlatti Scriabin	Sonata N° 24 em Fá sustenido maior, Op. 38 Sonata <i>Württemberg</i> N°1 em Lá menor, WQ 49 Sonata em Ré maior, L. 463; Sonata em Sol maior, L. 486 Sonata N°3 em Fá sustenido menor, Op. 23	Escrito e apresentado por Gould
53	20/05/1968	Idéias		Anti-Alea	Escrito e produzido por Gould. Entrevista Milton Babbitt, James Lyons e Paul Myers sobre a questão da “sorte” na música.
54	11/06/1968	CBC Noite de Terça-feira – Glenn Gould em recital	Beethoven / Liszt	Sinfonia em N°6 em Fá maior, <i>Pastoral</i> , Op. 68	Faz um esboço dos origens das transcrições de Liszt das nove sinfonias de Beethoven
55	11/06/1968	CBC Noite de terça-feira – O festival de Stratford			Discute os festivais de música com Louis Applebaum.
56	10/11/1968	Suplemento de Domingo			Um programa de revista de notícias e assuntos públicos apresentados e co-produzido por

					Gould. Os assuntos incluem o <i>Switched-on Bach</i> , de Walter Carlos, o fechamento de minas em Belle Isle, Newfoundland, e o filme <i>Carga da Brigada Ligeira</i> .
57	03/12/1968	CBC Noite de Quinta-feira.	Mozart	Sonata N° 6 em Ré maior, KV 284, N°7 em Dó maior, KV 309; N° 8 em Lá menor, KV 310	Discute Mozart com James Kent.
58	26/12/1968	CBC Música de Quinta-feira	Gibbons	Fantasia em Dó menor; Pavana e Galharda para o Conde de Salisbury, Motivo Baixo Italiano	Discute a música de Gibbons e o <i>Gebräuschsmusik</i> , de Hindemith, com James Kent.
			Haydn	Sonata N° 59 em Mi bemol maior, XVI/49	
			Hindemith	Sonata N° 3 em Si bemol	
59	13/03/1969	CBC Música de Quinta-feira	Bach	Abertura à Francesa, BWV 831	Discute o papel dos tons na música diatônica, a afinidade de Bach pelo Si menor e os “sentimentos tonais” de Berg com James Kent
			Berg	Sonata, Op. 1	
			Brahms	Intermezzo em Si Menor, Op. 119, N° 1	
60 a 80	20/05/1969 a 07/10/1969	A Arte de Glenn Gould / Tomada Um a Tomada Vinte e Um	Brahms, Bach, Gould, Strauss, Schoenberg, Mozart, Anhalt, Scriabin, Beethoven, Krenek, Liszt, Schumann, Hétu,		Série de 21 programas semanais em que Gould executa, ao vivo ou em gravações, e discute o compositor, sua obra e questões relativas à música e tecnologia. No dia 16/09/1969, Gould retransmite o documentário contrapontístico <i>The Idea of North</i>.
81	12/11/1969		Gould	<i>The Latecomers</i>	Foi ao ar apenas em Ottawa,

Vancouver e Winnipeg.
 Documentário contrapontístico de
 Gould sobre Newfoundland, o
 segundo de sua *Solitude Trilogy*.

82	29/11/1969	CBC Noite de Terça-feira / Glenn Gould em recital	Brahms Mozart	Intermezzo em Lá maior, Op. 118 Nº 2 Sonatas em Si bemol maior, KV 333; Si bemol maior, KV 570	Inclui a discussão de Gould com Haslam sobre a relação entre Scriabin e os impressionistas
			Pentland Scriabin	Sombras (Ombres) Sonata Nº 5, op. 53	
83	1970s	EBU Recital	Bach Beethoven Bizet Byrd	Variações à Italiana, BWV 989 Variações em Fá maior, Op. 34 <i>Variações cromáticas</i> , Op. 3 My Ladye Nevells's Booke: Motivo de Hugh Ashton, Ronda de Sellinger	Co-produção da European Broadcast Union e a CBC
			Webern	Variações para piano, Op. 27	
84	23/07/1979	CBC Noite de Quinta-feira / Glenn Gould em recital	Chopin Mendelssohn	Sonata Nº 3 em Si menor, Op. 58 Canções sem palavras, Op. 19, Nº 1; Op. 19, Nº 2; Op. 30, Nº 3; Op. 85, Nº 2; Op. 85, Nº 5	Gould em conversa com Haslam sobre a retomada do interesse sobre os compositores românticos. Gould toca a fita que preparou sobre a música dos anos 60 incluindo os compositores Terry Riley, Boulez, Barber e Babbitt
85	02/02/1971	CBC Noite de Terça-feira / Encore		Sobre Stokowski	Documentário escrito e produzido por Gould em cooperação com a BBC, CBC e NET/Boston

86	30/09/1971	Musiscope	Bach	Suite Inglesa Nº2 em Lá menor, BWV 807; Suite Francesa Nº 5 em Sol maior, BWV 816/ Nº 6 em Mi maior, BWV 817	Gould entrevista Hans Eichner, da Universidade de Toronto, sobre a influência da cultura francesa sobre a Alemanha na época de Bach
87	18/07/1972	CBC Noite de Quinta-feira / Glenn Gould em recital	Grieg Valen	Sonata em Mi menor, Op. 7 Sonata Nº2, Op. 38	Programa sobre compositores noruegueses, escrito e produzido por Gould. Também no ar pela rádio norueguesa NRK
88	26/08/1972	A Cena			Entrevistado sobre sua trilha sonora para o filme de Vonnegut, <i>Matadouro cinco</i> .
89	01/10/1972	A Cena			Debate com Harry Brown sobre o valor dos esportes e jogos competitivos. Gould imita o boxeador Dominico Pastrono e outros.
90	27/02/1973	CBC Noite de Terça-feira / Glenn Gould em Recital	Bach	Suites francesas Nº 1 em Ré menor, BWV 812, Nº 2 em D6 menor, BWV 813	Discute sua transcrição de Wagner com Ken Haslam, tocando alguns compassos “direito” e depois mostrando como ele os transcreveu.
			Scriabin	Dois peças Op. 57: “Desir” e “Caresse dansée”	
			Wagner / Gould / Bach	<i>Siegfried Idyll</i>	
91	15/01/1974	CBC Noite de Terça-feira		Pablo Cassals: um retrato radiofônico	Escrito e produzido por Gould. Usa as mesmas técnicas radiofônicas contrapontísticas que em sua <i>Solitude Trilogy</i> . Inclui entrevista com o biógrafo de Casals, Albert Kahn, vários de seus alunos do Marlboro Music Festival

e Casals ensaiando e falando sobre Bach.

92 a	11/09/1974	Música de Hoje / Séries Schoenberg	Schoenberg			Série de 11 programas comemorando o centésimo aniversário de nascimento de Schoenberg, texto escrito e apresentado por Gould. A série toda usa gravações sem execução ao vivo.
102 a	13/11/1974	Nº 1 a 10				
103	19/11/1974			Schoenberg, os primeiros Cem Anos – Um Documentário Fantasia para o Rádio		Escrito e produzido por Gould, usando sua estrutura contrapontística para rádio. Inclui entrevistas com Krenek, Cage e Leinsdorf. A música inclui trechos de onze obras de Schoenberg.
104	27/01/1975	CBC Noite de terça-feira / Música de Schoenberg	Schoenberg	Seis Pequenas Peças para Piano, Op. 19; Suíte para Piano, op. 25		
105	1976		Gould	Documentário: Ernst Krenek		Escrito, produzido e interpretado por Gould. Recusado pela BBC, nunca foi ao ar.
106	25/04/1977	Ideas	Gould	<i>The Quiet in The Land</i>		Última parteda <i>Solitude Trilogy</i> , escrita e produzida por Gould. Explora a comunidade menonita.
107	22/08/1977	August Arts National				Como apresentador, Gould toca gravações de alguns compositores favoritos, Mendelssohn e Sibelius
108	23/08/1977	August Arts National				Como apresentador, Gould toca gravações de alguns compositores favoritos, Bibbons, Schoenberg, Bruckner

109	24/08/1977	August Arts National			Como apresentador, Gould toca gravações de música que ele não apreciava especialmente, mas tocada por artistas de quem ele gosta: Krips regendo as sinfonias Häfner e Jupiter, de Mozart, e Aléxis Weissenberg tocando o Carnaval de Schumann
110	25/08/1977	August Arts National			Como apresentador, Gould toca gravações das últimas obras de Richard Strauss, <i>Deutsche Motet</i> , Concerto para Oboé, <i>Capriccio e Metamorphosen</i> .
111	26/08/1977	August Arts National			Como apresentador, Gould toca gravações de Streisand e Bach
112	02/04/1979	Mostly Music		Le Bourgeois Hero, Parte I	Documentário contrapontístico escrito por Gould sobre Richard Strauss. Inclui entrevistas com os compositores Wolfgang Sawallisch, Stanley Silverman e Wolfgang Fortner, produtor John Culshaw e o biógrafo de Strauss, Norman del Mar
113	09/04/1979	Mostly Music		Le Bourgeois Hero, Parte I	
114	12/1981	Booktime	Gould	The Three-Cornered World	Contra um fundo musical, Gould lê seleções do primeiro capítulo do romance de Soseki.

The Prospects of Recording

by Glenn Gould Copyright

Part A

Change of Acoustic

An Untapped Repertoire

The Splendid Splice

The "Live" Performance on Records

Here appears the article as it was published in High Fidelity Magazine, vol. 16, no. 4, April 1966, pp. 46-63, complete with the original quotes for each section.

Part A

In the United States, Glenn Gould is known as a brilliant and provocative pianist and as an occasional author of brilliant and provocative musical commentary. In his native Canada he is known as well as a radio and television "personality", a magnetic educator of Bernsteinian skill and stature. One of his most talked-of shows for the Canadian Broadcasting Corporation was last year's wide-ranging report on "The Prospects of Recording," a 90-minute program which examined in some detail the profound effect of electronic technology on the whole panorama of music, viewed from the standpoint of the performer, the composer, and the listener. As soon as we heard it, we knew that this radio script contained the basis of a fascinating and important article, and we asked Mr. Gould to prepare it for this anniversary issue of *High Fidelity*. At it turns out, the adaptation delves into the subject far more thoroughly than the broadcast. "The Prospects of Recording" is a lengthy and occasionally difficult essay, but we consider it well worth our space and your attention.

Alongside the Gould article are marginal comments on its major themes from various key figures in the worlds of music, recordings, and mass communications: Milton Babbitt, America's leading composer of electronic music and a professor at Princeton University; Schuyler G. Chapin, vice-president in charge of programming at Lincoln Center for the Performing Arts; Aaron Copland, a major force in the development of American music; John Culshaw, manager of classical recordings for Decca/London; B.H. Haggin, doyen of American record critics and author of the first over-all guide to music on records; Lord Harewood, former artistic director of the Edinburgh Festival and present artistic advisor of the New Philharmonia Orchestra; Goddard Lieberson, president of Columbia Records Inc.;

Enoch Light, veteran bandleader and founder of Command Records; John McClure, director of Masterworks, Columbia Records; Marshall McLuhan, sociologist of mass communications and director of the Institute of Culture and Technology at the University of Toronto; George R. Marek, vice-president and general manager of RCA Victor Record Division; Richard Mohr, musical director of Red Seal Recordings, RCA Victor; Denis Stevens, musicologist-conductor-critic specializing in early music; Leopold Stokowski, conductor and long-time recordist. Their comments are excerpted from taped interviews.

In an unguarded moment some months ago, I predicted that the public concert as we know it today would no longer exist a century hence, that its functions would have been entirely taken over by electronic media. It had not occurred to me that this statement represented a particularly radical pronouncement. Indeed, I regarded it almost as self-evident truth and, in any case, as defining only one of the peripheral effects occasioned by developments in the electronic age. But never has a statement of mine been so widely quoted -- or so hotly disputed.

The furor it occasioned is, I think, indicative of an endearing, if sometimes frustrating, human characteristic reluctance to accept the consequences of a new technology. I have no idea whether this trait is, on balance, an advantage or a liability, incurable or correctable. Perhaps the escalation of invention must always be disciplined by some sort of emotional short-selling. Perhaps skepticism is the necessary obverse of progress. Perhaps, for that reason, the *idea* of progress is, as at no time in the past, today in question.

Certainly, this emotional short-selling has its good side. The afterthought of Alamogordo -- the willingness to kill off a monster of their own creation -- does more credit to the pioneers of the atomic age than all the blessings this generation can expect that breakthrough to give birth to. And, if protest against the ramifications of man's ingenuity is inevitable, and even essential to the function of his genius, then perhaps there really is no *bad* side -- just amusement at and, ultimately, acceptance of that indecisiveness which proclaims the frailty of man's continuing humanity.

In any event, I can think of few areas of contemporary endeavor that better display the confusion with which technological man evaluates the implications of his own achievements than the great debate about music and its recorded future. As is true for most of those areas in which the effect of a new technology has yet to be evaluated, an examination of the influence of recording must pertain not only to speculations about the future but to an accommodation of the past as well. Recordings deal with concepts through which the past is reevaluated, and they concern notions about the future which will ultimately question even the validity of evaluation.

The preservative aspects of recording are, of course, by no means exclusively in the service of music. "The first thing we require of a machine is to have a memory," said a somnolently

pontifical character in Jean Luc Godard's recent film *A Married Woman*. In the electronic age a caretaking comprehension of those encompassing chronicles of universal knowledge which were tended by the medieval scholastics -- an encumbrance as well as an impossibility since the early Middle Ages -- can be consigned to computer-repositories that file away the memories of mankind and leave us free to be inventive in spite of them. But in limiting our investigation to the effect of recordings upon music, we isolate an art inhibited by the hierarchical specialization of its immediate past, an art which has no clear recollection of its origins, and therefore an art much in need of both the preservative and translative aspects of recording. As a recent brief prepared by the University of Toronto's Department of Musicology proposing a computer-controlled phonographic information system succinctly noted, "Whether we recognize it or not, the long-playing record has come to embody the very reality of music."

As concerns its relations to the immediate past, the recording debate centers upon whether or not electronic media can present music in so viable a way as to threaten the survival of the public concert. Notwithstanding the imposing array of statistics which testify to the contrary ("Ladies' Lyric League Boasts Box Office Boost 3rd Successive Year"), I herewith reaffirm my prediction that the habit of concert-going and concert-giving, both as a social institution and as chief symbol of musical mercantilism, will be as dormant in the twenty-first century as, with luck, will Tristan da Cunha's Volcano; and that, because of its extinction, music will be able to provide a more cogent experience than is now possible. The generation currently being subjected to the humiliation of public school solfège will be the last to attain their majority persuaded that the concert is the axis upon which the world of music revolves.

It is not. And considering for what a brief span the public concert has seemed predominant, the wonder is that pundits allowed it ever would be. To its perpetuation, however, a substantial managerial investment is currently committed ("For Rent: Complex of Six Caustically Charming Auditoria. Apply, J. Rockefeller."), and we must realize that to reckon with its obsolescence is to defy the very body of the musical establishment. It cannot be overemphasized, however, that the fate of the public event is incidental to the future of music -- a future deserving of far greater concern than is the fiscal stability of the concert hall. The influence of recordings upon that future will affect not only the performer and concert impresario but composer and technical engineer, critic and historian, as well. Most important, it will affect the listener to whom all of this activity is ultimately directed. It is to an examination of some of these changes that this present anniversary issue of *High Fidelity* is devoted.

The concert is an antique form as it now stands. Most towns cannot afford the best concert artists and I don't see the advantage of seeing a second-rate artist over hearing a

superb one. – LIEBERSON

With all the progress that we have made in the reproduction of sound, I have yet to hear on record what I hear in the concert hall or what I hear in my mind when I read a score. – MAREK

In a recording an artist can be encouraged to give a more immediately intense performance than he could under concert or theatre conditions. – CULSHAW

For me, the most important thing is the element of chance that is built into a live performance. The very great drawback of recorded sound is the fact that it is always the same. No matter how wonderful a recording is, I know that I couldn't live with it -- even of my own music -- with the same nuances forever. – COPLAND

I can't believe that people really prefer to go to the concert hall under intellectually trying, socially trying, physically trying conditions, unable to repeat something they have missed, when they can sit home under the most comfortable and stimulating circumstances and hear it as they want to hear it. I can't imagine what would happen to literature today if one were obliged to congregate in an unpleasant hall and read novels projected on a screen. -
BABBITT

Many people have come to the concert hall expecting to hear the glowing, glossy, beautiful performances they have heard on records only to be shocked by the natural acoustics. The Dvorák Cello Concerto on a recording can easily have the soloist as the absolute protagonist, with great presence, whereas he is often drowned out by the orchestra in the concert hall. But I also think that many more will feel that the adventure, the accidental excitement of a live performance is much more stimulating and satisfying than just listening constantly to a record. -
CHAPIN

I think that records have already replaced concerts for a

great many people and have affected a great number of others in their concert and operagoing. If you push this logically, to the complete replacement of concerts by recordings, you would have complete disaster. For then you would have no artists coming up, trying out in halls, making careers for themselves. It would be disastrous not only for live music but for the gramophone. - HAREWOOD

Change of Acoustic

If we were to take an inventory of those musical predilections most characteristic of our generation, we would discover that almost every item on such a list could be attributed directly to the influence of the recording. First of all, today's listeners have come to associate musical performance with sounds possessed of characteristics which generations ago were neither available to the profession nor wanted by the public -- characteristics such as analytic clarity, immediacy, and indeed almost tactile proximity. Within the last few decades the performance of music has ceased to be an occasion, requiring an excuse and tuxedo, and accorded, when encountered, an almost religious devotion; music has become a pervasive influence in our lives, and as our dependence upon it has increased, our reverence for it has, in a certain sense, declined. Two generations ago, concert-goers preferred that their occasional experience of music be fitted with an acoustic splendor, cavernously reverberant if possible, and pioneer recording ventures attempted to simulate the cathedral-like sound which the architects of that day tried to capture for the concert hall -- the cathedral of the symphony. The more intimate terms of our experience with recordings have since suggested to us an acoustic with a direct and impartial presence, one with which we can live in our homes on rather casual terms.

Certainly I conduct a performance for a recording differently than I would for a live performance. In a recording what we are really striving for is to express the physical and emotional nature of the music in terms that will both be eloquent and convey the composer's ideas in the average living room. - STOKOWSKI

Apparently, we are also expected to live with it in the concert hall. Some of the much heralded links in that prodigious chain of postwar auditoria catastrophes (Philharmonic Hall of Lincoln Center, at Festival Hall, etc.) have simply appropriated characteristics of the recording studio intended to enhance microphone pickup, the special virtue of which becomes a detriment in the concert hall. Proof of this is that when the audience is sent

home and the microphones moved in close and tight around the band, Philharmonic Hall - like many of these acoustical puzzles -- can accommodate surprisingly successful recording sessions.

With today's multiple microphoning you really have to be careful not to achieve too surgical a line. I think it important to have touch-up microphones in front of the winds, or the basses, but most composers have written for instrumental sections rather than for individual instruments in the orchestra, and we must make sure that these sections are in the proper balance with each other. The microphone must not become too analytical. - LIGHT

Just how great a change has come about can be seen in a comparison between recordings made in North America and Western Europe and those originating in Central and Eastern Europe, where -- for reasons both economic and geographic -- the traditions of public concertgoing retain a social cachet which for North America's split-level suburbia has long since been transferred to twelve-tone doorbells, nursery intercom, and steam room stereo. One need only compare a typical Continental reverberation such as that present in the Konwitschny recordings from Leipzig or (though it somewhat contradicts the geographical assumptions of my argument) in Van Beinum's from the Concertgebouw with the Studio 8H sound of Toscanini's discs of the late Thirties and Forties or with the Severance Hall balances for George Szell's recent Epic recordings to appreciate the modifications that the North American attitude to recording can impose on even the most resolute martinet.

The ideal for a phonograph record is the concert hall illusion, or rather the illusion of the concert hall illusion, because you can't transfer the concert hall into the dimensions of a living room. What you can do is record a work so that you think you are in a concert hall when you listen to it at home. - MOHR

A more precise comparison can be found between the discs made by Herbert von Karajan with the Philharmonia Orchestra in London for EMI-Angel and the same maestro's recordings for DGG in Berlin. Any number of the latter (I am thinking now of such releases as the 1959 performance of *Ein Heldenleben* with a distant brass and all but inaudible timpani) suggest a production crew determined to provide for the listener the evocation of a concert experience. The EMI recordings, on the other hand, provide Karajan with an acoustic which, while hardly chamberlike, at least subscribes to that philosophy of

recording which admits the futility of emulating concert hall sonorities by a deliberate limitation of studio techniques.

Further evidence of this curious anachronism can be found in some of the recitals recorded by Sviatoslav Richter in Eastern Europe, of which the magnificent performance of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, taped in Sofia, Bulgaria, is a good example. Here is a great artist with an incomparable interpretation transcribed by technicians who are determined that their microphones will in no way amplify, dissect, or intrude upon the occasion being preserved. Richter's superbly lucid playing is sabotaged by some obsequious miking which permits us, at best, a top-of-the-Gods half-earful. Unlike their colleagues in North America, who are aware of serving a public which to a considerable extent has discovered music through records and who evaluate their own presence in the booth as crucial to the success of the end product, the production crew in Sofia, off-stage in the wings of some palace of municipal amusement, made no such claims for the autonomy of their craft. They sought only to pursue it as an inconspicuous complement of Richter's performance.

Personally, I don't like the present fashion of close-up miking, not even for the piano. I prefer perspective. I don't believe the engineer should intrude between the composer, or performer, and the listener and suddenly make you hear a flute or trumpet. I think the next step will be a regression back to the old days, with fewer microphones placed further away both to give perspective and to let the ears listen on their own. If a composer wants to write the other way, he should frankly call his piece a String Quartet for Four Instruments and Four Microphones; that is quite a different sound than for instruments alone. - LIEBERSON

The North American and Western European sound strives for an analytic detail which eludes the Central European displacement. By virtue of this Westernized sound, recording has developed its own conventions, which do not always conform to those traditions that derive from the acoustical limitations of the concert hall. We have, for instance, come to expect a Brünnhilde, blessed with amplification as well as amplitude, who can surmount without struggle the velvet diapason of the Wagnerian orchestra, to insist that a searching spotlight trace the filigreed path of a solo cello in concerto playing -- demands which contravene the acoustical possibilities of the concert hall or opera house. For the analytical capacity of the microphones has exploited psychological circumstances implicit in the concerto dialogue, if not within the ability of the solo instrument itself, and the *Ring* cycle as produced by a master like John Culshaw for Decca/London attains a more effective unity

between intensity of action and displacement of sound than could be afforded by the best of all seasons at Bayreuth.

An Untapped Repertoire

Another item to be added to our catalogue of contemporary enthusiasms is the astonishing revival in recent years of music from preclassical times. Since the recording techniques of North America and Western Europe are designed for an audience which does most of its listening at home, it is not surprising that the creation of a recording archive has emphasized those areas which historically relate to a *hausmusik* tradition and has been responsible for the triumphant restoration of baroque forms in the years since World War II. This repertoire -- with its contrapuntal extravaganzas, its antiphonal balances, its espousal of instruments that chuff and wheeze and speak directly to a microphone -- was made for stereo. That prodigious catalogue of cantatas and concerti grossi, fugues and partitas has endowed the neobaroque enthusiasm of our day with a hard core of musical experience. A certain amount of this music has then found its way back into the concert hall and re-engaged the attention of the public audience -- sometimes indeed through considerable musicological enterprise. New York's Jay Hoffman, perhaps the last concert impresario truly deserving of that once proud title, offered his audience on consecutive evenings during Christmas week, 1964, comparative versions of *Messiah* according to G.F. Handel and other editors. But this scholarly exactitude has come about by virtue of a recorded library which enables such works to be studied in great number, in great privacy, and in an acoustic that fits them to the proverbial T.

Now that people have such a vast command of the musical literature on records, they can compare more and see where the structural, and even the tonal, similarities lie between the old and the new. We hear a lot of talk about so-called "totally organized music", nowadays. But this is reflected in earlier disciplines to some extent, as in the totally isorhythmic motet, where the exact rhythms of a piece of music were specified. Similarly, one could say that early Stockhausen is closer to Dunstable than to anyone else in between. But to appreciate this, one needs good recordings of Dunstable and these are hard to find. -
STEVENS

From a musicological point of view the effort of the recording industry on behalf of Renaissance and pre-Renaissance music is of even greater value. For the first time, the musicologist, rather than the performer, has become the key figure in the realization of this untapped repertoire; and in place of sporadic and often as not historically inaccurate

concert performances of a Palestrina Mass or a Josquin *chanson*, or whichever isolated items were heretofore considered approachable and not too offensively pretonal, the record archivists have documented a new perspective for the history of music.

Archive recordings must have a future one way or another. But a commercial record company can go on producing these albums for only so long and I think that what must develop in the recording field is what has developed in the book business, where it has taken the form of the university press. I've already approached one of the large foundations to ask them to interest themselves in this problem. Some kind of central warehousing of all esoteric recordings would be an appropriate function for a foundation. -
LIEBERSON

The performer is inevitably challenged by the stimulus of this unexplored repertoire. He is also encouraged by the nature of studio techniques to appropriate characteristics that have tended for a century or two to be outside his private preserve. His contact with the repertoire he records is often the result of an intense analysis from which he prepares an interpretation of the composition. Conceivably, for the rest of his life he will never again take up or come in contact with that particular work. In the course of a lifetime spent in the recording studio he will necessarily encounter a wider range of repertoire than could possibly be his lot in the concert hall. The current archival approach of many recording companies demands a complete survey of the works of a given composer, and performers are expected to undertake productions of enormous scope which they would be inclined to avoid in the concert hall, and in many cases to investigate repertoire economically or acoustically unsuitable for public audition -- the complete piano works of Mozart which Walter Gieseking undertook for Angel, for instance.

In the presentation of early music the performance very often precedes knowledge of the score. Indeed there may be only a single manuscript somewhere. It would be difficult to make this manuscript available to the general public, but a recording can at least show what it sounded like. As a musicologist, I find recordings constantly a challenge, because they help me to hear scores which have not been performed since the thirteenth or fourteenth centuries. But they also pose problems: record jackets very rarely give enough information. - STEVENS

But most important, this archival responsibility enables the performer to establish a contact with a work which is very much like that of the composer's own relation to it. It permits him to encounter a particular piece of music and to analyze and dissect it in a most thorough way, to make it a vital part of his life for a relatively brief period, and then to pass on to some other challenge and to the satisfaction of some other curiosity. Such a work will no longer confront him with a daily challenge. His analysis of the composition will not become distorted by overexposure, and his performance top-heavy with interpretative "niceties" intended to woo the upper balcony, as is almost inevitably the case with the overplayed piece of concert repertoire

It may be that these archival pursuits, especially where the cultivation of earlier literature is involved, recommend themselves both to the performer and his audience as a means of avoiding some of the problems inherent in the music of our own time. One is sometimes inclined to suspect that such phenomena as the baroque revival provide refuge for those who find themselves displaced persons in the frantically metamorphosing world of modern music. Certainly, the performance traditions indigenous to those areas of repertoire revived by the microphone have had an enormous influence upon the way in which certain kinds of contemporary repertoire are performed, and have, indeed, bred a generation of performers whose interpretative inclinations respond to the microphone's special demands.

The recordings of Robert Craft, those prodigious undertakings on behalf of the Viennese trinity Schoenberg, Berg, and Webern -- not to mention Don Carlo Gesualdo -- tell us a good deal about the way in which performances prepared with the microphone in mind can be influenced by technological considerations. For Craft, the stop watch and the tape splice are tools of his trade as well as objects of that inspiration for which an earlier generation of stick-wielders found an outlet in the opera cape and temper tantrums. A comparison between Craft's readings of the large-scale orchestral studies of Schoenberg, especially the early post-romantic essays such as *Verklärte Nacht* or *Pelléas und Melisande*, with the interpretations of more venerable maestros -- Winfried Zillig's glowingly romantic *Pelléas* of 1949, for instance -- is instructive.

Craft applies a sculptor's chisel to these vast orchestral complexes of the youthful Schoenberg and gives them a determined series of plateaus on which to operate -- a very baroque thing to do. He seems to feel that his audience -- sitting at home, close up to the speaker -- is prepared to allow him to dissect this music and to present it to them from a strongly biased conceptual viewpoint, which the private and concentrated circumstances of their listening make feasible. Craft's interpretation, then, is all power steering and air brakes. By comparison, in Zillig's reading of *Pelléas* (on a now withdrawn Capitol-Telefunken disc) the leisurely application of rubatos, the sensual haze with which he gilds the performance as though concerned that clarity could be an enemy of mystery, point clearly to the fact that his interpretation derived from a concert experience where such performance characteristics were intuitive compensations for an acoustic dilemma.

The example is productive of a larger issue with which the techniques of the recording studio confront us, and I have deliberately chosen to illustrate it with an example from that area of twentieth-century repertoire least indigenous to the medium. Whether Craft's analytic dissection of such repertoire is appropriate, whether there remain positive virtues to the presentation of late-romantic fare in the concert hall, is not really the point. We must be prepared to accept the fact that, for better or worse, recording will forever alter our notions about what is appropriate to the performance of music.

The Splendid Splice

Of all the techniques peculiar to the studio recording, none has been the subject of such controversy as the tape splice. With due regard to the not so unusual phenomenon of a recording comprised of single-take sonata or symphony movements, the great majority of present-day recordings consist of a collection of tape segments varying in duration upwards from one twentieth of a second. Superficially, the purpose of the splice is to rectify performance mishaps. Through its use, the wayward phrase, the insecure quaver can, except when prohibited by "overhang" or similar circumstances of acoustical imbalance, be remedied by minute retakes of the offending moment, or of a splice segment of which it forms a part. The anti-record lobby proclaims splicing a dishonest and dehumanizing technique that purportedly eliminates those conditions of chance and accident upon which, it can safely be conceded, certain of the more unsavory traditions of Western music are founded. The lobbyists also claim that the common splice sabotages some unified architectural conception which they assume the performer possesses.

As for the morality of splicing, I suppose there should be no objection to Toscanini's not liking what an oboe did on the first take and not liking what a flute did in the second and then taking the best parts of each take to make a whole. It's still essentially Toscanini. Whatever moral uneasiness I have about such things is just a holdover from the past and perhaps I should adapt myself to the possibilities of the present. But I don't like the idea of Schwarzkopf putting her high C on Flagstad's recording. - HAGGIN

It seems to me that two facts challenge these objections. The first is that many of the supposed virtues of the performer's "unified conception" relate to nothing more inherently musical than the "running scared" and "go-for-broke" psychology built up through decades of exposure to the *loggione* of Parma and their like. Claudio Arrau was recently quoted by the English journal *Records and Recordings* to the effect that he would not authorize the release of records derived from a live performance since, in his opinion, public auditions provoke stratagems which, having been designed to fill acoustical and psychological

requirements of the concert situation, are irritating and antiarchitectural when subjected to repeated playbacks. The second fact is that one cannot ever splice style -- one can only splice segments which relate to a conviction about style. And whether one arrives at such a conviction pre-taping or post-taping (another of the time-transcending luxuries of recording: the post-taping reconsideration of performance), its existence is what matters, not the means by which it is effected.

Tape splicing isn't a moral question at all, any more than the number of stagehands used backstage at a play production is a moral question or the number of revisions of a book is a moral question. It's really the product that counts. The consumer's only concern should be what he hears and how he reacts to what he hears. He has a legitimate complaint only when the splicing technique actually does affect the final product, when the impact or the over-all line is damaged because of obvious inserts. -
McCLURE

A recent personal experience will perhaps illustrate an interpretative conviction obtained post-taping. A year or so ago, while recording the concluding fugues from Volume I of the *Well-Tempered Clavier*, I arrived at one of Bach's celebrated contrapuntal obstacle courses, the Fugue in A minor. This is a structure even more difficult to realize on the piano than are most of Bach's fugues, because it consists of four intense voices that determinedly occupy a register in the center octaves of the keyboard -- the area of the instrument in which truly independent voice-leading is most difficult to establish. In the process of recording this fugue we attempted eight takes. Two of these at the time were regarded, according to the producer's notes, as satisfactory. Both of them, No. 6 and No. 8 respectively, were complete takes requiring no inserted splice -- by no means a special achievement since the fugue's duration is only a bit over two minutes. Some weeks later, however, when the results of this session were surveyed in an editing cubicle and when Takes 6 and 8 were played several times in rapid alternation, it became apparent that both had a defect of which we had been quite unaware in the studio: both were monotonous.

Tape splicing borders on immorality because there are many artists today on the concert stage or in the opera house who cannot give you the performance in life that they can give you on records. - MOHR

Each take had used a different style of phrase delineation in dealing with the thirty-one-note subject of this fugue -- a license entirely consistent with the improvisatory liberties of

baroque style. Take 6 had treated it in a solemn, legato, rather pompous fashion, while in Take 8 the fugue subject was shaped in a prevailingly staccato manner which led to a general impression of skittishness. Now, the Fugue in A minor is given to concentrations of *stretti* and other devices for imitation at close quarters, so that the treatment of the subject determines the atmosphere of the entire fugue. Upon most sober reflection, it was agreed that neither the Teutonic severity of Take 6 nor the unwarranted jubilation of Take 8 could be permitted to represent our best thoughts on this fugue. At this point someone noted that, despite the vast differences in character between the two takes, they were performed at an almost identical tempo (a rather unusual circumstance, to be sure, since the prevailing tempo is almost always the result of phrase delineation) and it was decided to turn this to advantage by creating one performance to consist alternately of Takes 6 and 8.

Here's the dilemma. You get an extraordinarily beautiful take of a movement, but there are two or three flaws -- a horn didn't quite make it, or the pizzicati weren't together, or something. Now you go back and retake the movement, but somehow the men and the conductor can't recapture the same peak of expression. What do you do? If you're sensible and not involved in moral issues, you fix those few mistakes in the first take with inserts from the inferior take -- using as little as possible, to be sure -- and what you end up with is something far beyond what is normally possible at a concert. - McCLURE

Once this decision had been made, it was a simple matter to expedite it. It was obvious that the somewhat overbearing posture of Take 6 was entirely suitable for the opening exposition as well as for the concluding statements of the fugue, while the more effervescent character of Take 8 was a welcome relief in the episodic modulations with which the center portion of the fugue is concerned. And so two rudimentary splices were made, one which jumps from Take 6 to Take 8 in bar 14 and another which at the return to A minor (I forget which measure, but you are invited to look for it) returns as well to Take 6. What had been achieved was a performance of this particular fugue far superior to anything that we could at the time have done in the studio. There is, of course, no reason why such a diversity of bowing styles could not have been applied to this fugue subject as part of a regulated a priori conception. But the necessity of such diversity is unlikely to become apparent during the studio session just as it is unlikely to occur to a performer operating under concert conditions. By taking advantage of the post-taping afterthought, however, one can very often transcend the limitations that performance imposes upon the imagination.

When the performer makes use of this postperformance editorial decision, his role is no longer compartmentalized. In a quest for perfection, he sets aside the hazards and

compromises of his trade. As an interpreter, as a go-between serving both audience and composer, the performer has always been, after all, someone with a specialist's knowledge about the realization or actualization of notated sound symbols. It is, then, perfectly consistent with such experience that he should assume something of an editorial role. Inevitably, however, the functions of the performer and of the tape editor begin to overlap. Indeed, in regard to decisions such as that taken in the case of the above-mentioned A minor Fugue, it would be impossible for the listener to establish at which point the authority of the performer gave way to that of the producer and the tape editor, just as even the most observant cinema-goer cannot ever be sure whether a particular sequence of shots derives from circumstances occasioned by the actor's performance, from the exigencies of the cutting-room, or from the director's a priori scheme. That the judgment of the performer no longer solely determines the musical result is inevitable. It is, however, more than compensated by the overwhelming sense of power which editorial control makes available to him.

Splicing presents a great temptation when you're putting something together and you know you can make it almost flawless. You can't help wanting to do it. I suppose it's the human aspiration to perfection. But there is always the possibility that you could get something absolutely perfect and it would be absolutely boring. - MOHR

The "Live" Performance on Records

The characteristics enumerated on our inventory represent the past rendered in terms that seem appropriate to the electronic age. Although they compile, by themselves, an impressive list of present-day convictions about the way in which music should be performed, they do not, except by implication, suggest a direction for recording to pursue. It is quite likely that these preferences engendered by phonographic reproduction -- clarity of definition, analytic dissection by microphones, catholicity of repertoire, etc. -- will determine to a considerable extent the kind of sound with which we shall want our musical experiences to be endowed. It is less likely that the recording industry will always concern itself primarily with an archival representation of the past, no matter how painstakingly embalmed, but for a long time to come some portion of the industry's activity will be devoted to merchandising the celebrated masterworks which form our musical tradition. Before examining the larger ramifications for the future of recording, I should like to consider here some hardy strains of argument that perennially decry the influence of recording upon standard items of the repertoire and upon the hierarchy of the musical profession. These arguments sometimes overlap each other, and it can become rather difficult to detect the area of protest with which each is concerned. However, under a

general heading of "humanitarian idealism" one might list three distinguishable subspecies, which can be summarized as follows:

1. An argument for aesthetic morality: Elisabeth Schwarzkopf appends a missing high C to a tape of *Tristan* otherwise featuring Kirsten Flagstad, and indignant purists, for whom music is the last blood sport, howl her down, furious at being deprived a kill.
2. Eye versus ear orientation: a doctrine that celebrates the existence of a mystical communication between concert performer and public audience (the composer being seldom mentioned). There is a vaguely scientific pretention to this argument, and its proponents are given to pronouncements on "natural" acoustics and related phenomena.
3. Automation: a crusade which musicians' union leaders currently share with typesetters and which they affirm with the fine disdain of featherbedding firemen for the diesel locomotive. In the midst of a proliferation of recorded sound which virtually erases earlier listening patterns, the American Federation of Musicians promotes that challenging motto "LIVE MUSIC IS BEST" -- A judgment with the validity of a "Win with Wilkie" sticker on the windshield of a well-preserved '39 LaSalle.

As noted, these arguments tend to overlap and are often joined together in celebration of occasions that afford opportunity for a rear-guard holding action. Among such occasions, none has proved more useful than the recent spate of recorded "live" performances -- events which straddle two worlds and are at home in neither. These events affirm the humanistic ideal of performance; they eschew (so we are told!) splices and other mechanical adventures, and hence are decidedly "moral"; they usually manage to suppress a sufficient number of pianissimo chords by an outbreak of bronchitis from the floor to advertise their "live"-ness and confirm the faith of the heroically unautomated.

Even if I were to grant all the things that are possible in the making of a record, I would still want certain performances live. You get something there sometimes which you just can't achieve in the recording studios. The live concert hall performance, or even such a performance recorded, could very well have qualities that are preferable -- with all their imperfections -- to one assembled from recording studio takes. - HAGGIN

They have yet another function, which is, in fact, the essence of their appeal for the short-sellers: they provide documentation pertaining to a specific date. They are forever represented as occasions indisputably of and for their time. They spurn that elusive time-

transcending objective which is always within the realization of recorded music. For all time, they can be examined, criticized, or praised as documents securely located in time, and about which, because of that assurance, a great deal of information and, in a certain sense, an emotional relation, is immediately available. With regard to the late Dutch craftsman who, having hankered to take upon himself the mantle of Vermeer, was martyred for a reluctance to live by the hypocrisy of this argument, I think of this fourth circumstance -- this question of historical date -- as the Van Meegeren syndrome.

Hans Van Meegeren was a forger and an artisan who, for a long time, has been high on my list of private heroes. Indeed, I would go so far as to say that the magnificent morality play which was his trial perfectly epitomizes the confrontation between those values of identity and of personal-responsibility-for-authorship which post-Renaissance art has until recently accepted and those pluralistic values which electronic forms assert. In the 1930s, Van Meegeren decided to apply himself to a study of Vermeer's techniques and -- for reasons undoubtedly having more to do with an enhancement of his ego than with greed for guilders -- distributed the works thus achieved as genuine, if long-lost, masterpieces. His prewar success was so encouraging that during the German occupation he continued apace with sales destined for private collectors in the Third Reich. With the coming of V.E. Day, he was charged with collaboration as well as with responsibility for the liquidation of national treasures. In his defense, Van Meegeren confessed that these treasures were but his own invention and, by the values this world applies, quite worthless -- an admission which so enraged the critics and historians who had authenticated his collection in the first place that he was rearraigned on charges of forgery and some while later passed away in prison.

The determination of the value of a work of art according to the information available about it is a most delinquent form of aesthetic appraisal. Indeed, it strives to avoid appraisal on any ground other than that which has been prepared by previous appraisals. The moment this tyranny of appraisaldom is confronted by confused chronological evidence, the moment it is denied a predetermined historical niche in which to lock the object of its analysis, it becomes unserviceable and its proponents hysterical. The furor that greeted Van Meegeren's conflicting testimony, his alternate roles of hero and villain, scholar and fraud, decisively demonstrated the degree to which an aesthetic response was genuinely involved.

There is no excuse at all for recording live concerts. It's a lazy and cheap way to make records. Only if your artist -- and he must be an important artist -- is old or ill and there is no other chance to record him do I see any reason for these "live" recordings. Then you have a duty to preserve the concert as an historical document -- warts, coughs, and all. I really doubt that anyone really plays better with an audience than without. They may think they do. But

actually they only feel better. Listen to a transcription of a recorded concert that had the audience feeling "My God, that was wonderful" and you will find that it really wasn't that good. But it was an occasion, like a funeral, and one is excited and moved by having been part of the audience. When somebody buys the record he feels that he has been swindled if he doesn't go crazy like the audience of 2 000 or 3 000 that was present and so he doesn't apply his usual critical faculties... He is a conditioned dog. - CULSHAW

Some months ago, in an article in the *Saturday Review*, I ventured that the delinquency manifest by this sort of evaluation might be demonstrated if one were to imagine the critical response to an improvisation which, through its style and texture, suggested that it might have been composed by Joseph Haydn. (Let's assume it to be brilliantly done and most admirably Haydn-esque.) I suggested that if one were to concoct such a piece, its value would remain at par -- that is to say, at Haydn's value -- only so long as some chicanery were involved in its presentation, enough at least to convince the listener that it was indeed by Haydn. If, however, one were to suggest that although it much resembled Haydn it was, rather, a youthful work of Mendelssohn, its value would decline; and if one chose to attribute it to a succession of authors, each of them closer to the present day, then -- regardless of their talents or historical significance -- the merits of this same little piece would diminish with each new identification. If, on the other hand, one were to suggest that this work of chance, of accident, of the here and now, was not by Haydn but by a master living some generation or two before his time (Vivaldi, perhaps), then this work would become -- on the strength of that daring, that foresight, that futuristic anticipation landmark in musical composition.

It may be my imagination, but I sometimes think a live performance does have more electricity, more excitement. There are more mistakes, of course, but if the artist is really in the vein, it can be more authentic, more vital. Many musicians freeze up in the recording studio as soon as the red light goes on. - MOHR

And all of this would come to pass for no other reason than that we have never really become equipped to adjudicate music per se. Our sense of history is captive of an analytical method which seeks out isolated moments of stylistic upheaval -- pivot points of idiomatic evolution -- and our value judgments are largely based upon the degree to which we can assure ourselves that a particular artist participated in or, better yet, anticipated the nearest

upheaval. Confusing evolution with accomplishment, we become blind to those values not explicit in an analogy with stylistic metamorphosis.

The only justification for "live performance" recording is if it's a legitimately historic and unduplicatable occasion. Otherwise I don't advocate it. We find that the critics and the public are no longer willing to take recorded recitals or concerts in lieu of carefully prepared studio recordings, and I must agree with them. - McCLURE

The Van Meegeren syndrome is entirely apropos our subject because the arguments *contra* the prospects of recording are constructed upon identical criteria. They rely, most of all, upon a similar confirmation of historical data. Deprived of this confirmation, their system of evaluation is unable to function; it is at sea, derelict amidst an unsalvageable debris of evidence, and it casts about in search of a point by which to take a bearing. When recordings are at issue, such a point cannot readily be found. The inclination of electronic media is to extract its content from historic date. The moment we can force a work of art to conform to our notion of what was appropriate to its chronology, we can attribute to it, arbitrarily if necessary, background against which in our analysis it can be portrayed. Most aesthetic analysis confines itself to background description and avoids the foreground manipulation of the object being analyzed. And this fact alone, discarding the idle propaganda of the public-relations machines, accounts for the endorsement of the recorded public event. Indirectly, the real object of this endorsement is a hopelessly outmoded system of aesthetic analysis -- a system incapable of a contribution in the electronic age but the only system for which most spokesmen of the arts are trained.

Recordings produced in a studio resist a confirmation of such criteria. Here date is an elusive factor. Though a few companies solemnly inscribe the date of the studio sessions with each recorded package, and though the material released by most large companies can, except perhaps in the case of reissues, be related to a release number that will suggest an approximate date to the *aficionado*, it is possible that the music heard on that recording will have been obtained from sessions held weeks, months, or indeed years apart. Those sessions may easily have been held in different cities, different countries taped with different equipment and different technical personnel, and they may feature performers whose attitudes to the repertoire under consideration has metamorphosed dramatically between the taping of the first note and the last. Such a recording might currently pose insuperable contractual problems but its complicated gestation would be entirely consistent with the nature of the recording process.

It would also be consistent with that evolution of the performing musician which recording necessitates. As the performer's once sacrosanct privileges are merged with the

responsibilities of the tape editor and the composer, the Van Meegeren syndrome can no longer be cited as an indictment but becomes rather an entirely appropriate description of the aesthetic condition in our time. The role of the forger, of the unknown maker of unauthenticated goods, is emblematic of electronic culture. And when the forger is done honor for his craft and no longer reviled for his acquisitiveness, the arts will have become a truly integral part of our civilization.

Die Kunst der Fuge

BWV 1080

J.S. Bach
1685 - 1750

Contrapunctus I

Musical score for Contrapunctus I, measures 1-5. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Soprano part is mostly rests, with a few notes starting at measure 5. The Alto part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor and Bass parts are mostly rests.

Musical score for Contrapunctus I, measures 6-10. The Soprano part continues with rests. The Alto part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bass part has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical score for Contrapunctus I, measures 11-15. The Soprano part continues with rests. The Alto part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bass part has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical score for Contrapunctus I, measures 16-20. The Soprano part continues with rests. The Alto part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bass part has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

This image displays a musical score for BWV 1080 - Contrapuntus I, covering measures 25 through 50. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each starting with a measure number in a box: 25, 30, 35, 40, and 45. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first system (measures 25-30) shows the beginning of the piece with a treble staff containing rests and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system (measures 31-35) continues the development of the themes. The third system (measures 36-40) features more complex rhythmic patterns and phrasing. The fourth system (measures 41-45) shows the continuation of the musical ideas. The fifth system (measures 46-50) concludes the section with a final cadence.

55 60

This system contains measures 55 through 60. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a minor key, indicated by a single flat. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides harmonic support with chords and moving lines. The third staff continues the melodic development. The fourth staff has a more active bass line with eighth notes and rests.

65

This system contains measures 65 through 70. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic motifs. The bass line in the fourth staff shows a steady eighth-note accompaniment.

70

This system contains measures 70 through 75. The melodic lines in the first and third staves become more intricate with sixteenth-note passages. The bass line remains active with eighth notes.

75

This system contains measures 75 through 80. The piece concludes with sustained notes in the first and third staves, while the bass line continues with a few final notes. The system ends with a double bar line.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)