

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

PEDRO HENRIQUE DUTRA MARTINS ROCHA ELIAS

A distopia como aceno a uma estética do lapso em canções do Radiohead

BELO HORIZONTE

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

PEDRO HENRIQUE DUTRA MARTINS ROCHA ELIAS

A distopia como aceno a uma estética do lapso em canções do Radiohead

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Flavio Terrigno
Barbeitas

BELO HORIZONTE

2019

E42d Elias, Pedro Henrique Dutra Martins Rocha.

A distopia como aceno a uma estética do lapso em canções do Radiohead [manuscrito] / Pedro Henrique Dutra Martins Rocha Elias. - 2019.
210 f., enc.; il.

Orientador: Flavio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

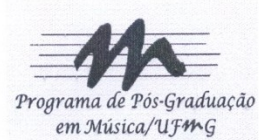
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Distopias. 3. Música - Estética. 4. Etnomusicologia. 5. Grupos de rock. 6. Radiohead (Conjunto musical). I. Barbeitas, Flavio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Tese defendida pelo aluno PEDRO HENRIQUE DUTRA MARTINS ROCHA ELIAS, em 05 de dezembro de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Guilherme Augusto Soares de Castro
Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix

Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte
Universidade Federal de Minas Gerais
(Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas)

Prof. Dr. Sergio Alcides Pereira do Amaral
Universidade Federal de Minas Gerais
(Faculdade de Letras)

AGRADECIMENTOS

Dedico este estudo à minha mãe, Marisa, por tornar pequenas e vazias as palavras com que eu procurasse expressar minha gratidão.

Não sei a quem agradecer pela oportunidade de ter conhecido, amado e me inspirado em minha avó, Nilza. Agradeço, então, a ela por ter existido e me encontrado. Ao André, meu irmão, na relação de espelhamento mútuo que mantemos. À Carla, pequena companheira de todas as horas, incansável em me confortar e amparar no dizível e indizível. Agradeço também ao meu avô, João, e às minhas tias, TKK e Denise, pelos incontáveis gestos de afetuoso incentivo.

Ao meu orientador, Flavio Barbeitas, pelo instigante e prazeroso período de convivência e parceria intelectual. Ao meu amigo Gerdson Mourão, por me conduzir no elo da música que nos une.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, pelo espaço para desenvolver minhas competências com autonomia. Aos secretários do Programa, Alan e Geralda, cuja generosidade me dispensou de preocupações laterais durante o doutorado. À banca examinadora, pela disponibilidade e gentileza de contribuir com esta empreitada. À UFMG, extensivo aos servidores que tornam a universidade possível, pelos doze anos de formação que respondem em grande medida por quem sou. Aos desenvolvedores das plataformas MuseScore e Library Genesis, pelo suporte operacional desinteressado. Finalmente, à CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Este estudo investiga representações da distopia em canções do grupo inglês Radiohead, com atenção a instantes de transcendência enfocados à luz de uma *estética do lapso*. As análises descrevem trajeto cronologicamente linear no repertório, iniciando pela canção “Fake Plastic Trees”, localizada no disco *The Bends* (1995), e seguindo com os álbuns subsequentes *OK Computer* (1997) e *Kid A* (2000). Esses momentos são concatenados por um fio conceitual: enquanto “Fake Plastic Trees” contém um embrião do sentimento distópico, comprimido em formato radiofônico, *OK Computer* apresenta um panorama de vícios contemporâneos, cuja percepção entre protagonistas distintos redundando em desorientação e melancolia; enfim, *Kid A* transfere os termos do conflito à trama musical, perfazendo metáfora da reificação na impossibilidade de articulação do sujeito no espaço de criação. O enfoque em lapsos de transcendência, a despeito das limitações inerentes à normalização da indústria cultural, fundamenta-se em releitura de categorias filosóficas tradicionais, notadamente entre obras de Theodor Adorno. Em preparação do terreno em que acontecem as análises, o repertório do Radiohead é colocado entre duas narrativas centrais: uma relacionada às formas musicais, a evolução do *rock’n’roll* ao *art rock*; outra com interesse no modelo de representação, num panorama da distopia, da origem na literatura a reconfigurações em linguagens como cinema e música.

Palavras-chave: Radiohead. Distopia. Estética. Canção.

ABSTRACT

This study investigates depictions of dystopia in songs by the English group Radiohead, in attention to instants of transcendence approached in light of a *lapse aesthetics*. The analyses constitute a chronologically linear path in the repertoire, starting with the song “Fake Plastic Trees”, from the album *The Bends* (1995), followed by the subsequent albums *OK Computer* (1997) and *Kid A* (2000). These moments are connected by a conceptual thread: while “Fake Plastic Trees” contains the germ of a dystopian sentiment, compressed under the radiophonic format, *OK Computer* shows a broad picture of contemporary vices whose awareness between different protagonists results in disorientation and melancholy; finally, *Kid A* transfers the terms of this conflict to the musical interplay, creating a metaphor of reification in the impossibility of articulating the subject in the space of creation. The focus in lapses of transcendence, in spite of the limitations inherent to the culture industry, is grounded in a review of traditional philosophical categories, particularly among the writings of Theodor Adorno. In preparation of the ground where the analyses take place, Radiohead’s repertoire is placed between two core narratives: one related to musical form, the evolution from rock’n’roll to art rock; the other, dedicated to the pattern of representation, with an overview of dystopia from the origins in literature to reconfigurations in languages such as cinema and music.

Keywords: Radiohead. Dystopia. Aesthetics. Song.

SUMÁRIO

Introdução	ix
1. U(dis)topias críticas	14
a. Do algo musical e suas narrativas	21
b. Estética e outras estéticas	37
c. Adorno: caminhos para releitura	51
d. Em direção a uma <i>estética do lapso</i>	64
2. Breve história dos maus-lugares	76
a. Premissas literárias	81
b. Vitalidade e elaboração: <i>rock'n'roll</i> e <i>art-rock</i>	98
c. Representações da distopia no Radiohead	108
3. Sobre flores de plástico	124
a. Aspectos da canção	132
b. Fake Plastic Trees e o <i>Admirável Mundo Novo</i>	142
4. Limites humanos e alteridades robôs	153
a. <i>OK Computer</i> : panorama de uma advertência	158
b. <i>Kid A</i> : uma distopia musical	184
Conclusão	206
Bibliografia	208

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1. “Airbag”: reivenção em prosa.....	79
Exemplo 2. “Fake Plastic Trees”: versos.	132
Exemplo 3. “Fake Plastic Trees”: sequência das estrofes.	134
Exemplo 4. “Fake Plastic Trees”: sequência dos refrões.	134
Exemplo 5. “Fake Plastic Trees”: movimento descendente dos baixos na sequência das estrofes.....	135
Exemplo 6. “Fake Plastic Trees”: transição para a terceira parte (2:30-2:40).	139
Exemplo 7. “Airbag”: introdução (guitarras).	165
Exemplo 8. “Airbag”: sequência de acordes (estrofes e refrão).....	167
Exemplo 9. “Airbag”: estrutura.	169
Exemplo 10. “Paranoid Android”: Primeira parte.....	171
Exemplo 11. “Paranoid Android”: baixos da abertura.	172
Exemplo 12. “Paranoid Android”: segunda parte.	173
Exemplo 13. “Paranoid Android”: segunda parte, solo de guitarra.....	173
Exemplo 14. “Paranoid Android”: terceira parte.....	174
Exemplo 15. “Paranoid Android”: terceira parte, harmonia.	174
Exemplo 16. “Exit Music (For a Film)”: refrão.	176
Exemplo 17. “Exit Music (For a Film)”: terceira estrofe.	177
Exemplo 18. “No Surprises”: versos.	179
Exemplo 19. “No Surprises”: primeira estrofe, versos e melodia vocal.	179
Exemplo 20. “Fitter Happier”: versos.	182
Exemplo 21. “How to Disappear Completely”: introdução, seção de cordas.	199
Exemplo 22. “How to Disappear Completely”: introdução, contrabaixo.	200
Exemplo 23. “How to Disappear Completely”: introdução, violão (rítmica predominante).	200
Exemplo 24. “How to Disappear Completely”: vocalise em “ah”.	201
Exemplo 25. “Optimistic”: vocalise em “uh”.....	201

Introdução

“1984 lidera as vendas de livros nos EUA desde a posse de Trump”.¹ Cem vezes mais pessoas procuraram o romance de Orwell após o anúncio do próximo e atual presidente estadunidense. Passados quase setenta anos desde a primeira edição (1949), a editora Signet Classics não apenas continua imprimindo o mundo desencantado de Orwell, mas acelera as engrenagens para responder ao primeiro lugar na lista de livros mais vendidos do Amazon. Fenômeno semelhante ocorreu em 2013, quando Edward Snowden, ex-analista da Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos (NSA), revelou detalhes sobre programas de espionagem custeados pelo governo do país, com colaboração de veículos como Google e Facebook.² Na ocasião, *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* galgou mais de dez mil posições no registro dos títulos mais solicitados no Amazon. Gatilhos de procura pelo romance, o autoritarismo, personificado em discurso rudimentar e agressivo, e o controle social, tornado evidente com a descoberta de mecanismos de espionagem operados à revelia do interesse público, espelham, de fato, o recrudescimento da política e o cerceamento de liberdades civis no superestado ficcional de Oceania. A atenção recorrente a *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* se justifica, pois, no elo entre realidade e ficção, precisamente, no temor de que os dois mundos venham a se encontrar pelo sentimento de aproximação crescente. Multiplicam-se também títulos inéditos como *O Conto de Aia*, olhar sombrio para o feminino por Margaret Atwood, alcançando as telas em adaptação recente e premiada com o Globo de Ouro; e a série *Black Mirror*, produção do Netflix em temporadas sucessivas desde 2011, que figura um mundo desencantado no entrelaçamento de realizações tecnológicas a afetos e interesses humanos, potencializando desejos e inseguranças que nos afligem.³

Embora as obras enfocadas possuam feições narrativas, o impulso distópico, gesto de projetar realidades sombrias pelo prolongamento das condições do presente, parece também convidar formulação em termos distintos. A música constrói mundos por via não referencial,

1 https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485423697_413624.html. Acesso em: 8 de novembro de 2019.

2 https://www.washingtonpost.com/investigations/us-intelligence-mining-data-from-nine-us-internet-companies-in-broad-secret-program/2013/06/06/3a0c0da8-cebf-11e2-8845-d970ccb04497_story.html. Acesso em: 8 de novembro de 2019.

3 A peculiaridade de *Black Mirror* em relação às representações distópicas analisadas foi objeto de consideração no decorrer da pesquisa, seguindo apontamentos do orientador do trabalho, prof. Flavio Barbeitas. Em vez de figurar realidades cinzentas de fora para dentro, com estrutura social opressiva que acomete o indivíduo, *Black Mirror* defronta-nos com as decorrências nefastas da possibilidade de projetarmos nossos próprios desejos sobre o real. A distopia habita o homem, é o que a série deixa entrever, colocando o espectador diante de um espelho que reflete contornos sombrios da condição humana.

estabelecendo relações no interior de gramática própria, que, contudo, reverbera fora de seus domínios, em espelhamento das configurações do meio que a abrange. A suspeição com o progresso, com o mundo administrado, com a viabilidade de um debate público e com a possibilidade do sujeito são traços centrais de *OK Computer*, disco lançado, em 1997, pelo Radiohead, grupo musical inglês formado na cidade de Oxford, em 1985. Os vinte e dois anos decorridos desde o lançamento desvelaram a qualidade antecipatória do álbum, que encenou precocemente alguns vícios que dariam tom à vida contemporânea. Este estudo propõe a investigação de sentidos musicais da distopia em canções do Radiohead via uma estética preconizada por instantes de transcendência a despeito de limitações que condicionam a experiência. Os constrangimentos se referem à inserção do repertório na dinâmica de fruição imediata sob os ditames da indústria cultural. Visando lidar com a dualidade autonomia/comoditização, proponho caminhos para a abordagem do material reunidos no que denominei *estética do lapso*. O repertório em questão compreende três momentos: a canção “Fake Plastic Trees”, como parte do álbum *The Bends* (1995) e os dois álbuns lançados em sequência, *OK Computer* (1997) e *Kid A* (2000). A linearidade do recorte, que se estende por cinco anos de produção, pavimenta a hipótese do trabalho, qual seja, de que há uma gradação do impulso distópico entre os três momentos destacados. “Fake Plastic Trees” constitui o gatilho de um sentimento amplificado em *OK Computer* e, finalmente, radicalizado em *Kid A*.

O primeiro momento, “U(dis)topias críticas”, prepara o terreno das análises com a exploração e o confronto de narrativas que dizem sobre o algo musical. O termo algo musical justifica-se pelas diferentes mediações estabelecidas em torno do que entendemos pelo objeto música. Saltam à compreensão pelo menos três narrativas, denominadas: Estética Musical/Filosófica, Crítica Jornalística e Etnomusicologia/Sociologia da Música. Discutir as premissas de cada método e como elaboram ferramentas para aproximação do algo musical permitiu cercar virtudes e problemas que orientam a empreitada. A exposição do debate entre Theodor Adorno e Walter Benjamin sobre implicações da reprodutibilidade técnica para a autonomia estética, em correspondência e nos ensaios “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” e “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”, permitiu decantar conceitos necessários para a lida com obras que carregam a lógica do repertório radiofônico. Visando migrar com os termos do debate ao presente, submeti os conceitos às apreciações contemporâneas de Richard Shusterman e Rodrigo Duarte. Do paralelo entre as releituras do pensamento adorniano, aponto as premissas da *estética do lapso*, que orienta as análises.

O segundo capítulo, “Breve história dos maus-lugares”, mostra um quadro das representações distópicas entre a literatura e o cinema, ressaltando também reverberações filosóficas do conceito. Os romances exemplares do gênero, *Admirável Mundo Novo* e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* são considerados em panorama, junto às adaptações cinematográficas que receberam. O movimento das distopias literárias ao Radiohead exigiu sobrevoar as origens e o desenvolvimento do rock, gênero equilibrado historicamente entre impulsos de vitalidade e elaboração. O advento do *art rock* é especialmente enfocado como momento de inflexão no gênero, pois a reivindicação por legitimidade estética que levou à sofisticação da linguagem acabou se pagando com recuo do aspecto sensorial em favor do intelectual, marcando divergências no campo. A passagem pelo rock que logrou maior acuidade formal entre as décadas de 1960 e 1970 pavimenta o caminho para o Radiohead, conduzindo à apresentação do grupo, com álbuns e circunstâncias musicais e extramusicais que envolvem o repertório. Diante desse panorama, “Fake Plastic Trees”, *OK Computer* e *Kid A* são enfocados pelo elo que guardam no tratamento progressivo do gesto distópico.

O terceiro capítulo, “Sobre flores de plástico”, desenvolve comentário detido de “Fake Plastic Trees”, evidenciando como o movimento da trama musical e poética lhe empresta a condição de *anti-power ballad*. Jogando com as noções de essência e aparência, “Fake Plastic Trees” encerra a distinção entre ser e parecer, trazendo à cena o empobrecimento afetivo nas relações humanas. Os termos desse impasse são percorridos no enfoque de inflexões na voz cantante pela naturalização cotidiana de tal esvaziamento. De modo geral, os elos formais acompanham as disposições do protagonista, compreendendo um pêndulo de resignação e inconformidade que termina em melancolia. “Fake Plastic Trees” é aproximada, enfim, do *Admirável Mundo Novo*, que corresponde a um estágio avançado da reificação encenada pela canção. No quadro da realidade cinzenta apresentada por Huxley, “Fake Plastic Trees” sequer poderia existir, devido à ausência de mínima interlocução. O paralelismo entre personagens na canção e no romance justifica a abordagem, mantendo-nos entre representações que permeiam o distópico.

O trecho final, “Limites humanos e alteridades robôs”, traz o movimento entre *OK Computer* e *Kid A* à luz de sentidos da distopia. *OK Computer* dá amplitude ao quadro de advertência em “Fake Plastic Trees”, enquanto *Kid A* se faz expressão musical da distopia em sentido estrito. Os momentos anteriores conduzem ao argumento de *Kid A*, que interpreta os impasses temáticos como problemas de forma. A distopia no álbum se estabelece com a representação da impossibilidade de articulação do sujeito nos meandros da criação e da

performance. Sentidos da reificação são enfocados em expressão poética e musical entre os momentos de *OK Computer* e *Kid A*. A atrofia de subjetividades convencionadas, que não encontram lugar entre as proposições estéticas do contemporâneo, e o espaço exíguo para legitimação do indivíduo ante a opressividade do social, pavimentam o caminho para o dismantelamento do pretensamente humano, fazendo emergir um horizonte de alteridades sensíveis.

1. U(dis)topias críticas

Liberdade é anseio atemporal que habita a imaginação dos homens. Como abstração, manifesta-se pelo princípio aristotélico de autocausalidade, do que é causa de si mesmo. Em acepção incondicional, denota ações com fim no sujeito que as executa ou o ser cujas ações encerram a própria vontade. Em sentido condicionado e finito, liberdade corresponde à possibilidade de escolha entre alternativas oferecidas pelo real. Assume-se a precedência de condições determinantes, sendo livre aquele capaz de exercer a possibilidade de escolha. Se a liberdade absoluta permanece um assunto para o mundo das ideias, a liberdade relacional, instanciada na experiência, em acordos que medeiam entre o indivíduo e o social, conduz ao significado político desse anseio.⁴ Eis a palavra que encabeça o lema ternário da Revolução Francesa, e que animou tantas outras no decorrer dos séculos. De modo geral, sempre que se procedeu à tentativa de construir um mundo melhor, a liberdade figurou como reivindicação essencial. Ora, aliada ao anseio, está a crença no caminho. Esse caminho, pavimentado no pensamento iluminista, tem sido a razão. Sobre ela, já se versava no período clássico, e, no alvorecer da era moderna, a razão se fez instrumento para a realização do anseio original por liberdade. Primariamente, temos que a faculdade de pensar e ajuizar sobre as coisas é o que distingue o homem das demais formas de vida que conhecemos. O aspecto central da aposta na razão, entretanto, está na determinação de parâmetros e categorias universais para a conduta humana.⁵ Estabelece-se, assim, uma causalidade conceitual entre valores humanos universais e a ferramenta que permite conhecê-los e perseguir-los. Destacada entre esses valores, a liberdade permanece no horizonte como meta universal, condição na qual o indivíduo se expressaria plenamente.

Em termos de veras abstratos, ora trazidos como mote da discussão ao custo de generalizações inevitáveis, a ciência, a arte e a linguagem costuram-se à razão, e, com isso, celebram um compromisso com a realidade, pactuam pela superação do misticismo e das falsificações que cerceiam as possibilidades humanas. De modo mais simples, acenam para um horizonte de liberdade. Se a ciência responde ao obscurantismo na forma de um ímpeto pelo domínio da natureza, a arte se faz resposta do sujeito no âmbito da modernidade, diante da ausência de liberdade nos planos social e espiritual. É por não existir liberdade que a arte faz sentido, como espécie de violência segunda, que incide sobre a violência original. Ao

4 ABBAGNANO, 2007, p. 605-613.

5 ABBAGNANO, 2007, p. 824-830.

conjurar mundos alternativos em sua lógica interna, não faz senão evidenciar que outras configurações do real constituem uma possibilidade. Importante salientar, ainda, em consonância com os termos apresentados, que a vocação da arte se distancia de modo decisivo do lugar-comum a que permanece relegada no imaginário trivial, entendida como ofício destinado à expressão de sentimentos e da subjetividade estrita. Ao contrário, falamos de uma atividade perpassada pela razão, que tem na formalização o mecanismo mesmo para subsumir o dado subjetivo na objetividade social, garantindo, assim, um lugar marcado no processo histórico.

Mesmo constrangida ao decoro e às instituições da vida coletiva, tomada em sentido condicional, a liberdade continua distante de constituir um denominador comum ou aspiração objetiva. Imiscui-se facilmente em narrativas políticas, tornando-se pauta nos mais variados espectros. Decorre que a liberdade de um grupo pode significar o cerceamento de outro. Os impasses adquirem maior consequência quando lidamos com a liberdade na condição de um exercício pleno da razão, capacidade de interpretar e ajuizar sobre a realidade com correção. Novamente, não é possível encontrar o grau zero desse comportamento, sendo intrínseco ao pensamento racional a abertura ao contraditório. Portanto, se é difícil precisar em que consiste a sociedade livre, tampouco se pode conhecer devidamente os predicados do homem emancipado pela razão. A arte oferece um alento a essa indeterminação, possibilitando a construção de sociedades potencialmente livres pela linguagem literária. As utopias dão forma ao ideal de liberdade, aliado ao exercício da razão, no âmbito ficcional. Se não podemos vislumbrar adequadamente sociedade nem indivíduo emancipados, projetamos nossos anseios esteticamente com as utopias.

As categorias abstratas encontram lugar na própria construção do que sabemos ou esperamos das ideias. Razão e liberdade são alçados a conceitos centrais para o pensamento filosófico sobre a arte, sendo os empreendimentos de Theodor Adorno representativos a esse respeito. A Teoria Crítica da Sociedade, proveniente de um trabalho conjunto no Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, encerra o pessimismo com o modelo de desenvolvimento engatilhado no ocidente. O gesto crítico da chamada Escola de Frankfurt, referente às premissas do pensamento desses autores, apoiou-se em um enquadramento neo-marxiano para descortinar os vícios da sociedade contemporânea, o caráter estrutural dessas transformações, bem como a crescente ameaça à possibilidade do indivíduo pelo primado da massificação. De modo esquemático, Adorno formulou, a quatro mãos com Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, que o esforço pelo domínio da natureza com respaldo na razão

conheceu desvios importantes, comprometendo a universalidade dos fins a que a própria razão deveria servir originalmente. Essa racionalidade desfigurada se torna base de uma sociedade marcada por fenômenos psicossociais amplos, como a alienação do trabalho e a atrofia do indivíduo. Diante desse quadro, a arte se apresenta como resistência ao que existe de falso: emanando força própria, insurge-se contra a desrazão que se faz violência à liberdade. Via única para a emancipação do indivíduo e a transformação de condições do real, a arte desdobra o pessimismo adorniano com a ordem vigente em otimismo para com o homem. Resiliente ante a catástrofe da história, a arte reacende, continuamente, a expectativa pelo que possa restar de humano.

O impasse conceitual ganha um termo mais. Liberdade, razão e arte formam o cerne da pergunta feita pela Estética. Se os dois primeiros inspiram ressalvas e ponderações, a arte não requer senão o mesmo cuidado. Imputar-lhe um potencial de redenção individual ou coletiva significa replicar as abstrações sobre a liberdade e a razão absolutas. É apenas no terreno escorregadio em que a liberdade não conhece limites e a razão pode tudo governar que a arte se compadece dos homens. Isso não significa que devemos prescindir dos conceitos, das ferramentas de que dispomos para nos aproximarmos do real. Convém, sim, desconfiar deles, propondo perguntas às narrativas que os conceberam. É o caminho tomado por Adorno nos primeiros dizeres da póstuma *Teoria Estética*: “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência”.⁶ Distinguindo entre cultura estabelecida e a negatividade que determina o gesto da arte, Adorno diz sobre a ambiguidade que recobre o conceito, e prepara o campo para discutir-lhe a necessidade e a própria possibilidade. Operando em negação de si mesma por coerência com seu princípio orientador, a arte põe a própria existência em xeque ao marcar distância do que se fez cultura, assim “desartificando-se”, resistindo no lugar incerto de sua autonomia.

Thomas Morus diz com entusiasmo sobre o tempo vivido entre os utopienses. Uma sociedade organizada segundo princípios ditados pela razão, a fim de promover ordem e justiça indiscriminadamente. Sabemos que a liberdade dos utopienses é relativa, uma vez que o funcionamento da engrenagem social exige observância estrita de acordos firmados entre os cidadãos e o rei. No âmbito dessa relatividade conceitual, a liberdade dos utopienses se faz novamente relativa sob o aspecto histórico, o que a distância temporal do relato nos permite

identificar. Estamos no século XVI, período em que o ideário absolutista e a doutrina político-religiosa do divino direito contribuíram para consolidar as monarquias europeias. Submetida à prova do tempo, a *Utopia* de Morus não nos parece o *bom lugar* prometido na ficção. Com o caminhar do gênero, e da história, projeções monárquicas cedem a deslumbres outros, de assembleias populares ao controle coletivo dos meios de produção; da horizontalidade total às trocas comerciais irrestritas. Não tardou para que as intempéries da ambição de corrigir a realidade trouxessem consigo as distopias, fazendo recuar a crença na razão como restauradora de uma liberdade que se perdeu.

Valendo-se de um contragênero, a própria literatura se encarregou de evidenciar descaminhos do impulso utópico com as distopias. Empregando procedimentos da ficção, as narrativas distópicas questionam a natureza da busca pela liberdade, os limites da razão e a condição da experiência estética ante a desumanização. A ficção se fez meio propício a tais especulações. Os mundos alternativos que construímos, onde projetamos nossos anseios e formulamos perguntas concernentes ao que nos aflige, convidam a ponderação sobre o real, acenando com possibilidades do que ainda não é, mas pode vir a ser. Para o mal-estar com as utopias, a ficção recomendou profilaxia simples: inverter-lhes o sinal. A vacina das distopias consistiu em amplificar descaminhos da razão e da engenharia social, colocando em questão o desejo de moldar a realidade a partir de premissas alegadamente universais, mas que existem sempre a despeito de outras. Não obstante, se a ficção resolveu um problema surgido em seu próprio âmbito, resta a pergunta pela abordagem da teoria. Notamos como perspectivas sustentadoras da liberdade e da arte se acomodaram ao plano da representação. Quais as implicações desse movimento no tempo presente? Os pressupostos da Estética disciplinar compreenderiam um utopismo dos conceitos, traduzido em *distopias críticas* onde nada pode florescer salvo por antigas categorias? Em outras palavras, interessa saber em que medida as estéticas de que dispomos para compreensão de expressões do contemporâneo habitam precisamente o terreno da utopia, que ora conhecemos pela imanência distópica, minando a possibilidade de juízo razoável.

Na utopia crítica do homem emancipado, a razão, catalisada pela arte, conduz a uma condição de liberdade. Quando alçada a categoria crítica, contudo, a referida causalidade compromete a maioria das expressões estéticas presentes, sob alegação de que seriam constitutivamente “distópicas”, na medida em que cerceiam a possibilidade do sujeito e da sociedade remediada de opressões materiais e espirituais. Diante desse impasse, acabamos reduzidos a duas opções: corroboramos a narrativa do homem emancipado, sobre a ordem

estabelecida pela falsa consciência como dado histórico irreversível, a própria História permanecendo inerte diante da catástrofe, restando escombros do que teria sido; ou então enveredamos por linhas de fuga, lapsos que nada podem fazer sobre a totalidade social, eles mesmos abarcados por ela, mas que conjuram, por um instante que seja, a centelha de uma possibilidade. Talvez sejam justamente esses lampejos o que podemos exigir da experiência estética. De outro modo, faríamos apenas aumentar o disparate entre expressões estéticas contemporâneas e o que a Estética disciplinar exige do real. Colocada de lado a produção estritamente autônoma, que permanece leal ao princípio, sob o preço de arriscar a própria existência, enterrariamos definitivamente o problema empurrando os construtos estéticos remanescentes, na verdade, a quase totalidade do que existe, à vala de produtos da falsa consciência. Permaneceríamos com o problema original. Não podendo nos refugiar na ilha de Morus, também não estaríamos remediados no paraíso perdido de Adorno, sob o risco de transformar a utopia do homem emancipado em distopia do fechamento a horizontes possíveis.

Ponderar sobre as premissas da Estética disciplinar não aponta para nenhum entusiasmo crítico. Se deixarmos Adorno em algum ponto do caminho, não nos esqueceremos de carregar lições na bagagem. Afinal, as considerações da Teoria Crítica sobre a massificação, o entretenimento ligeiro e a arte comoditizada possuem mais momentos de verdade do que gostaríamos de reconhecer. É pela consciência desses momentos de necessário recuo ante fenômenos suspeitos, e também pela convicção de que não basta trancar o problema em uma distopia crítica, que instamos por uma *estética do lapso*, que se aproxime dos construtos sem anseios metafísicos mas também sem pedras na mão. Essas pedras nos legaram virtudes e problemas há muito conhecidos no gesto de arremessá-las com convicção. Ao ajustarmos a expectativa e a desconfiança próximas a um grau zero da percepção, damos possibilidade a experiências outras, equidistantes da sinfonia de Beethoven e do *jingle* comercial. Assim, deflagraremos a dialética própria da experiência estética cotidiana, com a qual cumpre nos reconciliarmos se pretendemos entender a que pode servir o estranhamento e o aceno do novo em meio ao estado de coisas presente, que nos convida continuamente a reproduzir, conformar e engessar.

Em outubro de 2000, o grupo inglês Radiohead apresentou o seu quarto álbum, *Kid A*. Em menos de uma década, o quinteto de Oxford despertou o entusiasmo da crítica e rendeu bons números à gravadora Parlophone com arranjos densos, presença massiva de guitarras e performances vocais destacadas. *Kid A* não trazia nenhum desses elementos. O jornalista Mac

Randall, autor de *Exit Music*, biografia não autorizada do grupo, relata sobre a primeira apresentação do álbum, há um mês do lançamento, no teatro Sony Imax, Nova Iorque, para seiscentas pessoas, entre membros da imprensa e frações mais devotas do público:

There were few audible guitars (this from a band with three guitarists), few identifiable verses, choruses or catchy hooks. On several tracks, Thom's voice was either hidden by a cloud of effects or computer-processed to sound like some futuristic man/machine hybrid.⁷

Kid A propõe algo diferente, não há como negar. O que isso significa e onde pode levar são perguntas para um momento posterior. Podemos objetar que rupturas com a lógica comercial acontecem na indústria do entretenimento precisamente quando a adesão é tão profunda que qualquer gesto que envolva a marca “Radiohead” será consumido massivamente, a despeito de eventuais intenções estéticas. Esse argumento deve ser mantido no horizonte como um denominador comum da reflexão sobre objetos afins. A recepção crítica a *Kid A* se mostrou dividida. Comentários negativos transpareciam ressentimento pela distância em relação a convenções estilísticas do rock, entendida por alguns colunistas como falta de propósito e autoelogio. Em contrapartida, a mesma distância foi lida com entusiasmo por críticos que entreviram nesse gesto uma centelha em terreno improvável. É representativo a esse respeito o ensaio “Kid Adorno” de Curtis White, autor de ficção e professor da Universidade Estadual de Illinois. Como o título da peça pode sugerir, White assume premissas estéticas adornianas em caráter amplo para comentar aspectos de interesse no álbum do Radiohead. O argumento se desenvolve em refutação de uma coluna do crítico Nick Hornby para a revista *The New Yorker*. Hornby reprovou *Kid A* de modo contundente, seguindo a via do ressentimento pelo rock. Os termos do argumento de White para desqualificar a posição de Hornby serão discutidos em momento oportuno. Interessa reter que, não obstante o olhar de interesse para o álbum do Radiohead, Curtis White tem na estética adorniana um antídoto ao entusiasmo que desserve a criticidade. No ápice de sua exposição, quando muitos flertam com o elogio festivo, White empreende um salto qualitativo ao colocar a obra em perspectiva, definindo precisamente a dimensão dos aspectos destacados em *Kid A*:

7 RANDALL, 2012, p. 4517-4519. Havia poucas guitarras audíveis (em uma banda com três guitarras), poucos versos identificáveis, refrões ou elementos sedutores. Em diversas faixas, a voz de Tom era ofuscada por uma nuvem de efeitos ou processada por computador para soar como algum híbrido futurístico de homem/máquina. Tradução livre do autor.

Don't misunderstand me, Radiohead's Kid A is dead more often than it is alive. It is a pop band. Its music is finally acceptable. The harmonic structure of its music is often conventional. How else could it be second in USA Today's best-of-the-year evaluation only to U2 (that other artist-critic of the same Culture Industry that made it rich and famous)? 'That's how they get ya', and they have got Radiohead, but it's never enough, and any part that escapes the great maw of the universal is ipso facto subversive and dangerous. And so enough light escapes to allow us to imagine that perhaps it's not entirely dead, and so perhaps we're not entirely dead, and so perhaps something other than the smothering present is possible. (...) With admirable frequency, Radiohead's music realizes this enormous purpose. To achieve the human in the midst of the inhuman, the free in the midst of the unfree. In an instant. The wonderfulness of that instant is all we have any right to ask of it.⁸

Num instante, um lapso de transcendência, aceno fugidio de humanidade ante a indiferença, sentimento difuso de alternativa ao existente. Logo, avistamos nesse instante o infinito que nos é dado como possibilidade. No interior desse paradoxo, existir permanece uma ideia tangível. Nenhum otimismo crítico nos autoriza a relegar os problemas da cultura administrada. As contradições que nos saltam aos ouvidos, nenhuma teoria pode atenuar. Comentar um disco do Radiohead implica também abrir olhos e ouvidos para os perigos de comoditizar a própria insurgência. Assim, o ouvinte recebe o melhor de ambos os mundos, embalagem sedutora de mercadoria e licença estética para rejeitar os colaterais do que se apresenta para consumo. Os melhores momentos do Radiohead devem ser sempre submetidos a esse quadro de análise se queremos chegar a respostas diferentes das que se formaram nas narrativas de que dispomos atualmente.

Investigar a música do Radiohead como estudo de caso para o fenômeno da música comercial que pretende um recuo diante da dinâmica mesma que lhe possibilita a existência, verificar a plausibilidade, a pertinência e o alcance desse recuo é o empreendimento a que se lançam estas páginas. Uma *estética do lapso* será instrumento de análise e horizonte teórico, revelando suas feições simultaneamente à lida com o objeto. Naturalmente, os conceitos de que partimos estão teoricamente localizados, exigindo que nos reportemos às narrativas que os conceberam. Percorreremos esses caminhos a fim de mapear o campo que nos propusemos a adentrar e também com vistas a levantar ferramentas à disposição para a empreitada que

8 WHITE Em: TATE, 2005, p. 13-14. Não me entenda mal, *Kid A* do Radiohead está mais tempo morto que vivo. É uma banda pop. A música deles é enfim aceitável. A estrutura harmônica da música deles é frequentemente convencional. De que outra forma poderia ser superada na eleição de melhor do ano do USA Today apenas pelo U2 (esses outros artistas-críticos da mesma indústria cultural que os tornou ricos e famosos)? "É como eles te pegam", e eles pegaram o Radiohead, mas nunca é o bastante, e qualquer parte que escape à grande boca do universal é *ipso facto* subversiva e perigosa. Então escapa luz o bastante para nos permitir imaginar que talvez Kid A não esteja totalmente morto, e então talvez nós não estejamos completamente mortos, e então talvez algo diferente do presente sufocante seja possível. (...) Com admirável frequência, a música do Radiohead cumpre esse enorme propósito. Alcançar o humano em meio ao desumano, a liberdade em meio à castração. Em um instante. A beleza desse instante é tudo o que temos direito de exigir. Tradução livre do autor.

escolhemos. Trataremos de três narrativas, cobrindo a diversidade de práticas e repertórios, bem como o fenômeno que dificilmente se acomoda na palavra “música”. Procederemos à filtragem desses conceitos e métodos no escopo do problema, desaguando em narrativa transversal, afeita às demandas do objeto e também atenta às possibilidades abertas assim como às lacunas deixadas pelo caminho.

a. Do algo musical e suas narrativas

Em coluna do ano 2010, João Marcos Coelho escreve ao Estadão, entre adjetivos e superlativos: “nada é mais conscientizador que ouvir a música do nosso tempo”, a propósito de concerto realizado na Sala São Paulo com obras de Ligeti, Grisey e Xenakis.⁹ No arquivo do mesmo jornal, outra reportagem sobre música no caderno Cultura: *OK Computer*, do Radiohead, é escolhido “melhor álbum dos últimos vinte e cinco anos”.¹⁰ Música do nosso tempo? Já em 2018, uma busca pelo termo “música” devolve reportagem sobre futebol: o jogador Gabriel Jesus, do Manchester City e da seleção brasileira, homenageou o bairro onde nasceu, Jardim Peri/São Paulo, publicando um trecho da música “Eu amo minha quebrada” (Mc Daleste, Mc Kelvinho) no Instagram.¹¹ O mecanismo de busca terá acertado? Idiossincrasias do campo musical nos fazem naturalizar territórios. Sabemos que as rimas de Daleste e Kelvinho, embora circulem em redes sociais e mobilizem público suficiente, não existem para constar em listas de “maiores” ou “melhores”; que as canções do Radiohead, a despeito de imprimirem indelevelmente a marca do contemporâneo, e mesmo de acenarem com relances do porvir, são inelegíveis para o estatuto de “música do nosso tempo”.

Aos ouvidos de quem assiste ao concerto da Sala São Paulo, o Radiohead pode parecer simplificação grosseira (Daleste e Kelvinho, um insulto). Mas o que aconteceu com o “melhor álbum dos últimos vinte e cinco anos”? Pergunta jornalística trivial, porém musicologicamente profícua. Confrontado com a coluna sobre o concerto de música contemporânea, o crítico que guarda um lugar privilegiado na história para *OK Computer* nos dirá que se trata de assuntos distintos, muito embora continuemos falando sobre música, ou

9 <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,musica-contemporanea-enfim-fora-da-toca-imp-,586389>. Acesso em: 22 de outubro de 2018.

10 <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,ok-computer-e-o-melhor-disco-dos-ultimos-20-anos,20050620p4295>. Acesso em: 22 de outubro de 2018.

11 <https://esportefera.com.br/noticias/futebol,gabriel-jesus-faz-homenagem-ao-jardim-peri-com-funk-amo-minha-quebrada,70002555253>. Acesso em: 22 de outubro de 2018.

sobre o que tal palavra pode significar a esta altura. A música foi também o veículo escolhido por Gabriel Jesus para a homenagem ao lugar onde se criou. Desenha-se, pois, um problema, ainda que estejamos por demais acostumados a artifícios para nos esquecermos dele. As narrativas sobre a música se alinham em paralelismo perfeito, isto é, estruturam-se e desenvolvem-se em espaço seguro, prevenidas da eventualidade de se chocarem, o que faria estremecer os princípios mesmos que as sustentam. Resta um algo musical não explicado, difuso e fragmentário, gerador dos tantos equívocos que nos cercam. Não há como elucidar o problema sem percorrer e desmontar essas narrativas, no intuito de saber em que ponto se deu a confusão entre as tantas línguas que constituem o campo.

Os caminhos da fruição musical em sentido tão estritamente estético quanto possível, subproduto da escuta contemplativa e da tradição de concerto europeia, guiam o entusiasmo do crítico com a apresentação na Sala São Paulo. Eis o território consagrado à Estética Musical. O conceito de obra, nas relações formais e estratégias de manipulação do material que o define, constitui o centro dessa narrativa, podendo impulsionar o debate de aspectos intrínsecos à linguagem ou se desdobrar em reflexão filosófica. Esta, assumindo a dialética entre forma e sociedade, procura entender como e em que medida a obra musical exprime, no interior de seu próprio código, os caminhos do todo social no curso do processo histórico, ao mesmo tempo destacando as refrações desse código no espaço de conflito e constante transformação em que as obras reivindicam existência. A Estética Musical habituou-se, pois, a comentar, quer com as ferramentas da teoria tradicional, quer com os conceitos e a hermenêutica particulares da especulação filosófica, o repertório de concerto da música ocidental, tanto em retrospectiva, revisitando a obra de mestres do passado, como aliando-se a práticas de vanguarda. Não raro, a aproximação entre Estética e vanguarda significou, mormente para a Filosofia, o suporte com argumentos extramusicais que justificassem a dificuldade de apreciação imposta pelo ímpeto experimental do repertório.

A despeito do lastro na antiguidade clássica, e tendo especialmente o idealismo alemão como alicerce, a narrativa sobre o algo musical segundo o olhar e a escuta da Estética tem em Eduard Hanslick, com a obra *O Belo Musical*, um momento chave em termos propriamente musicológicos. O belo em música, postula o autor, remeteria estritamente ao que é intrínseco à linguagem musical, com ênfase na manipulação do material segundo regras consolidadas na tradição.¹² Ao defender a centralidade do jogo formal para a apreciação

12 HANSLICK, 1992.

musicológica, Hanslick rechaça a associação, comum em seu tempo como hoje, entre elementos musicais e afetos, a tendência de se vincular, objetivamente, configurações do material a sentimentos ou estados de humor. Não que relações assim não possam existir, mas deveríamos entendê-las em seu caráter subjetivo e arbitrário. Ao encontro desse argumento, Theodor Adorno é enfático ao afirmar, em ensaio sobre Schoenberg, que associações aparentemente naturais, como a tristeza no acorde perfeito menor, são apenas indício do quanto historicamente sedimentadas estão, uma vez que nenhum elemento musical existe em si, carregando consigo a totalidade social.¹³

Tendo vivido até 1904, Hanslick não alcançou o próximo momento do debate, quando a objetividade da relação entre música e afetos ganhou outro patamar, tornada consequência da produção em larga escala e do alto grau de padronização dos objetos, uma contraparte da massificação do público consumidor, processo que, sabemos, está longe de se restringir à apreciação musical. Esse é o quadro conhecido e criticado por Adorno em vários escritos, não poucos deles sobre música. Foi assim que, em meados do século XX, a Estética passou a um discurso defensivo, falando pelo que restou da tradição de concerto, contra o gosto médio e as elevadas cifras da música corrente. Nesse sentido, o relato da Sala São Paulo é de quem resiste, tendo encontrado refúgio ante a vulgarização da música majoritária. A estratégia é semelhante em diferentes apropriações do algo musical: eleger o que está dentro e ignorar o que ficou de fora. Eis o dispositivo que nos permite falar em “música” sem incorreremos na generalização que o termo engendra, falar em “música contemporânea” sem assumirmos compromisso com as tantas músicas que existem hoje.

Em defesa da trama formal que acreditava portadora exclusiva do sentido em obras musicais, Hanslick estabelece uma distinção – necessária em seu tempo, mas contendo desdobramentos complicados para os dias presentes – entre o ofício do esteta e aquele do historiador da arte:

Não faz muito tempo que se começou a considerar as obras de arte, relacionando-as com as ideias e os acontecimentos da época em que foram produzidas. Essa relação inevitável existe decerto também para a música. Como manifestação do espírito humano, ela também deve estar em relação alternante com as demais atividades: com as produções contemporâneas das artes plásticas e poéticas, com as condições literárias, sociais e científicas de sua época, enfim, com as experiências e convicções do autor. A consideração e a comprovação dessa vinculação, relacionando músicos singulares e obras de arte, são, por conseguinte, bem legítimas e dignas

13 ADORNO, 2002, p. 35-38.

de mérito. Contudo, deve-se ter sempre em mente que traçar semelhante paralelo entre ramos artísticos especiais e determinadas condições históricas é um procedimento da história da arte, e não puramente estético. Por mais necessária que pareça a relação da história da arte com a estética, sob o ponto de vista metodológico, cada uma dessas duas ciências deve, no entanto, defender sua essência mais própria, pura, de uma mistura estreita com a outra. Se o historiador, concebendo em poucas palavras um fenômeno artístico, consegue distinguir em Spontini ‘a expressão do império francês’ e em Rossini ‘a restauração política’, o esteta deve deter-se unicamente nas obras desses homens e procurar o que é belo nelas e por quê. A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso. Mesmo desconhecendo nome e biografia do autor, ela descobrirá, portanto, nas sinfonias de Beethoven, um ímpeto, uma luta, um desejo insatisfeito, um desafio de quem é consciente da própria força; mas, se o compositor tinha ideias republicanas, se era celibatário, surdo e todos os outros traços que o historiador de arte acrescenta, a título de esclarecimento, a pesquisa estética jamais lerá nas obras nem poderá utilizar para sua apreciação crítica.¹⁴

O argumento nos previne da crítica de ranço determinista, demasiado biográfica, em que se confundem, é verdade, o conteúdo da obra e informações laterais sobre a vida do autor e as condições de produção. Notemos que a distinção, com finalidade metodológica, entre o que compete à Estética e o que deve ser considerado objeto pela História da Arte tem o efeito de demarcar o conceito de obra, bem como um modo de abordar esses artefatos. Nisso, consiste o ponto forte e o momento de verdade do argumento de Hanslick. Ainda que não pretendamos nos apoiar em anacronismos para criticar um trabalho temporalmente distante, sobretudo por se tratar de tarefa já realizada pela literatura, é preciso acertar algumas noções se queremos reuni-las para um esboço dessa narrativa particular sobre o algo musical. Se individualizar a trama formal constituiu gesto crítico importante quando os fenômenos estéticos pareciam indistintos tanto da realidade social imediata quanto da expressão esquemática dos afetos, esse caminho nos fez esquecer um princípio anterior e fundamental: o sentido que damos às formas é culturalmente mediado. Assim, é apenas em resposta a certo utopismo estético que se acreditou, da época de Hanslick até meados do século XX, na autossuficiência do código para a investigação do sentido musical, fazendo parecer informação acessória, a constar nas enciclopédias de conhecimento geral, tudo o que não fosse estritamente som.

O próximo passo nessa narrativa, que já alcançou o século XX, também não seria empreendido sem problemas. Adorno não perdeu o apreço de Hanslick pela forma. Na verdade, talvez a estimasse ainda mais, uma vez que a entendia como história sedimentada, isto é, materialização sublimada da realidade social, estabelecendo com ela uma relação de reflexo e refração. Posto de outro modo, constitui uma premissa do pensamento adorniano,

14 HANSLICK, 1992, p. 80-81.

como entre os demais precursores do materialismo histórico, que a arte se posta em relação dialética com a sociedade, ambas condicionando-se e se deixando condicionar mútua e continuamente. Isso quer dizer um duplo movimento: a arte descortina o todo social ao mesmo tempo em que se faz atravessada por ele. Em palestra proferida sobre a relação entre lírica e sociedade, Adorno, recorrendo a exemplos literários, mas estendendo-os às obras de arte em geral, diz sobre a necessidade de se considerar o componente social para a apreciação de objetos artísticos, precisamente em razão de estarem, estes e aquele, inexoravelmente entrelaçados. Não o faz, entretanto, sem ressaltar as condições em que o social se faz aspecto inerente às linguagens estéticas:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensamento sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. (...) Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como (sic) o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente.¹⁵

Observamos nas palavras de Adorno precisamente o recuo que fizemos no comentário sobre Hanslick. O trecho reitera que as decisões tomadas no interior de uma linguagem estética não se formam apenas em seu próprio âmbito. Tampouco resultam de transe de um gênio criador, mas mostram-se, ao contrário, tão vinculadas ao influxo dos tempos, a um determinado ponto no contínuo da história, quanto maior a capacidade da obra de representar e revolver aspectos da realidade que a incorpora e que por ela se deixa transformar. É nesse sentido que Adorno atribui a solidão e a reflexividade da poesia lírica ao individualismo enquanto traço da sociedade que permitiu o florescimento do gênero. No segundo momento da passagem, entretanto, Adorno reescreve a advertência de Hanslick, prevenindo-nos da vinculação imediata, portanto sem mediação, entre aspectos formais e notas circunstanciais e/ou biográficas. Assim, a imanência, conceito caro a Adorno e uma premissa do pensamento estético que se projeta ao encontro do social, diz-nos de uma relação de necessidade entre a

15 ADORNO, 2012, p. 67.

obra e a sociedade, não devendo ser confundida com a informação individualizada em caráter de curiosidade ou acréscimo, que, se interessa como conhecimento geral, e aqui nos lembramos novamente do escopo definido por Hanslick para a História da Arte, passa imperceptível ao juízo estético bem como a seus fundamentos históricos em sentido amplo.

Embora tomem a literatura como exemplo, as considerações sobre a dinâmica entre o estético e o social na lírica se estendem, nos próprios dizeres do texto, às demais linguagens artísticas. Nesse momento, poderíamos perguntar pelo lugar da música entre tais formulações, afinal, trata-se de linguagem autorreferencial, um código cujos termos não apontam diretamente para objetos do real. Se a música não dispõe de elementos em sua gramática para delinear um quadro da realidade, que caminhos levariam a consideração sobre as formas ao encontro do horizonte social? À superfície, a música parece nos colocar um problema dentro do problema original, mas não o faz senão para oferecer a chave do problema mesmo, provando a inescapabilidade da relação mediada entre forma e história para o pensamento estético. Demonstremos o raciocínio com uma pergunta sobre a pergunta anterior: como explicar a transformação permanente das formas, gêneros e práticas em música senão por transformações históricas? Ainda que pudesse se dissociar completamente do que a envolve, não entraria a linguagem musical em homeostase? Consistindo a abordagem imanente do social em arte justamente na observação daquilo que escapa ao apenas ilustrativo, é precisamente esse sentido mediado do social o único que pode se fazer audível em música, pois o acessório não encontra referentes numa gramática que não os admite, ao menos à superfície. Por aspecto intrínseco à linguagem, o código indiferente à imediatidade do real, a música repudia espontaneamente abordagens chapadas do social. Em mesma medida, desafia-nos a buscar o sentido profundo das formas, traduzi-las em fatos de cultura. Essa, dentre outras razões, fazem da música paradigma para o pensamento estético de Adorno.

Alheia à produção das academias e conservatórios, a crítica musical em sentido amplo absorveu precisamente o repertório que a Estética recusou de saída, a música *pop* e os gêneros perpetuados pela indústria fonográfica de grande consequência. No escopo dessa narrativa, não existe nada antes do rádio, da televisão e do disco, a menos que seja reapropriado em formato moderno. Uma pesquisa por “Pictures at an exhibition” no catálogo do portal *AllMusic*, autodenominado “*a comprehensive and in-depth resource for finding out more about the albums, bands, musicians and songs you love*”,¹⁶ devolve, sem hesitar, o álbum de

16 <https://www.allmusic.com/about>. Acesso em: 8 de novembro de 2018.

1972 dos roqueiros ingleses Emerson, Lake & Palmer como primeiro resultado.¹⁷ Trata-se de leitura da suíte de Mussorgsky, escrita em 1874. Esta, no entanto, precisou de quase um século para lograr “existência” além da narrativa que, originalmente, conferiu-lhe legitimidade. Nos braços do Emerson, Lake & Palmer, Mussorgsky passou, enfim, a existir. Eis a lógica que autoriza as conhecidas listas de maiores e melhores “de todos os tempos”, entre as quais encontramos *OK Computer* na reportagem do Estadão. Por esse caminho, a abordagem do objeto musical é marcadamente difusa, apoiada em rudimentos da Estética filosófica sem perder a ênfase em elementos “extramusicais” como imagem, corpo e comportamento. É digna de nota também a hipóstase da categorização, que se manifesta em estranha diversidade de gêneros dificilmente reconhecíveis pelo ouvido alheio a tais convenções: *freakbeat*, *heartland rock*, *cowpunk* e *symphonic black metal* estão entre centenas de denominações de gênero disponíveis no portal *AllMusic*. Uma célula rítmica, um efeito de guitarra ou a simples vinculação a uma tendência comportamental são o bastante para que sejam proclamadas novas categorias.

After years of hair-flailing sludge that achieved occasional songform on singles no normal person ever heard, Seattle finally produces some proper postpunk, aptly described by resident genius Kurt Cobain: "Verse, chorus, verse, chorus, solo, bad solo." This is hard rock as the term was understood before metal moved in--the kind of loud, slovenly, tuneful music you think no one will ever work a change on again until the next time it happens, whereupon you wonder why there isn't loads more. It seems so simple.¹⁸

A breve resenha de Robert Christgau para o álbum *Nevermind* (1991) do Nirvana reúne, de modo exemplar, os aspectos elencados acima. A escrita irreverente é assinatura de quem se autodenomina “*dean of American rock critics*”.¹⁹ Christgau está entre os fundadores da crítica de música comercial como ofício nos Estados Unidos, tendo contribuído, de 1969 a 2006, com a primeira publicação de imprensa alternativa no país, *The Village Voice*. Atualmente, escreve na coluna *Expert Witness* do *Noisey*, seção de Música da revista *Vice*. No pequeno parágrafo que temos, não faltam cabelos ao vento (*hair-flailing*), esse índice comportamental do rock; nem gêneros de nome composto com significado discutível

17 <https://www.allmusic.com/album/pictures-at-an-exhibition-mw0000189897>. Acesso em: 8 de novembro de 2018.

18 https://www.robertchristgau.com/get_artist.php?name=nirvana Acesso em: 8 de novembro de 2018. Após anos do lodo de cabelos ao vento que chegaram à forma canção em singles que uma pessoa normal nunca escutou, Seattle finalmente produziu um pós-punk adequado, habilmente descrito pelo genial residente Kurt Cobain: “verso, refrão, verso, refrão, solo, solo ruim”. Isso é rock pesado como o termo era compreendido antes de o metal entrar em cena – o tipo de música alta, largada e melodiosa que você presume que ninguém conseguirá fazer diferente de novo até a próxima vez em que acontece, quando você cogita por que não tantas outras mais. Parece tão simples. Tradução livre do autor.

19 “O papa dos críticos de rock americanos”. Tradução livre do autor.

(*postpunk*, *hard rock*); e, em meio à miscelânea, comentário discretamente estético sobre a obtenção do novo a partir de formas conhecidas, fazendo parecer óbvio o que, precisamente por não o ser, permanecia inaudito. Reconhecer o potencial de estranhamento do não convencionalmente belo (*bad solo*) também confere ares estéticos ao comentário. Contudo, o parágrafo de Christgau, a despeito da inventividade quase literária, permanece suficientemente distante da descrição técnica ou da reflexão filosófica. A crítica musical de ampla consequência, qual seja, aquela realizada em publicações de grande circulação, assume premissa que a distingue essencialmente dos escritos musicológicos e filosóficos: são textos que tomam a indústria cultural como dado, dificilmente oferecendo um recuo capaz de questionar a lógica mesma de produção e recepção dos objetos. Ofuscam-se, pois, as ressalvas sobre a relação, problemática para a Estética tradicional, entre fruição e consumo. Não por acaso, a coluna histórica de Christgau no *Village Voice* se chama Consumer's Guide. Abaixo, o sistema de classificação originalmente empregado nas resenhas, exemplo paradigmático da narrativa de que viemos tratando, a crítica musical de caráter “jornalístico”:

An A+ record is an organically conceived masterpiece that repays prolonged listening with new excitement and insight. It is unlikely to be marred by more than one merely ordinary cut.

An A is a great record both of whose sides offer enduring pleasure and surprise. You should own it.

An A- is a very good record. If one of its sides doesn't provide intense and consistent satisfaction, then both include several cuts that do.

A B+ is a good record, at least one of whose sides can be played with lasting interest and the other of which includes at least one enjoyable cut.

A B is an admirable effort that aficionados of the style or artist will probably find quite listenable.

A B- is a competent or mildly interesting record that will usually feature at least three worthwhile cuts.

A C+ is a not disreputable performance, most likely a failed experiment or a pleasant piece of hackwork.

A C is a record of clear professionalism or barely discernible inspiration, but not both.

A C- is a regrettably successful exploitation or a basically honest but quite incompetent stab at something more.

A D+ is an appalling piece of pimpwork or a thoroughly botched token of sincerity.

It is impossible to understand why anyone would buy a D record.

It is impossible to understand why anyone would release a D- record.

It is impossible to understand why anyone would cut an E+ record.

E records are frequently cited as proof that there is no God.

An E- record is an organically conceived masterpiece that repays repeated listening with a sense of horror in the face of the void. It is unlikely to be marred by one listenable cut.²⁰

Com ares de piadismo blasé, de algo que não se deve levar a sério, a tipologia de Christgau deixa transparecer também, e em oposição a isso, certos parâmetros estéticos. Notamo-nos em considerações sobre unidade e qualidade de cada lado (lembremos a divisão A/B dos *longplays*), brilho de momentos individuais e distinção entre intenção e resultado. Classificações tipo A designam obras de qualidade reconhecida, “-” sinalizando falta de unidade e consistência, a despeito de bons momentos individuais, “+” indicando a qualidade de sustentar-se ao longo do tempo. Sabemos, pois, que o *Consumer Guide*, ao seu modo e no interior da narrativa que o comporta, também distingue seus clássicos das boas obras. Classificações B designam sucessos parciais, “-” indicando destaques minoritários em relação ao todo, “+”, ao menos um lado consistente e bem-sucedido. Temos que o guia para aquisição de discos também discerne entre brilho eventual e senso de unidade nas obras. A categoria C denota discos que fracassaram ou resultam de padronização, “-” sugerindo inépcia ou fraude, “+”, material atraente à superfície e nada mais. Já discos D+ produzem espanto se abertamente forjados ou constrangimento se decorrentes de gesto desastrado, porém sincero. As categorias de fundo, abaixo de D+, são oportunidade para os maneirismos do autor. Percebemos nas resenhas de Christgau certa comicidade crítica, que traz gracejos em linguagem coloquial sem prescindir de juízo estético. Embora largamente subjetivo, esse juízo se prova objetivamente sustentado na progressão coordenada das categorias de avaliação. Em suma, o “humor sério” que notamos inerente à linguagem e ao juízo do autor exprime adequadamente esse tipo curioso de apreciação em que o juízo estético figura imiscuído na dinâmica do consumo, a fruição do material atravessada de considerações sobre comprar um

20 Um disco “A+” é uma obra-prima organicamente concebida que recompensa a escuta prolongada com entusiasmo renovado e perspicácia. É improvável que seja manchado por mais de uma faixa meramente convencional. Um “A” significa um ótimo disco em que ambos os lados proporcionam prazer e surpresa duradouros. Você deve comprá-lo. Um “A-” é um disco muito bom. Se um dos lados não oferece satisfação intensa e consistente, ambos incluirão muitas faixas que o fazem. Um “B+” é um bom disco, ao menos um de seus lados podendo ser tocado com interesse duradouro e o outro incluindo uma faixa apreciável no mínimo. Um “B” é um trabalho admirável que aficionados pelo gênero ou artista vão provavelmente achar bastante audível. Um “B-” é um disco competente ou levemente interessante que costuma apresentar pelo menos três faixas que valem a pena. Um “C+” é uma performance não desrespeitosa, provavelmente um experimento falhado ou uma prazerosa fraude. Um “C” é um disco claramente profissional ou de inspiração quase indiscernível, mas não ambos. Um “C-” é uma exploração infelizmente bem-sucedida ou uma investida simplesmente honesta, mas bem incompetente por algo mais. Um “D+” é um espantoso produto de cafetagem ou um ato de sinceridade completamente ruinoso. É impossível entender por que alguém compraria um disco “D”. É impossível entender por que alguém lançaria um disco “D-”. É impossível entender por que alguém gravaria um disco “E+”. Discos “E” são citados frequentemente como prova de que Deus não existe. Um disco “E-” é uma obra-prima organicamente concebida que recompensa escutas repetidas com um senso de horror em face do vazio. É improvável que seja manchado por uma faixa audível. Tradução livre do autor.

disco ou deixá-lo sobre a prateleira. Se o embaralhamento de parâmetros pode confundir o juízo, a narrativa da crítica jornalística nos serve ao menos por deslocar o algo musical a outro lugar, jogando alguma luz no que restava oculto, exigindo adaptações.

Entendemos os caminhos abertos pela tradição de concerto e pelo mercado fonográfico, produzindo seus cânones e parâmetros próprios. Reconhecemos os espaços de legitimidade construídos historicamente para uma peça de Ligeti executada na Sala São Paulo ou a recente apresentação do Radiohead para trinta mil pessoas no estádio Allianz Parque, também em São Paulo.²¹ Na mesma cidade, narrativas coexistem, não existindo entre si. Há regiões ainda onde nenhuma delas predomina, como no Jardim Peri, bairro homenageado por Gabriel Jesus no Instagram. Os versos dos mc's Daleste e Kelvinho permanecem alheios ao decoro da sala de concerto e ao frenesi iluminado das grandes plateias. Percorramos, brevemente, os caminhos abertos a partir do que restou inaudito, bem como os argumentos teóricos que os autorizam, ou melhor, evidenciam-lhes a necessidade.

A terceira narrativa sobre o algo musical compreende, de maneira geral, refutações de premissas erigidas historicamente pelo pensamento estético tradicional. Estamos diante de, no mínimo, dois campos distintos, aproximados, muito embora, na recusa à narrativa da Estética Musical. Trata-se, na verdade, de disciplinas antigas o bastante, Sociologia e Antropologia, cujos caminhos, em dado momento, tangenciaram o algo musical a fim de sobre ele produzir conhecimento de outra natureza. Constituíram-se disciplinarmente, pois, Sociologia da Música e Etnomusicologia. Cabe explicitar a que se deve a natureza outra das pesquisas conduzidas nesses terrenos. Enquanto a Estética Musical se apoia principalmente no pensamento filosófico, ou, de modo estrito, na teoria geral da música, a Sociologia da Música, como toda Sociologia, quer-se ciência, carecendo, pois, de outras premissas. A inclinação especulativa da Estética também não responde as perguntas da Etnomusicologia, que lhe opõe a abordagem etnográfica. Em ambos os casos, o rompimento com a Estética se expressa, em grande medida, pela recusa do ímpeto dedutivo, do risco que representa a inferência sobre fenômenos da cultura por meio de uma hermenêutica que submerge na obra em termos próprios, pretensamente autorizada a demarcar linhas gerais do processo social. Em oposição, sociólogos da música preferiram descer ao aqui e agora das práticas, entendê-las empiricamente, como pede o procedimento científico. O empirismo dos etnomusicólogos alcançou ainda outra escala com o trabalho de campo, a imersão em culturas outras com o

21 <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/radiohead-mesmo-sem-lotar-estadio-banda-faz-show-intenso-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

intuito de nelas entender o lugar e as feições das práticas musicais. Em termos curtos, a Sociologia da Música opõe-se epistemologicamente à Estética musical em favor da ciência; a Etnomusicologia, em prol dos estudos culturais.

Percorrendo o pensamento sociológico ligado à arte durante o século XX, De Nora contrasta dois paradigmas epistemológicos, chamando-os “tradição grandiosa” e “pequena tradição”.²² A tradição grandiosa, seguindo os passos de Adorno, teria origem na ambição de decodificar o conteúdo social dos objetos estéticos, sob a premissa de que as obras de arte respondem pelo todo social de modo codificado, carecendo, pois, serem desvendadas para a revelação dos aspectos históricos e sociais que elas engendram. Falamos de uma tradição que atribui ao estético o potencial de iluminar, de fazer conhecer, o extra-estético. Notemos que as premissas da tradição grandiosa apresentada por De Nora convergem em grande medida com aquelas da Estética Musical. No entanto, é precisamente a negação dessas premissas que consolidará o campo disciplinar que entendemos por Sociologia da Música. Assim, chegamos à chamada “pequena tradição”. Se a tradição grandiosa suscitou a reflexão sobre a dialética entre música e vida social, pouco se discutiu, entre Adorno e os adornianos, os instrumentos de verificação. Assim, formulações abrangentes restavam carentes de evidência que não a escuta individual. No caminhar da Sociologia ao encontro da ciência, tais assertivas mostraram-se justificadamente inócuas. É nesse momento que a chamada pequena tradição decide por outro caminho, propondo novos parâmetros e redesenhando as próprias linhas gerais do campo disciplinar.

Com *Art Worlds* (1982), Howard Becker consolida o paradigma da pequena tradição sociológica. O juízo estético, individual, cede ao compromisso descritivo; a adjetivação, à observação científica. Prescinde-se de uma hermenêutica das obras para se entender como elas passaram a existir. Fazendo estremecer a figura do gênio criador e desmontando hierarquias estabelecidas no campo artístico, a premissa assumida por Becker é que os objetos estéticos resultam da atividade coordenada de vários indivíduos. É o trabalho cooperativo que tornaria possível a existência de obras de arte, entre atores que partilham certos valores, práticas e convenções que constituem, enfim, um “mundo da arte”. Da atividade e das relações entre os participantes num “mundo” particular, não de categorias e valores preestabelecidos, é que se poderia depreender aspectos essenciais das práticas ali contidas,

22 DENORA, 2000.

como quais objetos se qualificariam e poderiam ser chamados arte ou ainda que atores dentre os tantos envolvidos deveriam ser denominados artistas.

As disposições num mundo da arte se formam e transformam historicamente. Dentre os exemplos destacados por Becker, é notória a ressignificação das atividades de mixagem e engenharia de som nos álbuns de rock. Não é novidade que as maiores obras do gênero estão indelevelmente atravessadas pela tecnologia, no momento da gravação e na construção de instrumentos. Há também um componente formativo, pois os músicos aprendizes já trazem os ouvidos familiarizados com a sonoridade elaborada de seus discos prediletos. Desde os anos 1960, o manuseio da tecnologia foi alçado a elemento central dos grandes álbuns. Efeitos sonoros, aplicados a cada instrumento ou incorporados ao todo da gravação, bem como a experimentação com timbres e texturas na lida com recursos técnicos, fizeram-se índice de qualidade artística. Assim, uma atividade antes secundária foi tornada central, o que era competência técnica fez-se ofício artístico. Sinalizam as transformações na configuração desse mundo particular os créditos destacados a produtores e engenheiros de áudio nos encartes dos álbuns, bem como o crescente interesse, desde os anos 1960, dos próprios músicos nas atividades de mixagem e produção.²³

O outro momento desta terceira narrativa sobre o algo musical advém de um desdobramento, nesse campo, do interesse especial dedicado à alteridade entre as artes e humanidades ao longo do século XX. Atenta ao caminhar do debate em campos como Antropologia e Etnografia, a Etnomusicologia, como a Sociologia da Música, consolida-se disciplinarmente em oposição às premissas epistemológicas da Estética Musical. Tratou-se, em primeiro lugar, de se despir da abordagem teleológica predominante no pensamento estético, segundo a qual diferentes práticas musicais são apreciadas a partir da evolução da linguagem musical no repertório de concerto do ocidente. No lugar de uma musicalidade universal, a abordagem etnomusicológica propõe compreender as diferentes músicas do mundo em seus parâmetros próprios, como resultado do entendimento do objeto como expressão de sistemas culturais distintos, não respondendo, pois, a uma única racionalidade. A atenção dedicada à alteridade demandou que pesquisadores trocassem as perguntas, abandonando o juízo estético, inspirado em valores arraigados na formação tradicional, com vistas ao entendimento amplo do sentido e da inserção das práticas musicais entre culturas. Se a Sociologia interpelou o objeto musical com perguntas da ciência estrita, a Etnomusicologia

23 BECKER, 1982, p. 17-18.

o fez com questões surgidas nos estudos culturais. Em ambos os casos, a oposição à Estética se coloca com a seguinte questão: o que devemos indagar sobre o fenômeno música? Por encorparem o argumento no contraste que estabelecem com o cânone tradicional, as músicas de sociedades não-ocidentais foram objeto preferencial da Etnomusicologia.

A imersão de John Blacking entre os Venda, população que habita a porção nordeste da África do Sul, na fronteira com o Zimbábue, estabeleceu um paradigma para os estudos etnomusicológicos. *How musical is man?* (1973) não apenas reporta informação nova sobre a música e os costumes dos Venda, entre os quais Blacking conviveu durante a pesquisa, mas consolida um método próprio para a pesquisa em música à luz dos caminhos abertos pela Antropologia e pelos estudos culturais. No prefácio ao estudo, Blacking discute, de maneira bastante pessoal, a experiência de adentrar outro sistema cultural, portanto também musical, oportunizando uma compreensão renovada de sua própria relação com a música. A propósito, relativizar a restrição à pessoalidade foi contribuição importante da Etnografia à pesquisa acadêmica em artes e humanidades. A voz do autor, frequentemente suprimida em favor da pretensão à legitimidade e universalidade do argumento, ganhou outro estatuto, provando-se intrínseca à experiência do conhecimento e imbuindo organicidade à matéria textual. A Etnomusicologia aponta nessa direção, acenando aos estudos musicais com dicção própria e procedimentos específicos.

A separação entre os mundos popular e erudito em música, reflexo de uma distinção imemorial que abarca as práticas e repertórios, foi um dos problemas redesenhados em primeira hora com o arranjo conceitual da Etnomusicologia. Assim conta Blacking a propósito do aprendizado entre os Venda:

I had been brought up to understand music as a system of ordering sound, in which a cumulative set of rules and an increasing range of permissible sound patterns had been invented and developed by Europeans who were considered to have had exceptional musical ability. By associating different "sonic objects" with various personal experiences, by hearing and playing repeatedly the music of certain approved composers, and by selective reinforcement that was supposed to be objectively aesthetic but was not unrelated to class interests, I acquired a repertoire of performing and composing techniques and musical values that were as predictably a consequence of my social and cultural environment as are the musical abilities and taste of a Venda man a convention of his society.²⁴

24 BLACKING, 1974, p. X. Fui educado para entender a música como um sistema de ordenação de sons em que um conjunto cumulativo de regras e uma gama cada vez maior de padrões sonoros possíveis tinha sido inventada e desenvolvida por europeus considerados possuidores de excepcional competência musical. Ao

O efeito imediato de entender as práticas musicais como expressão da vivência em cultura é podermos nos abster do juízo sobre elas em termos de uma pretensa universalidade do som organizado. Universal é a expressão musical, que ocupou o homem em lugares e tempos longínquos, não a maneira como encerramos esse gesto. Entre práticas e culturas, embaralham-se os parâmetros para se decidir entre sofisticado ou rudimentar, necessário ou dispensável, belo ou repulsivo. Ora, reconhecer o elo entre música e cultura nos previne de endossar oposições apressadas como música artística *versus* música popular. Para o ouvido etnomusicológico, tal distinção se mostra dispensável na medida em que ambas resultam de configurações sociais, culturais e econômicas específicas. Com o legado da Etnomusicologia, sabemos ser a música de concerto tão consequência de nosso tempo quanto a música radiofônica, ainda que o sejam diferentemente, o que confere nova dimensão ao fenômeno, imbuindo novas perguntas no problema.

É quase dispensável dizer que as obras e autores comentados não encerram, sequer delineiam, um quadro amplo o bastante dos estudos musicais em seus diversos caminhos atualmente. Não sugiro que sejam pensamentos precursores ou essenciais em nenhuma das narrativas enfocadas, tampouco limito o quadro dessas narrativas às três ora apresentadas. Os exemplos pinçados da literatura perfazem linhas gerais sobre como se revolveu o terreno da reflexão sobre a música em momentos e contextos distintos. É sobre esse terreno que nosso problema se configura: o que pode significar o algo musical entre salas de concerto, listas de maiores/melhores da indústria do disco e vozes que vêm à superfície com a internet, trazendo práticas e escutas antes inaudíveis para o grande público? Revisitamos a necessidade e a contribuição dessas narrativas. Também poderíamos enumerar as deficiências metodológicas de cada uma. Mas melhor foi percorrê-las sem conclusões de saída. Despir estas páginas de tal pretensão se presta a não reproduzir as lacunas que se colocaram entre essas narrativas. Ao contrário, a presente reflexão se quer como uma oportunidade de reler as narrativas aqui expostas a despeito das lacunas mesmas, numa tentativa de recontar a história e amarrar os pontos que restaram soltos pelo caminho.

associar diferentes “objetos sonoros” com experiências pessoais variadas, ao ouvir e tocar repetidamente a música de alguns compositores aprovados, e por reforço seletivo que era para ser objetivamente estético mas não era desvinculado de interesses de classe, adquiri um repertório de técnicas de execução e composição, bem como valores musicais que eram tão previsivelmente uma consequência de meu meio social e cultural quanto são as habilidades musicais e o gosto de um homem Venda uma convenção de sua sociedade. Tradução livre do autor.

Desenhar um panorama das narrativas sobre o algo musical tem o efeito de trazer à superfície as lacunas de que falamos. Enquanto recontamos a história, os problemas precisam emergir não de posições anteriores, mas da reflexão suscitada pelo próprio recontar. Criamos, assim, uma oportunidade de trabalhar sobre essas lacunas, de repensar categorias e conciliar perspectivas. Ao sobrevoarmos narrativas de três campos disciplinares dedicados a produzir conhecimento sobre o algo musical, observamos o objeto fragmentado entre o fenômeno, as diversas práticas e os repertórios que delas decorrem. A essa fragmentação, corresponde o desencontro de abordagens, o desenvolvimento de narrativas que, a despeito da música como interesse comum, não se tocam. Acostumamo-nos a associar a abordagem ao objeto, como se houvesse demanda intrínseca às práticas ou repertórios por algum método mais autorizado a perscrutá-los. O interesse de saída pode convidar certa abordagem, não há como negar, não o fazendo, porém, às expensas de outros caminhos. Na prática, é contraproducente dizer que a Etnomusicologia se ocupa das músicas laterais ou que a Estética serve somente ao estudo do repertório de concerto. Eis uma lacuna flagrante na revisão que fizemos, agora aberta em oportunidade de reflexão. É preciso perguntar por que a apreciação de um *OK Computer* do Radiohead não poderia se beneficiar do teor estilístico e comportamental da coluna de Robert Christgau sem prescindir de parâmetros do debate estético-filosófico sobre a arte; em sentido oposto, por que o comentador de concertos não deveria atentar para outras estéticas, ainda não tocadas pela Estética disciplinar, mesmo que problemáticas, pois o serão de modo diferente, suscitando outras perguntas; por que, enfim, a música divulgada por Gabriel Jesus não pode ser entendida além da representatividade sociocultural que engendra, isto é, também em sentido estético, fazendo emergir eventuais problemas e contradições daquela prática como expressão identitária.

A unilateralidade entre teoria e objeto é sintoma de um problema metodológico para os estudos musicais. Os objetos favoritos em uma narrativa não raro são precisamente os que potencializam as virtudes da teoria geral que a sustenta. De modo análogo, objetos evitados costumam descortinar-lhes problemas de fundo. A Estética Musical tem à disposição um repertório secular, diverso e adequado às proposições e categorias consagradas nessa tradição. Contudo, esse repertório está circunscrito a um campo bem específico, de circulação restrita e independentizado do consumo. Como não poderia deixar de ser, as relações de consumo e o deslocamento de objetos estéticos para o espaço cotidiano, de que justamente decorre a comoditização desses objetos, constituem um problema para a Estética. Ao longo do século XX, pensadores da Escola de Frankfurt, notadamente Adorno, atacaram o problema pelo

prisma marxiano, perfazendo crítica mordaz aos objetos estéticos produzidos para consumo em larga escala. A despeito disso, os princípios da Estética filosófica foram concebidos em um cenário de liberdade criativa cuja existência plena, em qualquer período histórico, podemos mesmo indagar.

Tendo como chão o método científico, a Sociologia da Música logrou desvencilhar o conhecimento sobre música do juízo subjetivo e de formulações abstratas, possibilitando a abordagem do fenômeno musical em bases empíricas. Reportando estritamente ao que se faz audível, os trabalhos dessa natureza respondem a perguntas objetivas sobre o fazer musical, informando, por exemplo: quais os atores envolvidos na produção, que motivações os levam a produzir, quais os valores partilhados pelo grupo e em que medida eles condicionam o que é produzido. A fundação nas ciências sociais faz com que essa abordagem seja adequada a um conjunto amplo de objetos, consonante, portanto, com a vocação universalizante da práxis científica. Permanece, no entanto, a pergunta sobre como tornar possível uma Sociologia não apenas “da Música”, mas “musical”, em que escutas, práticas e repertórios possam incidir diretamente sobre a pesquisa. O trabalho do francês Antoine Hennion caminha nessa direção, atentando para experiências amadoras e relatos de entusiastas da música com vistas a uma sociologia não-ajuizadora do gosto.²⁵

A Etnomusicologia evidenciou que a música de concerto é tão “étnica” quanto qualquer outra. Desarmando princípios ajuizadores, interessada em submergir na natureza do impulso musical, a disciplina expandiu a compreensão do fenômeno e reconfigurou o debate sobre a produção de conhecimento em música. A saída pela Etnografia trouxe um modo diferente de entender as práticas, provando que a música significa e reverbera muito além do audível. Resta saber o que subsiste ao encanto da alteridade: uma vez conhecidas as práticas, qual a reflexão subsequente? Restringir-se ao valor enciclopédico é uma lacuna da narrativa – ou subnarrativa, como viemos tratando – etnomusicológica. Deveras delicada, a discussão do limite entre a “fotografia da diferença” e o pensamento crítico, a que a práxis acadêmica se vê obrigada, transcende o argumento musical. O impeditivo é de cunho ético, visto que, classicamente, a pesquisa em Etnomusicologia pressupõe vínculo pessoal entre o etnomusicólogo, que solicita permissão para realizar o estudo, e a comunidade estudada, que confia ao pesquisador seu patrimônio imaterial. Diante dessa relação de cumplicidade, qual o espaço para a articulação do pensamento crítico? Mas há outras possibilidades dentro do

25 HENNION, 2004.

campo, como a Etnomusicologia histórica, que prescinde, em grande medida, do vínculo pessoal, restando eticamente autorizada, pois, a ajuizar sobre o objeto se e quando necessário. A obra *Feitiço decente* (2001), de Carlos Sandroni, estudo sobre as transformações do samba no Rio de Janeiro, é exemplo dessa última abordagem.

Romper com a unilateralidade entre método e objeto será gesto norteador das páginas seguintes neste estudo, razão de eu tê-lo iniciado com o panorama e a discussão que ora se aproxima do fim. Estou convencido de que trabalhos dessa natureza encerram um esforço pela construção de *narrativas transversais*, com olhar e ouvidos atentos às contribuições e lacunas deixadas pelas disciplinas e narrativas fundadoras. Assim, creio, é possível superar antigos impasses, preencher as lacunas de que tratamos brevemente. Em todo caso, a direção dessa narrativa transversal que miramos não se dá a conhecer *a priori*, revela-se, sim, no debruçar-se sobre o objeto a fim de entender-lhe as particularidades. Denis Laborde sugere renunciar à cartografia das disciplinas ocupadas do algo musical, ao anseio por uma teoria musicológica universal. Aposta no pensamento “por caso”, dispensando-nos da necessidade de escolher abordagens de cima para baixo. Tampouco recomenda justapor disciplinas conhecidas, mas encontrar um percurso que atenda as necessidades específicas da análise.²⁶ É nesse sentido que propus a costura de uma narrativa transversal, que não se quer ensaio para generalizações, mas somente uma oportunidade de reconfigurar, a seu próprio modo, o espaço epistemológico dos estudos musicais.

b. Estética e outras estéticas

Procedamos, pois, a um movimento transversal razoavelmente ensaiado na literatura, que ainda pede, não obstante, um retorno ponderado. Vejamos o que Adorno pode dizer sobre o Radiohead. Mais extensivamente, trata-se de averiguar em que medida o pensamento estético tradicional pode iluminar outras estéticas. Que lidamos com objeto também estético, não resta dúvida. A pergunta é para onde apontam os aspectos que lhe são peculiares. Colocamo-nos entre duas lacunas: a dificuldade de articulação do pensamento estético fora do círculo da Arte em acepção histórico-social, no interior do qual essas formulações foram construídas ao longo do tempo, e a diluição desses parâmetros na dinâmica do consumo por parte da crítica jornalística, a ponto de não sabermos se estamos diante de uma resenha ou um

26 LABORDE, 2015, p. 23-24.

guia de compras. Talvez tenhamos ambos indiscriminadamente, cabendo elucidar as sutilezas de uma esfera de produção e recepção que imiscui formas de prazer: o prazer sublimado da fruição estética em recolhimento e o prazer imediato do consumo e, de modo geral, da experiência cotidiana.

Comentar fenômenos estéticos alheios ao círculo da Arte impõe uma encruzilhada metodológica: podemos achar que a natureza dos novos objetos exige, igualmente, novas ferramentas de análise; ou podemos decidir operar com as ferramentas de que já dispomos, apostando em certa universalidade dos fenômenos. Afinal, embora música de concerto e outras músicas não formem um contínuo em que aquela resulte no prolongamento ou aprimoramento destas, também não convém apartar esses domínios como se fossem objetos de natureza totalmente distinta. Diante da encruzilhada, optamos pelo segundo caminho, o de revisitar categorias estéticas clássicas com ouvidos voltados para outras práticas, o que significa duplo ganho: para o repertório, considerado na multiplicidade de sentidos que o define; e para a teoria, desvinculada do objeto preferencial para quebrar antigos vícios, percorrendo um terreno que lhe propõe novas perguntas. Passemos, pois, aos termos do debate, colocados no calor da hora por Adorno e revisitados em muitas oportunidades desde então, deixando-nos, contudo, o mesmo e antigo impasse: fenômenos estéticos de grande circulação e financiados pela indústria do entretenimento estariam aquém ou além do argumento sustentado pela Estética clássica? Posto de outro modo, a lacuna que persiste entre a apreciação desses objetos e os instrumentos teóricos de que dispomos se justifica por deficiência destes ou porque aqueles não possuem mesmo o que dizer? Se dizem, o que dizem, e como a Estética filosófica interpreta essa informação é o que avaliaremos a seguir.

Na primeira versão de seu ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, datada entre 1935 e 1936, Benjamin discute os meios de reprodução técnica sob dois aspectos: a possibilidade de replicar obras de arte, consideradas as consequentes transformações na dinâmica de produção e recepção desses objetos; e as feições particulares da linguagem advinda de tal possibilidade, o cinema. Embora mesmo a melhor reprodução não seja capaz de portar a autenticidade do original, isto é, replicar as alterações causadas pelo tempo ou por danos eventuais, ou ainda o trânsito de uma obra entre diferentes lugares e proprietários, a reprodução por meios técnicos transforma a relação com o original se comparada a outros modos de reprodução. De alguma maneira, o objeto tecnicamente replicado desafia a autoridade do original. Enquanto a cópia por meios anteriores, como xilogravura e litografia, no caso das artes visuais, apresenta-se como falsificação, sempre

devedora da obra original, o produto da reprodução técnica se pretende um suplemento ao original. Devido à capacidade de intervir sobre aspectos concretos da obra e deslocá-la espacialmente de modo impensável até então, os meios de reprodução técnica, apesar de prescindirem de autenticidade como toda cópia, não apenas imitam a obra de origem, mas ampliam-lhe as possibilidades de apreciação. Podemos pensar no uso das lentes pelo fotógrafo ou diretor de cinema, capaz de ampliar, reduzir, acelerar ou desacelerar imagens conforme a intenção desejada, ou mesmo na gravação de uma sinfonia, que a retira da sala de concerto para que possa ser apreciada em um quarto.²⁷

A despeito da atratividade dos meios de reprodução técnica, a questão de fundo para Benjamin é o estremecer de uma dinâmica secular: a existência de obras de arte tecnicamente replicadas colocaria em cheque o próprio sentido de autenticidade das obras. A autenticidade corresponde ao lastro histórico e à presença, o “aqui e agora”, que somente o original poderia sustentar. Esses aspectos são tratados no ensaio sob o conceito de aura, capaz de celebrar “a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”. As obras de arte, como as paisagens naturais, emanariam, portanto, o lastro de uma presença espacial e temporalmente transcendente. O principal efeito da reprodutibilidade técnica sobre as obras de arte seria o atrofamento da aura, uma vez que a reprodução “retira do domínio da tradição o objeto reproduzido” e, ao multiplicar os objetos, “substitui a existência única da obra por uma existência massiva”. À massificação dos objetos estéticos corresponderia, em sintonia com o pensamento frankfurtiano, a massificação da sociedade. A procura da proximidade e da semelhança seria atributo inerente à experiência das massas, fazendo-se com ímpeto suficiente para reconhecer padrões na ameaçada unicidade dos objetos. O cinema se colocaria, enfim, como linguagem característica desse processo, pela inerência da reprodutibilidade e a realização do anseio de proximidade por meio da representação do cotidiano na tela. Revela-se um problema essencialmente dialético, pois a natureza desse fenômeno, qual seja, o declínio da aura em favor de novas linguagens, mostra-se entre auspiciosos procedimentos estéticos e um movimento, “destrutivo e catártico”, que aponta para o fim da tradição e do patrimônio cultural no sentido em que conhecemos.²⁸

Em razão da origem em rituais mágicos e religiosos, as obras de arte possuem para Benjamin um fundo teológico, ainda que mediatizado no culto ao belo autônomo. O advento da reprodutibilidade técnica, no entanto, reconfigura esse quadro, dispensando a arte de existir

27 BENJAMIN, 2012, p. 179-182.

28 BENJAMIN, 2012, p. 182-184.

exclusivamente no ritual. O cinema se mostra representativo desse processo, pois tem na reprodução não uma possibilidade, mas um princípio. Demandando alto investimento para realização, o filme se fez viável apenas se submetido a grande audiência, sintoma de uma linguagem vocacionada para a apreciação em massa. Desde a fotografia, o primado do culto a objetos artísticos retrocede em favor da experiência de exposição. Já não importa que as obras simplesmente existam, elas precisam ser vistas. Delas, já não emana a aura como antigamente, embora esse impulso ofereça resistência em circunstâncias eventuais, como no esclarecedor exemplo da fotografia do rosto humano, que presentifica, pela imagem, a ausência de alguém querido.²⁹

O argumento pela dicção cinematográfica no ensaio parte do paralelismo entre duas comparações, uma entre pintor e operador de câmera, outra entre curandeiro e cirurgião. Os termos de cada par são cotejados em razão da natureza do ofício em relação ao objeto, que, no caso do curandeiro e do cirurgião, significa uma pessoa; para o pintor e o operador de câmera, uma cena representável. Enquanto curandeiro e pintor preservariam certa distância em relação ao objeto, cirurgião e operador de câmera o penetrariam profundamente, agindo diretamente sobre ele. Tal qual o curandeiro que, a certa distância do enfermo, empreende seu protocolo de cura, o pintor mantém-se razoavelmente afastado da realidade que observa e se dispõe a representar. Por outro lado, ambos cirurgião e operador de câmera encurtam radicalmente essa distância, dispensando uma relação em perspectiva com o objeto, preferindo, ao contrário, intervir nele. O cirurgião adentra o paciente para restabelecer-lhe as funções vitais e o operador de câmera penetra a realidade para mostrá-la no âmagio em fragmentos tão imediatos quanto permitido pela mediação do aparato técnico.³⁰

A proximidade suscitada pela câmera teria mudado a relação das massas com a arte por tornar palatáveis ao espectador comum, que procura o cinema para entretenimento ligeiro, conteúdos de caráter progressista. A esse respeito, Benjamin mostra entusiasmo especial com os filmes de Charles Chaplin. Ora, a sucessão de imagens em movimento que caracteriza a cinematografia representa corte radical no paradigma de recepção secular consolidado entre as artes, a apreciação contemplativa. É impossível contemplar um filme no sentido em que se contempla um quadro ou escultura, submergindo na obra, pois a sequência de eventos na tela inviabiliza a exploração interior em simultaneidade. Além de conectar-se com as massas na recepção coletiva e no impulso de proximidade pela replicação do real, o cinema revogou os

29 BENJAMIN, 2012, p. 185-189.

30 BENJAMIN, 2012, p. 202.

parâmetros de sua própria recepção. A contemplação dá lugar à apreciação em dispersão, consonante com a demanda do tempo. Como acontece em obras arquitetônicas, a apreciação se realiza por impulsos ópticos, mas também táteis, assimilados como hábitos. Assim, perceber um edifício significaria também habitá-lo, absorver seus traços de modo disperso e gradualmente acostumar-se. Eis a disponibilidade exigida pelo cinema, a apreciação em dispersão que se consolida como hábito. Para Benjamin, habituar-se significa perceber por uma via outra e historicamente necessária: “o cinema se revela assim (...) o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética”.³¹

Em carta a Benjamin datada de 18 de março de 1936, comentário do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Adorno se incomoda com a atribuição de um “caráter contrarrevolucionário” à arte tradicional. Benjamin não o faz textualmente, mas direciona a argumentação nesse sentido ao focar a dimensão mítica, a-histórica, da arte autônoma, percorrendo a dita tese do declínio da aura. Adorno sustenta que Benjamin adota termos distintos para as pontas do problema. O ensaio mostra otimismo com os meios de produção e reprodução surgidos no século XX, dedicando atenção ao cinema, linguagem que Benjamin considerou capaz de aproximar o grande público de fenômenos estéticos relevantes, guardadas ressalvas sobre a concentração do aparato técnico e o risco de padronização. A obra de arte autônoma, em contrapartida, não teria recebido tratamento suficientemente dialético no ensaio, retorque Adorno. Hipostasiar o declínio da aura teria conduzido Benjamin a imputar à arte tradicional um suposto caráter associal. Pautado no princípio da crítica imanente, tônica em seus escritos sobre estética, Adorno insta pelo lugar de liberdade que se instaura precisamente na distância que a arte deve guardar ante a realidade social. Defende, pois, atacar o problema pela abordagem dos polos extremos em mesma medida, tomados em suas dialéticas próprias. Neste fragmento, a objeção a Benjamin se faz clara e específica:

Les extrêmes me touchent, tanto quanto a você: mas somente se a dialética do mais baixo for equivalente à do mais alto, e não se esse último for abandonado à própria ruína. Ambos carregam os estigmas do capitalismo, ambos contêm elementos de mudança (jamais, claro, como meio-termo entre Schönberg e o filme norte-americano). Ambos são as metades dilaceradas da liberdade integral, que no entanto não é igual à soma das duas: seria romântico sacrificar uma à outra, seja com aquele romantismo burguês que procura conservar a personalidade e mistificações que tais, seja com aquele romantismo anárquico que deposita fé cega no poder espontâneo do proletariado no curso do processo histórico – do proletariado que é ele próprio um produto da burguesia. Em certa medida, sou obrigado a acusar seu trabalho desse segundo romantismo.³²

31 BENJAMIN, 2012, p. 202-209.

32 ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 210.

Cumpra situar a inspiração política da carta, em especial a ideia de transformar a ordem vigente pelo esclarecimento coletivo. Não estávamos muito distantes do século XIX. Ainda aconteceriam a Segunda Guerra e a Guerra Fria. O muro de Berlim seria erigido e deixaria de existir. O horizonte do Socialismo se turvaria com o insucesso do modelo soviético. A Europa conhecia o desencanto das experiências totalitárias. Em grande medida, a atividade artística e intelectual no século XX embriagou-se com a ideia, irresistivelmente palpável à época, de igualdade de condições num mundo que figuraria logo ali. Ao estudarmos o século XX, é impossível nos aproximarmos de escritos em Filosofia, Artes e humanidades sem ter esse imaginário em perspectiva. Adorno e Benjamin discutem a situação da arte com vistas ao esclarecimento que oportunizaria, em última instância, emancipação material e intelectual em grande escala. Embora nos pareça datada, essa ambição encerra o anseio de um tempo. Ao prescindirmos dela, entretanto, não estamos relegando o elo da arte com o progresso, o compromisso com o novo que faz incidir luz sobre o que há de falso na realidade. Tampouco significa contemporizar a distinção entre o novo e a novidade, requentada com maneirismos de superfície, já exaustivamente conhecidos em essência. Adorno sustenta que a dialética entre progresso e regressão se apresenta sob termos distintos se consideramos a arte autônoma e o complexo que ele e Horkheimer chamaram, com disposição abertamente crítica, de indústria cultural. Esse problema – na verdade, o mote da reflexão estética de maneira geral – remete à relação entre expressão estética e certo anseio por liberdade inerente ao próprio gesto criativo. Decorre que a maneira como esse problema se configurou historicamente contribuiu para a centralidade da arte autônoma, objeto da reflexão estética por excelência, restando à margem fenômenos estéticos de natureza e origem distintas.

Com as objeções ao otimismo benjaminiano em relação ao cinema, Adorno tensiona o debate sobre o potencial emancipatório dos objetos estéticos produzidos na esteira do progresso técnico. Impõe-se o contraste com a arte aurática, particularizada no tempo e no espaço, representando um referencial a que os objetos advindos de novas linguagens deveriam aspirar. Sabemos não se tratar de artefatos de mesma natureza. Também não podemos dizer que sejam totalmente estranhos. Cumpriria, assim, dialetizar ambas as pontas do problema, distinguindo índices de progresso e regressão, esclarece Adorno. O ponto central da crítica ao ensaio de Benjamin é o tratamento bambo, pouco dialético, da “tecnicidade” em cada polo do debate: enquanto a técnica teria passado subestimada na consideração da arte aurática, o mesmo componente teria contado com um olhar demasiado generoso no tocante às novas

linguagens estéticas. Adorno chega a atribuir esse gesto ao temor que elas despertam, a uma espécie de hermenêutica de compensação, ou, como ele mesmo colocou, um “tabu às avessas”. Por consciência sobre o potencial de barbárie dos novos objetos, Benjamin teria procurado, e encontrado, um alento crítico no elogio ao cinema.³³

O tema da tecnicidade entre as esferas da arte autônoma e dos objetos reprodutíveis pressupõe o emprego da técnica em sentidos distintos, a cargo de funções que se diferenciam igualmente. Na práxis da arte autônoma, a técnica é mecanismo de distância; entre as novas linguagens, de proximidade. No entanto, a distância suscitada na arte aurática, resultado do isolamento e da radicalidade no manuseio da sintaxe, presta-se a entregar uma experiência sublimada, realizável estritamente nesse espaço de liberdade, possibilitando um recuo ante a realidade social. É distância que também aproxima, embora por via e com efeitos outros. Paralelamente, a proximidade lograda com a mimetização da realidade no cinema pode vir a distanciar, como visto na recepção epidérmica dos filmes de Chaplin pelo grande público, a despeito das ideias neles representadas, lembra Adorno, e continua: “a risada de uma plateia de cinema é tudo menos salutar e revolucionária, mas repleta do pior sadismo burguês”.³⁴ Enfim, a objeção de Adorno significa recusa, estética e política, da formulação benjaminiana sobre a apreciação em distração, que ensaia um caminho para compreendermos a natureza dos então recentes objetos estéticos decorrentes das possibilidades de produção e recepção conhecidas no século XX, cuja simples existência impõe problemas a uma certa teleologia da arte ainda hoje.

Adorno decide responder ao ensaio de Benjamin com uma peça de mesmo gênero, tendo preferido a música por objeto. “O fetichismo na música e a regressão da escuta” marca a transposição do conceito psicanalítico de fetiche à estética. Passamos a compreender os mecanismos que respondem pelo fato de a escuta musical se orientar circunstancialmente por abstrações ligadas a valores extra-estéticos, impregnados nos construtos musicais. Resulta que certos fenômenos sonoros atuariam como meros gatilhos imagéticos, a despeito das relações formais em si. Merece destaque ainda o enfoque do ensaio na recepção, no estado coletivo da escuta, em hora precoce, antes que teorias críticas do século XX colocassem em cena o interlocutor como categoria. No ensaio, Adorno se dedica à relação entre fetichismo e regressividade em meio a incipientes objetos gestados na esteira do aparato técnico recém-consolidado na primeira metade do século XX. O argumento desqualifica esses objetos como

33 ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 210-212.

34 ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 210-211.

produtos da “falsa consciência” regida pelo complexo industrial da cultura, aliado ao caráter excludente do sistema econômico e à liberdade ameaçada com a atrofia do contraditório. Às expressões estéticas gestadas no cotidiano dos centros urbanos, que esse mercado tratou de comoditizar em programas de rádio, discos e filmes (o ensaio precede a televisão), restou a condição de legitimadoras da opressão subjacente exercida, de cima, por seus financiadores. Decerto, há ideias intuitivamente refutáveis no texto, mas a intuição não se sustenta ante o argumento. O que os escritos de Adorno pedem é razoabilidade para uma leitura ponderada, distinguindo entre o legado e aspectos sobre os quais possa incidir a distância temporal que nos privilegia no debate.

O gosto é uma categoria problemática para Adorno entre objetos estéticos de amplo consumo, na esteira dos meios de produção e difusão surgidos no século XX. A oferta desses objetos em quantidade cada vez maior e para um público igualmente abrangente se realizou ao custo de uma metonímia cultural, em que um conjunto de obras, de caráter crescentemente esquemático, responderia pela totalidade das manifestações que chegavam ao grande público imediata e cotidianamente. Não haveria, pois, margem para variação, tampouco a liberdade individual para escolha cabe na leitura adorniana de sociedade, resultante do que chamou capitalismo tardio. Dizeres do tipo “eu gosto” revelam-se suspeitos à medida que a própria categoria sujeito vê-se ameaçada pela massificação, que se expressa na redução do público a categorias de consumo e na estandardização dos objetos que lhes são oferecidos. Desse modo, gostar de um sucesso radiofônico equivaleria a não mais que reconhecê-lo. O mal-estar sobre o estado do gosto já era tema em Platão, que, n’*A República*, condenou modos inadequados ao exercício da disciplina pela música. Nesse sentido, eram vedados, como princípios, o prazer sensorial e a liberdade subjetiva, aspectos que reaparecem na tradição de concerto, embora articulados, com vistas a um senso de unidade que os torna mais que mera aparência.³⁵

A remissão à antiguidade clássica se justifica pelo contraste quanto à natureza da apropriação dos impulsos de prazer e liberdade pela música de concerto e pela variedade que Adorno se põe a criticar, a música comercial de grande consequência. Nesta, argumenta, esses princípios são empregados contra a ideia mesma que sustentam: a exigência do prazer imediato contra o prazer sublimado e consequente, a aparência de liberdade contra a emancipação do indivíduo. A unidade da obra seria sacrificada aos momentos particulares, que, mesmo não constituindo um problema em si, invalidam-se na qualidade de particulares

35 ADORNO, 1996, p. 65-69.

ao aspirarem à universalidade. A primazia dos particulares é um afago na audição que regride, dispensada de exercitar a síntese, de vislumbrar a obra em sua unidade, e, enfim, de acessar a experiência do sublime. Os momentos circunstanciais de encanto prestar-se-iam antes ao emudecimento que à reflexão. Quanto mais se entrega à escuta “culinária”, pautada na busca por momentos instantaneamente degustáveis, mais o ouvinte renunciaria à condição pensante, passivamente subsumido no público consumidor. Desobrigado de reagir criticamente aos objetos culturais, experimentados segundo a lógica imediata do consumo, o público, que só pode existir indiscriminadamente como público, seria livre para escolher os caminhos para o próprio cerceamento.³⁶

Adorno não se opõe simplesmente à música comercial, que chamou “ligeira”, mas a impulsos de prazer imediato que teriam tomado toda a música, tendo na vertente comercial o exemplo maior. Curiosamente, aproxima sucessos radiofônicos e a música de Schönberg na impossibilidade de serem degustados: esta, pela recusa consciente de tudo com o potencial de agradar ou entreter à superfície; aqueles, pelo despropósito dos elementos particulares e pela ausência de unidade que possibilite fruição. Desse modo, enquanto a música de Schönberg recusaria o prazer imediato como princípio para permitir a experiência do prazer sublimado, acessível pela fruição estética, a música comercial impossibilitaria esse mesmo prazer ao oportunizar estritamente sensações de superfície, empobrecedoras de uma escuta aberta à necessidade histórica do novo. Polos extremos se tocam por caminhos distintos, não havendo espaço para o indivíduo tanto na música de Schönberg quanto na canção radiofônica.³⁷ A fragmentação dessas esferas constitui outro problema de interesse para Adorno, que expõe a complexidade do tema ao ressaltar que não existe continuidade nem um corte radical entre as esferas da música comercial e da música de concerto:

(...) a unidade de ambas as esferas da música resulta de uma contradição não resolvida. Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior a sua perdida força coletiva. Não é possível, a partir da mera soma das duas metades seccionadas, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem, ainda que em perspectiva, as modificações do todo, que só se move em constante contradição.³⁸

O problema se mostra mais complexo que qualquer indisposição de Adorno com a música circulante no rádio ou em gravações da primeira metade do século passado. A cisão

36 ADORNO, 1996, p. 69-71.

37 ADORNO, 1996, p. 71-72.

38 ADORNO, 1996, p. 73.

entre o cantarolar das ruas e o silêncio da sala de concerto espelharia fraturas do tecido social, permanecendo as contradições e os limites imprecisos que o definem. O ponto nevralgico da questão estaria na custosa transposição de objetos estéticos para a esfera do consumo, não importando a origem das obras. Nesse sentido, o uso de peças consagradas do repertório de concerto para fins de entretenimento as tornaria equivalentes em teor ao mais recente sucesso radiofônico.³⁹ Trata-se antes de discutir o emprego e a escuta de obras musicais do que elencar deficiências no trato do material. Estas também são enfocadas, mas constituem senão a consequência de como se organizam as práticas.

Além da escuta atomizada, que procura o prazer sensorial no brilho de elementos particulares desarticulados, outro aspecto de regressão destacado por Adorno no ensaio é o fetichismo. Uma vez submetidos à dinâmica do consumo, os objetos estéticos herdariam a fetichização da mercadoria, quer seja uma peça concebida para amplo consumo ou uma obra tradicional empregada com o mesmo fim. Elementos dessas obras se revestiriam de valores estranhos à experiência estética, condicionados por hábitos de escuta que esvaziam o sentido relacional posto pela trama das formas. Se as estruturas não podem significar por si mesmas, acabam vinculadas a valores difusos, prestando-se a engatilhar imagens e ideias abstratas. Os hábitos de escuta logo se tornam formadores das práticas mesmas, resultando em obras concebidas não a partir da organização do som segundo um princípio composicional, mas do simples arranjo de imagens e abstrações sonoramente disparadas no empobrecido imaginário do ouvinte. A personalidade das “estrelas” da música comercial ou do cinema teria logrado centralidade sobre a produção. Escutar-se-ia menos a música que as excentricidades da personalidade que se aprendeu a admirar. O nome dos artistas funcionaria como a marca de produtos sobre a prateleira. Comprar-se-ia, a cada momento, um pouco mais da distração e dos afetos suscitados pela voz e persona do cantor. Ao que não adquire estatuto de *bestseller*, ostracismo. Se não vende, não deve ser bom, raciocínio que se estende do prato de comida à sinfonia. As canções mais executadas no rádio são melhores, e são melhores porque todos as escutam, assim a dinâmica se retroalimenta.⁴⁰

Outro índice de regressividade do fetichismo na música com grande impacto sobre a produção e a recepção seria o primado do virtuosismo. Cantores colecionariam elogios pela potência e a extensão vocal isoladas, não importando o caráter do canto em si. Entonação, articulação e nuances interpretativas seriam relegadas em nome do exibicionismo em altas

39 ADORNO, 1996, p. 73-74.

40 ADORNO, 1996, p. 74-75.

frequências e volume intimidador. O elogio imponderado ao virtuose, uma variação do personalismo pelo “estrelato”, aplicar-se-ia também a instrumentistas, exaltados por exibirem acuidade mecânica no manuseio do instrumento, mesmo resultando em interpretação assaz grosseira. Os próprios instrumentos se tornariam objeto de fetiche quando se trata de peças secularmente conhecidas, como os violinos Stradivarius, ainda que ouvidos leigos não sejam capazes de distinguir entre a sonoridade destes e a de um violino moderno bem construído. Sumariamente, o fetiche do virtuosismo implica no confisco dos fins pelos meios, fazendo prevalecer a frieza do material sobre a própria realização de obras e performances musicais. Resta evidenciado, por esse e outros exemplos, o alcance do fetiche no tempo em que a arte foi incorporada à dinâmica do consumo.⁴¹

Uma vez que o brilho pontual dos momentos de destaque se faz aspecto orientador da escuta, a atomização consequente, qual seja, a incapacidade de escutar os particulares em articulação com a unidade da obra, prepara o terreno para o fetichismo. Afinal, esvaziados de sentido relacional, os detalhes ensimesmados poderiam apenas remeter a imagens e valores desconexos. Uma passagem pode valer pelo timbre de voz do cantor, pela acuidade do solo instrumental ou por impressões extasiantes e libertárias disparadas no ouvinte. Logo, a escuta regressiva condicionaria as práticas mesmas, resultando em objetos concebidos sem qualquer pretensão à unidade, valendo exclusivamente pelo brilho inócuo de momentos particulares. Atomização e fetichismo constituem, portanto, faces conectadas do fenômeno de regressão da escuta, desdobradas sem surpresa na lógica de produção. Adorno sinaliza com o conceito de regressão da escuta não para discutir eventuais deficiências apreciativas individuais, ou concernentes a um dificilmente mensurável estado coletivo da escuta; problematiza, sim, uma condição simbolicamente violenta, em que a diferença foi suprimida pela repetição, com impenetrável rejeição ao novo, ao que poderia fazer estremecer um certo estado de coisas estabelecido.⁴²

Sem questionar diretamente o elogio da dispersão no cinema, Adorno objeta que tais parâmetros não se sustentam para a escuta musical. A escuta dispersa se revelaria apenas desconcentrada, incapaz de reconhecer a unidade nas obras. Tratar-se-ia de movimento em duas pontas, uma vez que os ouvintes dispersos seriam incapazes de apreender a totalidade dos construtos estéticos na mesma medida em que esses construtos mesmos, no âmbito do entretenimento ligeiro, já não entregariam qualquer totalidade a ser apreendida. Por essa

41 ADORNO, 1996, p. 75-76.

42 ADORNO, 1996, p. 89-90.

razão, a escuta regressiva agiria diferentemente sobre as obras de arte em relação aos objetos estéticos voltados para amplo consumo. Para a música artística em sentido estrito, a atomização e o fetichismo da escuta se dariam a despeito da obra, decomporiam, portanto, seus parâmetros intrínsecos. No caso da música “ligeira”, assim Adorno a designou no ensaio, os índices de regressividade seriam exigência do próprio construto, a apreciação não podendo acontecer por outros meios sem se tornar insuportável, pois não haveria o que escutar adequadamente. Consonante com os termos do repertório, a escuta regressiva teria se provado tributária e legitimadora da música ligeira.⁴³

Adorno é reticente sobre a nova sensibilidade trazida por estéticas outras na esteira do consumo. O imediatismo e a aproximação cotidiana que esses objetos suscitam lhe parecem suspeitos. Fazem estremecer a aura nas obras, a existência ritual que determina a relação à superfície com o interlocutor pela particularidade no tempo e no espaço. Porém, não lograriam conduzir a apreciação ao campo do propriamente lúdico. Limitar-se-iam à aparência externa, fazendo da participação no jogo um compromisso com o estado de coisas estabelecido, uma renúncia ao anseio por liberdade ou transformação. O jogo se provaria, na verdade, aparência de jogo. À conformidade de fundo estaria associada precisamente a conformidade estética, na imutabilidade das formas e no repúdio à experimentação. Mesmo as tentativas de enxertar rudimentos técnicos avançados no repertório de música ligeira falhariam de saída, porque o progresso da técnica não se mediria pelas formas em absoluto, mas pela relação que estabelecem com o todo social. Pura e simplesmente, a eventual tecnicização dos objetos estéticos produzidos sob a lógica do consumo não lhes garantiria nenhum índice de progresso, podendo contar, ao contrário, como índice de regressão.⁴⁴

Em termos estritamente adornianos, não haveria margem para um ponto virtuoso entre consumo e progresso, o pensamento conciliatório significando a tentativa de contemporizar o incontemporizável. No ponto alto da incredulidade quanto às “novas possibilidades”, as aspas presentes no original para assegurar a ironia, Adorno rechaça sem hesitação a hipótese de uma música ligeira remediada:

A arte musical capaz de ser objeto de consumo deve pagar o preço da sua consistência, e os erros que encerra não constituem erros “artísticos”, mas cada acorde falsamente composto ou retardatário expressa o caráter reacionário daqueles a cuja demanda a música é adaptada. Uma música de massas tecnicamente consequente, coerente e purificada dos elementos de má aparência, se transformaria em música artística, e com isto mesmo perderia a característica que

43 ADORNO, 1996, p. 92-94.

44 ADORNO, 1996, p. 103-105.

a torna aceita pelas massas. Todas as tentativas de conciliação, quer sejam feitas por artistas que acreditem no mercado, quer procedam de pedagogos da arte que creiam no coletivo, são infrutíferas.⁴⁵

Os pontos do problema aparecem amarrados entre si: para se colocarem no mercado, as obras pagariam com a integridade estética; caso atendam as exigências para essa integridade, não poderiam pertencer ao mercado, pois não seriam consumíveis. O próprio mercado trataria de dispensá-las pelo mecanismo de oferta e demanda. De modo geral, consumo e transcendência estética são conceitos que não se tocam para Adorno. Sobre o estado da escuta, as poucas possibilidades acenadas no ensaio são abstratas e longínquas:

Embora a audição regressiva não constitua sintoma de progresso na consciência da liberdade, é possível que inesperadamente a situação se modificasse, se um dia a arte, de mãos dadas com a sociedade, abandonasse a rotina do sempre igual.⁴⁶

O precedente é vago e não contradiz a passagem anterior. Mantido o ceticismo com a escuta regressiva, Adorno ressalva que fragmentos da música popular tradicional são passíveis de apropriação pelo compositor de música artística. Tratados segundo termos do repertório de concerto, esses rudimentos poderiam ser, enfim, “expurgados”. Portanto, o prognóstico mais auspicioso que Adorno apresenta para a música ligeira é de que ela possa servir de insumo à tradição de concerto.

Se entendemos a crítica de Adorno a Benjamin, que não teria dialetizado o bastante a condição da arte autônoma, negligenciando a potência de liberdade intrínseca à forma em isolamento (que nunca é absoluto, senão radicalmente social pela própria distância), não teria Adorno respondido em termos semelhantes, apenas com sinal invertido? Não lhe teria faltado interesse pela dialética interna de outras estéticas, cujos parâmetros poderiam propor outras perguntas à Estética disciplinar? Estaríamos diante de um fenômeno mais abrangente que a apreciação contemplativa, que nos acostumamos a considerar a via única para a experiência estética? É bom lembrar que as objeções de Adorno não se restringem a objetos estéticos produzidos em larga escala, direcionando-se, antes, à controversa sobreposição de fruição e consumo. O argumento não se antepõe a um repertório, mas se coloca contra uma lógica de produção e recepção, evidenciando a incompatibilidade entre o recolhimento da fruição e a imediatez do consumo. Adorno, inclusive, não se eximiou da crítica ao próprio repertório de

45 ADORNO, 1996, p. 105.

46 ADORNO, 1996, p. 107.

concerto, que, inadequadamente empregado, esvazia-se e cede à regressão. A maior atenção ao repertório de música ligeira se explica pelo formato previamente concebido para a audição regressiva, tornando-se legitimador desse estado de coisas. É preciso considerar, contudo, a incipiência dos mercados fonográfico, radiofônico e cinematográfico no período em questão, impactando diretamente sobre o repertório. Nesse sentido, o distanciamento temporal pode significar vantagem para ponderarmos sobre o argumento adorniano, contanto que saibamos distinguir entre o que pode ser atribuído a particularidades históricas e o que subsiste filosoficamente.

Ao mesmo tempo, outro distanciamento se faz necessário: pôr em perspectiva o enquadramento teórico do argumento, considerando o pensamento estético adorniano além da Teoria Crítica. Do contrário, reservas sobre a cultura comoditizada permanecerão no escopo da crítica ampla ao “capitalismo tardio”, não restando alternativa que não relegar esses objetos à categoria de produtos da falsa consciência. Impõe-se uma separação entre o estético, espaço delimitado de contemplação, e a realidade sensível, supondo-se empobrecidas as experiências estéticas estranhas ao território da arte autônoma. O entrave de se subscrever ao pensamento estético de Adorno sem desconfiar das premissas maiores assumidas em seus escritos é se ver teoricamente compelido a atribuir a certos objetos necessariamente um desserviço cultural articulado com o retrocesso social e econômico. Ora, precisamente tal generalização dificulta o juízo que se poderia fazer sobre esses objetos. De todo modo, seguir um caminho diferente implicaria em discutir o gosto em sentido que a Teoria Crítica não poderia admitir, o próprio conceito de gosto tendo caído em anacronismo ante a dessubjetivação operada pela ordem estabelecida. O problema se coloca pela consistência do argumento de Adorno. De outro modo, poderíamos simplesmente colocá-lo de lado, o que a robustez e a contemporaneidade das elaborações não nos autoriza intelectualmente a fazer. Sabemos, contudo, pela distância espaçotemporal a que estamos, que submeter as chamadas “mercadorias culturais” ao mesmo e severo denominador não nos aproxima de uma leitura arrazoada do problema: nós que não recebemos simplesmente uma linhagem de compositores da tradição ocidental; que, antes, formamo-nos entre filmes e canções que nos pareceram bons ou ruins sob critérios que cabe racionalizar com autonomia, para que entendamos que lugar podem ocupar entre categorias estético-filosóficas que conhecemos.

“Após a Flauta Mágica, porém, nunca mais se conseguiu reunir música séria e música ligeira”.⁴⁷ Frases como essa são paradigmáticas da retórica adorniana, imbricadas em teias filosóficas cuidadosamente tecidas. Somos seduzidos a comprar a totalidade do argumento, embarcando em assertivas quase axiomáticas. Contudo, aproximando-nos dos escritos com distanciamento e razoabilidade, resta-nos um ponto de partida. Acredito na possibilidade de investigar a música comercial a partir de categorias propostas por Adorno, sem assumir o desdobramento histórico-social que possuem. A articulação entre particulares e a unidade, a dialética entre progresso e regressão, a crítica imanente, que entende, na forma, a história sedimentada: conceitos que podem orientar a reflexão estética independentemente do enquadramento maior e que autorizariam o emprego da estética adorniana como horizonte de reflexão sobre a música comercial sem conduzir necessariamente às mesmas conclusões. Desobrigados do compromisso de ruptura total com a ordem vigente, esses objetos, antes meramente portadores da “falsa consciência”, logram, enfim, alguma dignidade, não com a autonomia de sua contraparte histórica, senão para marcar um lugar outro na dialética entre progresso e regressão.

c. Adorno: caminhos para releitura

Alguns distanciamentos nos compõem a revisitar o pensamento estético de Adorno, distâncias de caráter temporal, espacial e político em relação ao lugar de seus escritos. Mais de oitenta anos se passaram desde a publicação do ensaio sobre fetichismo e regressão. Ora, reencontramos essas ideias em economia periférica, ainda que globalmente conectada ao *mainstream* dos centros irradiadores. Padecemos, também, de outras intempéries políticas, diferentes, ao menos, do totalitarismo que alarmou a Europa no século passado. À luz dessas distâncias, a retomada de Adorno exige reposicionamentos, desmontar as premissas da Teoria Crítica para verificar com quais ainda contamos. A empreitada não pode ceder, contudo, à atratividade de uma simples refutação, ao desejo de justificar o que se quer a despeito do argumento. Os momentos mais irredutíveis de Adorno inspiram respostas com esse viés, que encerram antes uma posição afetiva e ideológica que um contra-argumento. Pretender a legitimidade de um objeto particular não basta para desautorizar uma teoria. Mas esse mesmo objeto pode sugerir algo que exija a reordenação das categorias de que dispomos. O desafio é articular a percepção de algo esteticamente relevante aos caminhos abertos na teoria. Com a

47 ADORNO, 1996, p. 69.

intenção de figurar nesse debate sem conclusões de saída, percorreremos duas revisões do pensamento estético adorniano feitas de lugares distintos, dentro e fora da Teoria Crítica. Convergentes sobre a necessidade de refazer perguntas aos escritos de Adorno, as propostas divergem, no entanto, sobre o teor e o escopo desse mesmo gesto. Elencando-as, formaremos melhor ideia do que se sustenta no argumento inicial, bem como dos aspectos que convidam reelaboração a partir do estado de coisas presente e das distâncias que marcam o lugar de onde falamos.

Adorno retoma a discussão sobre a indústria cultural pouco mais de vinte anos após a *Dialética do Esclarecimento*, em pequeno texto de 1968 intitulado “A indústria cultural”.⁴⁸ Reivindicando o ineditismo do termo, explica a opção de empregá-lo no lugar de “cultura de massa”. Recorrer a tal expressão daria margem a uma leitura essencialmente antagônica do fenômeno, como se se tratasse de uma produção surgida da (e levada a cabo pela) própria massa. Atribuir-se-ia, pois, um caráter consequente e espontâneo a tais objetos. Produzidos em larga escala e para amplo consumo, figurariam como expressão da massa mesma, em resposta a demanda própria. Sabemos que o argumento de Adorno e Horkheimer aponta para direção oposta. Por essa razão, optam pela disposição inerentemente crítica do termo “indústria cultural”, recusando, de saída, leituras demasiado generosas do fenômeno. A formulação parte da necessária diferença entre cultura popular e indústria cultural. A primeira, eminentemente ameaçada de extinção, significa manifestação espontânea da vivência e da sensibilidade dos povos. Familiarmente, diríamos se tratar da música “folclórica”, que reúne, com simplicidade formal, o patrimônio imaterial de diferentes culturas. Indústria cultural, em contrapartida, refere-se a um campo de atividade econômica pautado na comoditização da cultura. Assim, as mercadorias resultantes não expressariam caracteres sociais, tampouco existiriam para atender demandas populares. Ao contrário, esses objetos transformariam o gosto em preferência das multidões, tornando-o impessoal, portanto absurdo como categoria, por prescindir do sujeito. Essa é a origem da desconfiança de Adorno com relação ao gosto. O mecanismo de massificação se baseia na padronização em alto grau, bem como em certa otimização sensorial às avessas, visando recompensa imediata em detrimento da objetividade formal. Enfim, se os dizeres “cultura de massa” podem carregar algo de uma apropriação dos processos da cultura pela massa, o denominador da Teoria Crítica foi eliminar esse viés, mostrando se tratar, precisamente, do contrário:

48 ADORNO Em: COHN, 1987.

Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.⁴⁹

À parte a diferença em relação à cultura popular, a produção da indústria cultural se relaciona com esta e com a esfera autônoma de maneira peculiar. A apropriação pela indústria cultural acontece indiscriminadamente, em prejuízo tanto da esfera popular quanto da esfera autônoma.⁵⁰ A cultura popular, ou ainda “folclórica”, tem na simplicidade formal um índice de fragilidade, o que a torna mais facilmente apropriável. Uma vez que a estrutura dos construtos permite pronta assimilação, abre-se o caminho para a transformação da matéria espontânea, expressão de vivências no tempo, em objetos comoditizados, talhados para consumo imediato. Também a cultura autônoma se ressentida da aproximação com a indústria cultural, com seus exemplares figurando como caricaturas, um dispêndio desnecessário. Ao não se ajustarem à dinâmica de pronta recompensa, passam a não valer a empreitada. O lugar dedicado à arte autônoma na indústria cultural se explica, além disso, pela dificuldade de apropriação desse material para outros fins. Como a radicalidade e o engenho formal comprometem a pronta assimilação, a arte autônoma se torna um terreno inóspito a tentativas de simplificação, de acomodação no formato mercadoria. Arredio à comoditização, esse material é absorvido com pergunta sobre o efeito, observada a ausência de finalidade na práxis cotidiana. Resta como excentricidade, seriedade estéril que cumpre a função de contraponto melancólico ao entretenimento.

O impasse de fundo entre indústria cultural e arte autônoma envolve outro aspecto de primeira ordem. A indústria cultural é marcada pela inclinação totalizante, abarcando a práxis cotidiana integralmente, portanto não reconhecendo expressões da cultura situadas fora de seu âmbito. Quando se vê em dificuldade de incorporar algum elemento que a anteceda, age diretamente sobre ele, converte o elemento estranho em informação forçosamente familiar a despeito dos traços originais. É o que acontece no caso da arte autônoma, que, formalmente resistente ao entretenimento ligeiro, transforma-se em caricatura, constrangida à totalidade inescapável na condição de gesto risível. Ora, salvaguardar um espaço além da práxis vital é precisamente a tarefa a que se coloca a cultura autônoma, acenando para um horizonte de

49 ADORNO Em: COHN, 1987, p. 288.

50 ADORNO Em: COHN, 1987, p. 287.

possibilidades outras que não o inexorável presente. De outro modo, diremos que a razão de existência da arte autônoma compreende uma negação da indústria cultural em seu ímpeto totalizador e perpetuador de certa ordem estabelecida. Enquanto a arte aponta para fora dessa ordem, a indústria cultural radicaliza o movimento para dentro dela, no intuito de eliminar a possibilidade de algo que a supere. No próprio âmbito da arte autônoma, a distância da práxis cotidiana esteve sob suspeição. Vanguardas do século XX procuraram aproximar experiência estética e vida cotidiana. Importa lembrar que tal aproximação se propunha como utopia de estetização do cotidiano. Tratar-se-ia de ampliar o mesmo espaço secularmente guardado pela cultura autônoma, integrando-o à vivência ordinária. Com a indústria cultural, acontece precisamente o contrário: elimina-se a distância entre os espaços da experiência estética e da vivência cotidiana em benefício desta, que se amplia a ponto de sobrepor o horizonte de transcendência. Se as vanguardas do século XX propuseram a superação da autonomia na estetização da realidade, o que se provou inviável com o tempo, a indústria cultural realiza esse intento com sinal trocado, pela trivialização do estético. Peter Bürger chama esse fenômeno de “falsa superação”, o caráter de falsidade restando no distanciamento em relação a um estado de liberdade.⁵¹

Desprezando a diferença como risco desnecessário, a indústria cultural protagoniza o primado da novidade sobre o novo. Essas noções se fazem claras entre conceitos distintos de técnica. No âmbito da arte autônoma, a técnica aponta para dentro dos objetos, referindo-se ao enlace formal e ao manejo das estruturas. Para a indústria cultural, diferentemente, a técnica se relaciona predominantemente aos meios de difusão, esquemas de reprodução e fórmulas que reiteram informação há muito recebida. Enquanto a técnica no sentido que lhe cabe na arte autônoma contribui para a obtenção do novo, evocando, no estranhamento, um espaço que se apresenta como alternativa ao existente, a técnica em acepção corrente em meio à cultura comoditizada significa capacidade de reproduzir o existente, de legitimar, a cada instância, a inescapabilidade do presente. A alternância de elementos superficiais aliada à manutenção das estruturas oferece o efeito desejado de algo ligeiramente diverso, apresentado em linguagem familiar. Não há margem para transcender o que está posto, tudo deve resultar de maneira semelhante, ainda que apresente elementos culinários diversos. Para Adorno, os produtos da indústria cultural são malfadados na origem devido à primazia do critério econômico sobre o estético. Cada variação formal nesses objetos representaria tão somente “a

51 BÜRGER, 2012, p. 104.

mudança de indumentária de um sempre semelhante”, tendo a lógica comercial há muito subjugado os parâmetros da cultura.⁵²

Ainda no curto texto de 1968, Adorno pondera sobre objeções recorrentes à posição assumida por ele e Horkheimer na apreciação crítica da indústria cultural. O ponto central do argumento resta no possível descuido de subestimar um fenômeno de grande magnitude e consequência social em nome do apego a antigos parâmetros ou, ainda pior, respondendo a impulsos de arrogância cultural. Visualizamos nesse comentário a conhecida categoria do intelectual isolado em torre de marfim, imagem que não passou despercebida a Adorno na consideração das restrições a seus escritos. Percorrendo os aspectos da crítica que lhe opõem, Adorno considera ingenuidade negligenciar a dimensão da influência exercida pela indústria cultural sobre a mentalidade do tempo de então. Contudo, reconhecer o papel social dessa esfera não se confunde com assegurar seu caráter de verdade. A onipresença dos objetos estéticos cancelados pela indústria cultural deve constituir motivo o bastante para suspeitar do teor da produção.

A função de uma coisa, mesmo que diga respeito à vida de inúmeros indivíduos, não é garantia de sua posição na ordem das coisas. Confundir o fato estético e suas vulgarizações não traz a arte, enquanto fenômeno social, à sua dimensão real, mas frequentemente defende algo que é funesto por suas consequências sociais. A importância da indústria cultural na economia psíquica das massas não dispensa a reflexão sobre sua legitimação objetiva, sobre seu ser em si, mas ao contrário, a isso obriga – sobretudo quando se trata de uma ciência supostamente pragmática. Levar a sério a proporção de seu papel incontestado, [sic] significa levá-la criticamente a sério, e não se curvar diante de seu monopólio.⁵³

A desconfiança de leituras festivas sobre as possibilidades inauguradas pela indústria cultural conduz ao enquadramento desse fenômeno, no escopo da Teoria Crítica da sociedade, como expressão do anti-esclarecimento. A pretensão ao esclarecimento, qual seja, ao progresso conquistado pela razão, transforma-se em falsificação direcionada às massas. A sensação de conforto, de um mundo em ordem, é atravessada constantemente pelo rompimento de uma promessa de felicidade.⁵⁴ Na sucessão desses momentos antagônicos, enrijece-se o sempre semelhante, firmando a inexorabilidade do existente. O embotamento do indivíduo em meio à indistinção da massa se reflete nos objetos mesmos, talhados sob medida

52 ADORNO Em: COHN, 1987, p. 289-290.

53 ADORNO Em: COHN, 1987, p. 291.

54 ADORNO Em: COHN, 1987, p. 294-295.

segundo padrões de consumo e pesquisas de satisfação. Assim, o aceno de uma alternativa ao existente se torna tão menos provável quanto mais consolidada a primazia do controle exercido de cima no mundo administrado.

No intuito de perscrutar a dialética própria dos objetos financiados e distribuídos pela indústria cultural, que se coloca, cada vez mais, como via única de expressão estética, Rodrigo Duarte propõe revisitar a crítica à indústria cultural em busca de alternativas para pensar os caminhos das estéticas outras que a definem.⁵⁵ Esse gesto significa reconhecer que a produção cultural voltada ao grande público possui nuances próprias, os diversos objetos guardando diferenças entre si, embora preservem um denominador comum no caráter de mercadoria e nos ajustes à dinâmica do consumo. Pactuando com as reservas de Adorno para com a cultura comoditizada, o movimento proposto por Duarte não implica prescindir da negatividade preconizada na Teoria Crítica. Pretende-se complemento, um ajuste na formulação original observando o quadro de produção e recepção de objetos estéticos consumidos em larga escala atualmente. A proposta contém, ainda, ressalva à própria ressalva que engendra ao pensamento adorniano. Insta pelo emprego parcimonioso dos caminhos apresentados, sob o risco de alargamento inadequado de parâmetros, que passariam a endossar argumento antagônico ao pretendido originalmente. Não que a objeção completa constitua problema em si, apenas invalidando a hipótese como releitura do pensamento adorniano. Restaríamos diante de procedimento evasivo, coringa teórico para conceder além do oportuno a fenômenos estéticos diversos.

A solução indicada por Rodrigo Duarte preserva o modelo de duas esferas de cultura autêntica, a popular/folclórica, de caráter amplo, espontâneo e rudimentar; e a elaborada, de circulação restrita, caráter meditado e estrutura complexa. Ambas são espoliadas por uma modalidade de cultura “satélite”, que se vincula a elas de modo predatório. Incapaz de gerar conteúdo por si mesma, a indústria cultural se alimenta de informação das esferas popular e elaborada. Por isso, falamos em uma cultura heterônoma por definição, isto é, que existe notadamente do esforço empreendido em outras esferas. Entre autonomia e heteronomia, autenticidade e falsificação, Duarte sinaliza com uma terceira via, um tipo de cultura semi-autônoma, qual seja, “esteticamente dependente de fórmulas já conhecidas – sem o quesito de inovação quase sempre associado à complexidade formal –, porém política e ideologicamente independente do discurso predominante do capitalismo tardio”.⁵⁶ O construto estético-social,

55 DUARTE, 2007.

56 DUARTE, 2007, p. 261.

categoria que responde por essa modalidade, exprime uma “negatividade de caráter misto”, oscilante entre o estético e o ético-político. Esses objetos encerram uma oposição ao existente articulada em espaço também estético. Somos convidados a pensar no emprego do advérbio. Considerar sobre objetos *também* estéticos significa ressaltar, nesses construtos, a ausência de argumento formal capaz de, em si mesmo, revolver as bases do real. À parte disso, encerram mensagens de inconformidade e resistência à ordem estabelecida, gesto que se realiza via linguagens estéticas.

Na peça “Sobre o construto estético-social”, Duarte sobrevoa a crítica de Adorno e Horkheimer à indústria cultural, comentando aspectos centrais que subsistem atualmente e sustentam o conceito a ser apresentado. No caminho até o construto estético-social, passa criticamente pelo pensamento de Richard Shusterman, na verdade, uma retomada da estética pragmatista de John Dewey. Duarte e Shusterman partilham a percepção de que é necessário reorganizar o campo conceitual com que pensamos as manifestações estéticas na contemporaneidade. Entendem também que apenas uma pequena parte do repertório comercial resiste a investigações dessa natureza, possibilitando algum rendimento crítico. Divergem, no entanto, no teor dessa inflexão, sobre quais as premissas do novo quadro e o que deixar pelo caminho. O argumento de Shusterman possui as virtudes e os problemas da escrita em tom prosaico, descomprometida com o decoro acadêmico, com a necessidade de sustentar bibliograficamente cada assertiva e circunscrever novas proposições em uma tradição de pensamento. Estratégia circunstancialmente adequada, uma vez que a exposição encerra uma objeção à narrativa fundamental da Estética filosófica. Restamos diante de um receituário instigante, com arestas a serem aparadas. Assim, caminhos promissores para investigações no âmbito das linguagens estéticas contemporâneas emergem em meio a formulações por vezes obtusas no quadro geral. Rodrigo Duarte pondera sobre essas inadequações, afirmando a necessidade de repavimentar o campo para a consideração de fenômenos limítrofes, não prescindindo, porém, da negatividade que garante a potência crítica e a resiliência da reflexão estética.

Um dos pontos principais de divergência entre a formulação de Shusterman, segundo Dewey, e a crítica propositiva de Duarte, no escopo da Teoria Crítica, é o entendimento dos receptores e de como a projeção do grande público condiciona o ofício de criação. Adorno e Horkheimer alertam para o atrofiamento do sujeito como categoria em consequência da padronização excessiva e do caráter calculado da produção sob tutela da indústria cultural. Os objetos figuram previamente consumidos, não restando informação a ser cognitivamente

interpretada pelo receptor, fenômeno chamado expropriação do esquematismo. O problema se apresenta solucionado de saída. Reduzidos ao denominador comum “massa”, os interlocutores perdem autonomia sobre o objeto na medida em que os próprios objetos são concebidos para atender a um gosto geral, não correspondendo, naturalmente, ao gosto de ninguém. Ora, a passividade estética se faz índice da condição social no mundo administrado, que tem na massificação um de seus pilares. O quadro não agrada a Shusterman, que prefere pensar na “multidão” em vez da massa. A inflexão conceitual implica considerar a multiplicidade de indivíduos e grupos dinâmicos de interlocutores da experiência estética. Essa perspectiva transforma o cenário anterior, atribuindo a indeterminação do público à diversidade de indivíduos e ao dinamismo dos agrupamentos conforme perfis de apreciação; em outras palavras, à exacerbação da diferença, não ao esvaziamento do sujeito. Rodrigo Duarte identifica um problema de fundo no argumento de Shusterman, que considera recorrente entre autores estadunidenses: a indistinção entre cultura popular e cultura comercial. Sob o conceito “arte popular”, Shusterman procede a uma defesa ampla das práticas alheias à esfera autônoma, a despeito de diferenças por vezes fundamentais entre elas. Sabemos, a partir de Adorno, que a cultura popular/folclórica não apenas se distingue da cultura comercial como se vê por ela depreciada em apropriações simplórias e caricaturais. Antecipando o equívoco, Adorno e Horkheimer sempre preferiram termos como arte “leve” ou “ligeira” para se referirem às manifestações financiadas pela indústria do entretenimento. Desse modo, afastam a leitura precipitada de que poderia se tratar de produção emanada do próprio influxo popular. O que acontece, segundo a Teoria Crítica, é bem o contrário: objetos estéticos comoditizados são produzidos a despeito do dado popular, mais facilmente apropriados para o consumo pela simplicidade formal que apresentam.

O conceito de multidão empregado por Shusterman se choca com a percepção do imobilismo estético que predomina entre as linguagens da arte popular. “Muito conservadora do ponto de vista formal”⁵⁷ nos dizeres do próprio autor, a arte popular não parece afastar tão veementemente os apontamentos de Adorno e Horkheimer. Se a maior parte da produção é contestável mesmo aos olhos e ouvidos dos que argumentam pela causa, não há por que não considerar, em alguma medida, as ressalvas da Teoria Crítica. Nesse sentido, a indisposição de Shusterman com o conceito de massa e as implicações decorrentes parece incorrer em certo idealismo. A multiplicidade de feições, comportamentos e experiências que definem o grande público, denominado multidão, torna-se dificilmente sustentável diante de uma

57 SHUSTERMAN, 1998, p. 142.

produção predominantemente engessada. A defesa de Shusterman parece se ater a uma parte menor dos objetos estéticos de grande consequência, o que não constitui um problema, desde que não percamos de vista o quadro geral. Surpreendemo-nos com alguns fenômenos limítrofes que desafiam as categorias estéticas de que dispomos, mas não podemos nos esquecer por que os chamamos limítrofes. Distinguimo-los em meio a uma variedade de objetos problemáticos, estremecendo a pretensa multiplicidade de caráter neutro a que Shusterman se refere para interpretar o grande público. Se podemos falar em multiplicidade, será precisamente no limite supracitado, na porção minoritária que, de alguma maneira, resiste no exercício de um gesto improvável.

Que o limiar entre experiência estética e comoditização deva ser investigado, que as ferramentas de que dispomos não pareçam as mais adequadas, eis a convergência entre o pragmatismo de Shusterman e a proposta do construto estético-social de Duarte. A distinção adorniana entre modelos de cultura autêntica e a cultura comoditizada nos previne de uma apreciação exultante dos objetos talhados para consumo ligeiro, mas não inviabiliza que procedamos a um juízo razoável de fenômenos que apresentem rendimento para o comentário estético. Ao mesmo tempo, a consciência dos processos de massificação nos alerta para a necessidade de marcar um lugar para o sujeito no exercício da crítica, reconhecendo no empobrecimento da experiência estética um corolário da condição do indivíduo perante o todo social. Desse modo, não parece adequado reduzir a “elitismo” os apontamentos adornianos sobre o que Shusterman considera, erradamente, “popular”; na verdade, o industrialmente talhado para consumo imediato. Assim, o segundo problema fundamental identificado por Duarte no argumento pragmatista é decorrência do primeiro, uma vez que a indistinção entre o popular e o industrial faz emergir a acusação de elitismo, as ressalvas ao industrial sendo tomadas como ressalvas ao popular. É na articulação da experiência estética à totalidade social que a formulação de Rodrigo Duarte se prova um suporte mais adequado. Considerar o quadro geral com distanciamento, não condescender, tampouco retrain, sem ponderação ante fenômenos dominantes, mas dialetizar impulsos de progresso e regressão na dinâmica própria da indústria cultural, preservando a negatividade do comentário estético: premissas que guardamos de uma passagem arrazoada pela estética adorniana, sem que nos obriguemos a relegar experiências com linguagens contemporâneas sob a lógica do consumo ligeiro.

A despeito de incongruências no quadro teórico e do argumento pouco dialético na articulação dos polos da arte tradicional e da cultura comoditizada, a proposta de Shusterman visando a uma estética da fruição imediata, ou dos objetos que se abrem também a essa

possibilidade, acerta na decisão de propor novos parâmetros, em vez de permanecer com referenciais que não fazem senão acomodar forçadamente linguagens outras em categorias estranhas às demandas próprias do material. A recorrência do termo “estética” em situações cotidianas, como em procedimentos de cuidado corporal ou capilar, ou mesmo na relação inescapável que mantemos com as embalagens dos produtos que consumimos diariamente, evidencia a necessidade de entendermos a experiência estética em sentido mais amplo.⁵⁸ Especialmente no caso do entretenimento, vigora a dinâmica sintomática do sensorialmente apazível que deve ser teoricamente deslegitimado. Naturalizamos a condição de apreciarmos objetos estéticos cotidianos e os desautorizamos no momento da teoria, apartando experiência estética e juízo crítico.⁵⁹ Alternamos entre modos distintos, o sensível e o crítico, quando não haveria por que não conjugá-los. Shusterman desconfia do desapareço teórico pelo sensorial, imediato e efêmero em favor do prazer sublimado como única possibilidade de experiência autêntica. Somos convidados a pensar no esforço de tipo somático exigido, por exemplo, na apreciação de uma canção de rock. A interação com sensações despertadas no corpo pela combinação de texturas, ritmos, cadências e melodias toma a imediatez e a fugacidade como elementos constitutivos da experiência estética. Ora, o ponto de virada nesse raciocínio é que o esforço somático não antagoniza com o esforço intelectual que associamos habitualmente à apreciação tradicional, podendo, inclusive, sustentar esse impulso entre camadas distintas de significação. Temos, portanto, que experiência imediata e prazer sublimado não apenas não constituem impulsos excludentes como, em alguns casos, podem estabelecer uma espécie de *simbiose* estética.

O fato de se abrirem à fruição imediata não implica que os construtos na esteira do entretenimento sejam arredios ao impulso intelectual. Eventualmente, encontramos objetos que admitem leituras distintas, ou mesmo que transitam entre o somático e o intelectual, não raro articulando-os para a construção de sentido. Shusterman insiste que o distanciamento não compreende o único meio de se entender a realidade, e que esperar isso de qualquer empreendimento artístico significa alinhar forçadamente o trabalho estético ao filosófico. Argumenta também que as artes populares vêm formando seus próprios cânones, e que esse movimento tem contribuído para o estremecimento do exclusivismo entre divertimento e comercialização, como pode ser depreendido de premiações como *Grammy*, *Emmy* e *Oscar*, pautadas, gostemos ou não, mais em parâmetros estéticos que em números de audiência ou pesquisas de gosto. À inclinação do público, portanto ao apelo comercial, costumam dedicar,

58 SHUSTERMAN, 1998, p. 104.

59 SHUSTERMAN, 1998, p. 100.

quando é o caso, categorias específicas, decididas por voto. A ponderação sobre estímulos somáticos e uma noção ampliada de experiência estética tem origem em formulações de John Dewey, cuja produção possui alguma interseção temporal com a de Adorno, a despeito da diametralidade da oposição. Shusterman remonta à ideia pragmatista de forma, propondo receituário para uma teoria estética consonante com a dicção e os parâmetros próprios das linguagens populares:

Mais do que algo essencialmente oposto à vida, a forma é, como Dewey salienta, uma parte sempre presente da configuração e do ritmo de viver. E a forma estética (...) é profundamente enraizada nesses ritmos corporais e orgânicos, assim como nas condições sociais que ajudam a estruturá-lo – embora esse fato seja constantemente esquecido. Ela pode ser descoberta no investimento imediato e entusiástico do corpo tanto como pela distância intelectual; a forma pode ser *funk*, assim como pode ser severamente formal.⁶⁰

Entre a proposta do construto estético-social de Rodrigo Duarte, a partir de Adorno e Horkheimer, e a estética pragmatista de Richard Shusterman, pautada no pensamento de John Dewey, convergem a percepção da necessidade de reformular a teoria para torná-la capaz de acomodar fenômenos artísticos relevantes, embora alheios a uma esfera de produção restrita e prestigiada; bem com a crença na potência transformadora das artes populares pela grande consequência dos esforços realizados nesse campo. Ambos se referem ao rap como expressão marginal, de resistência à ordem vigente: para Duarte, a despeito da pobreza formal; para Shusterman, diferentemente, pela elaboração formal em registro que não o do repertório de concerto. A essa altura, notamos que a diferença entre as abordagens está no enquadramento histórico-social e no momento de ruptura com as categorias centrais da estética filosófica. Em relação ao enquadramento, a proposta de Duarte nos favorece pela distinção necessária entre o popular e o comercial, assim como pela consciência dos processos de massificação que fazem estremecer a autonomia do sujeito estético, em espelhamento com a condição social e política no mundo administrado. Mantemos distância de abordagens que indicam solucionar impasses longínquos num lance teórico, evitando também os encantos com o que está em voga. Nesse sentido, com a articulação entre o estético e o todo social, a Teoria Crítica nos oportuniza a condição do Ulisses amarrado ao mastro da embarcação, para que possamos nos aproximar dos objetos da indústria cultural sem sucumbir a eles no momento da apreciação.

60 SHUSTERMAN, 1998, p. 140-141.

Em relação ao segundo aspecto diferenciador dos modelos propostos por Duarte e Shusterman para apreciação de fenômenos estéticos limítrofes – o momento de ruptura com categorias estabelecidas –, Shusterman nos abre um horizonte profícuo com o recuo ante a dicotomia entre prazer imediato, fugaz e inautêntico, e prazer sublimado, revelador de conhecimento sobre a natureza do homem e da realidade. O conceito estendido de forma, recuperado em Dewey, permite à estética pragmatista ampliar o entendimento da experiência estética, bem como da relação entre obra e receptor. Se a forma pode ser *funk*, recorrendo à metáfora original, aspectos somáticos passam a conviver com o puramente intelectual pela construção de sentido. Isso significa reconhecer outras configurações formais, que exigem parâmetros diferentes dos habitualmente empregados no comentário estético. Redesenhar tais parâmetros, no caminho de uma releitura do efêmero no pensamento estético, tem o efeito de convidar para um espaço de reflexão linguagens que ostentam ampla consequência na contemporaneidade. Ajuizar de modo efetivo sobre elas pode nos oferecer alternativas ao teoricamente concebível hoje, a menos que estejamos satisfeitos com formulações que nos conduzem ao controle social absoluto e à impossibilidade do sujeito. É bem verdade que tais aspectos estão sempre à volta, cabendo considerar as consequências que podem existir para a experiência estética. No trato com o objeto, contudo, a objeção de fundo histórico-social ao entretenimento ligeiro se esgota antes de permitir perguntas necessárias. Impede, pois, a dialetização do impulso criativo em face da conformidade com a ordem vigente. Voltamos à solicitação de Adorno a Benjamin, sobre ser preciso dialetizar os polos opostos, para que alcancemos, enfim, um juízo arrazoado sobre a possibilidade do engenho estético em meio à comoditização.

À medida que o enquadramento teórico apresentado por Duarte nos previne de aceitar prontamente os equívocos no quadro maior da teoria pragmatista, os questionamentos de Shusterman sobre a lida com objetos alheios à tradição pela teoria estético-filosófica também deixam entrever um problema no modelo do construto estético-social. Pela via da estética pragmatista, a articulação de cada elemento individual aos efeitos somáticos e intelectivos disparados pela interação com o objeto se desdobra em mediações insuficientes ou mesmo equivocadas entre a experiência estética e o todo social. Com o construto estético-social, percebemos o quadro oposto: a despeito de mediações acuradas entre obras, interlocutores e realidade social, justificadas pelo chão da Teoria Crítica, chega-se aos objetos mesmos com instrumentos de análise incongruentes com as demandas do material. Em outras palavras, a formulação adequada do argumento sob os aspectos histórico e social, marcando o lugar da

experiência estética na relação com o que lhe transcende, não assegura que as categorias decorrentes, que vêm em auxílio do juízo propriamente dito, coloquem aos objetos perguntas pertinentes. Os índices de progresso e regressão no modelo do construto estético-social são praticamente os mesmos empregados por Adorno, quando podemos nos beneficiar do distanciamento temporal para reconhecer que não se mede, com a mesma régua, canções e sinfonias. Se a canção parecerá pobre aos ouvidos que esperam por sinfonia, esta, proporcionalmente, soará absurda e excessiva se recebida com expectativa por canção. Tais diferenças traduzem as gramáticas outras em jogo, material e procedimentos, para cujo juízo cumpre reformular as perguntas feitas ao objeto.

Referimo-nos aos parâmetros recomendados por Duarte na apreciação dos construtos estético-sociais como quase os mesmos de Adorno, esse *quase* se justificando pelo caráter revisionista da empreitada. Mesmo guardando muitas premissas originais, a opção de reler as formulações adornianas implica em marcar um ponto de ruptura, mesmo que tênue. Esse é o momento de interesse para a comparação de propostas distintas para lidar com fenômenos semelhantes. A ruptura sugerida por Shusterman é de espectro muito maior, estendendo-se à narrativa central do pensamento estético-filosófico. Nesse sentido, não admira que haja inconsistências no quadro geral devido à envergadura da intenção. Duarte, com maior rigor, pavimenta o modelo do construto estético-social na Teoria Crítica, justificando a opção pela abordagem antes de proceder à tentativa de evidenciar que é possível contemplar fenômenos estéticos limítrofes em território reconhecidamente inóspito. Ao que parece, o rigor teórico-conceitual que se mostrou uma virtude da proposta, é também o que a compromete de modo decisivo. Ao perseverar com Adorno, Duarte elucida o enquadramento histórico-social da experiência estética, prevenindo-nos de qualquer entusiasmo indevido para com as novas linguagens e os veículos que as financiam. Ao mesmo tempo, no momento da análise, tais parâmetros não podem mostrar qualquer rendimento com os objetos da arte popular. Esses enquadram-se, de saída, na categoria de produtos da falsa consciência, uma vez que o entretenimento oferecido pelo chamado capitalismo tardio não tem espaço no conceito de experiência estética sustentado por Adorno. Ciente o bastante dessas intercorrências, portanto sabendo que atribuir legitimidade formal a esses objetos no âmbito da Teoria Crítica implica incorrer em contradição, Duarte apresenta o construto estético-social como objeto portador de negatividade de caráter misto, isto é, o potencial transformador se realizaria *a despeito* da insuficiência formal.

As dúvidas sobre a formulação do construto estético-social emergem no momento de ruptura. Em vez de um recuo sobre os parâmetros que nos levaram a indiscriminar entre os melhores e os piores exemplos de objetos advindos de linguagens populares, recebemos os conhecidos índices de progresso e regressão sustentados por Adorno, demasiado hostis aos fenômenos alheios à arte em acepção restrita. A dita conciliação reside, pois, em espaço paraestético, no gesto de esses objetos apresentarem um discurso de resistência à ordem estabelecida, discurso que se articula esteticamente. O elemento estético deixa de portar a negatividade para se fazer suporte a vozes social e politicamente significativas. Portanto, o momento de ruptura na elaboração do construto estético-social está no pressuposto da crítica imanente, segundo o qual o que as obras de arte têm a dizer sobre o social estaria contido estritamente em sua estrutura. Duarte não negligencia esse aspecto, trazendo o argumento de Adorno sobre a necessidade de compreender a exigência imanente das obras a despeito de propósitos ou categorias exteriores: “seu algo supra-estético é esteticamente mediado”. Não obstante, relativizar o princípio da imanência em favor do conteúdo de teor socialmente transformador foi o caminho escolhido para se chegar a uma negatividade de caráter misto, conforme explicitado anteriormente. Em suma, para manter o enquadramento histórico-social oferecido pela Teoria Crítica, restamos diante de categoria inquietante em termos adornianos, mantidos os parâmetros que constroem o nexo entre estruturas e procedimentos em linguagens assaz distintas e a dialética entre progresso e regressão. Persistem, enfim, as dúvidas sobre a possibilidade de se legitimar artefatos da arte popular a despeito do que faz com que sejam o que são.

d. Em direção a uma *estética do lapso*

Ao comentar as potencialidades do álbum *Kid A*, Curtis White nos previne de qualquer entusiasmo com o lembrete de se tratar de banda de rock, sob tutela do primeiro escalão do entretenimento globalizado, cujo repertório conta com ampla aceitação, ainda que não necessariamente com os mesmos motivos. Se essas ressalvas nos poupam de procurar a transcendência usualmente associada a obras de arte, White procura mostrar que não nos beneficiamos de simplesmente descartar o álbum pelo caráter híbrido de mercadoria e empreendimento estético. Acompanhando a exposição, percebemos haver ali instantes de transcendência que apontam para uma práxis melhor. No mundo administrado, em que a possibilidade de autonomia estética no entretenimento para na inércia da padronização e em

estimativas de risco financeiro, a tentativa de articular o possível improvável em meio à impossibilidade de fazê-lo plenamente representa algo. Para o autor, esse algo é tudo o que podemos exigir da experiência estética em tal modalidade. Ora, a transitoriedade do efeito se amortiza na consequência sem precedentes, propiciada pela própria indústria, curiosamente o mesmo espaço que impõe limites a tais aspirações. A posição de White contemporiza com o enquadramento histórico-social revisado por Duarte na Teoria Crítica, procedendo também à inflexão de parâmetros formais preconizada na estética pragmatista. Não prescinde da dialética entre progresso e regressão, não dispensa a negatividade com a obtenção do novo, capaz de iluminar o que existe de falso na realidade, tampouco desconhece os desdobramentos da massificação. Acompanha relativamente a proposta duarteana de um modelo de cultura semi-autônoma, com a diferença de reconhecer o lapso de transcendência na imanência da própria linguagem, em vez de tratá-la como obstáculo formal ao progresso. Desse modo, transpõe o princípio da crítica imanente ao campo das linguagens contemporâneas, fazendo-o operar sob parâmetros outros, mantido o nexos que reconhece, no exercício da forma, o espelhamento da condição social. O caminho sugerido no argumento de White evita que nos tornemos reféns do conteúdo ou da origem social dos fenômenos. Independentemente da abordagem de temas específicos ou do lugar de enunciação, os fenômenos estéticos tutelados pela indústria cultural podem apresentar, igualmente, índices de progresso ou regressão conforme a estrutura e a articulação a eles inerentes. O salto consiste em oportunizar o juízo adequado sobre objetos contemporâneos ao nos desarmar do gesto, por vezes sutil e indireto, de empurrá-los para a condição de resíduos, sob um ideal determinado pela esfera tradicional. Portanto, exercer uma *estética do lapso* significa reconhecer um momento de possibilidade no seio de sua própria impossibilidade, um instante de transcendência que aponte para outra práxis, a despeito da catástrofe da história. Em suma, será preciso se movimentar entre a Teoria Crítica e a reconfiguração de parâmetros objetivos com vistas a construir outro nexos de imanência entre índices de progresso e regressão.

Erigir parâmetros e referenciais para a apreciação do repertório de linguagens contemporâneas se faz indispensável pelo sentido de revitalizar o exercício do juízo consciente entre esses objetos, gesto desprestigiado em duas pontas: deixamos de pensar neles porque nos habituamos a não pensar cotidianamente sobre a experiência estética ou nos comportamos do mesmo modo por convicção antecipada de que a totalidade desses objetos não é digna da empreitada. A esse respeito, a objeção indiscriminada de Adorno ao cancionário popular que transcende os limites do campo para ganhar circulação e ampla

consequência nas cidades sob financiamento da indústria cultural – de que outra maneira isso haveria de acontecer? – se faz contraproducente ou mesmo antagônica ao seu objetivo maior. A aproximação da cultura no panorama da crítica ao capitalismo tardio não oferece saída que não relegar a totalidade da produção em várias linguagens ao denominador comum da falsa consciência. Se nada pode interessar que não ostente artifícios e dissimulações comprometidos com a manutenção de um estado geral de miséria intelectual e emocional, cujo efeito em larga escala é a ausência de liberdade, terminamos desinclinados a uma atitude crítica, reflexo de uma posição que, curiosamente, pretendeu-se estímulo à subjetividade. Não raro, essa via se faz um convite à disposição oposta:

By teaching that popular music must be rejected in its entirety, Adorno opened the way to the inverse attitude, that popular music must be accepted in its entirety. A blanket criticism is no criticism at all. (...) By presenting judgement as a form of total condemnation, Adorno consigned judgement to the dustheap.⁶¹

A intransigência do juízo impõe um problema à própria faculdade de julgar, como podemos depreender do comentário de Roger Scruton. De fato, se nenhuma música popular serve, a severidade da afirmação sugere que, em algum espaço de legitimação, toda ela poderá servir, bastando alternarmos a perspectiva. É precisamente a indiscriminação que propomos evitar, sugerindo mecanismos para distinguir, no âmbito das linguagens cotidianas, entre expressão autêntica e lugar-comum, experimentalismo e padronização, entre o que subsiste de humano, convidando-nos ao desafio da autoconsciência de ser e estar no mundo, e o que se entregou inteiramente ao *kitsch*.⁶²

Compreender a sintaxe da música comercial e delinear os nós de outro cânone que se constrói a partir dos anos 1950, tendo como epicentro o mundo anglófono, exige esforço musicológico pouco usual. Sob parâmetros conhecidos, não haveria o que comentar, tudo terminando em harmonia tonal e soluções encontradas há séculos na música de concerto do ocidente. Se assim procedermos, a falta de interesse na música cotidiana corresponde ao despropósito de fitar a passagem de retardatários em uma prova automobilística. No entanto, sabemos que a cultura não segue via unilateral, e que a forma em arte se faz um índice desse avançar e retroceder na história. Migramos à rua para alcançar o violão de Robert Johnson,

61 SCRUTON, 2009, p. 219-220. Ao ensinar que a música popular deve ser inteiramente rejeitada, Adorno abriu caminho para a atitude inversa, de que a música popular deve ser inteiramente aceita. A crítica generalizante não é crítica de modo algum. Apresentando o julgamento como forma de total condenação, Adorno atirou o julgamento na lama. Tradução livre do autor.

62 SCRUTON, 2009, p. 220.

antecipando o idioma da guitarra com o blues que logo se tornaria *rock and roll*. O rock desconhecia as vanguardas. A indisposição com o primado da alta cultura visava antes um repertório consagrado em salas de concerto, originado nos séculos XVIII e XIX. *Roll over Beethoven and tell Tchaikovsky the news*, canta Chuck Berry. Todavia, a história tem seus sobressaltos. O gênero que nasceu convicto de se prestar apenas à apreciação pueril logo reivindicou outras escutas. John Rockwell entende a intenção de ser escutado a sério como fenômeno tipicamente britânico, já que, na Inglaterra, diferente do que acontece nos Estados Unidos, a música de concerto circula entre diferentes estratos sociais, tendo propiciado o intercâmbio com o rock. Em consequência, roqueiros ingleses procuraram precocemente legitimação em outras esferas.⁶³ Os Beatles buscaram outros caminhos para o iê-iê-iê que os impulsionou para o *showbiz*. A nova abordagem acenou com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), referencial para outros lançamentos que se colocaram na interface entre o entretenimento e a contemplação. Isso não significa, contudo, que devamos considerar esse repertório com ouvidos treinados pela música de concerto. Também não servirá o entusiasmo inspirado pelo rock dançante dos anos 1950. Estão em jogo escutas distintas e gramáticas próprias.

Salto maior seria realizado a partir da segunda metade dos anos 1960, com destaque para o formato ópera rock, trazendo obras de longa duração, densidade de temas e arranjos, com canções dramatizadas sob enredo comum. Em *Tommy* (1969), acompanhamos a história de um garoto traumatizado por silenciar sobre um assassinato no ambiente familiar. Canções arrojadas em performances convincentes pelo grupo The Who nos conduzem pela narrativa. Exemplar da linhagem pós *Sgt. Pepper's*, o álbum apresenta linguagem expandida enquanto mantém assinaturas do gênero como *riffs* de guitarra, vozes projetadas ao agudo e andamento acelerado. Em “Pinball Wizard”, momento de maior repercussão no álbum, semicolcheias em andamento acelerado com acentos distribuídos em padrão seis-seis-quatro impulsionam os acordes ao violão. A guitarra ataca as tônicas na entrada dos compassos até irromper em sonoridade que cobre de aspereza a cadência que conduz ao refrão. Nos anos seguintes, ampliou-se o campo que, abraçando o paradoxo, passou a se chamar *art rock*. Acomodaram-se a ele obras feitas a partir de informação da música comercial articulada esteticamente em procedimentos e ambições próprios ao campo artístico. Por dramatizarem musicalmente ações e afetos das personagens, as óperas rock convidam adaptações em filme, *Tommy* tendo chegado ao cinema em 1975. De modo geral, as óperas rock pertencem à

63 ROCKWELL Em: CATEFORIS, 2007, p. 164.

supercategoria álbum conceitual, formato a que se dedicaram muitos grupos durante os anos 1970. Essas obras apresentam estrutura complexa e aspiração à unidade, com as canções articuladas em torno de um eixo temático, podendo ou não contar com a dramaticidade que caracteriza as óperas rock. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), de David Bowie; *Thick as a Brick* (1972), do Jethro Tull; *Dark Side of the Moon* (1973), do Pink Floyd e *The Lamb Lies down on Broadway* (1974), do Genesis, estão entre os principais exemplares.

Baseado no quadro geral, encontramos, de um lado, a arte considerada em acepção histórico-social, circulante em esfera restrita e linguagem cujo desenvolvimento vem sendo testemunhado no curso dos séculos com o suporte da tradição. De outro, objetos cotidianos marcados por ampla circulação e consequência, para os quais sequer logramos consenso sobre designá-los com o mesmo termo, arte. Desenvolvidos no seio de uma economia de mercado, portanto incapazes de negar o caráter de mercadoria que lhes condiciona, esses objetos reivindicaram narrativa própria, sob parâmetros e mediações distintos dos contemplados historicamente pela tradição. Estabelece-se, pois, um impasse entre narrativas: a que vem se consolidando institucional e disciplinarmente com a Estética Musical e outra que encontra legitimidade na consequência, respondendo, em grande medida, pelo componente social da experiência estética. Em outras palavras, o impasse se coloca entre os livros e as ruas, o conhecimento que se produz sobre o estético e o modo como as pessoas o vivenciam rotineiramente. Não nos cabe investigar o ponto em que as narrativas se perderam, basta reconhecer-lhes a especificidade e procurar entendimentos possíveis, para que os recortes se iluminem mutuamente. Assim, a abordagem transversal, na qual temos insistido, parte da consciência de que lacunas são inerentes às narrativas, pareando-as a fim de estabelecer um ambiente de análise que se beneficia do tensionamento conceitual como oportunidade de compreender problemas persistentes. No repertório do rock, por exemplo, podemos tomar o manuseio de estruturas sob princípios estéticos convencionais. Que peças musicais estejam fundadas na repetição de um tema conciso não constitui um problema em si. Interessa o aproveitamento do material, saber se o tema dado se desenvolve entre diferentes estratos, expressando um senso de unidade; ou se a reiteração leva a um cenário estéril, atomizado. Relacionar particulares e universal como Adorno recomenda é procedimento que pode ser empregado igualmente com esses objetos, permitindo distinguir entre índices de progresso e regressão. Há momentos em que os particulares gravitam em torno da unidade da obra desdobrando-se em variações que apenas fazem reafirmar a universalidade da obra. Outros

momentos se apresentam de modo que cada elemento individual parece reclamar ares de universalidade, perdendo, no mesmo gesto, a vitalidade como particular e impossibilitando a verdadeira universalidade. Canções de rock são comumente conduzidas por um tema curto, podendo se desdobrar inventivamente ao longo da peça ou se multiplicar à exaustão, sem desenvolvimento. Nas mãos de Mark Knopfler, “Sultans of Swing” vai muito além do tema principal, abrindo-se em variações entremeadas ao canto ou em sessões de protagonismo da guitarra, as células rítmicas e melódicas sendo elaboradas exaustivamente. Em outros casos, sabemos que um concorrido e empobrecido mercado radiofônico deu lugar a repetições constrangedoras de cadências e padrões rítmicos sem nenhum manejo peculiar, restando o maneirismo de efeitos ou detalhes pitorescos visando a compensar a ausência de informação musical. Depreendemos que operar com categorias estéticas estrangeiras para compreender o repertório comercial pode oferecer rendimento e, portanto, não implica contradição. Eis um exemplo de abordagem transversal, de que o princípio da abordagem imanente independe do repertório e do enquadramento histórico-social pretendido. A interação entre particulares e a unidade da obra, bem como a ênfase no sentido profundo da forma a partir da abstração de categorias sociais em configurações estéticas, para ficar em certas premissas do pensamento adorniano, constituem importantes ferramentas de análise à boa crítica, em música ou outras linguagens.

O debate de parâmetros para o comentário estético da canção comercial nos conduz novamente ao impasse entre Curtis White e Nick Hornby na apreciação do álbum *Kid A*, do Radiohead. Publicada pelo periódico *The New Yorker* em 30 de outubro de 2000 sob o título “Beyond the pale”, a coluna assinada por Hornby percorre alguns momentos da carreira do Radiohead para traçar uma genealogia dos descaminhos que levaram a *Kid A*, para o autor, equívoco sem precedente na carreira do grupo inglês. A ressalva de Hornby se baseia no afastamento em relação à forma canção, central para a linguagem de *Kid A*, e na consequente expansão de uma sonoridade que se viu desvinculada do formato voz e acompanhamento, caminhando em direção a experiências com timbres e texturas. As duas razões para o declínio seriam a afinidade com artistas dedicados a gêneros distantes da música feita pelo próprio Radiohead, como Olivier Messiaen e Charles Mingus, e um incômodo com a condição de referência, de grupo musical a ser imitado entre grupos contemporâneos, fenômeno que não acontecia desde o Nirvana na década anterior. Hornby alega não se opor à inventividade propriamente, mas implica ainda outra vez que *Kid A* significa um desperdício de criação e performance:

Nobody is asking Radiohead not to grow, or change, or do something different. It would be nice, however, if the band's members recognized that the enormous, occasionally breathtaking gifts they have - for songwriting, and singing, and playing, and connecting, and inspiring - are really nothing to be ashamed of.⁶⁴

O pensamento de Hornby é condizente com o caráter de mercadoria a que objetos como os produzidos pelo Radiohead não podem se furtar. Quando pede por mais Radiohead, o faz na condição de ouvinte-consumidor, que paga exatamente pela experiência que espera obter. Esse raciocínio é empregado para uma crítica à relação que apreciadores incondicionais do grupo mantêm com *Kid A*, tendo aderido à “marca” Radiohead a despeito do teor das canções, ou, colocando em termos miúdos, estariam estranhamente felizes em comprar gato por lebre. Não podemos deixar de observar que a escuta pressuposta por Hornby é hostil a elementos que transcendam a fronteira das convenções, sejam do rock, da forma canção ou da cultura *pop*. Restamos com exemplo intocado de crítica talhada pela comoditização, que submete objetos estéticos ao mesmo denominador de qualquer mercadoria consumida para satisfazer uma necessidade trivial: vamos ao mercado comprar harmonias, melodias, ritmos e vozes que nos divirtam e confortem.

Embora o caráter de mercadoria seja um aspecto inerente aos objetos advindos de linguagens tuteladas pela indústria cultural, temos argumentado, apoiados no pensamento de diferentes autores, que a natureza desses objetos não termina na comoditização, abrangendo nuances e tensões que superam a mera causalidade entre oferta e demanda. Adorno atentou precocemente para esses aspectos, mas o enquadramento marxiano e a ratificação de parâmetros estéticos estritos mantiveram as expressões em linguagens cotidianas sobre o denominador da falsa consciência. Hornby mostra menor consciência sobre a amplitude do problema, reduzindo o impasse entre ofício criativo e necessidade de adequação ao consumo imediato a questões de segunda ordem para a discussão estética. Uma delas é o fetiche que audiências mais devotas dedicam aos artistas, dispostas a aderir, sem reservas, a qualquer informação identificada com o nome/marca do autor, em detrimento da substância do que é submetido a apreciação. Apontamentos sobre gosto e recepção de objetos estéticos certamente pertencem ao debate, mas Hornby os faz à superfície, interessado apenas na perturbação da

64 <https://www.newyorker.com/magazine/2000/10/30/beyond-the-pale-3>. Acesso em: 8 de novembro de 2019. Ninguém está pedindo ao Radiohead para não crescer, ou mudar, ou fazer algo diferente. Seria legal, no entanto, se os integrantes da banda reconhecessem que não precisam se envergonhar pelo enorme talento que têm, ocasionalmente de tirar o fôlego, para escrever canções, cantar, tocar, conectar-se e inspirar. Tradução livre do autor.

dinâmica entre expectativa de consumo e satisfação da demanda por prazer imediato. Ora, o caminho para a objeção de Curtis White passa por Adorno, objeção não sobre *Kid A* ou o Radiohead, mas, em maior escopo, sobre as premissas estéticas adotadas por Hornby. Adorno sempre desconfiou do desfrute das obras de arte, chegando a denominar "filistino" quem as saboreasse concretamente. "Quanto mais se compreendem as obras de arte tanto menos se saboreiam",⁶⁵ complementa. Há também um problema de enfoque na busca por compensação sensorial imediata com a arte, pois, ainda segundo Adorno, o interesse estético restaria objetivamente menos na sensação de quem contempla que na verdade portada pelas obras. A objeção de White se faz espirituosamente: "Hornby's aesthetics is the aesthetics of the balance sheet: 'heard the Ninth Symphony last night, enjoyed myself so and so much'".⁶⁶ Em suma, a despeito da contribuição de Shusterman com a formulação sobre os impulsos somáticos na experiência estética, podemos compreender com maior clareza nos comentários de Hornby a desconfiança de Adorno, corroborada por White, em relação ao elemento "culinário" como definidor dessa interlocução.

Entre o enquadramento marxiano de Adorno e Horkheimer, relido por Duarte, e o pragmatismo de Shusterman, pautado em Dewey, um terceiro modelo acena com caminhos profícuos para o desenho de uma teoria do lapso. O pensamento estético de Vilém Flusser permanece calcado em premissas da Teoria Crítica, com a virtude de arejar os conceitos e inflexionar a linguagem de modo que, no texto, forma e conteúdo descrevam movimento coordenado na mesma direção. Ao mesmo tempo, Flusser opera com termos suficientemente amplos para acomodar tanto obras do cânone ocidental quanto objetos de linguagens contemporâneas, gestadas no âmbito da indústria cultural. Isso não significa condescender à massificação ou ao empobrecimento criativo que caracterizam o entretenimento corrente. Contemplar a multiplicidade de fenômenos que nos cercam tem o efeito de estabelecer um compromisso com o tempo em que vivemos. Flusser diz da ambivalência que caracteriza o ambiente que chamamos cultura. Ao determinar referenciais com que nos situamos perante a realidade, a cultura nos torna conscientes. Ao mesmo tempo, acomodar o real a um quadro particular significa vedar outras tantas perspectivas sob as quais poderíamos observar os fenômenos. Permanecemos, assim, condicionados ao esclarecimento unilateral da cultura, que ilumina no mesmo gesto que constrange a um olhar previamente direcionado. Ora, essa ambivalência da cultura acarreta tensão entre o conforto dos referenciais que nos amparam e a

65 ADORNO, 2008, p. 29.

66 WHITE Em: TATE, 2005, p. 11. A estética de Hornby é a estética do balanço financeiro: "escutei a Nona Sinfonia ontem à noite e me diverti muito". Tradução livre do autor.

clausura de um modo específico e inescapável de estar no mundo. Por isso, procuramos instintivamente suspender tal tensão, rompendo com a mediação da cultura para experimentar a realidade imediata. A embriaguez nos acena com essa possibilidade, os entorpecentes fazendo a vez de *instrumentos* para atenuar a tensão inerente aos próprios instrumentos que produzimos em cultura. Nesse sentido, as drogas se caracterizam pela “viscosidade ontológica”, qual seja, a capacidade de proceder à mediação do imediato, oportunizando, pois, a experiência concreta dos fenômenos, comumente vedada pelo filtro da cultura. Na qualidade de propiciar ruptura com a mediação da cultura, a droga constitui um problema aos *aparelhos*, conceito flusseriano alusivo às estruturas de controle no mundo administrado, mantenedoras do poder e da ordem vigente. Condenada por arautos da moral, defendida por ativistas libertários, espetacularizada nos veículos de comunicação, a droga permanece indiferente aos discursos sobre ela produzidos. Assim, ficam comprometidos os mecanismos de despolitização empregados pelos aparelhos: um de caráter objetivo, com a representação da futilidade das ações políticas; e um outro subjetivo, pelo entorpecimento do juízo.⁶⁷ Pois a despolitização pela droga apresenta um colateral que lhe altera o caráter completamente, pois o gesto do drogado não apenas despolitiza, no sentido de promover a indiferença para com o político, mas se torna prontamente antipolítico:

O drogado não apenas não participa das eleições, vota contra. O gesto do drogado não é gesto de jogador que não mais brinca: é gesto de jogador que perfura o jogo. Os drogados *emigram* das praças públicas, não para funcionarem nos aparelhos, mas para se retirarem. O problema é como recuperá-los pelos aparelhos.⁶⁸

Negador da ordem estabelecida, o gesto do drogado se faz mais contundente porque publicamente notável. Como o suicídio, aponta para uma possibilidade de transcendência, não apenas do existente, mas dos próprios aparelhos. Das drogas conhecidas, uma apresenta propriedades especiais: a arte. No primeiro momento, opera como as demais, fazendo-se “instrumento para escapar à ambivalência insuportável da mediação cultural”. Contudo, se a contemplação do ébrio convencional nos é repulsiva, precisamente pelo desconforto de nos reconhecermos na condição de quem se contorce para suspender o peso da cultura, a arte se direciona para a beleza. O diferencial do gesto artístico reside num segundo momento: tendo emigrado do espaço público pelo imediato, o artista logra articular esse imediato em direção à

67 FLUSSER, 2011, p. 153-157.

68 FLUSSER, 2011, p. 157, 158.

cultura, apresentando-o de modo codificado.⁶⁹ Assim, o conceito flusseriano de arte define experiências de mediação do imediato, ou ainda, movimentos de emigração da cultura que a reinvadem com o imediato articulado pela linguagem. O conceito nos autoriza a pensar na amplitude do fenômeno, levando a um entendimento arejado sobre a natureza da experiência estética:

(...) o gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como “arte” pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos tais terrenos há os inebriados pela “arte”, isto é: os que publicam experiência privada e criam informação nova.⁷⁰

Vincular arte autônoma e aparelhos implica reconhecer, no curso dessa tradição, um modo particular de vivenciarmos o estético, sem conceder que uma narrativa individual colonize a totalidade do campo dedicado a essa experiência. Falamos em produzir informação nova que medeie entre nós e o imediato, o que pode ser realizado em variados campos de atividade, atribuindo legitimidade a experiências cotidianas, consequentemente, reconhecendo que as vivências estéticas dos não-iniciados importam. Importa o gesto técnico, a inventividade do futebolista que quebra defesas com um reflexo corporal; importa a compreensão renovada do universo, resultante do sucesso de um experimento em laboratório; podem importar, enfim, impressões e afetos disparados por conteúdo acessado diária e despreziosamente em meios diversos. Não queremos proceder a nenhuma utopia de equivalência dos fenômenos, nem à depreciação da arte autônoma em favor de linguagens dependentes, sabendo que potência e realização figuram suficientemente distantes. Um álbum de rock (ou, pelo menos, alusivo ao gênero), como *Kid A*, incorre fatalmente em simplificações e lugares comuns relacionados à natureza do objeto. Contudo, em meio à reiteração do presente inescapável, podemos divisar instantes de transcendência, que apontam para a possibilidade de outra práxis. Fazer emergir o possível no seio da impossibilidade: com base nessa contradição, White argumenta sobre o paradoxo de a indústria cultural se colocar como único espaço capaz de oportunizar grande consequência aos fenômenos estéticos contemporâneos e constituir, paralela e curiosamente, o mesmo único espaço em que tais ambições não podem se realizar, por se chocarem com as premissas do negócio.⁷¹

69 FLUSSER, 2011, p. 158-159.

70 FLUSSER, 2011, p. 160.

71 WHITE Em: TATE, 2005, p. 11-12.

Se o quadro que encontramos é eminentemente distópico, tanto para as condições de produção e recepção da arte quanto para a própria teoria, resignada ante a complexidade do problema (em categorias que deixam de existir como ferramentas para formarem vieses de autolegitimação), uma *estética do lapso* se mostra necessária para que sejamos capazes de reconhecer a inevitabilidade do que está posto sem negligenciar os instantes que reluzem a possibilidade de algo além do presente que conhecemos. A arte permanece um problema aos aparelhos por lhes colocar em xeque a função despolitizadora. Ao apontar, ainda que por um instante, para a possibilidade de os aparelhos serem superados, o entorpecimento pela arte despolitiza ao emigrar da cultura para, no momento seguinte, repolitizar ao reinvidi-la com informação nova. Flusser acrescenta se tratar da única mensagem política que a arte pode engendrar, a única capaz de informar, no que converge com o princípio adorniano da crítica imanente, relegando empreendimentos artísticos que tomam a ação política como elemento temático. A arte impõe ainda um segundo problema aos aparelhos. A despeito da ameaça que representa, não pode ser preterida em absoluto pelos aparelhos, pois lhes oferece insumo indispensável. Sem a arte, a cultura cairia em entropia: entendemos a ideia com Adorno e Horkheimer, que dizem sobre a indústria cultural como um modelo de cultura inautêntica, alimentada por modelos autênticos, a arte autônoma e a cultura popular/folclórica. Enfim, o pensamento estético de Flusser se harmoniza em grande medida com a Teoria Crítica, especialmente no enquadramento histórico-social, procedendo, porém, a um arejamento da experiência estética que oportuniza considerar, de modo mais amplo, a multiplicidade dos fenômenos contemporâneos. Reconhecer a inexorabilidade da indústria cultural, bem como a comoditização de vivências estéticas cotidianas, significa firmar teoricamente o chão em que pisamos. Em poucas palavras, encontrar uma saída para o impasse entre a Estética erigida secularmente e as estéticas vividas no tempo atual exige um esforço pela ressignificação do efêmero, como pede Shusterman, com atenção aos lapsos de transcendência que nos fazem acreditar, ao menos por um instante, na possibilidade do real além dos aparelhos. A *estética do lapso* acontece entre frestas do irrealizável, talvez o espaço do estético por definição no mundo contemporâneo: “e nessa indecisão da situação atual reside a tênue esperança de podermos, em futuro imprevisível, e por catástrofe imprevisível, retomar em mãos os aparelhos”.⁷²

White deixou o mote do problema com o breve comentário sobre *Kid A*. O Radiohead convida ao debate sobre o paradoxo de perseguir lampejos de utopia em terreno notadamente

72 FLUSSER, 2011, p. 161.

distópico, onde esse mesmo anseio não pode se realizar. Em meio à asfixia do que resta continuamente posto, tatear o real por frestas de outra práxis parece irrealizável senão em linguagem estética. É o que podemos exigir da arte sob a indústria cultural, isto é, de empreendimentos que absorvem a inexorabilidade do entretenimento e da comoditização, ambicionando, no entanto, conciliar o gesto criativo com bases que lhes garantam ampla consequência, sob o preço de terminarem constrangidos a certo modo de dizer. Vimos que as utopias e distopias, tomadas como intenções em vez de gêneros fixados, emaranham-se às narrativas críticas para encerrar, respectivamente, anseios de liberdade e desencanto com a modernidade. Na Teoria Crítica, o vislumbre de emancipação se choca com as acachapantes condições impostas pelo real, que incidem sobre o argumento com o tom melancólico que conhecemos dos escritos de Adorno. Tratamos, pois, de utopias e distopias críticas, isto é, da presença desses impulsos em diferentes narrativas estético-filosóficas. Aventamos com a possibilidade de um elemento inerentemente distópico na Teoria Crítica, prendendo-nos em realidade tomada pela falsa consciência, onde nada pode florescer. Sabemos, também, que as utopias figuram em linguagens estéticas ao menos desde a *Utopia* de Morus, desdobradas em distopias a partir do século XX. A diferença do Radiohead tem origem no paradoxo de Curtis White: transcendendo o estrato da representação, a distopia é alçada a problema formal, configurando a contradição de um desencanto com a subjetividade articulado esteticamente. Ressentindo-se da *possibilidade impossível* propiciada pela indústria cultural, a voz poética formaliza uma tensão entre o que pode dizer e o que deve se inconformar em não poder dizer, dizendo-o como pode. Todavia, o percurso até *Kid A*, quando o vazio humano cede ao afeto robótico, possui momentos necessários pelos quais devemos passar. Antes de trazermos o repertório, tendo abordado u(dis)topias críticas que nos conduziram a uma *estética do lapso*, devemos contar uma breve história, que inicia com os primeiros bons-lugares literários para culminar no curioso fascínio contemporâneo pelos maus-lugares, multiplicados em romances, filmes e canções.

2. Breve história dos maus-lugares

O interesse, pela sensação de atualidade, nas distopias do passado, assim como a multiplicação de novas projeções de um futuro em desalento, representa um fenômeno marcadamente contemporâneo. De um lado, malogradas experiências de engenharia social realizadas ao longo do século XX fizeram escalar a descrença com sociedades planejadas, justificadas sob o princípio da razão. As distopias surgem como reflexo, reagindo a um desalinhamento das utopias com as condições e demandas do presente. Encerram sátiras do progresso calculado e da própria ambição de talhar e aprimorar o real. Ao mesmo tempo, pressupõem um segundo momento, marcado pelo prolongamento negativo de impasses contemporâneos. Nesse sentido, as distopias têm caráter de advertência, representando uma possibilidade sombria que faremos melhor em evitar enquanto podemos. Por se projetarem no futuro, resta a sensação de que temos algum tempo. Caso especial, no entanto, é o recente reavivamento das distopias de outrora, como *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, que nos precede em setenta anos desde a primeira publicação, mas também no quadro que subjaz a ficção – a Europa machucada pela Segunda Guerra, sob o trauma de regimes totalitários. Ao recuperarmos essas narrativas, procuramos a formalização de um receio, a saber, de estarmos caminhando em direção das realidades cinzentas nelas representadas. Revestem-se com o premonitório, jogam luz sobre o presente de modo inquietante, projetando um futuro que não fomos capazes de evitar. Nisso, exercem fascínio. Sim, as distopias produzem satisfação. Seja em ficções do passado ou em produções contemporâneas, a apreensão com quadros alarmantes oportuniza a sensação de vivenciarmos o início do fim, fazendo as angústias de hoje parecerem historicamente mais importantes que as do passado. Quanto ao efeito, as distopias conduzem a um pêndulo de melancolia e vaidade, o temor pela aproximação da catástrofe amortizado na percepção da centralidade do presente no contínuo da história. É o que John Gray chama “uma cultura hipnotizada pelo espetáculo da própria fragilidade”. James Berger prefere ler a distopia como “derrota da imaginação”, considerada a dificuldade de dirigirmos as ações para o futuro, mas também, e mais importante, a incapacidade de imaginarmos um futuro isento de contornos sombrios. Peter Herman, em analogia aos dizeres de Adorno sobre a barbárie de um poema pós Auschwitz, depreende que o pensamento utópico se faz gesto semelhante depois da União Soviética.⁷³

73 https://rep.repubblica.it/pwa/venerdi/2018/12/21/news/distopia_fantascienza_trump_anno_nuovo-214816557. Acesso em: 18 de abril de 2019.

Subjaz a estas páginas a pergunta pela possibilidade de expressão musical do gesto distópico. No encaixe dessa hipótese, sabemos se tratar de linguagem que traz diferenças substantivas em relação às representações referenciais. Maus-lugares narrados podem ser visualizados objetivamente, nos detalhes que convierem à representação. Amparada na referencialidade do conteúdo, a linguagem, enquanto forma, pode potencializar esse relato, conferindo intensidade aos elementos, enriquecendo a experiência do interlocutor no reconhecimento do mundo que se abre à apreciação. Digamos que a linguagem corrente compreenda duas faces. A primeira é referencial e diz sobre o que é enunciado literalmente, enquanto a segunda, formal, medeia entre intenção, conteúdo e realização, estruturando o argumento pela materialidade da obra. Restamos em meio ao dualismo entre informação e expressão no interior da mesma linguagem. A palavra se abre em significante, som bruto, e significados transformados no tempo e no espaço. A articulação dessas faces constitui um procedimento próprio à linguagem literária. Agora, pensemos na música, linguagem autorreferenciada, cujos termos não apontam senão para dentro dela mesma, inexistindo espelhamento entre signos musicais e objetos do real. Tal relação pode até existir circunstancialmente, instanciada na trama de uma obra para se desfazer com ela. Wagner exemplifica esse procedimento com o *leitmotiv*. O elo entre texto e música realizado na performance como acontece na ópera wagneriana pode jogar alguma luz sobre a forma contemporânea da canção. Que caminhos se abrem com o som organizado? Como o aspecto musical pode atuar sobre a representação da distopia em gênero também (mas não apenas) referencial? Em que medida o argumento estético da canção se faz pela mediação entre o enunciado, a palavra enquanto gesto gráfico/acústico e, enfim, a trama musical, que só pode significar pura forma? O repertório do Radiohead oferece caminhos para que avancemos no problema. Somos conduzidos a maus-lugares tanto na particularidade de canções quanto na totalidade de álbuns cujos momentos se integram para nos dizer sobre lugares e perspectivas diferentes de um mundo em desencanto. Embora a literalidade dos versos ofereça indícios importantes, a riqueza da representação se percebe na flutuação do tema entre os estratos, intensificando o argumento na superposição de relações formais e no próprio momento da performance. Do mesmo modo, o nexos musical, ainda que não necessite se calçar na referencialidade, beneficia-se do quadro montado com signos prontamente assimiláveis, possibilitando que os procedimentos musicais sejam orientados também por um eixo temático alheio ao código. Esse apoio temático é sempre “também temático” porque a trama musical independe de refúgio em outras linguagens, os termos guardando compromisso apenas com o próprio código, o que configura uma objetividade de caráter relacional. Portanto, a despeito

da carga referencial conferida pela companhia da linguagem articulada, a informação musical estabelece o sentido em relações inerentes, podendo ou não iluminar, sob termos próprios, elementos que lhe são alheios. Colocando em termos específicos, a música pode atuar como catalisadora da informação poética, porém sempre guardando autonomia na sua condição de linguagem.

Um episódio de *Black Mirror* ou uma canção do Radiohead encerram representações distópicas. Maus-lugares são evocados para encenar anseios presentes, porém comumente projetados no futuro. O tempo futuro acentua o efeito subjacente de advertência, antecipando realidades que ainda dispomos de meios para evitar. Eis o componente de generosidade das distopias. Embora se apresentem como encenações do desencanto, configuram, no momento seguinte, uma oportunidade. Somos chamados à reflexão sobre o presente, com atenção à necessidade de reorientá-lo, pela chance de nos esquivarmos de um futuro que ameaça nos encontrar. Filmes são herdeiros imediatos dessa tradição que tem origem na literatura. A proximidade entre textos escritos para leitura individual e aqueles que oferecem suporte à representação justifica a sucessão do romance ao filme. Maus-lugares literários vêm sendo adaptados em filme quase desde a publicação dos primeiros romances, a primeira dessas empreitadas, longa-metragem dedicado a *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, lançado em 1956. Em pouco tempo, a tela transcendeu paráfrases literárias, passando a compor maus-lugares em linguagem própria. Adaptações ainda preponderam, mas uma produção como *Black Mirror* evidencia o fôlego renovado do gênero, ajustado rapidamente a novos formatos. A propósito, a forma canção representa os maus-lugares por vias ainda distintas daquelas observadas na tela em razão da natureza mesma da linguagem. A primeira diferença está no enfoque: enquanto as distopias literárias e cinematográficas possuem caráter fortemente narrativo, descritivo, a canção está centrada na persona e na experiência do sujeito. Assim, não recebemos a fotografia de uma realidade ampla, mas depreendemos as nuances do quadro em questão a partir de como a voz poética reage a ele. Também por essa razão a distopia da canção, especialmente no caso do Radiohead, não se projeta no tempo futuro, pelo menos não em um futuro do tempo-espço. Expressa-se, sim, na forma de um tempo psicológico, espelhando um mundo que se abre indiretamente no interior do sujeito, em anseios pela possibilidade do sujeito e do elemento humano. Tal aspecto talvez seja especificidade dos maus-lugares cancionais. Verificaremos comparando o repertório do Radiohead com representações distópicas em outras linguagens. Levantamos *a priori* que a mediação do estrato musical potencializa os pontos de conflito, humanizando a voz poética, que reage

esteticamente a um espaço de desumanidade. A temporalidade da música confere importância ao aqui e agora da canção, impossibilitando o distanciamento e a ponderação da letra sobre o papel. Ainda que o cancionista seja capaz de arquitetar cada verso ou acorde da obra, há digressões que, simplesmente, não se ajustam à economia da canção, mas figuram sem impedimento em gêneros de verve narrativa, como o romance. Ora, o salto da página fria ao canto acompanhado não apenas colore e embeleza o enunciado, mas impõe outra dicção, outro modo de dizer e, enfim, outra configuração a maus-lugares que, não obstante, encerram o mesmo desencanto.

Era um dia frio e luminoso de abril, e os relógios davam treze horas. Winston Smith, queixo enfiado no peito no esforço de esquivar-se do vento cruel, passou depressa pelas portas de vidro das Mansões Victory, mas não tão depressa que evitasse a entrada de uma lufada de poeira arenosa junto com ele.⁷⁴

Um edifício cinzento e atarracado, de trinta e quatro andares apenas. Acima da entrada principal, as palavras Centro de Incubação e Condicionamento de Londres Central e, num escudo, o lema do Estado Mundial: Comunidade, Identidade, Estabilidade.⁷⁵

Guitarra áspera entoando tema (espelhado pelo mellotron) no grave sob ataques fortes e acompanhamento de pandeirola em semicolcheias. Segunda guitarra em contraponto propõe melodia em registro curto – movimentos circulares em cinco-quatro-três – com a sonoridade tornada rarefeita pelo eco. Bateria irrompe em ataques de som processado, semidestruído, transmitindo a sensação de algo fora do lugar, de uma gravação amadora ou que enfrentou problemas técnicos. Polifonia prossegue na companhia do ritmo, as ranhuras da guitarra multiplicadas nos escombros da bateria. Exposição do tema finaliza com a guitarra aberta em acorde saturado, que não faz senão espalhar os ruídos em um espectro mais amplo. *In the next world war || In a jackknifed juggernaut || I am born again || In the neon sign || Scrolling up and down || I am born again || In an interstellar burst || I am back to save the universe.*

Exemplo 1. “Airbag”: reinvencão em prosa.

Os trechos acima compreendem, respectivamente, às primeiras sentenças de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* e do *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, seguidos da reinvenção em prosa dos momentos iniciais de “Airbag”, canção que abre *OK Computer*. Os romances chegam por narradores oniscientes, que dizem de personagens e condições em que a ação acontece. A canção, em contrapartida, empresta materialidade à voz do sujeito que faz soar experiências próprias. Não admira que romances ofereçam outras soluções, como o narrador protagonista, o fluxo de consciência ou o discurso indireto livre. Do mesmo modo,

74 ORWELL, 2009, p. 11.

75 HUXLEY, 2014, p. 21.

canções podem ser cantadas por observadores ou ainda apresentarem narrativa linear. A questão que se impõe não é sobre perspectiva ou enfoque do enunciado, mas sobre o elo entre gesto e linguagem, tomadas as inclinações de cada formato e também a que eles constroem no ofício da representação. Depreendemos maus-lugares literários como *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* e *Admirável Mundo Novo* fortemente pelo aspecto descritivo, por como evidenciam as feições de um mundo outro – que aproximamos instintiva e narcisisticamente do nosso – e no modo como os indivíduos – no lugar dos quais sentimos que poderíamos estar – reagem ao meio que lhes compreende. Esse panorama não acontece nas canções do Radiohead, sugerindo que maus-lugares cancionais podem seguir por outros caminhos. A reinvenção em prosa de “Airbag” (Exemplo 1) dá indícios de elementos musicais a serem considerados, o que faremos em detalhes no capítulo dedicado aos álbuns, restando destacar aqui a aspereza da guitarra que apresenta o tema indo ao encontro da desconstrução no timbre de bateria pelo processamento que satura, “destrói”, cada ataque. A sensação de desconforto e instabilidade causada pela fricção de timbres propõe um desafio à audição, com a perda de referência acentuada pela ausência do contrabaixo nos primeiros compassos. A lacuna aberta entre a polifonia das guitarras – o tema e a qualidade espacial da melodia que se lhe antepõe – e o acompanhamento residual da bateria respondem pela textura inóspita do trecho, especialmente para os momentos iniciais de um disco de música comercial. Colocado de outro modo, “Airbag” parece querer desmoronar antes mesmo de se mostrar plenamente.

Naturalmente, “Airbag” é um relance do mundo em desencanto que se abre com *OK Computer*. É como falar num capítulo de romance: há capítulos que condensam mais o gesto distópico que outros, mas conhecemos o quadro completo apenas em perspectiva, com a coordenação dos capítulos na totalidade da obra. Assim, convém investigar os maus-lugares cancionais na esteira do formato álbum, em que o ciclo de canções corresponde aos ângulos diferentes sob os quais um mundo proposto se apresenta ao interlocutor. Nesse sentido, a instabilidade disparada pela combinação de elementos musicais nos primeiros momentos de “Airbag” prepara o terreno para encenar um mundo pautado na apreensão com o sentido do progresso e na atrofia das relações humanas. As feições desse mundo, conheceremos ao adentrarmos o repertório. A despeito de linguagem e de gênero, os objetos ora enfocados dão a medida da demanda substancial por representações distópicas. Que haja pessimismo com as instituições que regem a vida coletiva, é razoável pensar. No entanto, o argumento não é o suficiente, afinal, mesmo após superarmos eventos geopoliticamente mais sombrios durante o século XX, cá estamos às voltas com maus-lugares do passado e uma nova geração neles

inspirada. Fato é que as distopias voltaram à cena, e ficamos tentados em saber se esse *revival* significa estarmos nos aproximando inadvertidamente das realidades cinzentas que elas representam.

a. Premissas literárias

O gesto de projetar realidades outras impõe maior recuo no tempo, conduzindo à antiguidade clássica. Ao discutir, na forma de diálogos entre os atenienses, as feições de uma cidade-Estado pautada em princípios filosóficos, Sócrates vislumbrou outra configuração da realidade. O meio para tal é a ficção indireta em torno de uma projeção derradeira, que depreendemos da primeira camada, onde figuram os diálogos. Os pormenores da discussão conceitual fazem emergir um modelo para a vida coletiva, resultado da fricção entre o empiricamente observável e a imaginação de algo melhor. De modo semelhante, em épocas seguintes, autores de ficção conceberam realidades outras ao reunirem anseios do presente e projetarem soluções no espaço ficcional. A possibilidade de tratar desses assuntos de modo deslocado no tempo, num passado distante ou futuro indefinido, convida ao exercício da imaginação. A ficção se faz oportunidade de reflexão sobre conceitos e valores prementes. O recurso a essa estratégia tem o sentido de propiciar distância ante a vivência indistinta no contemporâneo, permitindo considerar vícios e virtudes em perspectiva. Tais projeções, entre o exercício do saber filosófico e a elaboração estética, são inerentes à capacidade humana de imaginar, instrumento para a construção de possibilidades que, quando não se apresentam de imediato, jogam luz sobre aspectos do real, deixando entrever contrastes entre o existente e realidades que poderiam ou jamais deveriam existir. Abriremos a janela destas para focar a história de mundos que jamais deveriam existir, uma breve história de "comos" e "porquês" dos maus-lugares. Que descaminhos no curso dos séculos fizeram as distopias nos parecerem tão atraentes? Estaríamos apreensivos ante um futuro que queremos, a todo custo, evitar? Já experimentamos, em certa medida, aspectos de uma realidade repulsiva? Acataremos alertas contínuos ou permaneceremos na condição do "anjo da história", como Walter Benjamin reconheceu no quadro de Paul Klee, contemplando, inertes, costas voltadas para o futuro, a catástrofe que se nos apresenta diante dos olhos?⁷⁶ Precisamos, contudo, entender a origem do problema para nos dedicarmos aos desdobramentos, e a um desdobramento em especial, a concepção musical dos mundos que jamais deveriam existir. Passaremos por momentos

76 BENJAMIN, 2012, p. 245-246.

representativos dessa tradição, menos para desenhar um quadro completo que para criar uma narrativa que sustente a reflexão ora iniciada.

Termo empregado hoje em linguagem corrente, *utopia* já foi neologismo cunhado por Thomas More para intitular obra publicada em 1516. Traduz-se por “não lugar”, ligando-se o prefixo de negação *ou* à palavra grega *tópos* (lugar). O livro consiste em um relato do viajante Rafael Hitlodeu sobre as instituições e os costumes entre os utopienses, habitantes da ilha de Utopia, local onde se teria alcançado a sociedade mais feliz e justa de que se tem notícia. Semelhante ao que acontece n’*A República*, a forma diálogo entra em cena como elemento estruturante da narrativa. O próprio More figura como personagem, dirigindo-se a um dos participantes da extensa conversa em “carta-prefácio” que antecede o relato sobre Utopia. Endereçada ao “amigo” Pieter Gillis, também interlocutor no diálogo, a carta versa sobre a empreitada de transcrever as palavras de Hitlodeu e reuni-las em livro. Concluída a primeira redação, More recorre a Gillis para a conferência dos dados ali transcritos, recomendando encaminhar o texto ao próprio Hitlodeu. A inclusão da carta-prefácio se mostra um artifício importante pela verossimilhança na obra. As considerações prévias atribuem ao relato ares de documento, de um registro factual. Detalhes cotidianos contribuem para a sugestão de plausibilidade do relato. More inicia com desculpas pela demora em enviar o manuscrito, justificando-se pelo tempo dedicado a atividades profissionais e afazeres domésticos. Detalhes sobre o próprio relato também ocupam o autor-personagem e inspiram recomendações a Pieter Gillis:

(...) quanto me recordo, Hitlodeu contou que aquela ponte de Amaurota, que se estende sobre o rio Anidro, tem quinhentos passos de largura, enquanto meu pajem John disse que deveriam ser descontados duzentos passos, pois a largura do rio não era maior que trezentos. Eu te peço, pois, que busques na memória. E se tu concordares com ele, eu também o farei, e me reconhecerei em equívoco.⁷⁷

Os pormenores do relato, a exemplo do tamanho da ponte de Amaurota, respondem pelo compromisso com a verossimilhança e com a construção do pacto ficcional. *Utopia* se quer documento, registro de um fato histórico. A carta-prefácio contribui para que o efeito seja alcançado. More diz de como fez da verdade (“a única coisa com que devo e tenho me preocupado”) valor inegociável na transcrição do relato de Hitlodeu. O zelo com a verdade

77 MORE, 2017, p. 21.

sobrepõe-se, inclusive, a ajustes de estilo e à aproximação de dados imprecisos. Quanto aos primeiros, absteve-se em favor da simplicidade da oratória original (“se me fosse pedido para discorrer com elegância, e não apenas com verdade, eu não conseguiria fazê-lo em tempo nenhum, nem com todo esforço”); a informação, dispôs-se a corrigir apenas mediante confirmação do destinatário Pieter Gillis (“se não te recordares, mantereí como escrevi, porque é assim que me lembro, e o que mais cuidarei é para que não haja nada de falso no livro”).⁷⁸ Ora, o caráter de verdade pretendido por More confere à ficção a potencialidade de gatilho da reflexão sobre o presente. Nesse sentido, de pouco adiantaria se as utopias pendessem para o fantasioso e impalpável. Ao atribuir feições de um documento histórico à narrativa, More instaura uma oportunidade de confrontarmos as instituições e costumes dos utopienses com as instituições e costumes do presente, suscitando, nesse gesto, um juízo distanciado sobre a realidade que nos abrange. Enquanto gênero, as utopias se notabilizam pela qualidade de suscitar distâncias, possibilitando um olhar em perspectiva, dificilmente alcançável, para a realidade. Para isso, mecanismos de verossimilhança como a carta-prefácio em *Utopia* são acionados. O introito se revela um “prefácio ao leitor” disfarçado. É concedido ao leitor lançar os olhos sobre um manuscrito privado (como são as cartas) com o objetivo de colocá-lo a par de uma intenção, estabelecendo desde já as bases do pacto ficcional. More ainda acrescenta comentários de inclinação pessoal, em que ironiza o gosto e a recepção literária da época. Paralelamente à infinidade de detalhes sobre a ilha encontrada por Hitlodeu, a localização exata de Utopia permanece incerta, como que a balancear o caráter documental com o imponderável que salvaguarda o espaço da imaginação. Datada do ano de publicação da obra, a carta-prefácio constitui, portanto, dispositivo para que a ilha dos utopienses vá de invenção a possibilidade transversal, entre fantasia e realidade.

Passamos a conhecer, com o relato de Hitlodeu, uma sociedade quase hierarquicamente horizontal, pautada na propriedade comum da terra. Ofícios são designados segundo aptidão e necessidades locais, uns trabalhando pelo conforto e a segurança dos outros, não havendo circulação de moeda. Naturalmente, a gestão da vida coletiva em nível tão avançado exige o cumprimento de regras, que os utopienses observam com o mesmo rigor que cairá sobre os transgressores em forma de punição. Basta notar as condições para circulação de pessoas. Utopienses devem se reportar previamente ao príncipe para se deslocarem entre cidades. Conseguem tal licença sem dificuldade. No entanto, quem for surpreendido além da própria fronteira sem documento de autorização faz jus a um castigo

78 MORE, 2017, p. 19-21.

severo. Se reincidir no comportamento, será feito escravo.⁷⁹ O recuo de cinco séculos joga luz sobre a natureza da liberdade como conceito. Ainda estávamos distantes da Declaração dos Direitos do Homem, documento que a apresentou como ideia atemporal. Valores consensuais do tempo presente, deslocamento sem restrição e autonomia sobre o próprio trabalho provavelmente não eram ambições alcançáveis no século dezesseis, sequer em sociedade modelo talhada pela ficção, ambiente em que a imaginação pode desafiar o tempo. A distância disparada pelo relato sobre Utopia põe em discussão os sentidos da liberdade para o leitor do presente, convidando a ponderarmos sobre a natureza de gestos concebidos à luz desse conceito. Interessa-nos especialmente a arte, embora se pudesse comentar empregos da liberdade, por exemplo, em narrativas políticas de orientações diversas. Se a arte responde a um lastro de opressão historicamente perpetrado, dando voz ao anseio humano por liberdade, cumpre localizar e reconhecer esse gesto no tempo, de modo que possamos saber o que ele vem significar efetivamente. Visto que os valores implicados nas utopias são temporalmente condicionados, utopias de outrora podem nos parecer sombrias o bastante modernamente. É o que explicita Gregory Claeys em comentário sobre a natureza do utópico e a possibilidade de o gesto nada denotar que faça jus ao termo, uma vez que o anseio de aprimorar o real pressupõe meios dificilmente pacíficos pela profundidade da intervenção necessária, configurando uma ameaça latente.⁸⁰

Durante os séculos que sucederam a *Utopia* de More, o termo surgiu com alguma recorrência no âmbito político-jurídico para se referir a planos de governo fantasiosos e inexecutáveis. O aspecto autoritário permanece, o próprio relato de Hítlodeu deixando-o transparecer. Impõe-se, pois, a ambivalência do conceito: uma face ligada ao exercício da imaginação, com potencial de impulsionar transformações nas mentalidades e em traços da realidade social; a outra, encerrando a obsessão de atuar sobre a realidade com base em racionalidade pretensamente universal. A fragilidade do argumento, que reconhecemos na dependência temporal de conceitos como liberdade e razão, faz aparecer a imposição de uma verdade sobre outras. Nesse sentido, utopias carregam a semente de sua contraparte sombria, andando sempre acompanhadas de seu *doppelgänger*, a distopia. Talvez devêssemos mesmo reconsiderar o limite tênue entre esses conceitos. Talvez o gesto utópico seja inerentemente distópico, como levanta Claeys. *Dys* significa “doente, mau”. O não-lugar se torna (sempre foi?) mau-lugar. O primeiro registro de utilização do termo nos conduz ao ano 1868, em discurso proferido por John Stuart Mill no parlamento britânico acerca de medidas

79 MORE, 2017, p. 117.

80 CLAEYS, 2010, p. 108.

governamentais na relação com a Irlanda. Mill remete aos que o chamam “utópico” por pensar em projetos irrealizáveis, ironizando o governo Conservador por flertar justamente com os pensamentos fantasiosos de que o acusam. Esboçou chamá-los “utópicos” em retorno, mas ateve-se à face positiva do termo, ao exercício imaginativo por algo melhor. Chamando a alcunha para si e, portanto, recusando-a a seus opositores, Mill opta por uma denominação que implicasse o pensamento imaginativo em aspecto negativo:

“It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dystopians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favor is too bad to be practicable”.⁸¹

O prefixo de negação (“u”) responde por lugares (“topos”) que somente inexistem. Compreender a precedência dos bons-lugares sobre os maus para o sentido do termo exige retroceder às expedições marítimas que redesenharam o globo por volta do século dezesseis, atreladas à expectativa de que continentes, povos e formas de organização social diferentes redimiriam, pelo exemplo e o contraste, os problemas do mundo conhecido até então. Nesse período, a *Utopia* de Morus e, posteriormente, *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella, estabeleceram as bases do gênero. Se os bons-lugares formalizam um anseio temporalmente marcado, convertendo o interesse pelo novo mundo em expectativa sobre a possibilidade de alcançar a promessa de um paraíso terreno, os maus-lugares são produto da colisão entre o idealismo dos não-lugares e a realidade. Representam contrapartes ruins, adoecidas, daí a qualificação que recebem, o momento de verdade que possuem no gesto de pavimentarem a reflexão sobre o que existe ou se aproxima perigosamente de existir. Divergem das ficções científicas em sentido estrito pela exigência de um elo consequente e necessário com o real. Compor maus-lugares pressupõe capacidade de vislumbrar desdobramentos factíveis, mais ou menos distantes, de uma realidade em desencanto, ao passo que ficções científicas podem se desprender mais facilmente de causalidades históricas sem comprometimento técnico. De todo modo, esses parâmetros também são temporalmente condicionados, de maneira que a ficção científica do passado pode se qualificar como distopia posteriormente. Isso acontece porque acontecimentos antes impensáveis podem se tornar factíveis e, portanto, elegíveis para um enquadramento distópico, na esteira do progresso tecnológico. Assim, a colonização de

81 MILL Em: TRAHAIR, 1999, p. 110. É talvez muito lisonjeiro chamá-los utópicos, eles deveriam ser chamados distópicos ou cacotópicos. O que é comumente chamado utópico é muito bom para ser praticável, mas o que eles parecem apoiar é muito ruim para ser praticável. Tradução livre do autor.

outros planetas teria ares de ficção científica durante o século XIX, pertence, atualmente, a uma zona cinzenta, que já admite leitura distópica, e pode se tornar mesmo trivial num futuro ainda inalcançável.⁸²

A ambição de transformar a realidade em algo “melhor”, esteve presente em momentos capitais da história política no último século. Regimes totalitários se consumaram sob esse argumento. Karl Popper distingue entre dois métodos de engenharia social: utópico (*utopian engineering*) e fracionado (*piecemeal engineering*). A vertente utópica pressupõe um modelo, definindo metas parciais no intuito de alcançá-lo. Já o método fracionado prevê identificar problemas pontuais e recorrer a medidas circunstanciais que os solucionem. Tais métodos correspondem a polos distintos do anseio de atuar sobre o real. Se o viés utópico mira a transformação pela face positiva, consistindo em *identificar e lutar por* um bem derradeiro, o fracionado tem origem no polo negativo, propondo *identificar e lutar contra* males prementes. Popper atribui as bases da engenharia social utópica ao que chamou esteticismo. O ímpeto em construir sociedades ideais estaria ligado a gesto de origem estética. Posto de outro modo, a radicalidade social da engenharia utópica se explicaria na ambição de expurgar o mundo do imperfeito, de eliminar o que não é belo e harmonioso. Chegamos, novamente, em Platão, e passamos a conhecer um personagem peculiar, o artista-político. Em diálogo d’*A República*, Sócrates compara o Estado e o governante a uma tela de pintura e ao pintor, respectivamente. Defende, então, que o pintor deve limpar a tela antes de atuar sobre ela.

Politics, to Plato, is an art – not in a metaphorical sense in which we may speak about the art of treating men, or the art of getting things done, but in a more literal sense of the word. It is an art of composition, like music, painting, or architecture. The Platonic politician composes cities, for beauty's sake.⁸³

Utopismo e esteticismo caminham paralelamente para Popper, minando a possibilidade de um espaço para a mediação de conflitos e a transformação do real por meio de experiências acumuladas. Planos de verve utópica podem ser demasiado custosos em nível do indivíduo, continua, pois perseguem condições abstratas que, mesmo quando exequíveis,

82 CLAEYS, 2010, p. 109.

83 POPPER, 1945, p. 145. A política, para Platão, é uma arte – não no sentido metafórico em que podemos falar sobre a arte de lidar com os homens, ou a arte de realizar, mas no sentido mais literal do termo. É uma arte de composição, como a música, a pintura ou a arquitetura. O político platônico compõe cidades, em nome da beleza. Tradução livre do autor.

conduzem a implicações severas para quem decide ou é constrangido a se comprometer. As conquistas estabelecidas podem ainda não caber no curso de uma vida. Assim, a engenharia social de orientação utópica admite o risco de comprometer gerações inteiras, que pagarão o preço da transição sem conhecer os benefícios prometidos. O longo período de execução conduz à necessidade e ao perigo da sucessão, não havendo como garantir que governantes seguintes guardarão os princípios do plano original. Contingências históricas também deixam utopias suscetíveis a inflexões à medida que valores e conceitos se transformam entre épocas. A possibilidade de inflexão no tempo coloca em questão não somente os meios, as etapas estabelecidas e galgadas em direção ao modelo, mas o próprio fim, o desenho do modelo previamente determinado. Por último, mas não menos importante, um plano que pressupõe constranger a complexidade do social a uma “tela em branco” incorrerá sem surpresa no silenciamento de vozes dissonantes, razoáveis ou não. Em resumo, a oposição de Popper à engenharia social de caráter utópico se justifica pelo alto custo ante um prognóstico nada auspicioso, consideradas a indeterminação e a inconstância dos valores em questão. Propõe alternativa com a engenharia social fracionada, que assume a inexorabilidade do existente, entendida como desafio à ação sobre o real. Em vez de modelos positivos e ideais, o plano fracionado se atém aos vícios do presente e a ajustes possíveis. Grandes experimentos são preteridos por medidas circunstanciais. Assim, acertos são pavimentados pelo conhecimento adquirido no decorrer de tentativas, e erros eventuais se mostram menos custosos, porque facilmente corrigíveis, dado o caráter arrazoado das medidas.⁸⁴

Enquanto modelo de representação e mote de uma via do pensamento social, a utopia também foi alvo de Roger Scruton, incorporada na crítica ao que denominou “otimismo inescrupuloso”, em defesa do pessimismo como ponderação necessária ante a ambição em aprimorar a realidade. Scruton se põe a desconstruir os vícios associados ao ímpeto pelo aprimoramento agudo da realidade. Elenca aspectos centrais do otimismo inescrupuloso para relacioná-los entre si. Assim, a chamada “falácia” do pensamento utópico (*utopian fallacy*) desdobra-se em outras duas, a saber: a inclinação ao melhor cenário (*best case fallacy*) e o pressuposto da liberdade original (*born free fallacy*). O utopismo se constitui, pois, no encadeamento desses vícios. O quadro começa a se formar pelo conceito de liberdade como condição inerente ao humano, antecedendo a relação do homem com o meio. Esse raciocínio conduz à crença de que leis e instituições nos tornam menos livres. Scruton objeta com a observação de que a alteridade é o primeiro limite para as ações humanas, antecedendo leis e

84 POPPER, 1945, p. 138-148.

instituições. Decorre que o reconhecimento mútuo entre o eu e o outro forma a base da possibilidade de liberdade. Leis e instituições, por sua vez, existem para legitimar esse reconhecimento, atuando, pois, em favor da liberdade e não contra ela. Em última análise, a liberdade não constitui dom natural, mas um exercício que requer consciência, disciplina e sacrifício.⁸⁵ A despeito disso, utopias vêm à luz em nome da liberdade original, quando não abertamente, pelo menos como ideia subjacente. Redesenhar o quadro do social com vistas a alcançar uma condição perdida de liberdade movimenta o imaginário utópico, na esteira de premissas teóricas e do progresso técnico, que acenam irresistivelmente com o horizonte da realidade transformada. É nesse momento que a falácia do melhor cenário entra em ação, alimentando o ímpeto por rupturas imediatas, a despeito da exequibilidade e do custo que acarretam. O otimista inescrupuloso, continua Scruton, ignora que suas medidas estejam se afastando da razão, mira a imagem conceitual a que se apegou sem calcular os riscos nem contabilizar os piores cenários para a empreitada pretendida. Não importando o tamanho da incerteza, reduz a projeção ao melhor cenário, desconsiderando o que possa desfavorecer a pretensão original. Por isso, otimistas inescrupulosos, imbuídos do sentimento utópico, permanecem em conflito constante com a realidade. Reconhecem obstáculos, os quais se prontificam a superar, mas não limitações inerentes. Fracassos e perdas são explicados pela impossibilidade de levar a cabo o plano, deixando pouca margem para reconsideração. A contraparte do otimismo inescrupuloso para Scruton é o pessimismo, que entendemos como pensamento ponderado, que se recolhe ante limitações, aceita a realidade com imperfeições, procurando atuar sobre elas menos pela formulação de planos abstratos que no incentivo à cooperação entre indivíduos.⁸⁶

O alinhamento das críticas de Popper e Scruton ao gesto utópico, notadamente às implicações políticas desse pensamento, constitui indício do viés de rejeição ao impulso de aprimorar a realidade segundo planos abstratos. Vista tal objeção sobre o chão da dialética adorniana entre progresso e regressão, em que o otimismo subjacente para com o homem se equilibra em pessimismo social contumaz, emerge pronta a pergunta pelo lugar e o efeito das utopias ao avesso. Ao marcarem um recuo ante o utopismo, encerrariam os maus-lugares a expressão de um gesto conservador? O que subsiste à modernidade desencantada que nos apresentam? Ressalvas à utopia criticam a prevalência da esperança sobre a razão, o desejo obstinado por condições absolutamente novas perfazendo uma espécie de revanche contra a realidade. O recuo ante as utopias propõe a construção gradual de melhores condições para o

85 SCRUTON, 2010, p. 42-61.

86 SCRUTON, 2010, p. 20-41.

presente, em favor da mútua cooperação perante leis e instituições destinadas a assegurar os princípios da convivência entre estranhos. Se ainda podemos falar em “progresso”, não o entendemos pela ruptura, mas por meio de acordos e experiências pontuais, tocados com moderação. Distopias trazem a mesma desconfiança em relação às sociedades planejadas. Autoritarismo e desumanização figuram entre feições dos mundos pretensamente ideais transfigurados em maus-lugares. Não obstante, Gregory Claeys coloca em questão leituras unilaterais da distopia. Ampliando o espectro dos horizontes contemplados nesse modelo de representação, Claeys sugere que sociedades erguidas sob modelos ideais expõem-se à falha distópica de modo semelhante a outras entregues ao arbítrio das relações de troca não regulamentadas senão em si mesmas. O Estado uno, soberano, e o livre mercado constituem igualmente meras abstrações, promessas que a realidade provou irrealizáveis. Expectativas se chocam contra a razão, apenas com o sinal invertido. Enfim, a utopia de uns pode se revelar a distopia de outros.⁸⁷ Depreendemos, pois, que maus-lugares se antepõem indiferentemente às narrativas da modernidade, permanecendo um nível acima de antagonismos conceituais, desconstruindo as próprias razões de serem o que são. A que saídas acenam de um dado lugar ambíguo e melancólico, é difícil saber. Sabemos, sim, que maus-lugares se definem pela negatividade: podem não indicar sequer remotamente onde devemos chegar, mas é certo que apontam caminhos que faremos bem em evitar. Grosso modo, as distopias põem em cena a condição do indivíduo constrangido a subsumir na coletividade planejada. No nível da representação, os temas podem ser divididos em dois eixos, sujeito e sociedade. O eixo social enfoca a atrofia da liberdade e sugere pautas relacionadas ao controle social e biopolítico,⁸⁸ alinhadas ao desencantamento com o progresso. O eixo subjetivo aponta para a ameaça à possibilidade do sujeito, discutindo temas amplos como consumismo, massificação e desumanização. Os eixos se encadeiam: regimes totalitários ascendem e se perpetuam pelo condicionamento dos corpos e condutas, legitimados por uma racionalidade que promove a violência dos meios e oculta a obscuridade dos fins. Somados, o cerco ao indivíduo e o embotamento das relações humanas respondem pelo sentimento de vazio num ambiente de reificação e consumo multiplicado, intransitivo, em busca irrequieta pelo prazer do próximo instante.

87 CLAEYS, 2010, p. 108.

88 Entende-se por controle biopolítico o conjunto dos processos de normalização que marcam a inserção da vida biológica na política moderna, bem como associações desta a formas de exercício do poder que a antecedem. Para Foucault (2005), o interesse na vitalidade da população encontrou articulação com o direito soberano de “fazer morrer e deixar viver”, produzindo tecnologias de governo pautadas na eliminação de vidas que coloquem em risco tal vitalidade (FOUCAULT, 2005; FOUCAULT, 2012). Para outras abordagens do conceito de biopolítica, ver LEMKE (2011).

Embora os recuos diante do pensamento iluminista remontem ao século XVIII, com Jonathan Swift e as *Viagens de Gulliver* (1726), Gregory Claeys localiza o que denominou “primeira virada distópica” somente após a Revolução Francesa. Nesse momento, nota-se a articulação de três elementos essenciais ao florescimento do gênero: o utopismo, cerne da Revolução; a forma literária da utopia, em autores como Spence, Godwin e Northmore, que associam princípios da razão a ideais de democracia e justiça social; e, enfim, a crítica da mentalidade utópica, por exemplo, em Malthus, com um prognóstico pessimista sobre o crescimento populacional e o desenvolvimento econômico de então. No âmbito ficcional, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, enfoca o perigo inerente ao gesto humano de violar a exclusividade divina sobre a criação. No século seguinte, a “segunda virada distópica” desencadeou-se sob dois aspectos: eugenia, à luz de Darwin em *A origem das espécies*; e autoritarismo político, centrado na discussão sobre a possibilidade do socialismo. Romances pioneiros sobre esses temas datam do século XIX. No entanto, o século XX trouxe os dois principais e mais conhecidos exemplares do gênero: *Admirável mundo novo* (1932) e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1949).⁸⁹ Ainda que não tenha sido a primeira ficção distópica colocada em circulação – antecedida, por exemplo, por *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin –, o *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley foi precursor entre os maus-lugares de grande consequência.

O pioneirismo literário na formalização de não-lugares e maus-lugares se explica na qualidade referencial da linguagem. Forjar mundos com o cimento da língua articulada é mais antigo que a própria escrita e corresponde ao hábito humano e atemporal de contar histórias. Ademais, os signos da linguagem verbal remetem prontamente aos objetos na realidade, relacionando imagens acústicas (*significantes*) a conceitos (*significados*).⁹⁰ Assim, elementos surgem com a simples enunciação, a linguagem a cargo da “mágica” de fazê-los existir. A centralidade da literatura para a representação dos lugares que concebemos além e aquém da realidade também se justifica técnica e historicamente. Imprimimos livros bem antes da possibilidade de registrar informação nos meios do cinema ou da música. Elementos cuja representação se tornou exequível nessas linguagens apenas recentemente – a construção cenográfica de um ambiente peculiar ou a obtenção de uma textura sonora a partir de fontes eletrônicas – sempre estiveram à disposição com os meios da linguagem literária. O cinema equivale à literatura na lida com representações referenciais. No entanto, a tela possui dicção e ritmo próprios, as imagens em movimento exigindo outras soluções. Adaptações fílmicas

89 CLAEYS, 2010, p. 109-112.

90 SAUSSURE, 2006, p. 80.

dos romances de Huxley e Orwell explicitam essas nuances e dificuldades consequentes. A consideração dessas linguagens comparativamente nos permite atentar para as virtudes e os problemas que incidem sobre a representação. O caminho se abre então para que decanemos princípios da distopia como modelo de representação, qual seja, o denominador comum que encerraria o que viemos chamando, grosso modo e com termos variados, de gesto ou impulso distópico.

A notícia de outras sociedades com a chegada de navegadores europeus à América impulsionou gerações de ficcionistas que vislumbraram no dado a possibilidade de o real se construir por outras vias. Porém, não tardou para que a perplexidade ante duas guerras, que trouxeram morte e destruição em escala global, abalassem a expectativa pelo progresso, convertendo-se em temor com relação à capacidade humana de neutralizar esses mesmos instrumentos de transformação. Era o caminho aberto para as distopias. Na medida em que adentramos o século XX, o gesto utópico cede lugar ao temor pelas distopias por estas nos pareceram assustadoramente mais verossímeis. A distopia ganha terreno como resposta a uma contradição fundamental: a despeito da elevação do conhecimento científico e da produção industrial a patamares impensáveis, testemunhamos respostas antagônicas com a ascensão de regimes autoritários, o acirramento das relações internacionais e o crescimento da pobreza em lugares diversos. No entanto, os conceitos de utopia e distopia também admitem leituras que escapam ao elo causal que coloca os maus-lugares como degeneração de lugares primeiros e idealizados. Em perspectiva ampla, utopia e distopia constituem, para a imaginação humana, elementos de tensão entre a expectativa pelo paraíso e o temor pelo castigo eterno. Relendo a tradição cristã, Nikolai Berdiaev reconhece o sentimento utópico na origem e no desfecho da condição humana. Exilados no mundo que conhecemos após o pecado original, guardamos a memória do paraíso. A realidade nos afasta decididamente dessa imagem, fazendo com que ansiemos pela redenção no porvir. Assim, projetar utopias no passado constitui reflexo do mito cristão sobre a expulsão do Éden, conduzida, a mando de Deus, pelo arcanjo Miguel; enquanto esperar por libertação espiritual vindoura possui caráter messiânico. A Bíblia perfaz o elo entre mitologia e fé no transcendente, coordenando os olhares para o passado e para o futuro entre o Antigo e o Novo Testamento. Reconhecemos na utopia a memória e o sonho do paraíso. Paralelamente, ao decidirmos pela capacidade de distinguir entre o bem e o mal, conjuramos também o inferno e o temor pela má aventura. As abstrações de um paraíso terreno são tentativas de reconciliação entre a liberdade original e a liberdade do espírito. Diante da impossibilidade de tal empreendimento, renunciar à liberdade se apresenta como

opção para retroagir a uma liberdade primeira ou repelir os infernos construídos pelo homem. Alternativamente, o mito da queda do homem pode ser lido sob o viés da serpente, a maçã simbolizando a aparência de liberdade para se revelar rejeição do mesmo princípio. Assim, a liberdade pelo conhecimento adquire o estatuto de falácia, resultado de truque engenhoso do anticristo. O mito da queda nos coloca entre a positividade de libertar pelo conhecer e a negatividade de perder a liberdade primeira. A dialética entre paraíso e liberdade nos é particularmente sensível, uma vez que restamos incapazes de posição racional por estamos implicados nela, reconhecendo no mito a transição entre o desconhecimento e a consciência melancólica de uma liberdade perdida.⁹¹

Berdiaev ressalta a implausibilidade lógica e humana de mirar o paraíso mitológico, primitivo. Retroceder ao Éden significaria renunciar ao sentido da vida como conhecemos. Posteriormente ao conhecimento do bem e do mal, o paraíso pressupõe opção consciente pela liberdade e pela virtude. Esse paraíso não se expressa no futuro, nem em tempo nenhum que possamos mensurar. O paraíso espiritual, denominado por Berdiaev em oposição ao natural, determina o fim do tempo e a entrada na eternidade, espaço único onde a perfeição se faz concebível. Nesse sentido, utopias estão marcadas para ruir pelo afã de projetar a perfeição no tempo, esse palco do necessário esforço humano ante o incompleto e imperfeito. Realizar um paraíso no tempo é noção tendente ao absurdo, que traria o fim do engenho criativo, de um horizonte de liberdade possível em meio à opressão subjacente. Ora, o eterno existe como possibilidade no tempo presente. Mais que isso, apenas acessando o eterno podemos habitar efetivamente o presente, a despeito da memória que direciona ao passado e da imaginação que empurra para o futuro. Habitar o tempo presente implica submergir, por um momento, na experiência do eterno, que suspende o curso do tempo:⁹²

The idea of an earthly paradise is a utopia and a false hope. But in a deeper sense we may think of heaven on earth; we can enter eternity, we can experience ecstasy, contemplate God and have joy and light. An eschatological interpretation of the Kingdom of God is the only true one. But the paradox of eschatological consciousness is that the end is both put off to an indefinite time in the future and is near to every moment of life. There is an eschatology within the process of life. Apocalypse is not merely the revelation of the end of the world and of

91 BERDIAEV, 1960, p. 284-286.

92 BERDIAEV, 1960, p. 286-289.

history. It is also the revelation of the end within the world and the historical process, within human life and every moment of life.⁹³

A possibilidade de romper com o tempo em direção à eternidade em cada momento, de experimentar o eterno circunstancialmente, de modo finito, porém efetivo e presente, lança perspectivas distintas sobre os bons e maus-lugares que viemos discutindo. Conhecemos a expectativa de aprimorar a realidade, a desconfiança sobre os meios e fins desse intento e, finalmente, a escatologização do mesmo anseio. Enquanto exercício imaginativo, a utopia permanece assimilada ao curso do tempo. Na condição de experiência do transcendente, movimenta-se em direção ao eterno, desprende-se da história. Discutimos anteriormente a necessidade de uma teoria estética do lapso, voltada para o aceno de uma alternativa ao continuamente posto. Tal alternativa não se apresenta senão como centelha, um instante de eternidade. Permanece, entre categorias estéticas e os sentidos da utopia, a pergunta pela experiência do efêmero/eterno ante o primado do sempre igual ao redor. Eis que o espaço de liberdade instaurado pela arte se faz expressão da utopia em sentido particular, uma utopia do sujeito que se antepõe à catástrofe da história. À parte o enfoque apontado para o sujeito, suspendendo por hora a materialidade do planejamento social, espiritualizar a utopia também ilumina a leitura dos maus-lugares. Expressam primeiramente a impossibilidade de projetar o paraíso como categoria objetiva e temporal, rechaçando leituras utilitaristas. Mesmo após descortinados os improcedentes paraísos terrenos, sobrevive nos maus-lugares o anseio, indelevelmente humano, por um lugar melhor. Sem espaço em meio à vivência no real, esse sentimento encontra refúgio, então, dentro do homem. No gesto criativo do sujeito ante a brutalidade do real, fazemos emergirem o paraíso e o inferno em centelhas de eternidade. Abordamos a natureza distópica das utopias na violência e unilateralidade exigidas para a transformação do real segundo o arbítrio de uma verdade escolhida sobre outras. No mesmo sentido, porém com sinal trocado, notamos que distopias podem portar a centelha utópica. Fechamos o círculo de mútuo atravessamento entre duas faces de um anseio atemporal, que, contudo, realiza-se no tempo. Habilitamo-nos a entender a epígrafe de Berdiaev ao *Admirável Mundo Novo* de Huxley:

93 BERDIAEV, 1960, p. 290. A ideia de um paraíso terreno é uma utopia e uma falsa esperança. Mas em sentido mais profundo, podemos pensar no paraíso terreno: podemos adentrar a eternidade, podemos extasiar-nos, contemplar Deus e ter alegria e luz. Uma interpretação escatológica do Reino de Deus é a única verdadeira. Mas o paradoxo da consciência escatológica é tal que o fim é tanto adiado para um tempo indefinido no futuro quanto próximo de cada momento da vida. Existe uma escatologia dentro do processo da vida. O Apocalipse não é apenas a revelação do fim do mundo e da história. É também revelação do fim dentro do mundo e do processo histórico, dentro da vida humana e a cada momento da vida. Tradução livre do autor.

As utopias parecem ser bem mais realizáveis do que se poderia acreditar antigamente. E nós nos encontramos atualmente diante de uma questão angustiante de maneira bastante diversa: como evitar a sua realização definitiva? ... As utopias são realizáveis. A vida caminha em direção às utopias. E começa um novo século, talvez um século em que os intelectuais e a classe cultivada sonharão com os meios de evitar as utopias e retomar a uma sociedade não-utópica, menos ‘perfeita’ e mais livre.⁹⁴

Aldous Huxley apresenta, em seu *Admirável mundo novo* (1932), uma sociedade domesticada por certa forma de razão. O controle do Estado não conhece contraponto. Descontentamentos encontram logo o chamado da sexualidade ou a oferta constante de entorpecentes. O equilíbrio social se estabelece ao ponto de dispensar, em grande medida, o emprego de meios violentos. Todos são ensinados a se sentirem permanentemente felizes. Enunciam tal felicidade sem ressalvas, e a justificam pela instauração do Estado Mundial. Reduzidos a componentes de um escalonamento biológico e social, desde a fecundação em laboratório até o papel a desempenhar entre os assuntos do Estado, eles são designados e programados como *alfas*, *betas*, *gamas* e *ípsilons*. Internalizam razões diferentes para amar a condição que possuem, do autoelogio de um alfa pela capacidade intelectual inigualável ao contentamento de ípsilons e gamas, que não têm que se preocupar com tarefas complexas reservadas a alfas e betas. Um olhar para a dinâmica psicossocial do *Admirável Mundo Novo* evidencia que o controle se faz absoluto quando os cerceados ratificam orgulhosa e espontaneamente a própria condição. O romance descortina os descaminhos da razão, que configuram uma ameaça à liberdade. Um episódio pitoresco acontece logo na primeira cena, durante visita escolar acompanhada ao Centro de Incubação e Condicionamento de Londres Central. O Diretor, Henry Foster, explicava às crianças sobre a administração diferenciada de oxigênio conforme a casta a que se destinavam os embriões. Quanto menos oxigênio durante a fecundação, menor o desenvolvimento físico e cognitivo. “Com setenta por cento de oxigênio normal, obtinham-se anões. Com menos de setenta por cento, monstros sem olhos”. Quando esperamos, quase por reflexo, um recuo ético na explanação, Foster conclui, com absoluta naturalidade: “Que não têm nenhuma utilidade”.⁹⁵ O espanto pela indiferença ante o absurdo constitui importante dispositivo no romance. A representação verossímil de sociedade que incorporou espontaneamente o autoritarismo, a eugenia, a engenharia social e a

94 BERDIAEV Em: HUXLEY, 2014, p. 5.

95 HUXLEY, 2014, p. 34.

reificação, transformando-os em índices de equilíbrio e prosperidade, gera apreensão pelo sentimento de estarmos caminhando a passos largos para encontrá-la.

O mundo havia conhecido guerras e regimes totalitários quando Orwell publicou *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, em 1949. Se Huxley atribuiu as bases de autoridade e poder ao manejo das sensações, Orwell atacou o problema pelas vias do medo e da repressão. O consentimento no *Admirável Mundo Novo* resulta, além do condicionamento genético, da eliminação do sofrimento, na medida em que insatisfações logo encontram alento no prazer sensorial. Em parâmetros bastante elásticos, ainda podemos falar em felicidade, uma forma miserável de felicidade, é verdade. Em Oceania, Estado totalitário representado em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, a felicidade deixa de ser uma ideia em discussão e o sofrimento se transforma em régua da obediência. O consentimento é o que decide entre continuar existindo ou, na terminologia do Partido, ser vaporizado. Repressão calculada e implacável define a atuação da Polícia do Pensamento, cujos espões podem estar mais próximos que o imaginável. Não bastando a onipresença das teletelas, equipamentos obrigatórios em todos os recintos para registro das atividades e interação com os membros do Partido Externo, crianças se reúnem em ligas de espionagem, fazendo da procura por *thought criminals* uma brincadeira lúdica e terrível a um tempo. Ambos *Admirável Mundo Novo* e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* encenam a impossibilidade do sujeito, mas os meios em Oceania são abertamente truculentos, pois não preveem a coletividade em equilíbrio, restando a necessidade de observá-la constantemente. O mundo de Huxley se projeta pelo abuso da razão; o de Orwell, pelo abuso do poder, afirmou Gregory Claeys.⁹⁶ Ora, a última e sombria parte de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* encerra algo como uma tese sobre o exercício do poder. Descortina a fragilidade dos mais nobres sentimentos humanos ante a crua indiferença do sofrimento físico. Aprendemos que estamos prontos a abandonar o que somos e quem amamos apenas para fazer cessar o sofrimento do corpo. Por um momento, sentimo-nos mesquinhos, para depois conjecturarmos que talvez não sejamos mais que instinto de autopreservação. Assim, somos finalmente atirados no vazio distópico de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, relutantes em reencontrar a realidade.

A primeira adaptação em filme de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* foi produzida praticamente no calor da hora, apenas sete anos após a publicação do romance.⁹⁷ A diferença no estado da técnica dificulta o comentário sobre a peça. O cinema de modo geral era

96 CLAEYS, 2010, p. 115-118.

97 1984. Dirigido por Michael Anderson. Columbia Pictures, 1956.

linguagem iniciante. Falemos, então, do componente intraestético, mais de intenções e decisões criativas, menos da realização. Surpreende um Winston Smith sadio e fornido a despeito das condições precárias a que eram submetidos os integrantes do Partido Externo. A escassez de produtos essenciais, como lâminas de barbear, obriga que todos vivam no limite da subsistência. Não obstante, sentem-se remediados diante da perenidade da guerra. As imagens de bombardeios transmitidas diariamente nas teletelas confronta-os com realidade ainda pior. “Guerra é Paz”, informa o lema do Partido. Expressar o terror nas entranhas da narrativa de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* com ferramentas de outrora certamente não constituiu tarefa simples. As representações da Polícia do Pensamento e do Partido Interno não alcançam esse efeito. Mas existem alguns aspectos que não fazem jus a ressalvas técnicas. A esperança de Winston em O’Brien, que termina por conduzi-lo a momentos sombrios, estabelece tensão subjacente que garante sustentação ao enredo. Não obstante, esse movimento não se faz perceber na tela. Do mesmo modo, a linearidade narrativa do romance não mostrou o mesmo rendimento quando transposta literalmente para a dicção do cinema, que exige outro manejo do tempo e dos acontecimentos em sucessão. O segundo filme sobre o romance de Orwell foi capturado em Londres durante o fatídico ano 1984, espelhando, espacial e temporalmente, as condições originais.⁹⁸ Além das imagens tecnicamente superiores, Winston Smith apresenta feições condizentes com as de um integrante do Partido Externo: pálido e magro, acometido por tosse severa, que procura atenuar aos goles do *Victory gin*. A presença inquietante das teletelas, despejando informação aleatória que se sobrepõe aos diálogos, representou outro ganho. O espectador sente uma parcela da aflição de não poder prescindir delas. A frieza pela quase inexistência de relações humanas, a vigilância permanente e a impossibilidade do silêncio contribuem para um cenário de aridez subjetiva no filme. A representação dos momentos derradeiros de Winston também é favorecida pelo estado da técnica. O declínio físico da personagem é contundente, transparecendo o horror da tortura. Personagens ambíguas permaneceram aquém do esperado, no entanto. A transfiguração de O’Brien novamente não contempla a tensão entre a esperança e o medo em Winston, deixando escapar um elemento estrutural do enredo.

O Admirável Mundo Novo de Huxley recebeu leitura para o cinema apenas em 1980.⁹⁹ Extensa e literal, a série produzida pela rede BNC se limita a parafrasear o romance. As personagens se apresentam incrivelmente planas, os conflitos se resolvendo com estranha naturalidade. Os princípios do Estado Mundial aparecem mais como maneirismos que

98 1984. Dirigido por Michael Radford. 20th Century Fox, 1984.

99 *Brave new world*. Dirigido por Burt Brinckerhoff. NBC, 1980.

comportamentos culturalmente formados. A ambientação direciona o interesse para uma excentricidade relacionada ao futuro, restando ares de ficção científica em detrimento da representação distópica. Não nos afligimos pela proximidade de um futuro em desalento nos arredores do presente. Aspectos consequentes como reificação e condicionamento psicossocial saltam e se esvaem, com surpreendente ausência de tensão. Restamos diante de três horas arrastadas, que entregam menos do que exigem, em disponibilidade, do espectador. A segunda adaptação do *Admirável Mundo Novo*, desta vez um longa-metragem, apresenta ambientação superior, como esperado, porém significa um salto apenas discreto em relação à empreitada anterior.¹⁰⁰ Os problemas são diferentes, mas não menos importantes. De saída, Bernard Marx surpreende pelo aspecto físico. As feições e a estatura incomuns para um *alfa* escapam à representação do filme. Excentricidades físicas e resultantes psicológicas são gatilhos da inconformidade de um indivíduo não ajustado aos mecanismos de controle vigentes sob a autoridade do Estado Mundial. A despeito desse enlace de tensões, a releitura “estética e socialmente aprimorada” de Bernard deixa escapar aspectos que dizem da construção da personagem, e, consequentemente, de linhas centrais do enredo. A representação de Lenina é problemática em sentido inverso. Se Bernard perde a individualidade que o define, Lenina se individualiza excessivamente, prescindindo da condição de contrapondo às excentricidades de Bernard. Lenina representa a indiferença no coletivo, aderindo, sem objeção, a exigências e costumes. No filme, ao contrário, ela renuncia ao condicionamento de *beta plus* e aparece afetivamente transformada por John, algo inconcebível para a personagem. A propósito, a representação do Selvagem elimina as últimas dúvidas sobre a montagem. Figura difícil de conceber em si mesmo, o bárbaro shakesperiano de Huxley aparece no filme com chapéu de *cowboy*, cavanhaque e trejeitos de rapaz civilizado. O conflito esperado com a chegada do Selvagem perde intensidade na medida em que o percebemos como alguém que pertence, ou poderia pertencer, ao novo ambiente. De modo geral, as adaptações do *Admirável Mundo Novo*, mais que aquelas de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, não fazem senão apontar para o que poderia ter sido, o insucesso das representações explicado por razões tanto intra quanto extra-estéticas.¹⁰¹

Interessa reter desses exemplos o desafio de transpor a distopia como intenção entre linguagens, com as lacunas e obstáculos que se colocam na passagem de uma a outra. Cada

100 *Brave new world*. Dirigido por Leslie Libman e Larry Williams. NBC, 1998.

101 Conforme distinção de Adorno, elementos intra-estéticos respondem pelas soluções criativas, independentemente da linguagem empregada, enquanto elementos extra-estéticos remetem ao manejo e à disponibilidade dos meios técnicos. cf. ADORNO Em: COHN, 1987, p. 290.

linguagem oferece virtudes e impõe dificuldades à representação. A literatura se inclina à exploração interior, permitindo-nos acompanhar, com sutileza, etapas de um pensamento ou pormenores de um conflito emocional. Acompanhamos de perto as angústias de Winston e a incerteza em relação a O'Brien, afligimo-nos com o temor de que seus pensamentos fossem desvendados pela Polícia do Pensamento, testemunhamos o interior da personagem em cada momento de revolta ou hesitação. Do mesmo modo, sentimos o isolamento e a ausência de perspectiva que envolvem Bernard na tentativa de reivindicar a subjetividade em um mundo reificado. O cinema, por outro lado, pode ser mais eficiente para falar a outros sentidos. Os momentos de Winston na sala 101 foram representados de maneira bastante convincente na adaptação mais recente do romance. A qualidade da imagem, dos elementos cenográficos e da maquiagem, somada ao desempenho dos atores, expressa o horror de uma cena para a qual a literatura precisaria contar demais com a imaginação do leitor. Outra virtude da linguagem cinematográfica, explorada com sapiência na segunda adaptação de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, é a simultaneidade. Diálogos e interação entre personagens acontecem em companhia constante de teletelas, que despejam nos membros do Partido Externo um volume enorme e incessante de (des)informação¹⁰², como cotações de mercado e notícias de guerra. As teletelas atrapalham de fato a apreciação dos diálogos pelo espectador, em um impedimento técnico proposital. A sobreposição se mostra bem-sucedida, pois, pagando o preço de digladiar-se sensorialmente com o ruído das teletelas para apreender os acontecimentos do filme, os espectadores podem experimentar um pouco do incômodo de serem sufocados pela vigilância ininterrupta do Estado. Novamente, ponto para o cinema, que expressa, com os termos de sua própria linguagem, um aspecto importante da obra, que, no ambiente literário, resta apenas sugerido.

b. Vitalidade e elaboração: *rock'n'roll* e *art-rock*

Uma pista de como a linguagem musical responde ao desencanto com o sentido do progresso na modernidade e formaliza a apreensão pelo aceno dos maus-lugares aparece na *Filosofia da Nova Música*. Em ensaio sobre a música de Schoenberg, a que Adorno atribui a expressão do progresso em música no século XX, a desumanidade é alçada à condição de necessidade; a ruptura, a um princípio da criação. Renunciar à totalidade do sentido e ao predomínio da aparência marcou a resposta dessa música a um estado de coisas em que a

102 O termo se explica pelo caráter fabricado, artificial e calculado da informação veiculada nas *telescreens*.

reconciliação entre indivíduo e coletividade já não era possível. A *música nova* não se quis propriamente bela, mas verdadeira. Não se pretendeu subjetiva, mas de objetividade que contemplasse o sujeito em decorrência. Despiu-se da intenção de propor uma narrativa de superfície, de solucionar as tensões da realidade no terreno da aparência pela trama formal. Aproxima-se do sentido no flerte com o absurdo; do sujeito, no lapso de uma possibilidade. Interessa-se pela sorte dos homens ao descortinar o esvaziamento do humano. Adorno oferece argumento filosófico à *música nova*, no que a engrandece esteticamente, reconhecendo nela a expressão musical necessária da realidade social no século XX. As obras não apenas admitem, senão também convidam essa leitura, justificando o conceito de fruição que engendram, determinado pela recusa do prazer sensorial em prol da reflexão pautada na razão. Ao recusar relações de tensão e resolução do sistema tonal, a *música nova* vai da projeção de imagens interiores a um posicionamento ante a realidade. Renuncia ao belo para reencontrar a beleza na negação do mesmo princípio. Recusa enfronhar-se no social para se fazer radicalmente social, deixando transparecer a desordem e o desencanto no isolamento de sua sintaxe. Prescinde de sínteses ou soluções imediatas, mas permanece impassível com o olhar para a história como catástrofe. “A desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem”.¹⁰³ Ao apresentar o receituário para a escuta filosófica de um repertório que insta em si mesmo por semelhante aproximação, Adorno reinventa a música da segunda linhagem de Viena e faz do poético o horizonte derradeiro da Filosofia.

A música de vanguarda do século passado é uma porta que devemos fechar pela continuidade da história, tendo sido bastante o olhar pela fresta para entender que, naquele reportório, o sentimento distópico se expressou em termos musicais. Entrevisto na roupagem filosófica que Adorno confere à *música nova*, esse gesto se estende logo à música comercial, variedade que ganhou os centros urbanos com a indústria do entretenimento durante a segunda metade do século. Entram em cena outra sintaxe, outro cânone e outros parâmetros. Sob esse aspecto, a canção radiofônica e o filme sonoro coincidem por promoverem a interação da linguagem verbal com linguagens de outra natureza. Entender como o manejo da câmera, as estratégias de iluminação e os efeitos audiovisuais, somados à performance dramática, potencializam o componente verbal no cinema corresponde a considerar o objeto musical e investigar de que maneira elementos como encadeamento harmônico, modulações, contorno melódico e variações rítmicas, além, claro, da interpretação vocal e instrumental, preenchem e vigoram a matéria falada, fazendo com que diga muito além da capacidade a que

103 ADORNO, 2002, p. 106.

estamos habituados. O repertório produzido na esteira dos setores fonográfico e radiofônico logo desenvolveu linguagem particular, conectando-se aos mais diversos influxos do cotidiano. Incorporou elementos da música de concerto e da música popular/folclórica, excertos da alta literatura e prosaísmos da crônica de jornal, arranjos orquestrais com os recém-chegados instrumentos elétricos.

Sobrevoamos as vanguardas musicais para desaguarmos no rock, caminho deveras incomum, que nos convida a amarrar os pontos desta história. A distância se fez sentir pelo adolescente que desceu em uma estação de Manhattan para seguir em direção ao Brooklyn. Itinerário inédito e recompensado: *Alan Freed's All Star Rock'n' Roll Revue!*. O espetáculo organizado pelo disc-jôquei Alan Freed reuniu conjuntos que se alternavam em curtas apresentações, ao som das quais a audiência se perdia em danças e gritos de excitação. As instalações danificadas no dia seguinte davam indício do frenesi que tomava o auditório do Brooklyn Paramount. Freed levou ao *mainstream* a música de grupos étnica e socialmente marginalizados. A segregação secular dava lampejos de outra possibilidade. O interesse inconsciente naquela música fez acenar a diferença nas salas de concerto. Ou ainda mais importante, o objeto de interesse comum era a própria celebração da diferença. O material compilado por Freed recebia interpretação de artistas com maior aceitação potencial, mas os ouvintes preferiam comprar as gravações originais, pois eram as que continham *a batida*. A corporalidade era um elemento caro aos artistas e principalmente à audiência. Durante as apresentações, versos entoados pelos cantores diziam frequentemente do *balançar e remexer*, fazendo com que todos se engajassem na dança. O próprio Freed aproveitou a sugestão e denominou o produto *Rock 'n' Roll*. A música se fez, primeiramente, um convite ao corpo. Encapsulava tudo o que coubesse no gesto de se entregar a um estímulo sensorial e cognitivo intenso. Um sentimento difuso de ruptura ganhava variados contornos comportamentais. A conquista do *mainstream* na identidade de grupos periféricos com a música, a troca entre agrupamentos étnicos e sociais, uma resposta ao moralismo sobre os comportamentos ou simplesmente a descoberta de algo afetivamente forte o bastante para estimular o inédito e auspicioso percurso entre Manhattan e o centro do Brooklyn para o adolescente judeu Jeff Greenfield. Para ele, aquela música pode ter significado refúgio para o sentimento de não-pertencimento. Na fila do Paramount, as pessoas eram grandes e ameaçadoras, vestiam-se diferentemente e falavam sobre assuntos que ele ignorava. No ambiente familiar, o rock era recebido com repúdio e ares de um descaminho tolerável em tenra idade. A despeito de desencontros ocasionais, o rock criou para o jovem Jeff Greenfield um espaço de liberdade

subsistente no jornalista reputado que veio a se tornar. Realidades outras se fazem possíveis, diferenças se ofuscam quando a música suspende o tempo para irromperem aplausos de um auditório em comunhão.¹⁰⁴

O percurso entre o rock que falou aos sentidos mais imediatos e aquele que procurou ouvidos atentos pode ser delineado com base em morfologia conhecida. Fenômenos estéticos geralmente têm origem em certo vigor rudimentar com que se apressam ao encontro da sensibilidade de seu tempo; então amadurecem com algum distanciamento e aprendizado cumulativo para, enfim, flertarem com o esgotamento quando apenas fazem reafirmar a circularidade e a decadência do princípio. Rockwell emprega tal raciocínio para explicar a passagem do primeiro *rock and roll* cinquentista aos grandes exemplos do gênero com o aperfeiçoamento logrado nos anos 1960, bem como as encruzilhadas surgidas na década seguinte, que evidenciaram os limites de um argumento e conduziram a caminhos outros.¹⁰⁵ Nominalmente, referimo-nos ao modo como a música de Chuck Berry ou Little Richard se desenvolveu com os Beatles ou o Led Zeppelin, desdobrando-se, enfim, nas experiências de Genesis, Pink Floyd e outros grupos. No decorrer de três décadas, repertórios distintos se constituíram sob um mesmo denominador chamado rock, o que dá indício da origem, da consolidação e da decadência de um argumento estético. Se o primeiro rock pautou-se na corporalidade, o sessentista abandonou gradativamente esse impulso em favor do aceno aos ouvidos, ao passo que, com o rock dos anos 1970, o corpo restou como traço residual. Denominado rock artístico (*art rock*), ou ainda progressivo, o gênero se notabilizou pela reivindicação de uma escuta estética enquanto se mantinha no terreno pisado pelas gerações anteriores, sob o compromisso de expandi-lo. A premissa foi empregar os signos do rock substituindo o ar pueril por atitude estética alusiva à música de concerto. O *art rock* é conceitualmente problemático se entendemos o rock como uma resposta à cultura e aos comportamentos estabelecidos, aos quais a música de concerto está associada, ainda mais marcadamente no imaginário comum. Ao mesmo tempo, a inclinação para procedimentos e ambições estritamente estéticas expandiu a linguagem do rock, conduzindo ao esgarçamento do gênero. Nesse sentido, cabe acompanhar os pormenores da transição entre *standards* dançantes e peças extensas e contemplativas.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967) foi um momento de inflexão entre o rock pautado no impulso sensorial e outro que atribuiu centralidade à forma. A partir de

104 GREENFIELD Em: CATEFORIS, 2007, p. 23-28.

105 ROCKWELL Em: CATEFORIS, 2007, p. 163.

quatro canais em sobreposição,¹⁰⁶ o álbum dos Beatles se antecipou ao argumento do *art rock* ao encenar ambições estéticas no espaço ficcional. O disco introduz a banda do Sargento Pimenta, os *Corações Solitários*, que ficará responsável pelo espetáculo anunciado, o que estabelece um pacto de audição com o receptor. Os músicos se desdobram em personagens implicados em narrativa particular. De saída, notamos a linguagem musical a serviço de um discurso tecido entre canções endereçadas na forma de estímulos somáticos e intelectivos, distanciadas de um simples chamado a sentidos imediatos. *Sgt. Pepper* também expandiu o vocabulário musical do rock, especialmente com os arranjos.¹⁰⁷ O guitarrista Robert Fripp, cofundador do grupo King Crimson, um dos expoentes do *art rock*, rememora o impacto da primeira audição de *Sgt. Pepper*:

I remember driving back from the hotel one night and on the radio I heard Sgt. Pepper's for the first time. I turned in after they'd introduced the album. I didn't know what it was at first, and it terrified me – 'A Day in the Life', the huge build-up at the end. At about the same time I was listening to Hendrix, Clapton with John Mayall's Bluesbreakers, the Bartók String Quartets, Stravinsky's The Rite of Spring, Dvorak's New World Symphony... they all spoke to me the same way. Perhaps different dialects, but it was all the same language. At that point, it was a call which I could not resist... From that point to this very day [1984], my interest is in how to take the energy and spirit of rock music and extend it to the music drawing from my background as part of the European tonal harmonic tradition. In other words, what would Hendrix sound like playing Bartok?¹⁰⁸

A percepção da influência de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* para o *art rock* é compartilhada por Rockwell, Covach e Mellers, dentre outros. No ano anterior, os Beatles sinalizaram com a pesquisa por timbres, texturas e soluções criativas que não as largamente empregadas no repertório de rock com a gravação de “Eleanor Rigby”, prescindindo de instrumentos elétricos em favor de um octeto de cordas, que executou o arranjo escrito pelo

106 Os quatro canais de *Sgt. Pepper's* desdobram-se pela superposição de trilhas aglutinadas num mesmo canal, ampliando o número de vozes simultâneas na gravação.

107 ROCKWELL Em: CATEFORIS, 2007, p. 163-164.

108 FRIPP Em: COVACH; BOONE, 1997, p. 7-8. “Lembro de estar dirigindo na saída do hotel uma noite e escutar Sgt. Pepper's pela primeira vez. Liguei depois que já tinham apresentado o disco. Não sabia de que se tratava a princípio, e aquilo me aterrorizou – ‘A Day in the Life’, a construção enorme no final. Ao mesmo tempo, estava escutando Hendrix, Clapton com John Mayall e os Bluesbreakers, os quartetos de cordas de Bartók, A Sagração da Primavera de Stravinsky, a Sinfonia do Novo Mundo de Dvorak... tudo falou para mim da mesma maneira. Talvez dialetos diferentes, mas era tudo a mesma linguagem. Àquela altura, era um chamado a que eu não pude resistir... Daquele momento até o dia de hoje [1984], meu interesse era em como tomar a energia e o espírito do rock e estendê-los à música que corresponde à minha formação como parte da tradição harmônica tonal europeia. Em outras palavras, como Hendrix soaria tocando Bartók? Tradução livre do autor.

produtor George Martin.¹⁰⁹ De certo modo, o caminho trilhado pelos Beatles, de auditórios efervescentes à imersão no estúdio como laboratório de criação, metaforiza e exemplifica a transição do rock como divertimento para outro que se quer um gesto estético a partir da reorganização dos elementos originais. Rockwell se refere ao *art rock* como um fenômeno tipicamente inglês, devido à maior inserção da música de concerto no cotidiano de diferentes estratos sociais na Inglaterra em relação aos Estados Unidos. A maior familiaridade com o repertório da tradição ocidental despertou nos roqueiros ingleses um anseio por legitimação da prática dos novos grupos em parâmetros similares aos adotados para a música de concerto. Procuraram se dissociar primeiro do utilitarismo e da efemeridade que cerca a música de entretenimento, pautada na dinâmica do sucesso radiofônico mais recente, de que ninguém se lembrará tão logo deixe de aparecer entre as mais pedidas. Nesse sentido, o *art rock* marcou transições significativas: do *single* ao álbum, do palco ao estúdio e da simplicidade ao experimentalismo. O sucesso radiofônico deu lugar a empreitadas de maior fôlego, a fim de construir um cânone de obras a não serem esquecidas. O palco passou a ser entendido em paralelismo com o estúdio, este tendo escalado em importância com a maior ambição e complexidade das obras.¹¹⁰ No enalço de uma dicção compatível com o rock dirigido a ouvidos atentos, os precursores do *art rock* experimentam com os próprios signos do gênero e com empréstimos do repertório de concerto. Esses empréstimos consistiam em pequenas citações, performances de obras inteiras transcritas para instrumentos elétricos ou mesmo variações empregando frases ou cadências particulares. O *art rock* se valeu do repertório de concerto indistintamente, não guardando compromisso histórico ou estilístico, pois se coloca fora da genealogia desse campo. Assim, o contraponto barroco, o virtuosismo romântico e a rítmica moderna são reduzidos a um mesmo denominador, a fatura estética trazendo um pouco da arbitrariedade da colagem. Deficiências técnicas ocasionais no curso de tais apropriações terminaram por conduzir a caminhos inusitados, ora contribuindo para a autenticidade do argumento, ora redundando em certa violência formal, com as transições repentinas entre atmosferas, tempos, dinâmicas ou estilos de época. O traço disruptivo se explica no anseio por legitimação estética ou até em consequência da forçosa transposição de alguns elementos à economia do rock. Dentre esses elementos, tomados do repertório de concerto, estão a longa duração das peças (Yes e Jethro Tull), atmosfera operística (Genesis),

109 COVACH; BOONE, 1997, p. 3-4.

110 ROCKWELL Em: CATEFORIS, 2007, p. 164.

escrita contrapontística (Gentle Giant), variação métrica, atonalidade, improvisação livre (King Crimson), além do virtuosismo comum à maior parte dos grupos.¹¹¹

Todo argumento estético pressupõe um espaço de refutação. Contra-argumentos se apresentam tanto como produção crítica quanto no próprio âmbito da criação, provendo uma resposta formal que deflagre lacunas da abordagem em foco ou mesmo o esgotamento de seu princípio. O quadro não poderia ser diferente com o *art rock*, um gênero que colecionou animosidade desde a denominação, para alguns, suficientemente absurda. A morfologia de Rockwell localiza o *art rock* como resposta a um repertório que surge e se desenvolve como estímulo marcadamente somático, a partir de um vocabulário curto, porém eficiente. Finda a vitalidade do acontecimento inicial, cujo fôlego sabemos limitado, abre-se um espaço de contestação em que novas alternativas são colocadas à prova, como observamos na própria trajetória dos Beatles: as aparições diante de plateias aos gritos cedem ao trabalho criativo em estúdio. Contudo, os Beatles ofereceram apenas o mote para que os grupos de *art rock* protagonizassem um movimento que impactou o conjunto de mediações em torno da prática original. À medida que o novo repertório trazia elementos estrangeiros ao gênero, o fez preconizando outro entendimento da própria prática. Fato é que redimensionar o rock foi empreitada que se deu a um custo: ter que renunciar por vezes à vitalidade imediata que impulsionou a primeira geração de roqueiros. O irromper de algo que não pede explicação, deixando pouca margem para indiferença, permanece como elemento sustentador do rock na perspectiva de alguns. Ao prescindir desse impulso, o *art rock* não faria senão redundar despropositadamente no absurdo, inaugurando o momento de decadência do gênero. Imputar intenção estética ao rock foi tomado como assaz pretensioso, adesão a aspectos da cultura estabelecida.¹¹² É curioso que precursores do *art rock* tenham vislumbrado um passo adiante precisamente onde outros atores identificaram a decadência do gênero. O entusiasmo com o manuseio das formas contou, de fato, com a contrapartida de preterir o aspecto mesmo que mantinha o rock de pé se comparado a outros dialetos do repertório radiofônico. Os contra-argumentos ao *art rock* não tardaram a se apresentar. Esteticamente, a resposta chegou nos movimentos punk e *new wave*. À elaboração formal, ao destaque de virtuosos e aos números extensos que predominavam no repertório do rock progressivo, punk e *new wave* opuseram estruturas simples, vocabulário harmônico reduzido, performance instrumental rudimentar e

111 COVACH; BOONE, 1997, p. 4-8.

112 Qualquer traço contracultural do rock inspira a ressalva de estarmos diante de fenômeno que nasceu inerentemente (também) comercial, sob a tutela dos setores fonográfico e radiofônico, sem mencionar a cobertura pelos meios de imprensa.

canções de curta duração. No entanto, existe um detalhe capcioso no recuo a uma estética primitivista durante os anos 1970, com o olhar para décadas anteriores. A retomada dos parâmetros originais não logrou restaurar a vitalidade com que o gênero se fez conhecer nas primeiras horas. Com contornos de um gesto consciente, não podendo deixar de ser, a espontaneidade do punk e do *new wave* já tinha ares de conceito. Alguns movimentos são definitivos. O rock havia despertado para a consciência estética de tal modo que o avançar e retroceder do gênero no tempo passou a configurar uma genealogia própria.¹¹³ O primitivismo preconizado pelos movimentos punk e *new wave* não poderia se fazer menos estético, senão argumento distinto em narrativa colocada previamente em discussão. Além disso, obter tal aparência de simplicidade foi tarefa tecnicamente complexa, haja vista os procedimentos de gravação e tratamento de áudio envolvidos principalmente em discos de *new wavers*: Talking Heads, Elvis Costello, Joe Jackson, Devo e outros apresentaram material escrito, gravado e produzido no mais alto padrão que a indústria fonográfica podia oferecer (superando ocasionalmente o próprio rock progressivo no nível de elaboração do som).¹¹⁴ À parte os méritos e ressalvas que circundam o *art rock*, observamos que esse momento marcou indelevelmente a trajetória do gênero, tomado em sentido amplo. A virada conceitual irreversível nos oferece ferramentas para abordar o rock pela dialética entre vitalidade e elaboração, ambos os polos mostrando potencial e esgotamento conhecidos. Em outras palavras, o *art rock* estabeleceu os termos do problema, permitindo-nos investigar o gênero e as questões por ele suscitadas com consciência da narrativa que adentramos.

Precisamente esse rock que reivindica ser levado a sério nos conduz de volta aos maus-lugares e em direção ao presente. A esse respeito, não podemos deixar de passar por *The Wall* (1979), do Pink Floyd, que figura como advertência sobre um mau-lugar, empregando elementos distópicos. Adiante, encontramos apenas em *OK Computer* um equivalente em consistência e resultado estético a propósito do aceno a maus-lugares musicais. Os problemas encenados pelo Radiohead no final do século são outros. Por enquanto, o que encontramos é o ambiente geopolítico da Guerra Fria sob o temor ainda recente de regimes totalitários durante os quase noventa minutos de *The Wall*. Somos dados a conhecer Pink, personagem que enfrenta severos problemas emocionais pelo acúmulo de traumas durante a infância, desde conflitos no ambiente familiar, com a morte do pai na guerra e intervenções excessivas da mãe, até dificuldades no ambiente escolar, pelo comportamento autoritário de professores. A angústia e a sensação de não pertencimento a

113 ROCKWELL Em: CATEFORIS, 2007, p. 163.

114 COVACH; BOONE, 1997, p. 5.p

uma realidade que lhe era hostil culminam com a decisão de se isolar, metaforizada num muro que se interpõe entre Pink e a realidade. Totalitarismo e reificação determinam o percurso do roqueiro Pink até a desordem mental. A apreensão com o fascismo e o desencanto com a alienação entre artista e público fragilizam a personagem, que decide construir um muro para se afastar de vivências que o aterrorizam, sobre o palco e além. Em montagens de *The Wall*, o muro se ergue no curso das canções, chegando a cobrir completamente os músicos. No ápice da perturbação mental, Pink retorna ao palco em uniforme do exército nazista, imaginando-se um ditador entre seus subordinados (o público), praguejando e ameaçando colocá-los contra o muro. A obra confere grande carga simbólica à imagem do muro: além de implicar isolamento físico e psicológico, transforma-se em cenário da violência sumária praticada por regimes autoritários. Com a obra caminhando para o fim, Pink decide derrubar o muro. O disco termina sob o mesmo tema que iniciou, ao que escutamos o fragmento “Isn’t this where” no último segundo de gravação. O estranhamento permanece até que retornamos ao início do álbum para encontrarmos outro fragmento, “we came in”. “Isn’t this where we came in?”: conectados, os últimos e primeiros instantes do álbum respectivamente criam a frase, em meio à reexposição do tema inicial, denotando o caráter cíclico dos conflitos encenados em *The Wall*. Muros são erguidos e postos abaixo continuamente na vida do protagonista, pois os problemas que o afligem não podem desaparecer.

The Wall faz jus ao gênero por não restringir o sentido à matéria musical. Os dados cenográficos sobre o palco e os efeitos visuais não constituem ornamentos, senão elementos inerentes à obra, potencializadores do sentido. A audiência é chamada para tomar parte no espetáculo, em interação com a sina do protagonista. O público chega a usar máscaras, representando a alienação de uma plateia típica de rock, que se entrega ao êxtase sensorial a despeito da obra encenada sobre o palco. Era a quarta parede caindo no rock (enquanto outra se erguia sobre o palco). Ao mesmo tempo, escutas distintas eram encenadas no plano da representação em conflito assimilado por Pink. A distância marcada entre o artista de rock, reivindicando parâmetros estéticos de apreciação, e apreciadores do gênero, que frequentam concertos para se divertir em distração, remete ao paradoxo fundamental que discutimos ao comentar o surgimento do *art rock*. O problema já incomodava Roger Waters quando do lançamento de *The Wall*, no que notamos o lastro autobiográfico na concepção de Pink. O desentendimento pela tensão entre o ofício de criação e hábitos de recepção formados historicamente entre ouvintes do gênero marca o argumento do *art rock*. A possibilidade de conciliar o pretensamente relevante na criação com a disposição de quem se põe diante da

experiência estética simplesmente *to have a good time*, como o primeiro *rock'n'roll* propõe, é hipótese que verificaremos adiante. *The Wall* também traz informação musical que merece apontamento. O tema de abertura retorna nos últimos momentos de “Outside the Wall”, encerramento do disco. A melodia começa em baixíssimo volume, como que exigindo disponibilidade por parte do ouvinte, um giro no botão do aparelho de som sem receio de incomodar os vizinhos. Não se trata de obra concebida para a escuta em distração, que testemunhamos nos *headphones* entre os que se deslocam pela cidade, ou para preencher o insuportável silêncio de uma caminhada. Subimos o volume para escutar o estranhamente melancólico tema em Dó maior. A melodia entoada pelo clarinete, dobrada em tríades pelo acompanhamento da concertina, exprime algo de uma sentimentalidade sob escombros, dos vestígios de humanidade capazes de se subtrair à guerra. Antes que pudéssemos elaborar adequadamente a questão, recebemos de sobressalto o início de “In the Flesh?”, guitarra e contrabaixo galgando diatonicamente os graves, entremeados por ataques do órgão. O tema principal surge, imponente, em Lá maior, prosseguindo pelos compassos em 6/8. Como no momento inicial de *Sgt. Pepper's*, a primeira canção de *The Wall* propõe os termos do pacto ficcional. Pink se apresenta e prepara a plateia para o concerto que irá oferecer. Durante a reexposição, “In the Flesh” – desta vez, sem o ponto de interrogação – encontramos um protagonista no ápice do delírio. A canção inicia do mesmo modo até que Pink assume a personalidade de um ditador fascista, que prossegue com a interpretação trocando os versos originais. Entre as versões, testemunhamos a derrocada de Pink: do *rockstar* que anuncia o espetáculo ao ditador ensandecido que dirige ameaças à plateia. Notas entoadas com êxtase na abertura da primeira canção retornam com ar amedrontador, dando a medida do quão pouco confiável é a música quando reduzida a veículo de ideias objetivas, pela capacidade de se transfigurar constantemente.

“Another brick in the wall” é o número de destaque no álbum. O tema surge em três momentos com bom rendimento. As variações preparam o ouvinte para o refrão apoteótico na segunda parte, seguido do solo de guitarra. A nota ré em semicolcheias executadas em acompanhamento ao canto sombrio de Waters na primeira parte constrói um ambiente de expectativa. O minimalismo da estrutura convida o desenvolvimento do tema, além de uma primeira menção ao refrão que escutaremos posteriormente, nas partes dois e três. A canção apresenta a metáfora central do disco: cada trauma acumulado por Pink se torna um tijolo empilhado para erigir o muro que simboliza o isolamento da personagem. Ao cantar seu ressentimento por professores que o humilharam no ambiente escolar, Pink os acusa de

representarem um tijolo a mais no muro que o apartou da realidade. O ápice em pujança e eloquência é atingido durante a breve parte três, momento em que a construção do muro é finalizada. Sobre o palco, observamos a contraparte cenográfica ao isolamento de Pink: a apresentação prossegue com o grupo encoberto pelo muro até que, tendo passado por um julgamento interior (“The trial”), Pink decide derrubá-lo. *The Wall* não apresenta saídas para conflitos ali representados. Distopias são menos propositivas, mostrando um olhar aparentemente inexorável para a realidade. Nesse sentido, *The Wall* se assemelha mais a *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* que ao *Admirável Mundo Novo*. Coincidem na representação do horror do totalitarismo e da guerra. Em linhas gerais, versam sobre as consequências do recrudescimento político para a existência do sujeito. Retornamos à supracitada oposição entre indivíduo e coletividade, que reside no fundo dos maus-lugares, quer literários, musicais ou representados em filme. A pergunta subjacente “a que ponto chegamos?” coloca-se pelo questionamento sobre a possibilidade do sujeito e do humano, sob condições que fazem da liberdade apenas um aceno remoto. No *Admirável Mundo Novo*, a liberdade deixa mesmo de constituir um valor em si.

c. Representações da distopia no Radiohead

Aproximações entre Pink Floyd e Radiohead são tecidas pela crítica sob diferentes perspectivas, a despeito de não figurarem entre narrativas que os próprios grupos sustentam. Entrevistas, encartes de discos e outras fontes silenciam sobre esse elo que, não obstante, permanece um consenso crítico subjacente. Roger Waters e Thom Yorke chegaram a trocar animosidades por oportunidade de um recente apelo de Waters pelo cancelamento de uma apresentação do Radiohead em Israel como apoio ao movimento *Boicote, Desinvestimento e Sanções*. Yorke não atendeu ao pedido, respondendo publicamente de modo pouco amistoso.¹¹⁵ Comentadores de diferentes campos apontam convergências entre Pink Floyd e Radiohead. DeRogatis se refere ao Radiohead como “o Pink Floyd da geração Y”, enfatizando a experimentação com timbres que constroem um mundo sonoro além do que conhecemos, oportunizando um afastamento profícuo do ordinário.¹¹⁶ Schleifer encontra semelhanças entre canções como “Brain Damage” e “No Surprises”, em que melodias quase

115 <https://www.rollingstone.com/music/music-news/thom-yorke-breaks-silence-on-israel-controversy-126675>. Acesso em: 12 de julho de 2019.

116 <http://www.jimdero.com/News2003/Aug25Radiohead.htm>. Acesso em: 12 de julho de 2019.

infantis são ressignificadas em enquadramento poética e musicalmente arrojado.¹¹⁷ Giles Hooper expõe a maneira como ambos os grupos atacam o que denominou “paradoxo do novo manejável”, conciliando experimentalismo, performances intensas e convincentes, escrita sofisticada e, ao mesmo tempo, melodias de pronta memorização, sonoridade grandiloquente e elementos tradicionais do repertório de rock.¹¹⁸ Ingleses em tempos distintos, equivalem-se menos pela sonoridade que pelo esmero conceitual ou pela ambição estética. Em termos musicais, *OK Computer* e *Kid A* não acenam às claras a *The Dark Side of the Moon* ou *The Wall*. O elo evidenciado nada possui de um sentimento *revival*. Num ambiente pós-guerra, o Pink Floyd exprime os efeitos de traumas históricos recentes sobre a subjetividade na linguagem da canção radiofônica, que não passou indiferente ao totalitarismo, mesmo com harmonia tonal e métrica regular. O Radiohead, em contrapartida, assiste a antigas tensões, produzidas na atmosfera da Guerra Fria, diluírem-se em um presente infinito, que apresenta informação, tecnologia e consumo como caminhos inequívocos para o progresso. Ameaças à liberdade, uma vez representadas sob o aspecto coletivo, pelo controle social e descomprometimento da práxis política com fins universais, atingem âmbito individual ao colocarem em questão a possibilidade do sujeito ante o consequente atrofiamento de potencialidades humanas.

O fascista representado por Roger Waters em *The Wall* não figura entre canções do Radiohead, que enfocam mecanismos silenciosos de coerção interior. Em certa medida, o aceno à distopia no Pink Floyd se aproxima em feições do que observamos em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, convergindo na expressão de um sentimento pós-guerra e na dimensão política da ameaça à subjetividade. O Radiohead percorre o caminho inverso, do indivíduo que reclama a condição de sujeito ao cenário que inviabiliza o mesmo gesto, assemelhando-se ao *Admirável Mundo Novo* de Huxley. Acima de variados exemplos que evidenciam os caminhos seguidos pelos maus-lugares, o denominador comum entre essas representações é a oposição elementar entre indivíduo e sociedade, ou o sujeito apesar da coletividade. Pela atmosfera reflexiva e o enfoque em conflitos interiores, a voz poética no repertório do Radiohead tende à melancolia, deixando entrever os traços da sociedade que a produziu. Ora, quer nas canções de Pink Floyd e Radiohead, quer nos romances de Orwell e Huxley, salta o pioneirismo inglês com os maus-lugares. Claeys situa a obra de H. G. Wells, iniciada ainda ao final do século XIX, na transição entre ficção científica e distopia. Ambos problematizam aspectos pinçados do presente no espaço ficcional. A fronteira entre os

117 SCHLEIFER Em: REISING, 2005.

118 HOOPER, 2006.

gêneros reside no grau de plausibilidade da representação: a sujeição da vida humana a um único e opressivo regime perfaz um contínuo obscuro a partir do presente; a conquista da Terra por alienígenas, diferentemente, embora possa conter aspectos distópicos, não constitui extensão razoável do presente que vivemos.¹¹⁹ Embora o gênero *sci-fi* possa mesmo trazer elementos distópicos, essas obras não contam como exemplos de distopias em sentido estrito segundo o conceito de Claeys.¹²⁰

Continuemos na Inglaterra. Na cidade de Oxford e, finalmente, na *Abingdon School*, ambiente onde o Radiohead se formou sob a inquietude de Thom Yorke, exemplo de um adolescente que não encontra lugar.¹²¹ Cinco cirurgias em razão de disfunção ocular, ainda perceptível em clipes e apresentações do grupo, trouxeram dificuldades. Enredo conhecido: transformação do garoto introspectivo em *rockstar*, a fim de exorcizar traumas de infância. Contratemos com um diretor que se opunha a apresentações musicais em *Abingdon* nos aproximam da supracitada narrativa de Pink em *The Wall*. O componente comportamental acompanhou a trajetória do rock em momentos distintos. Se o roqueiro convencional é um personagem que reúne índices de recusa a hábitos estabelecidos, construindo algo como uma crônica de tais vivências pelo gesto musical, o *art-rock* frequenta a universidade e vai a exposições de arte, afastando-se da caricatura de um *outsider*. Lembremos do relato de Jeff Greenfield.¹²² O interesse no fenômeno encapsulado em canções de rock o levou a ambientes improváveis. Os modos do estudante judeu contrastavam com as roupas, tatuagens e condutas predominantes. O episódio aconteceu nos anos 1950, mas reconhecemos nele o perfil encampado pelo *art-rock*, em que a adesão estética se desvinculou frequentemente do lastro comportamental. A esse respeito, Thom Yorke se coloca como tipo híbrido: irreverente em performances sobre o palco e inconformado com a dinâmica do *showbiz*, o que expressa com absoluta falta de decoro na relação com veículos de imprensa; ao mesmo tempo, vivenciou o ambiente universitário, onde prosseguiu com os empreendimentos musicais e se graduou em *English and Fine Arts* pela *Exeter University*. O primeiro álbum do Radiohead, *Pablo Honey* (1993), mostra o grupo em busca de um argumento formal. Escutamos muitos elementos, mas pouca direção. Os próprios integrantes mostram pouco entusiasmo com o álbum. Johnny Greenwood destacou a apreensão pela inexperiência que marcou o período de gravações. Ed O'Brien se referiu ao disco como miscelânea de sucessos de um período remoto, em que não

119 CLAEYS, 2010, p. 113.

120 CLAEYS, 2010, p. 109.

121 RANDALL, 2012, p. 344.

122 GREENFIELD Em: CATEFORIS, 2007, p. 25.

possuíam contrato.¹²³ Encontramos, em *Pablo Honey*, formulações estéticas em momentos individuais, ainda distantes de forma amadurecida. Logo na faixa de abertura, “You”, três compassos 6/8 alternam com um 5/8 de sobressalto no fechamento da cadência. O efeito é demasiado aparente e pouco articulado, porém deixa entrever o intuito de propor soluções em âmbito formal para os impasses suscitados nas canções. “Stop Whispering” traz Yorke em interpretação convincente, ressaltando a qualidade vocal que se fez aspecto importante na sonoridade do grupo. “Anyone Can Play Guitar” e outros momentos apresentam camadas sobrepostas do instrumento, produzindo arranjos densos, um traço que figurará mais sofisticadamente na base de outros álbuns. Fica a impressão de não haver espaço para tantas guitarras, três ao todo, por vezes multiplicadas pelo efeito de uma “parede” de som, com o empilhamento de trilhas gravadas. O terceiro ponto de interesse em *Pablo Honey* advém do momento de maior repercussão, “Creep”, canção que marcou a entrada do Radiohead em um circuito global de concertos, conferências de imprensa, execuções radiofônicas e presença em paradas de sucesso. À parte a melancolia nos versos e na interpretação vocal, rompantes de sonoridade áspera saltam aos ouvidos no trecho que antecede o refrão. O arranjo segue em atmosfera confessional quando a guitarra irrompe em ataques com volume e saturação intencionalmente em excesso. Percebemos algo como um borrão em pintura que se apresentou como um retrato de contornos harmoniosos. A intervenção da guitarra, com ênfase na percussividade e no timbre, prepara a atmosfera para a inflexão de tom realizada no refrão. Abandonando a reflexividade inicial, a voz poética encerra um lamento cujo amargor se potencializa na inospitalidade da guitarra. Randall sugere, a partir de relatos dos próprios integrantes, que os ataques de guitarra em “Creep” foram concebidos de modo acidental. Greenwood costumava fazer soar o instrumento em instantes que antecederiam o refrão durante ensaios, a fim de verificar se o volume estava alto o bastante. Outros relatos apontam que o guitarrista não se entusiasmava particularmente com a canção, procurando sabotá-la com intervenções aleatórias.¹²⁴ De um modo ou de outro, percebemos a primeira entre ocorrências posteriores de um aspecto importante no repertório do Radiohead: o emprego do ruído como elemento estético.

Repetir “Creep”. Gravadora e empresários não esperavam menos do Radiohead. Outro número de grande repercussão faria perdurar o entusiasmo com o grupo em rádios, TV’s e publicações impressas. *The Bends* (1995) não entregou o esperado, marcando o primeiro de recorrentes desencontros entre ambição estética e objetivos comerciais ao longo da carreira do

123 RANDALL, 2012, p. 1555-1563.

124 RANDALL, 2012, p. 1624-1632.

Radiohead. Em termos estéticos, *The Bends* se mostrou muito superior a *Pablo Honey*, contabilizando boas e consistentes canções que, ainda hoje, compõem o repertório das apresentações do grupo. O título do álbum remete a “Creep” de soslaio. A doença de descompressão, ou “the bends”, como é corriqueiramente chamada na língua inglesa, é uma desordem comum em mergulhadores que sobem à superfície rápido demais. A expectativa produzida pelo sucesso dos primeiros anos redundou em pressão comercial que acabou comprometendo as gravações do álbum seguinte. Esse foi o sentimento dos integrantes do Radiohead durante a tentativa malograda por outro ciclo virtuoso no *showbiz*.¹²⁵ *The Bends* significou, não obstante, um salto qualitativo em termos artísticos para o grupo. Elementos meramente embrionários no álbum anterior ganham em desenvoltura e consistência. Em perspectiva, não parece mesmo se tratar do mesmo grupo. As composições, outrora assinadas somente por Yorke, passaram a ser escritas em colaboração com os outros membros. A instrumentação com três guitarras ganharia roupagem mais sofisticada, com os papéis se distribuindo entre as partes, além do emprego oportuno do silêncio, conforme registrado em depoimento do guitarrista Ed O’Brien:

I think we were very aware of something that we weren’t aware of on Pablo Honey. The approach to The Bends was, if it sounded really great with Thom playing acoustic with Phil and Coz [Colin], what was the point in trying to add something more? Everything that was added had to make the track better.¹²⁶

Além desse exercício de parcimônia, *The Bends* também ficou marcado por um melhor aproveitamento do estúdio de gravação. Yorke atribui os méritos, assim como a sonoridade resultante no álbum, ao trabalho do produtor John Leckie. Leckie havia participado como engenheiro de som da produção do disco *Plastic Ono Band* de John Lennon, obra que ele apresentou a Yorke durante a gravação de *The Bends*, e que acabou influenciando o encaminhamento da produção. O piano elétrico modificado como elemento dominante nos primeiros compassos de “Planet Telex”, dá indício de outra abordagem quanto aos timbres e texturas. “High and Dry” é bom exemplo para a fala de O’Brien sobre o ganho eventual de empregar menos elementos. Resta arranjo cristalino em torno do violão de Yorke, a que se conformam guitarras, baixo e bateria. “Just” e “My Iron Lung” representam a

125 RANDALL, 2012, p. 2382-2388.

126 O’BRIEN Em: RANDALL, 2012, p. 2428. Acho que estávamos muito cientes de algo para que não atentamos em *Pablo Honey*. A estratégia em *The Bends* foi a seguinte: se soasse bem com Thom tocando violão com Phil e Coz [Colin], qual o sentido de tentar acrescentar algo mais? Tudo o que era acrescentado tinha que tornar a faixa melhor. Tradução livre do autor.

evolução do Radiohead na gramática particular do rock, com melhor articulação entre as partes, boas performances instrumentais, variações de dinâmica e alternativas harmônicas. O número de encerramento, “Street Spirit (Fade Out)” transcorre de maneira reflexiva e quase sombria, expandindo as opções de gêneros e enlaces formais apresentadas pelo grupo. *The Bends* não repercutiu com o grande público como *Pablo Honey* (principalmente devido a “Creep”), mas significou o preço para despertar os ouvidos da crítica, que passou a aguardar os próximos lançamentos do grupo.

Do ciclo de canções em *The Bends*, “Fake Plastic Trees” merece destaque. Transcende, poética e musicalmente, as feições de uma balada com acompanhamento ao violão, das que compõem o repertório de incontáveis grupos de rock. Em uma escuta estética, põe em cena problemas filosóficos atemporais logrando bom rendimento na economia interna da canção. Também se oferece atrativamente à escuta cotidiana, tendo se tornado o momento de maior repercussão em *The Bends*. Randall comenta a aparente semelhança com as chamadas *power ballads*.¹²⁷ Para Metzger, o gênero se distingue na convivência difusa e conflituosa entre sentimentalidade e euforia. Essas canções costumam apresentar andamento lento e atmosfera reflexiva, com versos que discorrem sobre aflições amorosas. Escalam em intensidade com incrementos no arranjo e na eloquência vocal até culminarem na expressão apoteótica da sentimentalidade original, transformada em euforia.¹²⁸ Nesses momentos, a performance vocal desbrava o registro agudo, os contornos tendentes ao melodramático. O arranjo cresce em semelhante proporção, com presença de toda a formação instrumental, podendo contar com acréscimos sinfônicos. Modulações de dois ou três semitons acima podem acontecer para a reexposição do refrão, visando gerar efusividade derradeira. Se as baladas convencionais formalizam em verso e canto sentimentos afeitos à tradição lírica, tomando a angústia e a melancolia como inerências da condição humana, a novidade com as *power ballads*, cujos primeiros exemplos datam da década de 1970, são o uso do excesso como princípio e a inaceitabilidade do sofrimento, prontamente traduzido em euforia com triunfo do sujeito. Constituem objetos com a assinatura do setor fonográfico em um momento de avanço da padronização. A casca de sentimentalidade e a euforia pontual não configuram experiência autêntica, podendo, pela mesma razão, conformar-se às diferentes demandas emocionais de ouvintes compelidos pela atratividade geral das canções. No escopo do rock, grupos como Aerosmith, Bon Jovi e Guns ‘N’ Roses construíram repertórios que se aproximam de uma sensibilidade do grande público pela representação de afetos que

127 RANDALL, 2012, p. 2550.

128 METZER, 2012, p. 439-441.

constituem denominadores comuns para o receptor, trazendo refrões luxuosos, performances vocais convincentes e acompanhamentos virtuosos. O ouvinte tem à disposição algo como pílulas de uma “catarse” induzida, em que a escuta nos convida menos pela via conceitual que como provocação aos sentidos. “Fake Plastic Trees” de fato apresenta elementos de *power ballad*, ainda que não corresponda ao gênero senão como antítese. A semelhança pode ser entendida também conceitualmente, visto que a canção tem no par essência/aparência um princípio de criação, segundo o qual estabelece relações entre imagens e afetos. Assim como os personagens representados na canção se engajam em relações e emoções imbricadas em um primado da aparência, a própria canção nos lança no bojo de semelhante tensão, formulando impasses filosóficos em roupagem radiofônica. Nesse momento, o próprio constrangimento à intenção estética imposto pelo formato se estetiza ao metaforizar, no interior da linguagem, a inescapabilidade da aparência, assim como a premissa de nos esgueirarmos nos limites de mediações cotidianas, da recorrência do sempre igual, com fragmentos circunstanciais de experiência imediata.

No Brasil, a entrada do Radiohead entre grandes veículos foi com conhecida peça publicitária da Fundação Síndrome de Down.¹²⁹ Em 21 de março de 1998, em razão do Dia Internacional da Síndrome de Down, foi à televisão aberta um anúncio de dois minutos em divulgação do respeito à população com deficiência intelectual. As feições do clipe, feito à semelhança de uma obra de cinema antigo, em preto e branco com diálogos legendados, oportunizaram que “Fake Plastic Trees” se fizesse ouvir com destaque. Quem não conheceu o Radiohead pelo nome antes nem depois de assistir ao anúncio ainda reconhece a “música do Carlinhos”, assim chamada em referência ao protagonista da peça. A narrativa propõe o questionamento de ideias aparentes, pretende suspender a percepção de que portadores de deficiência intelectual sejam incapazes de realizar tarefas cotidianas como estudar e praticar esportes. Apresenta duas crianças se divertindo num carrossel, uma delas exibindo traços indicativos da síndrome de Down. Enquanto a câmera percorre a expressão de alegria e contentamento dos garotos simultaneamente à execução de “Fake Plastic Trees”, legendas descrevem atividades realizadas por Carlinhos às quais o amigo não tem acesso. Carlinhos frequenta a escola, pratica natação e estuda piano, enquanto o amigo não tem as mesmas oportunidades. Somos compelidos à solidariedade com a criança deficiente quando a peça surpreende ao focar o próprio garoto com os dizeres: “Ei, este é o Carlinhos”. Cria-se a expectativa para logo rompê-la: expectativa de que a criança privada de oportunidades é a

129 <https://www.youtube.com/watch?v=DgrAJqU0zN0>. Acesso em: 8 de novembro de 2019.

deficiente, de que as privações se explicam na deficiência. O amigo não pode ter hábitos semelhantes aos de Carlinhos porque é pobre e vive na rua, assim diz a legenda, e arremata: “Milhares de crianças no Brasil precisam da sua ajuda. Os portadores da Síndrome de Down só precisam do seu respeito”. À parte a opção por sanar o problema encobrendo outro, e a representação pouco verossímil do menino de rua, o filme logrou bom resultado ante os constrangimentos do gênero. A escolha de “Fake Plastic Trees” mostrou-se estética e publicitariamente acertada pela afinidade da peça com conceitos encenados na canção e pelo impacto conseguido na conjugação do recorte musical às imagens desaceleradas e em preto e branco.

Thom Yorke afirma que, com “Fake Plastic Trees”, havia encontrado uma voz lírica e composicional.¹³⁰ As etapas de produção se revelaram custosas, no entanto. Contratempos na construção do arranjo em conjunto fizeram com que Leckie optasse por uma gravação guia figurando apenas Yorke acompanhado ao violão. Uma leitura rudimentar entre as primeiras tentativas com “Fake Plastic Trees” figura em apresentação no teatro Astoria, em Londres, registrada no filme *Live at the Astoria*¹³¹. A estranheza sobre o palco e a identidade visual algo imprecisa compõem a atmosfera em que o Radiohead entrega “Fake Plastic Trees” quase como antítese do argumento que a canção viria a sustentar na forma acabada. O desafio durante a produção foi cortar elementos ao mínimo necessário, em vez de “embelezar” a faixa com acréscimos. Yorke concluiu a gravação guia em uma tomada apenas, inspirado por uma apresentação do cantor Jeff Buckley a que havia assistido na noite anterior. Partes de cordas chegaram a ser escritas por Johnny Greenwood e gravadas por convidados, tendo sido majoritariamente descartadas na versão final.¹³²

“Fake Plastic Trees” aproxima de maneira preliminar os maus-lugares que viemos perseguindo nesta breve história, com expressões na literatura e no cinema até a primeira formulação musical pelo exemplo de *The Wall*. Ora, a continuidade do impulso distópico em canções do Radiohead da forma como propusemos originalmente perfaz uma narrativa que tem em “Fake Plastic Trees” o ponto de partida. Não sabemos ainda que lugar é esse, mas passamos a identificar os conflitos e angústias que o permeiam. Os versos e a interpretação vocal conferem vida às personagens. O arranjo dá direcionamento às tensões encenadas no espaço da canção. A melancolia da voz poética ao encontrar um mundo em que as relações

130 RANDALL, 2012, p. 2564-2572.

131 <https://www.youtube.com/watch?v=QerNhaVjZ5o>. Acesso em: 12 de dezembro de 2019.

132 RANDALL, 2012, p. 2572-2587.

humanas se esvaziam no primado da aparência se desenvolve até culminar no estouro do sujeito que se insurge contra a banalidade no entorno enquanto reconhece a inexorabilidade dessa condição. As guitarras, centrais para o gênero e fortemente presentes na sonoridade do grupo, oferecem nuances interpretativas que operam em diálogo estreito com os versos e o canto pela intensidade dos sentimentos e dos conflitos representados.

O espaço habitado pela voz poética em “Fake Plastic Trees” se faz conhecer em *OK Computer* (1997), o próximo álbum lançado pelo Radiohead, figurando certamente entre os principais. *St. Catherine’s Court*, uma mansão sombria construída no século XVI em Bath, Inglaterra, foi o local escolhido para as gravações. Cenário propício aos maus-lugares, especialmente no sentido em que o Radiohead se notabilizou por representar, realizados pelo encontro entre o antigo e o futurístico, fazendo ressoar a atemporalidade das perguntas fundamentais. Coro de vozes inumanas entre paredes de pedra em uma sala de gravação improvisada. Guitarras saturadas na companhia do *mellotron*, versos declamados por um processador de voz em computador, androides e angústias existenciais. Preterir o estúdio de gravação foi o primeiro passo em direção ao argumento estético do álbum, cuja sonoridade estabelece um corte com títulos anteriores e com as práticas do rock durante os anos 1990. A decisão por um ambiente que imprimisse as feições pretendidas para o álbum se verifica nas palavras de Johnny Greenwood:

It was wonderful going somewhere that wasn’t designed for recording (...). Recording studios now tend to be quite scientific and clinical. You can’t really impose yourself without getting over the fact that there are fag burns in the carpet and gold discs all around. It’s good to go and decide that we’ll turn this beautifully furnished sitting room into whatever.¹³³

OK Computer se apresenta pela sonoridade. Randall vê no emprego do ruído um princípio orientador do disco. A sobreposição de elementos arredios à percepção constrói um ambiente intencionalmente inóspito ao ouvinte, metaforizando os efeitos do excesso de estímulos audiovisuais que atordoam a consciência e comprometem a formação do sentido. O título remetendo a um computador sugere que técnica e informação serão temas em pauta. Com a ausência de pontuação entre os termos, salta uma ambiguidade importante. Hesitamos sobre o primeiro termo qualificar ou constituir resposta ao segundo. No primeiro caso, resulta

133 GREENWOOD Em: RANDALL, 2012, p. 3191-3194. Foi maravilhoso ir a um lugar que não foi pensado para gravação (...). Estúdios de gravação tendem a ser bem científicos e clínicos hoje. Você não pode realmente se impor sem ter que lidar com o fato de haver marcas de cigarro no tapete e discos de ouro para todos os lados. É realmente bom chegar e decidir que vamos transformar essa sala lindamente mobiliada em qualquer coisa. Tradução livre do autor.

a normalização de dispositivo que simplesmente consente, dizendo “OK”. No segundo, o consentimento direcionado a um computador, que, então, parece humanizado. Subjacente, a possibilidade de sermos nós os programados a dizer. Leituras similares a essas podem ainda sucumbir à hipótese de os termos simplesmente encenarem a banalidade de um excesso de informação por vezes nauseante. O que encontramos em *OK Computer* não se aproxima de nenhuma ode à tecnologia, ainda que se mantenha equidistante do resguardo. O sentimento preponderante no disco é de suspeição resignada, na medida em que revela marcas do contemporâneo sobre o sujeito ao mesmo tempo em que expõe a inexorabilidade do mesmo processo. À parte os recursos disponíveis em estúdio e o elevado padrão técnico atingido pela indústria do disco, *OK Computer* aparece despido do embelezamento comum às canções radiofônicas. Escutamos a organicidade de obra que estabelece um referencial próprio, não deixando equivalentes entre o gênero. O núcleo composto por guitarras, baixo e bateria é atravessado por efeitos que conferem imprevisibilidade ao produto final. Esses efeitos não embelezam, por vezes chegam a comprometer a audição que consideramos “limpa”. O processamento da bateria em “Airbag” distorce os ataques de caixa, espalhando-os entre frequências agudas dos pratos. As guitarras compõem um tecido preñado de tensões, com abrangência de timbres, contrastes nos eixos grave/agudo e cristalino/processado, além de assimetrias como em “Paranoid Android”, em que frases iniciam, mas desaparecem em um emaranhado de efeitos antes de chegarem ao fim. Em *OK Computer*, recursos técnicos são empregados para sabotar uma sonoridade trivial, consolidada na práxis da indústria fonográfica. O mínimo que podemos dizer é que o disco se faz desafio à audição. Não se propõe a “agradar”, em acepção filistina do termo, marcando, pois, uma distinção importante em relação ao grosso do repertório de música radiofônica.

OK Computer foi escolhido pelos leitores da revista Q o “Melhor Disco de Todos os Tempos” em 1998 e 2001. A publicação também listou o álbum no terceiro lugar entre os “Cinquenta Melhores Discos Ingleses de Todos os Tempos”, à frente de clássicos beatleaneos como *Revolver*, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e *Abbey Road*. Na revista *Spin*, *OK Computer* foi colocado no topo entre os “Melhores Discos do Período 1985-2005”.¹³⁴ O disco também reavivou para a crítica a aproximação entre o Radiohead e o repertório do *art rock*. “Paranoid Android”, pela estruturação em três partes marcadamente distintas, faz aceno a “Happiness is a Warm Gun”, dos Beatles, enquanto a atmosfera na

terceira parte revela autodeclarados traços floydianos.¹³⁵ Outro elemento presente no álbum e afeito ao *art rock* é o emprego do discurso falado. Em vez de recorrer à fala para um gatilho temático ou o empacotamento de uma mensagem, *OK Computer* vai adiante com “Fitter Happier”. A desumanidade da voz aponta para o uso estetizado da fala, que não comunica uma mensagem objetiva, mas espanta ao nos identificar com a desumanidade que convive em nós. Em procedimento curioso, os versos se tornam tão mais expressivos quanto menos expressam.¹³⁶ Unidade conceitual é ainda outro componente que deixa o Radiohead na trilha do *art rock*, a despeito da falta de entusiasmo interno com essa abordagem. O grupo costuma ser arredio a inferências sobre esmero conceitual ou intenção estética. Não obstante, leituras unificantes ou carregadas de intencionalidade preponderam na crítica. Diante desse cenário, Marianne Letts discute a categoria do álbum conceitual resistente (*resistant concept album*), surgido da sobreposição de narrativas no curso da mesma prática, fazendo colidir a crítica e o tema. O Radiohead costuma rechaçar tentativas de racionalização da música que produzem, mas a perspectiva dos autores configura uma entre outras também legítimas. O argumento de Letts repousa sobre essa tensão, articulando a negação em nível discursivo e os mesmos princípios estéticos presentes nas obras. Materialmente, os álbuns “resistentes” preservam traços dos conceituais ao mesmo tempo em que procuram se esquivar à categoria. É o exemplo de *OK Computer*, que, a despeito de não desenvolver uma narrativa comum entre as canções, exibe unidade suficiente para amarrá-las ao mesmo tempo em que permite que se soltem quando oportuno.¹³⁷

Os arredores de *OK Computer* ilustram uma etapa da trajetória do Radiohead. O documentário *Meeting People is Easy* (1998) acompanha o grupo entre viagens, palcos e compromissos publicitários durante a turnê em divulgação de *OK Computer*. Contrário à expectativa por uma atmosfera de exaltação, o que a boa recepção do disco e o prestígio internacional do grupo sugerem, o filme compreende um registro perturbador, em que testemunhamos inerências da condição de ocupar o centro do *showbiz*: responder às mesmas perguntas, posar para fotos promocionais com sorriso de ontem e alimentar enorme rede de relacionamentos entre produtores, imprensa e figuras do campo fonográfico. Letts observa diferenças importantes entre *Meeting People is Easy* e *A Hard Day's Night* (1964), obra paradigmática do gênero. Para a autora, o filme do Radiohead é antítese deste dos Beatles, veiculado no Brasil sob o título *Os Reis do Iê, Iê, Iê*, que compreende o entusiasmo com o

135 CLARKE Em: LETTS, 2010 p. 29.

136 LETTS, 2010 p. 29-30.

137 LETTS, 2010 p. 25.

fenômeno musical, comercial e publicitário que os Beatles significaram em meados dos anos 1960. Os inconvenientes experimentados pelo quarteto de Liverpool, como a ausência de privacidade e os compromissos ininterruptos, são representados no filme como percalços necessários da vida de músicos aclamados. Com o Radiohead, esses aspectos são alçados ao primeiro plano, sobrepondo-se em vários momentos às benesses da bajulação e dos ganhos materiais proporcionados pela carreira na indústria global do entretenimento. De maneiras diferentes, há um traço recorrente na história do Radiohead: opor-se a um quadro que lhes é condição de existência.¹³⁸

O experimento com “Fitter Happier” marcou uma inflexão na abordagem dos temas e formas no repertório do Radiohead, apontando na direção do próximo disco, *Kid A* (2000). Momento importante para a articulação de elementos distópicos, o álbum levou adiante o tratamento de um impulso que veio amadurecendo ao longo de álbuns anteriores. O elemento humano não figura em *Kid A* senão como um vestígio. Do encarte figurando cenários fantasmagóricos aos momentos musicais que deixam suspensos o gênero canção e a própria condição da voz poética, a vida não se faz perceber senão residualmente, ocupando estrato secundário na representação. A informação visual do álbum foi elaborada pelo artista gráfico Stanley Donwood, que também assinou a capa de *OK Computer*, em colaboração com “Dr. Tchock”, pseudônimo provavelmente referido ao próprio Yorke. Quando perguntado sobre o assunto, Donwood é reticente: “Não tenho a liberdade de dizer, fiz uma promessa.” Yorke e Donwood se conheceram na Escola de Artes da Universidade de Exeter. A capa de *Kid A* foi inspirada em uma fotografia retratando a guerra no Kosovo em 1999, publicada pelo jornal britânico *The Guardian*. Os objetos remanescentes da guerra sobre a neve, entre armas, instrumentos militares e bitucas de cigarro, formaram uma cena tocante para Donwood, que procurou expressar o sentimento com a frieza e a ausência de vida na capa.¹³⁹ Uma cadeia de montanhas coberta de gelo entre vulcões em erupção, florestas em chamas e o firmamento avermelhado. O primeiro contato com *Kid A* nos priva do elemento humano. O encarte dá continuidade à exposição de cenários inóspitos a toda forma de vida. Não existe humanidade, tampouco recursos naturais. A propósito, o *Worldwatch Institute*, centro de pesquisas em sustentabilidade com sede em Washington, foi outra fonte para o conceito visual do disco. O assombro de Yorke e Donwood diante dos dados sobre o derretimento de calotas polares e mudanças climáticas em curso, publicados pelo instituto, levou à atmosfera pós-catástrofe

138 LETTS, 2010 p. 36.

139 <https://www.theguardian.com/music/2006/nov/22/radiohead.popandrock>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

representada no disco.¹⁴⁰ As raras figuras humanas aparecem no encarte em tamanho reduzido, abaixo e no canto da imagem. O pequeno contingente é representado diante de uma piscina vermelha, em contraste com a palidez do terreno congelado. Donwood relaciona a imagem da piscina ao romance gráfico *Brought to light* (1988), de Alan Moore, em que assassinatos pelo Estado eram medidos em “piscinas”, segundo notas sobre uma gravura comercializada na loja virtual do artista.¹⁴¹

Alguns momentos musicais de *Kid A* recuam ante a forma canção em diferentes perspectivas. Quer pelo rompimento com a estrutura verso/refrão em favor de formas livres, inclinadas ao minimalismo; quer pela desintegração da voz poética, que se abstém do plano principal para figurar horizontalmente entre os demais elementos da trama. Também ficam suspensos os traços de gênero, com a presença apenas discreta das guitarras que ligavam o Radiohead fortemente ao rock. Para um grupo conhecido por arranjos densos somando três guitarras, não se tratou de algo que pudesse passar despercebido. De modo geral, o argumento estético de *Kid A* pressupõe o afastamento do rock e da canção, precisamente os pilares do repertório do grupo até então. Tais distâncias colocam em termos musicais o que as imagens contidas entre a capa e o encarte marcam visualmente: a suspensão do que entendemos pela condição humana. Os elementos compõem um quadro que põe em xeque a compreensão dos valores e afetos que nos permeiam. Ante a ameaça ao sujeito no mundo representado em *OK Computer*, em que prevalecem a ambição individual, a programação subterrânea dos comportamentos e o excesso de informação em vista do pouco sentido, *Kid A* denota um movimento pela reconciliação com uma humanidade possível. A melancolia subjacente à perseguição de uma felicidade racionalizada conduz à procura de outros caminhos para a experiência individual. Como a procura não pudesse acontecer por caminhos conhecidos, os elementos formais se reordenam, descomprometidos com outro mote que não o de encontrar soluções para impasses conceituais que se expressam como problemas estéticos. Em alguma medida, *Kid A* se aproxima de uma dicção afeita à Estética filosófica, em que buscar um horizonte de superação do que está convencionalmente posto figura como valor primeiro. Musicalmente, o distanciamento em relação à canção rock se pagou com o emprego da recursividade estrutural e das experiências com timbres da música eletrônica. O encadeamento verso/refrão dá lugar a seções instrumentais destacadas, ao emprego da aleatoriedade e a experiências com sampleamento. Esse ambiente favoreceu a substituição de

140 <https://www.theguardian.com/environment/blog/2008/mar/20/thomyorke>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

141 <https://web.archive.org/web/20070610203044/http://shop.slowlydownward.com/Store/DisplayIndividualItem/1/575.html>. Acesso em: 2 de agosto de 2019 (conteúdo recuperado de arquivo).

guitarras por computadores, ou mesmo a troca de instrumentos entre integrantes¹⁴², uma vez que obter idiomatismos singulares se tornou prioridade, fazendo com que a ausência de treinamento específico fosse alçada a ganho circunstancial. O canto em *Kid A* encerra uma voz poética transfigurada, despida do lirismo que define a canção. Em vez disso, deixa-se perpassar por incursões eletrônicas, admitindo deformações de timbre e mudanças de altura, como um instrumento entre os demais. A desarticulação do sujeito durante a performance vocal põe em questão as expectativas que partilhamos a respeito do material. A fatura não tem por efeito apaziguar, ao contrário, desconforta ao iluminar lacunas que nos privam de poder dizer. O reconhecidamente humano se mostra tão bruxuleante que somos compelidos a escutar reivindicações de outras sensibilidades, acenando com uma humanidade tal que renunciou ao sujeito romântico para se conciliar com uma subjetividade residual, atravessada por lamentos andróides.

Os primeiros instantes de “Everything in its Right Place” saltam aos ouvidos pelos fragmentos processados de voz, enunciando palavras incompreensíveis entre os acordes do sintetizador. Sobrepõem-se, inclusive, à voz principal, sob alterações de timbre e altura. Em seguida, a voz principal também se deforma à maneira dos fragmentos iniciais, em tentativas falhadas de articulação. Os versos que somos capazes de identificar se revelam obtusos semanticamente. Restamos entre o absurdo e o inarticulável, que se expressam sobre a recursividade de uma estrutura mínima, enfocando os percalços da busca pelo sentido. Surpreendemo-nos com o contraste entre estrutura e performance na faixa-título, em que os elementos de canção, estrutura verso/refrão e dinâmica voz/acompanhamento, são postos em contraste com a desarticulação da voz poética. O canto se apresenta robotizado, distorcido e encoberto pelo processamento em computador. Os ataques da bateria figuram igualmente deformados. A fatura é de canção que poderia ter sido, um gesto que não encontra lugar. Os instantes finais trazem uma melodia aguda semelhante ao choro de um bebê, apesar de logo integrada à sonoridade eletrônica, como que sinalizando com a estranha representação de um híbrido entre humano e robô. “The National Anthem” segue com a verve minimalista e improvisativa, acrescentando a aleatoriedade como princípio criativo. Em apresentações do Radiohead, trechos da obra são dedicados à sobreposição do sinal de rádios locais ao *groove* executado por baixo e bateria. Na gravação original, um naipe de metais executa melodias disparatadas por um efeito de caos sobre o acompanhamento contínuo. Como instrução aos instrumentistas sobre a passagem, foi pedido que imaginassem “o trânsito de Nova Iorque ou

142 RANDALL, 2012, p. 4548.

pessoas presas em um elevador, realmente tensas e não muito distantes de se matarem”.¹⁴³ Entrevistas posteriores indicam em tais experiências um aceno ao jazzista Charles Mingus, admirado em especial por Yorke e Greenwood: “não tocamos trompa, mas adoramos o caos [de Mingus]”, esclarece Greenwood.¹⁴⁴ Referencial também estrangeiro ao rock em *Kid A* é o compositor Olivier Messiaen, cujo emprego do ondas Martenot para a obra “Turangalîla-Symphonie” levou Greenwood a experimentar com o instrumento para o arranjo de “How to Disappear Completely”.¹⁴⁵ Eis a primeira entre poucas canções a rigor no disco. A voz poética aparece enfim, ainda que para cantar o próprio desaparecimento. Os momentos tendentes ao convencional em *Kid A* se atêm ao mesmo argumento, encampando tensões que vemos representadas em caminhos distintos. Voz e acompanhamento se dissociam novamente, apresentando versos dispostos em torno de um estribilho. Contudo, os elementos poéticos e musicais não passam incólumes ao conceito praticado no álbum. A harmonia preserva a circularidade de outros momentos, enquanto os versos se mostram em formato mínimo, parcimoniosos em quantidade e extensão. É sugestiva também a ausência de transcrições do material poético no encarte, indicando que os termos não foram concebidos propriamente para degustação, tampouco para serem compreendidos em certos trechos, mas como fragmentos imperscrutáveis em essência, que se iluminam e obscurecem conjuntamente com a matéria musical.¹⁴⁶

Entender o tratamento da distopia no repertório do Radiohead nos conduz por um caminho que inicia em “Fake Plastic Trees”, passa por *OK Computer* e encontra um ponto de chegada em *Kid A*. Somos apresentados, respectivamente, ao sujeito que reivindica a própria condição em espaço que não pode admiti-la; às feições espaciais e afetivas que envolvem o indivíduo e lhe inspiram melancolia; e, enfim, à incursão em uma subjetividade híbrida e fragmentária. Esteticamente, eis o percurso: “Fake Plastic Trees” contém indícios do mau-lugar como motivo poético, que reverbera no tema dos versos, nas decisões interpretativas e nos caminhos do arranjo. Em *OK Computer*, o aceno à distopia se faz conceito, visto que transcende a imediatidade dos versos e dos arranjos para orientar os caminhos composicionais. No ponto alto desse movimento, *Kid A* radicaliza os procedimentos anteriores, fazendo estremecer o gênero canção com alternativas à dinâmica de voz e acompanhamento e a desarticulação do sujeito cantante. Observamos maus-lugares em

143 HARRIS Em: RANDALL, 2012, p. 4565.

144 FABER Em: RANDALL, 2012, p. 4565.

145 RANDALL, 2012, p. 4534-4541.

146 RANDALL, 2012, p. 4617-4625.

diferentes linguagens para decantar os elementos da distopia como modelo de representação. Partimos de um tema marcadamente contemporâneo, que figura em manchetes de jornal e produções voltadas ao entretenimento. Recuamos às origens literárias do conceito e acompanhamos a evolução de representações entre o romance e o filme. O caminho até o rock pressupôs entendermos a transformação de um gênero dançante em gesto também propício à reflexão. Finalmente, um sobrevoo pelo repertório do Radiohead, diante do recorte ora proposto, ofereceu primeiras impressões sobre lugares que visitaremos mais detidamente na sequência, evidenciando o tratamento da distopia como problema formal entre os procedimentos musicais e poéticos enfocados.

3. Sobre flores de plástico

Eram flores mais verdes que a própria cor. Talvez a qualidade da borracha, de fabricação chinesa. Ninguém anda podendo com os chineses. Verde também era o regador jorrando água sobre a terra demasiado marrom. Comprara tudo na loja de um senhor qualquer, numa cidade que insistia em desaparecer por completo. E como a cidade não pudesse querer por si mesma, o sentimento dizia sobre a vontade daqueles que nela habitavam. Tais eram os planos realizados diária e silenciosamente em cada um deles. Pensar nisso a exauria. Ele chegou a operar muitas mulheres nos anos oitenta, mas a gravidade é implacável. As rachaduras se multiplicavam com o tempo, e a lembrança o esgotava. São bem reais, e têm praticamente o mesmo gosto, as coisas e vivências de plástico. Mas não passariam incólumes ao aceno de que poderia ser diferente. A ideia os consumia.

A dualidade essência/aparência se coloca ao homem como problema filosófico atemporal. A questão de fundo remete à própria ideia de aparência, que convida sentidos opostos. Podemos tomá-la no sentido de um véu que se estende sobre a verdade, obscurecendo-a aos olhos de quem vê; ou, em caminho inverso, como materialidade reveladora da essência nos objetos.¹⁴⁷ Ao nos relacionarmos com o mundo na dimensão aparente, encontramos a realidade propriamente ou nos deixamos envolver pelo caráter ilusório do que se apresenta a nós, que devemos superar para conhecermos a verdade? Sócrates ensina a Glauco em diálogo d'*A República*: quem vive em meio a sombras não padece somente da impossibilidade de conhecer os objetos reais, mas igualmente da convicção de serem as próprias sombras esses objetos.¹⁴⁸ Vão os séculos e a busca por realidade, na esteira do progresso técnico, veste-se com a pretensa superação de uma concepção mítica do mundo, ancorada no domínio da natureza pela razão. Passamos a quantificar e categorizar a experiência da realidade para facilitar que atuem sobre ela. Porém, não teríamos conseguido mais que trocar antigos mitos por outros, já que o real continuou arredo às categorias humanas.¹⁴⁹ Talvez tenha sido prudente crer no mito da racionalidade. Em certa medida, carecemos de filtros para suportar a concretude dos

147 ABBAGNANO, 2007, p. 68.

148 PLATÃO, 2001, p. 316.

149 ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 20-23.

fenômenos, diante da ameaça atemporal de sucumbirmos ao absurdo. Há momentos, no entanto, em que um desatino interior nos faz almejar a experiência das coisas em si, compelidos pela consciência de uma fragilidade inerente. Notamos com Flusser a ambivalência da esfera que denominamos cultura, em seu caráter de “alienação e desalienação, mediação e encobertura”.¹⁵⁰ A experiência em cultura provê caminhos para decodificarmos o real ao custo de nos condicionar a determinado modo de fazê-lo, significando vedar-nos tantos outros. Roland Barthes ilumina a questão em sentido semelhante com a lição sobre linguagem, mecanismo que acionamos em cultura, cuja violência reside não em tolher, mas em constranger a certo modo de articular.¹⁵¹ “Fake Plastic Trees” nos coloca às voltas com tais ambivalências, da ideia de aparência como revelação/ilusão ao caráter de veneno/remédio da cultura. Não me refiro somente a recepcionar esses impulsos, mas a incorporá-los ao gesto de criação, representando a melancolia do indivíduo incapaz de romper com as mediações da cultura interpostas à vivência imediata. Em outras palavras, os problemas conceituais discutidos se tornam problemas de forma, articulados ao longo de procedimentos poéticos e musicais.

“Fake Plastic Trees” põe em cena um problema tão amplo como a redução da experiência ao aparente. Esse problema pode ser vivenciado por dentro, com a compreensão da incapacidade de nos articularmos a contento; ou se manifestar no meio exterior, com a percepção de lacunas inexoráveis nas relações humanas. Entendemo-nos incapazes de articular vivências interiores e nos desencontramos, de ambos os lados, entre as incompletudes que nos cercam. Ao mesmo tempo, no intuito de suprir tais lacunas, perseguimos a perfeição no âmbito em que podemos cercá-la, não por acaso a mesma dimensão aparente da realidade. Adiamos, por conseguinte, as fragilidades da condição humana, as mesmas que nos deixaram às voltas com o problema inicial, evidenciando a circularidade da temática tornada problema conceitual e estético na canção. A questão de fundo em “Fake Plastic Trees” se impõe na lida com ideias e pensamentos que escapam à razão objetiva, desvinculados de fins universais. Max Horkheimer explica o percurso em que a razão perde autonomia e se faz conceito transfigurado sob os aspectos formalista e instrumental. No caminho do formalismo, desvincula-se do juízo concreto sobre os objetos e categorias do real, colocando em perspectiva a qualidade do que é bom ou justo em si. A verdade deixa de se validar objetivamente para trocar de feições entre circunstâncias distintas.

150 FLUSSER, 2011, p. 153.

151 BARTHES, 1980.

Sob o aspecto instrumental, a razão deixa de constituir um valor em si para se tornar mecanismo, *instrumento* empenhado na consumação de fins heterônimos.¹⁵² A razão subjetiva opera de tal maneira que os meios usurpam os fins para adquirir estatuto de finalidade em si mesmos.

Ao focar a inescapabilidade de mediações estabelecidas pela cultura, bem como de mecanismos cotidianos de reificação, a voz poética em “Fake Plastic Trees” reúne índices de um atrofiamento do sujeito como categoria. A representação de tais momentos se deixa permear de melancolia, encerrando um lamento pelo que poderia ter sido ante a impossibilidade de sê-lo. Temas afins encontram refúgio em incontáveis exemplos no repertório de rock. “Fake Plastic Trees” possui feições de um bom exemplar, mas passaria indiferente a uma escuta estética, não estivesse a própria canção refém de semelhantes impasses. Dar forma e profundidade a indagações que não se acomodam facilmente à ligeireza da canção radiofônica é tarefa malograda de saída. A estrutura sintética e os conhecidos caminhos da tonalidade, muitos dos quais já não surpreendem ouvidos experimentados, deixam margem muito reduzida para se dizer da condição humana de maneira que já não tenha sido dito. É justamente o terreno do improvável que a canção pretende adentrar, acenando com a possibilidade bruxuleante do *novo* estético em quatro minutos tonais. Nesse momento, limites eventuais podem conduzir a virtudes. Verificaremos a legitimidade de se transcender o que está posto pela consciência do aprisionamento: do sujeito, no mundo reificado e, enfim, da arte mesma, sob tutela do entretenimento.

A suspensão do conceito de aparência se manifesta na canção logo em feições imediatas. A atmosfera amena e reflexiva com a ascendente em direção ao ápice de intensidade na terceira estrofe conduz a uma impressão de *power ballad*. A ambiguidade dos aspectos que saltam à primeira audição não faz senão acrescentar aspectos importantes à apreciação. Com feições aparentes que se provam antagônicas ao argumento, “Fake Plastic Trees” exprime esteticamente a tensão entre elementos particulares e a unidade do sentido. Anseios humanos se apresentam como problemas de forma. Vimos com Metzger que a *power ballad* alça gradualmente os componentes da canção a um ponto alto de sentimentalidade e euforia, suspendendo os conflitos com excitação e eloquência na performance.¹⁵³ Assim, o aspecto de balada sentimental, tecnicamente *power ballad*, transforma-se em um dispositivo para questionamento do caráter de aparência das relações encenadas. As primeiras estrofes

152 HORKHEIMER, 2015, p. 29

153 METZER, 2012.

possuem aspecto narrativo, introduzindo as personagens e as circunstâncias em que se relacionam. Notamos elementos de observação, a voz poética se colocando distante dos episódios narrados, distanciamento que se exprime pelo arranjo. O acompanhamento inicial ao violão é acrescido de detalhes que implicam em mínima intervenção, como o naipe de cordas compassos adiante e os acordes ao órgão no refrão. Os acréscimos possuem ares de ornamento, produzindo um efeito de “cama harmônica”¹⁵⁴, que encerra a contraparte musical da distância nos versos. O segundo ciclo inicia trazendo novos elementos no arranjo. Acordes arpejados na guitarra e a condução do ritmo pela bateria acrescentam vivacidade à trama enquanto preservam a distância inicial. A gradatividade com que elementos convencionais escalam no arranjo ratifica a impressão de *power ballad*. O momento nevrálgico da obra inicia com a chegada ao terceiro ciclo. O arranjo cresce em intensidade e pujança para comportar o descortinamento de tensões acumuladas nos ciclos anteriores. Em vez de suspender esses conflitos, o protagonista da canção os expõe, transformando-os em motivos estéticos. A voz cantante sobrepõe à melancolia das primeiras estrofes a inconformidade que faz esgarçarem-se os limites do problema, qual seja, a aparência como princípio norteador e esvaziador das relações humanas. Depois de apresentar feições conhecidas, “Fake Plastic Trees” desafia a percepção com a recusa ao apaziguamento dos afetos pelo êxtase. Estamos deveras afastados da fórmula operante nas *power ballads*. O repouso possível é a impossibilidade de o conflito se resolver, um repouso permeado de lamento, como representado no refrão expandido que encerra a canção. Em tom de recolhimento e resignação, a voz poética encapsula a inexorabilidade do problema com necessária complexidade.

As árvores de plástico no título da canção têm lugar em Canary Wharf, distrito comercial ao leste de Londres.¹⁵⁵ Erguido sobre terreno abandonado entre as docas do rio Tâmisa, o distrito foi colapsado por uma recessão em meados dos anos 1990, o que frustrou os planos iniciais para o local. Para compor o ambiente nas cercanias, foram dispostas árvores artificiais, cuja visão disse o bastante para que Yorke percebesse na plastificação da paisagem e na impessoalidade de arranha-céus cobertos de vidro uma metáfora para movimento semelhante em relação à experiência do real e das relações humanas. Outra abordagem do argumento em “Fake Plastic Trees” figura no videoclipe dirigido por Jake Scott, de 1995.¹⁵⁶

154 Empregado em práticas musicais variadas, o conceito se refere ao gesto de fornecer matéria harmônica convencional para acompanhamento ao canto por um ou mais instrumentos. Empregos na literatura podem ser encontrados em GABBAY, 2017.

155 BRITTON, 2011, p. 225.

156 <http://www.blackdogfilms.com/uk/directors/jake-scott/radiohead-fake-plastic-trees/>. Acesso em: 9 de novembro de 2019.

Lançada entre outros clipes no filme *7 Television Commercials*, que abrange canções dos discos *The Bends* e *OK Computer*, a peça é ambientada em um supermercado feérico, com os integrantes do grupo empurrados em carrinhos de compras. Nos momentos iniciais, o rosto de Yorke é enfocado através do carrinho, cuja estrutura alude às grades de uma prisão, num corredor longo sob luz branca, marcando contraste com as cores brilhantes nas prateleiras. Os produtos são apresentados como recipientes uniformes de cores distintas: verdes, amarelos, azuis e vermelhos reluzem em meio à palidez da iluminação no ambiente. Yorke e os outros integrantes do Radiohead são evidenciados em alternância com personagens de aspecto e modos excêntricos: um homem careca que, porém, segue raspando a cabeça com uma máquina de corte; uma funcionária do supermercado, que verifica as mercadorias repetidamente; um senhor carregando dois revólveres na cintura; e outros transeuntes de aspecto melancólico e olhar distante, modos não habituais em ambiente concebido para atender a fins marcadamente práticos. A configuração entre luzes e cores, a simetria inquietante das prateleiras bem como a representação caricatural dessas personagens emprestam ao espaço no clipe um afastamento de aspecto conceitual. Com a *Utopia* de Morus, a alteridade e a impossibilidade de um espaço em particular se tornam espelho e convite à reflexão sobre o lugar que ocupamos. *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* e *Admirável Mundo Novo* dão contornos de identidade ao espaço, fazendo com que nos reconheçamos o suficiente nesses mundos para que compreendam uma possibilidade. O impulso distópico está presente no videoclipe de soslaio. Não vemos um mundo em desencanto, mas indícios relevantes de que viemos construindo esse mundo em pequenas distâncias que a aparência e a reificação nos impõem.

O mau lugar representado no videoclipe pode ser revisto em relação à própria condição de lugar, ao menos de um lugar antropológico. Esses lugares estabelecem parâmetros de identidade, relação e história. Em sentido oposto, espaços que não se caracterizam pela articulação de tais parâmetros se desqualificam como lugares antropológicos, constituindo não lugares. Marc Augé diz sobre os não lugares como produções do que chamou “supermodernidade”. São espaços transitivos e transitórios, vinculados a fins práticos e propícios à experiência da individualidade em solidão.¹⁵⁷ O supermercado onde se passam as ações no videoclipe reúne tais aspectos de modo paradigmático, a exemplo de aeroportos, estradas e redes de hotéis. Transitamos pelos corredores do supermercado sem nos definirmos por marcadores identitários. Somos

157 AUGÉ, 2012, p. 73-74.

dispensados de estabelecer relações com os demais ocupantes do espaço, que reagem conforme o protocolo conhecido. Não há elementos que subsistam à experiência circunstancial. Não lugares são anteriores ao indivíduo que denuncia, ao adentrá-los, a iminência de mundos em desencanto. Condicionam o quadro encenado, o primado da aparência e o esvaziamento das relações humanas, ao que a voz cantante reage com melancolia. Assim, o esboço de uma representação distópica em “Fake Plastic Trees” corresponde, na verdade, à visão de um mau lugar denunciado pelo indivíduo ante a experiência de não lugares. O estranhamento é disparado pela própria disposição das personagens no espaço, figuras que procuram sanar angústias em espaço improvável. Uma senhora coloca uma cadeira no corredor do supermercado e assenta tranquilamente, fazendo menção de passar algum tempo ali. Outra mulher espreita furtivamente entre as prateleiras, procurando não um produto, mas uma pessoa. Um funcionário do supermercado contempla a colega de trabalho, que prossegue em suas atribuições mantendo olhar e pensamento distantes. Alguém flana distraidamente pelo corredor com um cachorro, enquanto uma mulher em roupas coloridas dança com entusiasmo. Chegado o momento de maior intensidade na canção, um homem empina o carrinho de compras em velocidade e chuta caixas ao redor. Outro descarta um pedaço de papel no chão impecavelmente limpo. Após o furor da terceira estrofe, notamos as personagens se reconhecendo mutuamente e deixando o supermercado juntas. Com as personagens distantes, restamos com a imagem de uma criança entre as prateleiras, simbolizando o futuro a ser conquistado em impasses do presente. O procedimento no videoclipe consiste em tensionar o princípio mesmo dos não lugares, mediante a representação de propriedades que lhe são estrangeiras. O supermercado se faz espaço identitário, relacional e histórico pelo modo como os indivíduos nele existem e as circunstâncias inusitadas que protagonizam. O absurdo vem a serviço da reflexão ao oportunizar a distância necessária para que identifiquemos, nos maneirismos de cada personagem, anseios universais. Assim, a relação das personagens com o espaço, forçosamente transformado em lugar no curso de gestos em disparate, metaforiza a perspectiva do sujeito ante a experiência da solidão e o primado da aparência na contemporaneidade. Em última análise, a representação do não lugar como lugar antropológico no videoclipe oferece o prenúncio de um mau lugar, um vislumbre do desencanto com a modernidade.

Afinal, de que realidade, de que estado de coisas, a voz poética e as demais personagens da canção estão exauridas? O termo empregado nos refrões implica tanto

exaustão quanto desgaste. Dizemos de pessoas exauridas física ou mentalmente, como também de objetos desgastados com o tempo.¹⁵⁸ Os sentidos do verbo sinalizam para o tratamento da noção de aparência na canção. A impossibilidade de acessar o campo da vivência imediata redundando em atrofia dos afetos para as personagens. Se entendemos afetos como marcadores da condição humana, as personagens estariam se distanciando do que neles constitui a essência. A ambiguidade do verbo respalda o enfraquecimento de traços que marcam o lugar do humano entre o que mais existe na realidade. Desgastamo-nos como objetos de uso cotidiano, tornamo-nos tais quais esses objetos. Bauman compreende o embaralhamento entre indivíduos e objetos pela via do consumo. As relações de consumo teriam se tornado tão definidoras de como somos e vivemos no mundo que replicaríamos os mesmos parâmetros nos meandros do social e afetivo:

O ambiente existencial que se tornou conhecido como “sociedade de consumidores” se distingue por uma reconstrução das relações humanas a partir do padrão, e à semelhança, das relações entre os consumidores e os objetos de consumo. Esse efeito notável foi alcançado mediante a anexação e colonização, pelos mercados de consumo, do espaço que se estende entre os indivíduos – esse espaço em que se estabelecem as ligações que conectam os seres humanos e se erguem as cercas que os separam.¹⁵⁹

Escritórios de publicidade existem para nos lembrar o quão frágeis e pouco racionais podem ser nossas opções de consumo. O ponto de inflexão do argumento está ainda além: quer sejamos senhores de nossas escolhas, quer cedamos a promessas fraudulentas, preservamos a alteridade em relação à lógica do consumo. Bauman argumenta, pelo contrário, que a sociedade de consumo se distingue de demais arranjos coletivos por obscurecer, eventualmente eliminar, as fronteiras entre quem escolhe e o que/quem é escolhido. A principal implicação desse raciocínio é que, diante de tal quadro, não seria possível ambicionar a condição de indivíduo sem se submeter à apreciação na qualidade de mercadoria. No oceano de mercadorias, instaura-se uma corrida pela distinção, afinal, ninguém quer comprar algo/alguém que não possua virtudes destacadas em relação às inúmeras opções disponíveis. A esse respeito, confundir-se na massa, de objetos ou indivíduos, equivaleria à morte.¹⁶⁰ As redes sociais contribuem para a sensação de singularidade que nos habituamos a cultivar. Temos uma página onde constam nossas melhores fotografias, habilidades que nos distinguem e preferências que nos agrupam.

158 HORNBY, 1974, p. 992.

159 BAUMAN, 2008, p. 19.

160 BAUMAN, 2008, p. 18-22.

Divulgamos hotéis e restaurantes onde estivemos, refeições e atividades cotidianas. Os caminhos das redes sociais compõem um simulacro de diferença quando o entorno nos compele ao semelhante, em meio a algoritmos que disparam publicidade direcionada. O Facebook foi lançado em 2004, enquanto as formulações de Bauman se estendem por décadas anteriores. Por anteceder o auge do problema, “Fake Plastic Trees” significa também uma advertência em hora precoce. Antes das redes sociais e dos *smartphones*, a canção encena um individualismo com ilusão de individualidade. Ambicionamos individualidade que dificilmente se verifica ante a necessidade de categorização dos consumidores pelos mercados. De todo modo, a objeção ao indivíduo constitui mesmo uma exigência para a vida social segundo Adorno e Horkheimer, que afirmam ser “digna de escárnio a sociedade que conseguisse transformar os homens em indivíduos”.¹⁶¹

O quadro representado em “Fake Plastic Trees” vai ao encontro da formulação de Bauman ao problematizar a iminência da reificação, que significa, em última análise, desumanização, devido à renúncia de potencialidades que nos especificam: afetos, cumplicidade, expressão etc. Restaríamos com a falsa objetividade que se desliga de finalidades universais e nos induz a um ciclo de pretensa maximização do prazer e minimização da angústia. O interesse sociológico de Bauman pelo problema da dessubjetivação – uma face da massificação, que se estabeleceu com a expansão dos mercados em nível global no século XX – resulta na abordagem do percurso de transformações que conduziram ao estado de coisas enfocado. “Fake Plastic Trees”, em contrapartida, dramatiza o momento subjetivo do problema. A voz cantante tensiona duplamente a própria condição, de indivíduo e sujeito da criação, perfazendo uma espécie de metacanção, à medida que a impossibilidade do sujeito se desdobra na impossibilidade da própria obra. O jogo de forças criado no interior do pacto ficcional arrebenta para fora da canção no momento em que entra em pauta a possibilidade da experiência estética. “Fake Plastic Trees” aponta para o improvável: o sujeito que procura humanidade em meio à reificação e que encerra esse gesto no espaço de um estético comoditizado sob frágil promessa de liberdade, precisamente em cujo âmbito semelhante aspiração não pode se realizar.

161 ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24.

a. Aspectos da canção¹⁶²

Her green plastic watering can
For her fake Chinese rubber plant
In the fake plastic earth
That she bought from a rubber man
In a town full of rubber plans
To get rid of itself

It wears her out

She lives with a broken man
A cracked polystyrene man
Who just crumbles and burns
He used to do surgery
For girls in the eighties
But gravity always wins

And it wears him out

She looks like the real thing
She tastes like the real thing
My fake plastic love
But I can't help the feeling
I could blow through the ceiling
If I just turn and run

And it wears me out

If I could be who you wanted all the time

Exemplo 2. “Fake Plastic Trees”: versos.

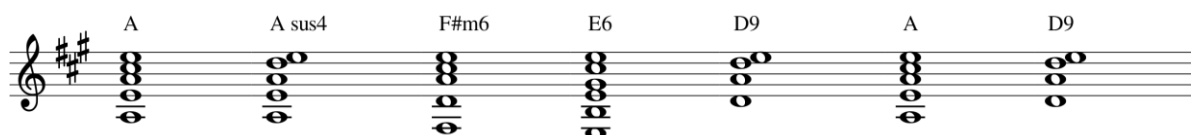
Um regador verde de plástico; uma planta artificial de fabricação chinesa. Essas imagens se chocam sobre os acordes Lá maior e Fá sustenido menor com sexta no acompanhamento.¹⁶³ O regador expressa o verde relacionado ao conceito planta, ainda que plantas não o sejam literal e integralmente. Ao mesmo tempo, a planta é artificial, emborrachada, possui o caráter fabricado do regador. Os objetos se aproximam no cruzamento de atributos. E não se aproximam apenas nos versos. Os acordes iniciais potencializam o procedimento em razão da afinidade entre os graus I e VI do campo

162 Para os apontamentos nesta seção, foi considerada a gravação originalmente incluída no álbum *The Bends* (1995), salvo onde indicado.

163 Esse acorde é representado no cancionário oficial como Ré maior sete com baixo em Fá sustenido (D7M/F#). No entanto, em vista da relação explicitada entre o primeiro grau do campo harmônico maior e o sexto grau relativo menor, optei por representação com o acorde enarmônico F#m6.

harmônico maior. A curta extensão da melodia vocal, que gravita majoritariamente no intervalo de cinco semitons, contribui para a mesma sensação.¹⁶⁴ Na concretude da performance, o próprio movimento dos dedos sobre o braço do violão diz da proximidade como conceito. Dos dedos empilhados para o acorde A, familiar mesmo aos menos experimentados, somente o médio se movimenta. A distância entre A e F#m6 é encurtada pelo acréscimo do intervalo de décima primeira ao primeiro acorde: no último tempo do segundo compasso, a terça de A, Dó sustenido, desloca-se um semitom acima para atingir Ré, atribuindo um caráter suspenso ao acorde original. O acorde maior perde a terça e se torna suspenso, em preparação para F#m6. O dedo que se eleva para repousar sobre Fá sustenido deixa solta a quarta corda, fazendo com que o Mi, quinta do acorde A, recue dois semitons e chegue a Ré, sexta do acorde menor. O mesmo Ré que suspende o acorde A especifica F#m6 como sexta. O movimento harmônico e mecanicamente reduzido, as vozes comuns entre Lá e Dó sustenido e a preparação com o acorde suspenso que repete a décima primeira como sexta do próximo acorde, robustecem a costura da proximidade no trecho. O sentido se expressa em palavra, som e, com a performance, corporalidade. De modo geral, o cruzamento de atributos entre regador e planta, potencializado por expressões de proximidade entre canto e acompanhamento, faz entremear-se as imagens, que assimilam aspectos entre si. Representado próximo à planta de borracha, o regador é projetado, com o simbolismo do verde, quase à dignidade de existir animicamente. Em mesma medida, o paralelismo com o regador faz o caráter fabricado da borracha redundar no rebaixamento da planta à condição de objeto. No plano da representação, parâmetros do objeto regador se incorporam ao ser planta em prol do convencimento sobre seu caráter artificial. Os sentidos de viver e apenas existir no mundo se intercambiam enquanto é colocado em cena um quadro de reificação. Sabemos que a terra provê as plantas com nutrientes de que necessitam para viver. Mas não a terra da canção, de plástico. Ali, naturalmente, nada pode florescer. Tampouco a planta em questão carece de nutrientes, limitada que está ao papel de figurar *como se fosse* planta. Essência e aparência se embarçam, aspectos inerentes a seres e objetos entram em questão quando as relações se esgotam na superfície do que aparentam ou devem aparentar, deixando lacunas inexoráveis.

164 Refiro-me ao trecho entre Dó sustenido e Sol sustenido, formando com a tônica (Lá) uma terça e uma sétima maiores respectivamente. Não atribuo o mesmo peso ao Mi do primeiro compasso, por se tratar de nota anacrústica e de pequena duração. Há versões em que a nota sequer é entoada, como no filme *Live at the Astoria* (1994): https://www.youtube.com/watch?v=4Z99_rMpx_M. Acesso em 9 de novembro de 2019.



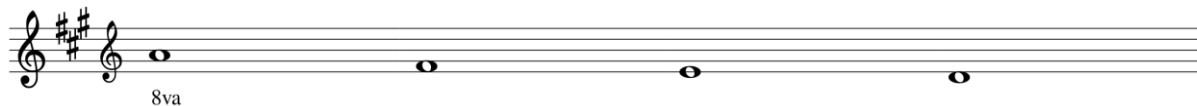
Exemplo 3. “Fake Plastic Trees”: sequência das estrofes.



Exemplo 4. “Fake Plastic Trees”: sequência dos refrões.

A ausência do acorde da dominante é outro elemento digno de nota no trecho, aspecto compartilhado pelas sequências das estrofes e refrões. Se a estratégia harmônica empregada para conseguir o efeito de proximidade entre planta e regador se prestou a expressar a noção de reificação, a ausência de dominante contribui para um efeito de imobilidade, igualmente importante para o argumento estético da canção. O discurso harmônico se tece entre tônica, subdominante e tônica relativa. Prescinde da relação dominante-tônica, empregada em larga escala no repertório tonal. No lugar em que se acomodaria, o acorde da dominante aparece sem sétima, desprovido, pois, da tensão do trítone, e suavizado pela sexta, que encurta a distância em relação aos acordes anteriores. Embora se convencie associar a subdominante a uma distância percorrida, a ausência da alteridade da dominante implica que os pequenos afastamentos só façam aumentar a sensação de mesmo lugar. Entre a reificação e a indistinção, o ambiente harmônico espelha a condição da voz cantante: que imagem representa mais uma sensação de imobilidade que permanecer no mesmo lugar, não importando para onde nos desloquemos? Proximidade e imobilidade se articulam harmonicamente. As notas partilhadas entre os acordes estabelecem um sentimento de indistinção que tanto aproxima as imagens em disparate nos versos quanto suspende a dinâmica entre tensão e resolução devido à ausência do acorde dominante. A sequência do refrão apresenta feições afins, partindo do acorde subdominante relativo, Si menor com acréscimo da décima primeira, para retornar a A, que se torna suspenso novamente para marcar a transição entre o refrão e o início do segundo ciclo. Harmonicamente, estrofes e refrões guardam os mesmos aspectos de fundo, propondo movimentos discretos que interiorizam a representação do sujeito cantante enquanto potencializam o olhar resignado para o esvaziamento das relações que existem no meio exterior. Em última análise,

interiorização, imobilidade e resignação são faces de um sentimento comum, a melancolia, que predomina nas duas primeiras estrofes para se ressignificar adiante.



Exemplo 5. “Fake Plastic Trees”: movimento descendente dos baixos na sequência das estrofes.

À parte a imobilidade em nível das funções harmônicas, a interiorização e a melancolia obtêm realce com outro aspecto no encadeamento dos acordes, o sentido descendente dos baixos: Lá, Fá sustenido, Mi e Ré. O movimento descreve trajetória descendente no próprio imobilismo que se configura. Esse sentido dos baixos é outra estratégia empregada no acompanhamento a fim de potencializar o sentimento de introspecção e melancolia, mote das primeiras estrofes. É nesse momento que conhecemos o sujeito da canção, presentificado pela enunciação da melodia vocal. Na perspectiva da voz cantante, acompanhamos a mulher, a planta e o regador. O canto se desenvolve em espelhamento com a harmonia nos eixos aproximação/afastamento e interiorização/expansão. Se a melodia que estabelece o paralelismo entre a planta e o regador se restringe ao âmbito de cinco semitons, o prosseguimento do trecho apresenta aumento da extensão melódica simultâneo ao afastamento harmônico com a chegada ao acorde da subdominante, D9.¹⁶⁵ Os versos respondem a esse gesto de ampliação com uma imagem ambígua, disparando leituras diferentes que implicam também relações distintas com a matéria musical. Tratamos de objetos posicionados ao centro da cena em questão, mas existe um agente humano, identificado pelo pronome possessivo feminino (*her*), e uma ação não explicitada verbalmente. A mulher joga água sobre a planta com o regador. A esta altura, cumpre perguntar: por que molhar uma planta de borracha, ou a terra artificial do entorno? A reificação redundante no absurdo, com o descompasso entre instinto (plantas devem ser regadas) e condições objetivas (plantas de plástico não necessitam ser regadas). À falta de sentido correspondem a atrofia dos afetos e a absurdidade dos gestos circunscritos ao aparente. Leitura distinta da passagem indica ambiguidade entre a terra artificial e a imagem de um planeta coberto de plástico, com o sentimento da voz cantante alçado a metáfora da condição humana. Entre pertences particulares, somos deslocados à perspectiva de onde podemos

¹⁶⁵ Por razão semelhante ao que ocorre com D7M/F# (F#m6), esse acorde é representado no cancionário oficial como Dsus2. A fim de manter o critério de cifragem no trabalho, dei preferência à notação D9.

enxergar o planeta que habitamos. Em vez do encanto de percebê-lo azul, ao modo dos primeiros astronautas, avistamo-lo estéril e coberto de plástico. O gatilho para a ambiguidade é de ordem gramatical, pois a presença do artigo definido (*the*) especifica o substantivo, criando condições sintáticas para o nome próprio, “Terra”. O sentido se divide entre a imagem consequente da terra (solo), após ouvirmos sobre a planta e o regador, e a imagem sintaticamente sugerida da Terra, imbuída da amplitude de uma metáfora da desumanização. As leituras diferentes para Terra/terra alteram a maneira como o acompanhamento dialoga com o conteúdo dos versos. De todo modo, o movimento perpetrado entre harmonia e melodia vocal é de expansão. Na perspectiva das imagens encenadas, a terra figura com inicial minúscula, no sentido de solo. Nesse caso, o acompanhamento funciona como intensificador, pelo descortinamento do absurdo representado. A harmonia segue adiante com D9, primeiro acorde da passagem a não apresentar a nota Dó sustenido – constituindo terça maior, quinta justa e sexta maior respectivamente de A, F#m6 e E6. Sobre o acorde D9, a voz se adianta um semitom, resolvendo-se em Ré, oitava do acorde. O efeito é de ênfase à falta de sentido como procedimento significante. À luz do elemento gramatical empregado como gatilho da ambiguidade, a Terra, agora nome próprio, implica o espaço maior que ocupamos. O movimento da harmonia é de ampliação da perspectiva cantada. Em vez do enfoque localizado em pequenas ações, recebemos, de súbito, uma imagem que redimensiona o problema em questão. A chegada à subdominante amplia o panorama da cena com o afastamento engendrado. Em contraste com a familiaridade entre os demais acordes empregados no trecho, D9 se distancia para ratificar a potência alegórica da cena representada, em que a lente da canção se expande para que nos defrontemos com a perspectiva de um planeta árido, vazio de afetos. Partilhariamos com a planta artificial a condição de crescer sobre t(T)erra fabricada, reduzidos a mera aparência? Sobre imagem ambígua, a melodia vocal, cujas primeiras frases gravitaram principalmente em torno das notas Dó sustenido e Lá, salta nove semitons para logo se expandir em uma oitava, respondendo aos versos e ao direcionamento harmônico. O falsete no sexto compasso constitui um momento destacado do canto, reunindo o lamento subjacente em ponto alto da melodia, quando a nota Lá é alçada à oitava seguinte, evidenciando que a melancolia também pode se expressar em modos maiores e métrica regular.

A observação distante, com relato em terceira pessoa, e o tom de resignação predominam durante as duas estrofes iniciais. Na primeira, seguimos os passos da personagem feminina que alimenta aparências e anda às voltas com o absurdo. O

encadeamento harmônico traz baixos descendentes e movimento reduzido entre vozes internas dos acordes. O encurtamento dessas vozes afeta o canto, que se expande gradualmente do paralelismo entre a planta e o regador à ambiguidade da *fake plastic e(E)arth*. O enfoque se amplia até a cidade com habitantes de borracha e planos autodestrutivos. Novamente, personagens e elementos do espaço são evocados sobre o encurtamento das vozes entre os acordes e na melodia cantada. A segunda expansão harmônica e melódica durante a primeira estrofe ocorre com a enunciação de planos subjacentes para o desaparecimento da cidade. Nesse trecho, o salto de oitava e o Lá sustentado em falsete soam novamente sobre o acorde subdominante. Os planos são atribuídos à cidade, mas sabemos que a cidade não pode querer por si mesma. Esse procedimento remete ao paralelismo estabelecido entre a planta e o regador. O comportamento anímico associado a objetos e/ou abstrações formaliza o sentimento de reificação pelo contraste entre a apatia das personagens humanas e a vitalidade que se transfere a agentes semanticamente inaptos. A segunda estrofe traz uma personagem masculina, companheiro da mulher que conhecemos. Notamos um cirurgião plástico resignado, que vê o tempo se impondo aos procedimentos estéticos que realizou. O simbolismo do plástico responde pelo vazio de afetos e nomeia o ofício de esculpir aparências. As personagens se equilibram em expectativas insustentáveis, da planta indefectível até a beleza física que subsiste ao tempo. A planta de borracha não pode prescindir do caráter fabricado, tampouco os procedimentos cirúrgicos resistem à inexorabilidade do tempo. A relação entre as personagens se configura tal qual a que estabelecem com o meio exterior: restrita à superfície e vazia de cumplicidade. A esse propósito também serve a estrutura poética da canção, pela disposição apartada das personagens entre as estrofes. Outro procedimento de linguagem que desumaniza as personagens é a maneira como são apresentadas, pois as seguimos em cada estrofe estritamente por meio de pronomes pessoais e possessivos: *she/her* e *he/him*. Não lhes conhecemos os nomes, nem os pormenores do que sentem. Restam imperscrutáveis, igualmente fabricadas e feitas de plástico, em espelhamento do fenômeno encenado na canção.

A lente da canção descreve uma trajetória algo pendular entre resignação e insurgência. Nos trechos de resignação, a voz cantante se mantém reflexiva e distante enquanto diz sobre personagens e eventos da canção. Notamos que o ambiente em tais momentos se estabelece harmônica e melodicamente a partir do encurtamento – no

movimento das vozes internas e na extensão da melodia cantada – para se ampliar em imagens que tensionam o primado da aparência com representações do absurdo e do desencanto sobre a subdominante. O trecho principal acontece com apoio em falsete sustentado no ponto mais alto da melodia, a nota Lá obtida com um salto de oitava. Rompendo com a sequência dos acontecimentos narrados, os momentos de suspensão perfazem refrões não convencionais, que não sintetizam a temática da canção, sequer apontam saídas para os impasses encenados. Em vez de maximizarem procedimentos musicais e poéticos antecipados, os refrões realizam um movimento para dentro das personagens. A percepção de desmoronamento inescapável do mundo feito do aparente conduz ao desalento representado nos refrões, instantes de ruptura na narrativa para a exploração interior das figuras que seguimos no decorrer das estrofes. Esse gesto tem contraparte musical na redução do acompanhamento, com retirada da bateria e menor intensidade de execução. Após figurarem indiferentes e reificadas, as personagens são enfocadas em angústia, confrontadas com a realidade que se empenharam em afastar. O segundo refrão termina por redirecionar o pêndulo da canção, com a voz cantante abandonando o tom de resignação para encerrar a insurgência com o estado de coisas representado. O terceiro ciclo conserva o princípio de substituição dos pronomes entre estrofes em referência às personagens. A voz cantante inicia com menção à mulher apresentada nas primeiras cenas, logo qualificada como *my fake plastic love*. A virada gramatical marca um importante ponto de inflexão, revelando a identidade da voz que permanecia distanciada em relação aos fatos e disparando o tom de insurgência que se manteve recalcado durante as primeiras estrofes. Sabemos, então, que o distanciamento estabelecido pela voz cantante, que chega a se referir a si mesma em terceira pessoa na segunda estrofe, revelou-se um artifício para silenciar as angústias friamente narradas inicialmente. O desdobramento da narrativa caminha no sentido da humanização da voz cantante, que formula seus anseios poética e musicalmente. Os pronomes em terceira pessoa, *he/him*, vão à primeira, *I/my*. O protagonista da canção e a personagem feminina aparecem pela primeira vez em uma mesma estrofe, reverberando o conflito resultante na própria estrutura em que repousam os versos. O distanciamento de partida marcado no polo da resignação se transforma em proximidade conflituosa que convida à insurgência. Musicalmente, o arranjo e a performance vocal respondem a esse gesto de ruptura. O arranjo encapsula o agravamento das tensões representadas, enquanto a performance vocal presentifica a perspectiva marcada pelo sujeito.

Exemplo 6. “Fake Plastic Trees”: transição para a terceira parte (2:30-2:40).

O prolongamento do verso *it wears* projeta o protagonista gradualmente ao primeiro plano da canção a cada tempo dos quase três compassos em que se estende o melisma direcionado ao terceiro ciclo. O acirramento da melodia e a inflexão do timbre vocal formalizam a angústia do protagonista, reverberando impasses colocados à experiência humana na primazia da aparência sobre os afetos. Outro índice da virada de perspectiva é a alteração no ordenamento dos acordes ao final do refrão, durante a transição para o terceiro ciclo. Bm11 é sucedido por Asus4, no lugar do acorde maior. A antecipação desse acorde reflete o par de tensão e resolução que se estabelece na melodia vocal, mantida sobre a quarta, Ré, durante uma semínima, uma semínima pontuada e uma colcheia pontuada antes de encontrar uma resolução na terça, Dó sustenido, sobre o acorde A. O canto se torna intenso e rangido, abandonando a suavidade anterior para expressar inquietude e aspereza. A melodia da transição para o terceiro ciclo se resolve com a chegada à terça, Dó sustenido. Momento de maior intensidade na canção, o terceiro par estrofe/refrão explicita os conflitos da voz cantante, que se desprende por alguns instantes do jugo da aparência para irromper em revelação efusiva de verdade sentida e longamente silenciada. As estrofes e refrões se conectam ao conhecermos o incômodo do protagonista que empresta materialidade ao lamento durante a terceira estrofe. No entanto, a ambiguidade dos versos instaura um ambiente de tensão quando poderíamos imaginar a canção resolvendo esse impasse na apoteose do canto com acompanhamento grandiloquente, ao modo de *power ballads*. *She*

looks like the real thing/She tastes like the real thing/My fake plastic love. A catarse se estabelece pela consciência da inexorabilidade daquela condição, à medida que o jogo de forças arrebenta quando a voz cantante falha em se convencer sobre a autenticidade das próprias relações e sentimentos que a envolvem. Torna-se evidente a insuficiência da realidade habitada pelas personagens. A sequência da estrofe apresenta o protagonista entregue à imaginação de como as coisas poderiam ser diferentes. A crescente de afetos termina e somos conduzidos novamente à reflexividade do refrão. O pêndulo retorna à melancolia, fazendo do rompante um devaneio. Eis o ponto em que “Fake Plastic Trees” se distancia decididamente das *power ballads*. O último refrão se prolonga em tom de resignação, contendo o lamento do protagonista sobre a impossibilidade de atender às expectativas em seu redor. Ora, essa passagem é chamada por um acorde ainda não empregado, A7M. Depois do movimento descendente com origem em Bm11, a oitava do acorde A se desloca descendentemente em um semitom, chegando à sétima maior pela primeira vez na trama. A suavidade desse acorde encerra a resignação não somente em circunstâncias particulares da narrativa mas também em relação a um estado de coisas produtor de comportamentos e afetos que terminam por acarretar lacunas resistentes, inelutáveis.

O adensamento do arranjo é o elemento central de articulação das tensões representadas no terceiro ciclo. A dinâmica entre voz, violão e os outros elementos na gravação é colocada ao avesso, com os então acréscimos alçados ao primeiro plano, encobrindo o próprio violão. A guitarra desponta nessa passagem, encapsulando o agravamento do conflito exposto pelo protagonista no recrudescimento do timbre e na sobreposição em volume. O violão trovadoresco das primeiras estrofes cede a timbres ruidosos, conflitantes com a enunciação dos versos pela voz cantante, que entra em enfrentamento com o arranjo pela expressão da frágil possibilidade de se reconhecer afetivamente. A guitarra funciona, então, como sabotadora da canção, das condições encenadas de início, borrão em quadro cuja pretensa calma não produz senão distanciamento.¹⁶⁶ A guitarra se quer aproximação, veículo do desmoronamento de uma realidade aparente que não pode acomodar a condição humana. O indivíduo reivindica experiência imediata enquanto lamenta que esse estado de coisas escape pelas mãos. A guitarra espelha esteticamente a tensão que se estabelece pela consciência de tal

166 O emprego da guitarra com essa função se torna mais evidente em apresentações ao vivo, com destaque para a performance durante o Festival de Glastonbury, Inglaterra, em 2003: <https://www.youtube.com/watch?v=y1kvRgauRRo> (a partir de 2:29). Acesso em 9 de novembro de 2019.

impossibilidade: procura exprimir conflitos insondáveis dentro de estrutura fechada e limitante, o sistema tonal. O sentimento é de que o enunciado não cabe em funções harmônicas convencionais, tampouco nos caminhos definidos pelo sistema temperado. Ademais, a própria criação procura saídas para impasses estéticos em gênero fechado, comercial. As intervenções da guitarra, o lamento encerrado na voz cantante e a própria canção como artefato da cultura apontam para uma mesma e bruxuleante possibilidade que acena, paradoxalmente, no seio da impossibilidade de se realizar adequadamente. A articulação entre violão e guitarras delimita territórios na canção. Apesar de possibilidades idiomáticas afins, esses instrumentos desempenham papéis distintos no diálogo com os versos. O violão é expositivo, introduz personagens e circunstâncias ao ouvinte, prestando-se também à exploração interior das personagens. Suavidade e leveza na execução favorecem o emprego do instrumento com esse fim, oportunizando que os elementos sejam enfocados com eficiência, como se lhes fosse direcionada a lente da câmera em um filme. Já a guitarra alterna papéis em diferentes momentos da canção, partindo de complemento ao violão para fazer jus a voz e função próprias no terceiro ciclo. Inicialmente, limita-se a arpejar os acordes do violão, permanecendo em segundo plano, como elemento colorístico. Contudo, o momento de inflexão no timbre do instrumento com a chegada ao terceiro ciclo reflete e refrata a insurgência encerrada na voz cantante. Reflete porque o uso da guitarra como ruído sobreposto aos demais elementos compreende gesto irrequieto e tempestuoso, afeito à condição alcançada pelo protagonista. E refrata pela interação conflituosa com a voz cantante, marcando um contraponto ao discurso melódico e à articulação do lamento nos versos. Podendo alternar entre sonoridades bem distintas, a guitarra funciona como coringa estético, metamorfoseando-se conforme o momento da canção. A esse respeito, o emprego da distorção, da sonoridade áspera em alto volume, formaliza o desequilíbrio afetivo do protagonista. Entra em jogo, então, uma função *expressiva*, não cabendo à guitarra simplesmente expor, descrever ou apresentar, mas *dramatizar* a condição da voz cantante. A coordenação de momentos que variam do trovadoresco ao dionisíaco determina o referido pêndulo na canção. Sentimos o estranhamento nas primeiras cenas, a apatia das personagens durante os refrões para vivenciarmos a catarse no terceiro ciclo e encontrarmos a voz cantante outra vez em recolhimento pela impossibilidade de transcender o primado da aparência. Em termos estéticos, a pergunta pelo novo como categoria se coloca negativamente, ao indicar a fragilidade da noção de sujeito, bem como os limites da expressividade na linguagem achatada da canção comercial. “Fake Plastic Trees” aponta para um horizonte outro, no

interior do pacto ficcional e também fora dele, a nos dizer sobre a insuficiência do ordinariamente posto.

b. Fake Plastic Trees e o *Admirável Mundo Novo*

“Fake Plastic Trees” não poderia existir, tampouco seria inteligível, no *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley. Daria ao romance, contudo, uma epígrafe póstuma, consideradas as cenas que convidam a canção do Radiohead, devido à temática ou a pormenores da abordagem. Sobre o terraço de um grande edifício, Bernard contempla o horizonte na companhia de Lenina:

Estava quente e claro no terraço. A tarde de verão parecia entorpecida pelo zumbido dos helicópteros que passavam; e o zunido mais grave dos aviões-foguetes que se arremessavam, invisíveis, através do céu luminoso, oito ou dez quilômetros acima, era como uma carícia no ar sereno. Bernard Marx respirou fundo. Ergueu os olhos para o céu, circunvagou-os pelo horizonte azul e, finalmente, fixou-os no rosto de Lenina:

– Que beleza de tarde, não é? – sua voz tremia um pouco.

Ela dirigiu-lhe um sorriso que expressava a mais completa simpatia e compreensão.

– Simplesmente perfeita para o Golfe-Obstáculo – respondeu com arrebatamento. E agora eu tenho de ir, Bernard. Henry fica zangado quando o faço esperar... Avise-me da data a tempo... - e, acenando, afastou-se correndo pelo amplo terraço, em direção aos hangares.

Bernard ficou parado contemplando as cintilações cada vez mais distantes das meias brancas, os joelhos bronzeados curvando-se e retesando-se com vivacidade, outra vez, ainda outra, e os meneios mais suaves daquele short de veludo cotelê bem justo sob a blusa verde-garrafa. Tinha na fisionomia uma expressão de sofrimento.¹⁶⁷

Enternecido pela vista, também pela moça, Bernard percebe na beleza do horizonte oportunidade de estabelecer um elo afetivo com Lenina, que, no entanto, aquiesce ao comentário de maneira trivial, sem partilhar da comoção de seu interlocutor. O comportamento da personagem demonstra estágio avançado de reificação em sociedade pautada em práticas eugênicas e mecanismos de controle social. Os nascimentos são conduzidos em centros de fecundação, onde castas são definidas segundo papéis desempenhados na cadeia produtiva. Alfas, betas, gamas e épsilons se distinguem na quantidade de oxigênio disponível no momento da fecundação, o que determina as

167 HUXLEY, 2014, p. 83-84.

capacidades físicas e intelectuais de cada grupo de indivíduos. O condicionamento psicológico garante que todos permaneçam satisfeitos na própria condição. Alfas se envaidecem pela beleza e inteligência inigualáveis. Betas se veem mais esbeltos e qualificados que gamas e épsilons, porém desobrigados de tomarem para si as responsabilidades de um alfa. Gamas e épsilons se sentem aliviados por escaparem às exigências voltadas a indivíduos alfa ou beta. O *Admirável Mundo Novo* se baseia em conceito estrito de felicidade, que se confunde com o prazer imediato, quer por entorpecimento cotidiano ou exacerbação do sensorial. No primeiro caso, o soma é representado como uma droga perfeita: “todas as vantagens do álcool e do Cristianismo; nenhum dos seus inconvenientes”.¹⁶⁸ Um lapso de humanidade, que implica também sofrimento, é logo suprimido com o soma. *A gramme in time saves nine*, no ditado hipnopédico.¹⁶⁹ Lenina jamais necessitou nem seria capaz de administrar angústias e frustrações. Caso representativo é o de Linda, que retorna ao Estado Mundial após permanecer em uma reserva selvagem durante muito tempo. O envelhecimento e a incapacidade de se readaptar aos modos de vida em civilização resultaram em forte dependência do soma, que ela conheceu enquanto jovem e cujo reencontro se revelou letal. O imediatismo dos sentidos acontece mormente pela exacerbação da sexualidade. A vinculação da libido aos afetos constitui um tabu, fazendo com que a recorrência de uma companhia seja vista negativamente em coletividade. O próprio isolamento levanta suspeitas e atrai a advertência de superiores. A ideia de um projeto acabado e sem retorno se justifica pela existência de meios sofisticados de controle, extensivos à própria possibilidade de insurgência. O desaparecimento de espaço individualizado para o exercício do juízo e o afloramento dos afetos termina com a impossibilidade do sujeito. Lenina não pode compreender o pôr do sol além do sentido objetivo desse fenômeno, como quis Bernard, pois provém de sociedade que aboliu a experiência estética, enquanto um subproduto da subjetividade. No caso de Bernard, fragmentos de individualidade subsistem como acidente, equívoco no momento da fecundação em laboratório, tornando-o um *outsider*, apartado da vida coletiva por incapacidade de se fazer compreender e de compreender a si mesmo subtraído da desumanização.

A solidão experimentada por Bernard Marx no seio de sociedade em desencanto encontra um alento na amizade de Helmholtz Watson. Em condição semelhante à do protagonista em “Fake Plastic Trees”, Watson percebe lacunas deixadas pela reificação,

168 HUXLEY, 2014, p. 76.

169 HUXLEY, 2005, p. 89.

inquieto com a própria incapacidade de formular sobre os problemas que o envolvem. Bernard é um tipo não planejado, introspectivo, descontente com a necessidade de potencializar o tempo em grupo de modo a evitar o hábito socialmente repudiável de exploração interior. No espaço ficcional do romance, o ofício de psicólogo que exerce significa realizar o condicionamento de crianças por meio de versos “hipnopédicos”, ensinados de modo distinto entre as castas para assimilação precoce dos valores que sustentam o Estado Mundial. “Todos pertencem a todos” e “Todos são felizes agora”: sentenças repetidas continuamente entre outras, em relação às quais Bernard guarda as maiores ressalvas.

A sina de Helmholtz Watson chega em lugar semelhante, embora por caminhos opostos. Bem-sucedido e admirado por todos no Colégio de Engenharia Emocional, o professor Watson possui habilidade ímpar para a escrita. No *Admirável Mundo Novo*, isso significa redigir peças publicitárias e textos afins. A inquietude se explica no talento, um “excesso mental”, nos termos da narrativa. Entendia-se diferente, mas os porquês lhe eram vedados. O anseio por conhecimento e por meios de expressão que transcendessem a circularidade do cotidiano, à superfície do sempre igual, poderia ser lido como apelo subjacente pela arte, não fossem as condições estabelecidas pelo pacto ficcional. No *Admirável Mundo Novo*, o projeto aparece acabado, não há como retroceder. Assim, o impulso resta inerentemente reprimido por impossibilidade de realização. A razão instrumental erigiu obstáculos severos demais para que princípios como liberdade e humanidade pudessem prevalecer. O altíssimo refinamento dos mecanismos de controle comportamental conduz a estabilidade social tendente ao absoluto, de modo que meios opressivos diretos pela manutenção da ordem estabelecida se tornam dispensáveis. A opacidade do real resta tão somente ao olhar estrangeiro do leitor, uma vez que as personagens estão por demais absorvidas por esse recorte cinzento para hesitarem ou indagarem sobre o estado de coisas que as cerca. Biografias distintas como as de Bernard, introspectivo e excêntrico, em parte como consequência de um imprevisto durante a fecundação, resultando em menor estatura e feições atípicas para um indivíduo alfa; e Helmholtz Watson, esbelto e sempre prestigiado pelos tantos talentos, encontram-se na inconformidade diante do inarticulável, que, ainda mais por isso, produz alienação e melancolia.

Em contato acidental com a obra de Shakespeare, há muito extinta no tempo do romance, Helmholtz mostrou inépcia sepulcral:

O Selvagem lia em voz alta *Romeu e Julieta* – lia com paixão intensa e fremente, pois via a si mesmo no lugar de Romeu, e Lenina no de Julieta. Helmholtz ouvira com interesse intrigado a cena do primeiro encontro dos dois amantes. A cena do pomar tinha-o encantado por sua poesia; mas os sentimentos expressados fizeram-no sorrir. Chegar a tal estado por causa de uma mulher parecia-lhe um tanto ridículo. Mas, examinando os detalhes verbais um por um, que trabalho soberbo de engenharia emocional!

– Esse bom velho – disse – faz parecerem tolos os nossos melhores técnicos de propaganda.

O Selvagem deu um sorriso de triunfo e prosseguiu na leitura. Tudo foi razoavelmente bem até o ponto em que, na última cena do terceiro ato, Capuleto e sua esposa começaram a intimidar Julieta para induzi-la a desposar Páris. Helmholtz mostrara-se agitado durante toda a cena. Quando, porém, na mímica patética do Selvagem, Julieta exclamou:

*Não há, pois, para mim um olhar de piedade,
Que do alto das nuvens veja o abismo de minha dor?
Oh, minha doce mãe, não me repilas!
Retarda esse consórcio de um mês, de uma semana,
Ou, senão, faz estender meu leito nupcial
Na capela sombria onde repousa Tybalt...*

Quando Julieta disse isso, Helmholtz explodiu numa gargalhada incontrolável.¹⁷⁰

Helmholtz recebeu os fragmentos shakespearianos lidos por John com um misto de entusiasmo e desprezo. Reconhecia as nuances que saltam à superfície da linguagem: a riqueza das metáforas, o ritmo e o encadeamento dos versos brancos e o vocabulário sofisticado dos escritos. Porém, não podia compreender, antes, o sentido mesmo de se enunciar tais versos. Não via propósito na trama entre as personagens, os impasses representados lhe parecendo incabíveis. A dissonância entre o lirismo no drama shakespeariano e a racionalidade acachapante que fundou o mundo conhecido pela personagem faz com que essas dificuldades antecedam a própria incompreensão, pois explicam-se na ausência de parâmetros fundamentais para o entendimento. O que constatamos no encontro de Helmholtz com a arte é a dimensão de uma distância intransponível entre o que restou do indivíduo no *Admirável Mundo Novo*, tomado um espécime extraordinário, e anseios e afetos próprios da modernidade, encenados em texto literário. As personagens escritas por Shakespeare explicitam, no disparate com as do *Admirável Mundo Novo*, as

170 HUXLEY, 2014, p. 221-222.

lacunas deixadas entre sentidos do estar humanamente no mundo. As gargalhadas de Helmholtz diante de Shakespeare equivalem à indiferença de Lenina com o pôr do sol sobre o terraço. O Selvagem se enfureceu com o desprezo de seu interlocutor, enquanto Bernard guardou o desapontamento para si. As personagens do romance se sentem exauridas como as personagens da canção, partilhando com elas um sentimento que são incapazes de racionalizar. Estimado intelectualmente nos termos de seu tempo, Watson mal chegou à infância estética como compreendemos. Competências individuais são secundárias em sociedade que tornou impossível a subjetividade. Em suma, Bernard e Helmholtz se aproximam por esboçarem o anseio por individualidade. As peculiaridades físicas e psicológicas de Bernard são opostas porém equivalentes à beleza e à inteligência de Helmholtz: aspectos que os tornam diferentes no interior de sociedade que admite pouquíssimo espaço para a diferença. Em mundo administrado pela racionalidade instrumental, quem reivindica a condição de indivíduo cai inexoravelmente em abismo comunicativo.

A experiência estética foi eliminada no *Admirável Mundo Novo*. Vestígios do repertório ocidental foram destruídos com a instalação do Estado Mundial. Os excertos recitados por John provêm de livro encontrado fortuitamente na Reserva Selvagem, encaixotado em um baú de antiguidades. Os escritos já correspondiam a um passado longínquo e ignorado entre os selvagens; trazidos à civilização, fizeram-se registro arqueológico. Toda a arte se tornou, com favor, objeto de arqueologia. Não obstante, sucedâneos foram prontamente disponibilizados, com destaque ao Cinema Sensível, o formato definitivo de anti-arte. A experiência do Selvagem com um filme sensível foi perturbadora:

As luzes da sala apagaram-se; letras chamejantes destacaram-se em relevo, como suspensas na escuridão. TRÊS SEMANAS EM HELICÓPTERO. SUPERFILME CANTANTE, FALANTE, SINTÉTICO, COLORIDO, ESTEREOSCÓPICO E SENSÍVEL. COM ACOMPANHAMENTO SINCRONIZADO DE ÓRGÃO DE PERFUMES.

– Coloque suas mãos nesses botões metálicos que estão nos braços de sua poltrona – sussurrou Lenina. Sem isso você não terá nenhum dos efeitos do Sensível.

O Selvagem fez o que lhe fora indicado.

Enquanto isso, aquelas letras chamejantes tinham desaparecido; houve dez segundos de escuridão completa; depois, de súbito, deslumbrantes e parecendo incomparavelmente mais sólidas do que se se apresentassem em carne e osso, muito mais reais do que a própria realidade, surgiram as

imagens estereoscópicas de um negro gigantesco estreitamente abraçado a uma jovem Beta-Mais braquicéfala, de cabelos cor de ouro.

O Selvagem sobressaltou-se. Aquela sensação nos seus lábios! Ergueu a mão para levá-los à boca; o leve roçar nos lábios cessou; deixou recair a mão no botão metálico; a sensação recomeçou. Ao mesmo tempo, o órgão de perfumes exalava almíscar puro. Em tom expirante, uma superpomba de trilha sonora arrulhou: “E-uh”; e, não vibrando mais de trinta e duas vezes por segundo, uma voz de baixo, mais que africana em sua profundidade, respondeu: ‘Aa-aah!’ “Uh-ah! Uh-ah!” Os lábios estereoscópicos uniram-se de novo, e mais uma vez as zonas erógenas faciais dos seis mil espectadores do Alhambra titilaram com um prazer galvânico quase intolerável. “U-uh...”¹⁷¹

A visita de John e Lenina ao cinema sensível põe em contraste sensibilidades estéticas interiores e exteriores à civilização. O pitoresco da cena é a inversão de perspectivas apreendidas no comportamento das personagens. O primitivismo estético do cinema sensível, formato pretensamente civilizatório, é contundente. Enquanto Lenina vê divertimento no filme, o Selvagem oscila entre assombro e constrangimento. Civilização e barbárie se intercambiam, colocando em xeque os pilares de uma sociedade em desencanto. O exemplo do cinema sensível corresponde à face estética da reificação. Hábitos de apreciação rudimentares são prolongamento da condição que restou ao indivíduo, redundando no empobrecimento da experiência estética. O filme sensível está entre produtos de uma sensibilidade residual, em mundo que reduz a experiência à superfície do concreto. Não havendo lugar para a abstração, a audiência se compraz com uma replicação pobre da realidade, enquanto impulsos sensoriais igualmente rudes são transmitidos às poltronas. Os episódios em cena corporalizam-se em substituição à capacidade de receber e interpretar em abstrato.

Horkheimer percebe no *Admirável Mundo Novo* o primado da razão subjetiva, formalista e instrumental. O aprimoramento dos meios não faz senão conduzir a fins heterônimos, distanciados de princípios universais com fim na liberdade, o horizonte derradeiro da razão objetiva. O progresso técnico redundava em ameaça ao pensamento, esvaziando o real de toda subjetividade. Fecundação em laboratório, agrupamento de indivíduos em castas, condicionamento realizado por versos hipnopédicos e o cinema sensível, a anti-obra de arte total: produtos de uma mesma racionalidade.¹⁷² No espaço ficcional concebido por Huxley, a razão subjetiva avançou substancialmente, a ponto de

171 HUXLEY, 2014, p. 202-203.

172 HORKHEIMER, 2015, p. 66-67.

encobrir o social. Em vista desse quadro, “Fake Plastic Trees” se faz advertência para fenômeno que notamos em estágio avançado no romance. Consonante com a forma das distopias literárias, o *Admirável Mundo Novo* mostra uma realidade pautada no prolongamento de vícios contemporâneos, potencializados na ficção com o efeito de evidenciar a gravidade do caminho que tomamos. “Fake Plastic Trees” se põe em lugar anterior às distopias. Não tem como premissa a realidade vazia de sentido nem a desumanização absoluta. Encena os vícios no estado presente, em lamento pelo empobrecimento das relações humanas, fenômeno que, ao mesmo tempo, reconhece inexorável. A canção apresenta o embrião do impulso distópico subjacente ao *Admirável Mundo Novo*. Se o futuro em desencanto no romance encerra uma advertência pela identificação com o presente, os versos cantados dão a perspectiva do indivíduo que experimenta semelhantes tensões na realidade presente. Esses conflitos formalizam-se principalmente no terceiro ciclo, quando voz e acompanhamento se chocam pela representação da angústia causada no protagonista com a inexorabilidade da condição em cena. A personagem não pode recorrer ao soma, tendo lhe restado formalizar a melancolia no plano estético, limitado ao enquadramento da canção radiofônica. Não retrocedemos ainda ao cinema sensível, mas caminhos seguem se fechando, lacunas dificilmente transponíveis se colocam entre indivíduos. O excesso mental que deixa interrogações em Helmholtz Watson também consome as personagens representadas na canção. O impasse se estabelece entre um afastamento ressentido e a reaproximação lancinante de conhecidas e inescapáveis tensões. Talvez “Fake Plastic Trees” constitua espasmo da vontade de ser, alertando para a eminência de um admirável mundo novo qualquer que venha nos encontrar.

Em comentário sobre o *Admirável Mundo Novo*, Horkheimer coloca importante ressalva. Embora a distopia como forma literária não possua no caráter conservador uma necessidade, isto é, ainda que esse modelo de representação não compreenda na estrutura um resguardo cultural com ares de fechamento a narrativas estrangeiras, o trecho abaixo deixa entrever certas notas que vibram como denominador comum no romance e que desservem à crítica mesma ao mundo domesticado pelos descaminhos da razão:

Huxley ataca a organização de mundo do capitalismo de Estado monopolista, que está sob a égide de uma razão subjetiva autodissolvente concebida como um absoluto. Mas, ao mesmo tempo, esse romance parece contrapor ao ideal desse sistema imbecilizante um heroico individualismo metafísico que condena indiscriminadamente o fascismo e o esclarecimento, a psicanálise e o cinema, a desmitologização e as mitologias brutas, e exalta acima de tudo o

homem de cultura, não maculado pela civilização total e certo dos seus instintos, ou o cético talvez. Assim, Huxley, inadvertidamente, alia-se com o conservadorismo cultural reacionário que em toda parte – e especialmente na Alemanha – lançou as bases para o mesmo coletivismo monopolista que ele critica em nome da alma, por oposição ao intelecto. Em outras palavras, enquanto a afirmação ingênua da razão subjetiva tenha, de fato, produzido sintomas não diferentes daqueles descritos por Huxley, a rejeição ingênua dessa razão em nome de um conceito de cultura e de individualidade historicamente obsoleto e ilusório leva ao desprezo das massas, ao cinismo, à confiança em forças cegas; estas, por sua vez, servem à tendência rejeitada. A filosofia deve hoje encarar a questão sobre se o pensamento pode permanecer senhor de si mesmo nesse dilema, e assim preparar sua solução teórica, ou se ele deve contentar-se em desempenhar o papel de metodologia vazia, de apologética enganosa ou de prescrição garantida – como o mais novo misticismo popular de Huxley, que se adapta ao admirável mundo novo tão bem quanto qualquer ideologia já pronta.¹⁷³

A imagem do real esvaziado de sentido com o primado da razão subjetiva, em seus aspectos formalista e instrumental, projeta-se no espaço ficcional e responde pelo interesse continuado no romance. A representação de atividades recreativas no Estado Mundial evidencia a racionalidade vigente na práxis cotidiana. Jogos devem receber autorização do Estado para serem praticados. Os peculiares golfe-obstáculo, golfe eletromagnético, pelota-escalátor e balatela centrífuga estão entre práticas recreativas permitidas. À obtusidade dos nomes corresponde o funcionamento dos jogos em si. O princípio é que exijam grande aparelhagem e muitos acessórios. No caso da balatela centrífuga, uma torre de aço cromado recebe a bola, que ricocheteia entre os discos em rotação até ser expelida por um dos orifícios na estrutura, para que os praticantes a recuperem.¹⁷⁴ Esses jogos não se sustentam pelo estímulo lúdico. Apreciados sob essa perspectiva, estariam para as práticas recreativas como o cinema sensível está para a linguagem do cinema de fato. Valem pela função econômica que desempenham, ao fomentarem a indústria, que produz a aparelhagem, e o comércio, que faz circular os acessórios. Em contrapartida, jogos alheios a essa lógica terminaram vetados. O mesmo raciocínio se aplica ao condicionamento. Deltas são treinados para sentirem horror às flores. O Diretor de Incubação e Condicionamento discorre sobre a tentativa de afeiçoá-los à natureza com o intuito de conduzi-los ao campo, para que recorressem mais frequentemente aos meios de transporte. No entanto, a estratégia foi revogada pelo caráter alienante da vida campestre: “as flores do campo e as paisagens, advertiu, têm um grave defeito: são gratuitas.

173 HORKHEIMER, 2015, p. 67-68.

174 HUXLEY, 2014, p. 51.

O amor à natureza não estimula a atividade de nenhuma fábrica”.¹⁷⁵ Em suma, comportamento e recreação operam sob racionalidade semelhante, em atenção aos princípios do Estado Mundial: Comunidade, Identidade e Estabilidade. A razão subjetiva, de caráter instrumental, atua sobre a configuração do real nesse e em outros exemplos do *Admirável Mundo Novo*. Da vida cotidiana às relações interpessoais, ou mesmo à experiência estética, a reificação deixa lacunas que transformam o lugar do humano na realidade. O conceito de progresso se desprende de uma finalidade no homem para se alinhar a fins heterônimos. Os meios distorcem-se e conduzem a fins que se distanciam de valores universais e obscurecem o sentido da práxis sobre o real.

Colocados os termos do problema no plano da representação, a incongruência apontada por Horkheimer diz sobre a realidade que se abre ao avesso desse mundo “admirável” e “novo” que conhecemos. Subjacente à imagem cinzenta da sociedade administrada e esvaziada de sentido, aspectos de contraposição a esse estado de coisas ganham forma no romance, perfazendo o esboço de uma utopia como antidistopia, equidistante da distopia realizada como antiutopia. A esse mundo que se abre ao avesso, Horkheimer direciona a crítica de reacionarismo cultural, pois a negação dos princípios governados pela razão subjetiva acontece ao custo da proposição de valores discutíveis. Costurando a crítica ao mundo reificado com parâmetros pretensamente antípodas, Huxley contrapõe ao *Admirável Mundo Novo* um conjunto de elementos que oscilam do tradicional e canônico ao restritivo e moralmente ajuizador. A estratégia dificilmente alcançaria síntese razoável. Em geral, a narrativa constrói teia demasiado complexa para dela se desvencilhar posteriormente. John reúne atributos com que o romance oferece um lugar de resistência. Selvagem como se deixa conhecer, John personifica uma ironia subjacente com a superposição entre civilização da barbárie e o bárbaro civilizado. Antes mesmo dos pormenores ligados ao conceito estreito de civilização que a personagem engendra na condição de voz antidistópica no romance, chama atenção a construção desse caractere particular. A Reserva Selvagem é o local em que se alojaram indivíduos alheios às transformações que conduziram ao Estado Mundial. Entre a pobreza e o abandono, permanecem como no tempo anterior à revolução. Cultuam deuses, relacionam-se e reproduzem-se ao modo tradicional. A precariedade que os cerca decorre da condição marginal que ocupam em relação ao sistema global de governança. Nesse ambiente, o interesse de John pela obra de Shakespeare, encontrada fortuitamente num baú de

175 HUXLEY, 2014, p. 42-43.

antiguidades, é assaz improvável. Ainda que compremos a premissa, o engajamento da personagem com o texto e a fluência das declamações esgarçam o pacto ficcional desarrazoadamente. A implicação desse aspecto no modelo de cultura depreendido na narrativa, que inspirou ressalvas em Horkheimer, pode ser compreendida com o retorno à cena do cinema sensível. Lenina é inelegível para a experiência estética em razão do condicionamento. Não admira que se anime com a brutalidade do filme sensível. É o tipo de experiência a que se pode aspirar sob as circunstâncias. Por outro lado, sabemos que John não recebeu condicionamento e nos identificamos com a repulsa da personagem ante o imediatismo e a pobreza daquele formato. No entanto, diante do cinema sensível, a resposta do Selvagem é Shakespeare, implicando de alguma forma que a linguagem do cinema se resume à exacerbação sensorial ou que aponta nessa direção.¹⁷⁶ É inevitável a leitura do Selvagem shakespeariano como personificação do dito “individualismo metafísico”, homem não perpassado por vícios da sociedade e da cultura reificada. O ponto nevrálgico reside na plasticidade do problema: a despeito da representação perspicaz, a simples rejeição dos valores em jogo não faz senão reincidir no problema com sinal oposto. Em suma, na fragilidade da figura do “selvagem literato”, dissolve-se a possibilidade de síntese no *Admirável Mundo Novo*.

A fragilidade da antítese ao mundo reificado no romance compromete a síntese subjacente à narrativa. No limiar do verossímil, o Selvagem shakespeariano não suporta o choque da civilização e sucumbe. Do mesmo modo, os civilizados permanecem atônitos no convívio com John, incapazes de compreender os motivos que o movem. O exílio de Bernard e Helmholtz ratifica a tese triunfante da reificação. Diante desse quadro, a aproximação entre “Fake Plastic Trees” e o *Admirável Mundo Novo* é producente. Embora irrealizável no ambiente do romance, a canção se apresenta em momento imediatamente anterior a essa impossibilidade, constituindo advertência à desumanização levada a um ponto sem retorno, em que permanecerá obscurecido o horizonte de uma alternativa. “Fake Plastic Trees” equaciona os afetos no limiar entre a redução à superfície do aparente e a irrupção em instantes de insurgência. A voz cantante reconhece a efemeridade do gesto e a inexorabilidade da condição, instaurando um lugar de inconformidade para refúgio do elemento humano. Ao estetizar o impasse, transforma a impossibilidade de síntese em princípio soante como problema de forma. A canção leva os conflitos ao interior da linguagem, onde a expressividade entra quando as respostas faltam. O canto do amor de

176 A data de publicação do romance, 1932, momento em que ainda se formavam as premissas da linguagem cinematográfica, é elucidativa a esse respeito.

plástico tem quase as mesmas feições de um canto de amor. As guitarras emprestam dramaticidade à representação. Porém, a tensão entre a aparência do praticamente igual e a substância do que realmente é se revela insuportável. A fricção entre versos e acompanhamento espelha a inquietude de uma condição inescapável. O aceno de um horizonte outro reside no instante, no lapso de um sentimento de verdade, que logo desaparece, devolvendo-nos ao sempre igual. E pode ser tudo o que nos é dado almejar.

4. Limites humanos e alteridades robôs

A advertência sobre o aceno de um admirável mundo novo em “Fake Plastic Trees” estabeleceu no sentimento distópico um mote que o Radiohead levaria adiante em álbuns subsequentes, notadamente *OK Computer* (1997) e *Kid A* (2000). Os ciclos de canções correspondem a estágios sucessivos do desencanto com a modernidade, entre irrupções bruxuleantes de uma alternativa ao continuamente posto. Um e outro momento solicitam abordagens distintas e complementares do gesto inicial. De todo modo, ambos reúnem representações da experiência individual, entre a alienação e a melancolia, e de vícios contemporâneos que conduzem a um enquadramento social do problema. *OK Computer* compreende feições do mundo habitado pelo protagonista de “Fake Plastic Trees”, onde desumanização e empobrecimento dos afetos são replicados com indiferença no cotidiano, acarretando tensões importantes. Dimensões do progresso são colocadas em xeque com a tecnologia e a informação trazidas à cena sob o primado da razão instrumental. A celeridade conferida aos processos cotidianos pelos meios tecnológicos e o volume inconcebível de informação circulante, por vezes à revelia da intenção mesma de acessar, propiciam uma experiência sensorial marcada pela indistinção. O emaranhado de estímulos continuamente apresentados termina por comprometer a possibilidade do sentido. Entre os meios do progresso e os fins universais guardados pela razão objetiva, tensionam-se leituras da condição humana. Resultam lampejos de uma sensibilidade outra, de uma humanidade atravessada de ruídos, fragmentos desarticulados e coros de vozes inumanas, originadas em sintetizador. Vozes quase humanas, ao mesmo tempo em que suscitam uma alteridade. Que atores entoam essas vozes e quais os anseios ali formulados? É a indagação apresentada ao ouvinte, sobre a qual o álbum especula com a fricção entre a voz humana desmantelada e o ruído de humanidades, ou desumanidades, produzidas modernamente. A coordenação de meios e fins migra à criação para configurar o argumento estético. Meios tecnológicos entram em jogo para a desconstrução de uma imagem do humano. Em vez de embelezar o álbum com procedimentos convencionais, o aparato técnico se presta a distorcer timbres, desfigurar estruturas e criar texturas inóspitas. Baterias destruídas por processamento, baixos desagregados da condução rítmica e guitarras quebradas em timbres instáveis compõem a atmosfera de *OK Computer*. Ampliando o panorama da desumanização em “Fake Plastic Trees”, projetando ao social o que se verifica sob a lente do indivíduo, o disco abriga vicissitudes de uma advertência sobre mundos em desencanto que permanecem à espreita.

Mas o quadro anunciado ainda não alcançou o presente. Embora tenha encurtado o caminho para a distopia, *OK Computer* é diagnóstico de um complexo vicioso sobre o real, que redundava em melancolia e ecoa alternativas incertas. A articulação de um horizonte além da humanidade firmada ordinariamente, e imbricada em panorama efetivamente distópico, realiza-se no momento seguinte, *Kid A*. O álbum não prolonga os termos da advertência inicial, mas reconfigura-os para criar um mundo afetivamente árido entre escombros de um real em desencanto. Eis o ponto de chegada ao mundo “admirável” que acenou em oportunidades anteriores. As imagens se antecipam à matéria musical imprimindo o isolamento do dado humano. Capa e encarte mostram cenários inóspitos e esvaziados de figuras humanas. Restam paisagens abstratas e desconfortantes, em cores frias e formas inapreensíveis. A construção musical desse mundo prescinde de humanidade, com a voz cantante apresentando deformações de timbre, entonação e altura. A sensibilidade contemplada no disco provém do enfraquecimento de uma expressividade trovadoresca (que não encontra lugar ante a reificação), bem como da emergência de um horizonte necessário de expressão, consonante com o quadro representado. As formas respondem a esse movimento na pesquisa por limiares da canção, entre experiências com formatos mínimos e instrumentação alternativa. Procedimentos eletrônicos, aleatoriedade, minimalismo e parcimônia no emprego de guitarras compõem a sonoridade do disco. A voz cantante atravessada de aspectos robóticos encerra o conflito entre as reminiscências do aspecto humano e o despertar de uma inquietante “humanidade robô”. Assim, *Kid A* se realiza essencialmente a posteriori, protocolo comum às distopias. Decorre de cenário pós-humano, pós-social, pós-rock e pós-canção. Ao modo do que ocorre em *OK Computer*, a encruzilhada conceitual se traduz no argumento estético, as tensões em pauta revertidas em problemas de forma. A distopia em *Kid A* não guarda o mesmo sentido de uma variedade romanesca, da maneira como nos referimos ao *Admirável Mundo Novo* e a *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Coincidem no gesto de crítica radical e negativa ao existente por meio da projeção espaçotemporal de um horizonte em desencanto. São portadores, sim, de um gesto distópico, cujo tratamento no disco é realizado à feição das linguagens empregadas na representação, música e versos cantados. A fatura não apresenta o caráter narrativo nem a linearidade das distopias literárias. Faz emergir o sentimento distópico na articulação entre a matéria musical e os versos presentificados pelo canto ao longo da trama costurada entre as canções.

À parte a linguagem musical, cujo sentido não se prende a mensagens objetivas, frequentemente escorregando pelas mãos quando esperamos que encerre representações

referenciais, *OK Computer* e *Kid A* são arredios ao senso de unidade imputado aos álbuns conceituais. Marianne Letts examinou esse aspecto, sobretudo em *Kid A*. Em primeiro lugar, convida-nos a pensar de fora para dentro, a fim de questionarmos a validade da hipótese. Estabelecer os discos que não se qualificam como “conceituais” parece tão sabotador quanto necessário. “O álbum conceitual está nos olhos/ouvidos do interlocutor”,¹⁷⁷ provoca Ken Scott, produtor musical que contabiliza trabalhos importantes como *The Beatles* (1968), o “álbum branco”, e *Space Oddity* (1969), de David Bowie. É certo que objetos estéticos exigem disponibilidade, mas Letts objeta que a intenção de unidade transcende a experiência do interlocutor, respondendo por um aspecto inerente a certas obras, que se diferenciam de compilações organizadas por gravadoras ou mesmo de *playlists* oferecidas por serviços de *streaming* como o Spotify. A autora propõe uma taxonomia com três variantes para o álbum conceitual: narrativo, temático e resistente. Álbuns conceituais narrativos trazem enredo e personagens, como *The Wall* (1979) e *Tommy* (1969). Os temáticos podem incorrer em convergências musicais e poéticas. Álbuns musicalmente temáticos reiteram motivos e intercambiam tonalidades entre as canções, como *Dark Side of the Moon* (1973). Álbuns poeticamente temáticos, como *Days of a Future Past* (The Moody Blues, 1967), remetem vagamente ao ciclo de canções do Romantismo, reunindo canções sobre um tema comum ou partindo de poemas do mesmo autor. Enfim, o álbum conceitual resistente (*resistant concept album*), categoria que a autora propõe para o escrutínio de *Kid A*, relativiza o espaço tradicionalmente dedicado ao formato sem retroceder à aleatoriedade da compilação. O álbum conceitual de tipo “resistente” amarra esse conceito tacitamente, não explicita os meios na superfície do material.¹⁷⁸ *OK Computer* e *Kid A* não contam uma história em particular. As personagens e os espaços são instanciados e se dissipam a cada canção. Não obstante, a dramatização de temas comuns e a empreitada pela construção de um sujeito cantante entre momentos distintos, porém articulados, revelam índices de elaboração conceitual não menos efetivos pelo caráter subjacente. Segundo a tipificação proposta em Letts, *OK Computer* se qualificaria como álbum conceitual poeticamente temático, as canções apresentando olhares distintos sobre um mesmo quadro. Ainda que partilhem elementos que respondem por uma sonoridade peculiar, as canções não dialogam em termos musicais estritos, não havendo recursividade entre motivos e temas. A perspectiva de um álbum conceitual temático para *OK Computer* ratifica o entendimento sobre a intensificação da advertência estabelecida em “Fake Plastic Trees”. O caminho para as distopias segue pela ampliação do quadro que conduz ao

177 SCOTT Em: LETTS, 2010, p. 13.

178 LETTS, 2010, p. 21-26.

desencanto com a modernidade, à saturação de um modo de perceber e existir no real. A continuidade do percurso com o momento posterior, *Kid A*, traz um gênero ou modelo de representação, a distopia, e a referida categoria do álbum conceitual resistente, aspectos relacionados na construção do argumento estético da obra. Se o conceito em *OK Computer* relaciona-se ao aspecto panorâmico da representação, com as canções circulando em torno da temática central para formarem um quadro de vícios contemporâneos, a verve em *Kid A* corresponde a um gesto de busca por expressão possível em mundo posterior à realidade desencantada que conhecemos. Letts explicita como esse movimento acontece com a desidentificação entre sujeito e voz cantante:

Kid A, given its cohesive packaging and unified overall lyrics, is clearly concerned with creating a subject. Nevertheless, it resists conventional notions of cohesion associated with the concept album, its subject neither a character with a narrative story nor an avatar of the lead singer. Instead, it offers a hopeless, self-negating subject who disintegrates at the moment of maximum articulation. The band's distinctive sense of alienation, explored throughout *Pablo Honey*, *The Bends*, and *OK Computer*, makes any centered sense of the singer-as-subject no longer possible.¹⁷⁹

A procura por possibilidades para a representação da subjetividade no espaço estético é o movimento realizado entre as pontas do álbum. Eis o conceito que coordena a sucessão de momentos e as opções no tratamento do material. Ao mesmo tempo, *Kid A* não compreende narrativa ou linearidade de qualquer natureza, tampouco se presta à formação de um quadro particular. Distancia-se dos elementos que caracterizam os álbuns conceituais narrativos e temáticos. Tem por conceito resistir à unidade do próprio conceito, desconstruindo a correspondência entre voz cantante e representações do sujeito. As feições do sujeito que se especula entre as canções só podem se expressar entre as disjunções e rupturas no gesto de formalizá-lo. Enquanto “Fake Plastic Trees” e *OK Computer* encerram a alienação do dado humano em face da realidade reificada, *Kid A* transcende os limites da representação em sentido estrito. Em vez de encenar um quadro de tensões acarretadas no indivíduo pelo imbricamento em dinâmica social adoecida, *Kid A* conduz o problema ao campo da forma. Radicaliza a abordagem do conceito pela estetização do que antes figurava no âmbito da representação. A correspondência da voz cantante com o sujeito notadamente em “Fake Plastic Trees”, velada de começo para a irrupção no terceiro ciclo, ou mesmo nas canções de

179 LETTS, 2010, p. 26.

OK Computer, não se verifica de modo contínuo em *Kid A*. Quando surge, não é senão para desaparecer em seguida. Esse procedimento coloca implicações para a forma canção e principalmente para relação entre canto e acompanhamento. Despindo-se do compromisso de personificar o sujeito, a voz humana assume um outro posicionamento entre os estratos compositivo e performático, passando a constituir apenas uma voz entre outras, em vez de se projetar acima das demais. O efeito é de um recuo do elemento humano, que, quando não transfigurado, aparece em horizontalidade com os instrumentos, em vozes inumanas. A racionalidade segundo a qual a trama dos instrumentos deve erguer um palco para que a voz cantante encampe a condição do sujeito é superada na pesquisa por outra relação entre a humanidade e o que a transcende. A reconfiguração da trama entre voz e acompanhamento reverbera na forma canção. Dispensados de se direcionar pelo referencial da voz cantante, os números no álbum se inclinam a experimentos de inspiração minimalista, incursões de aleatoriedade, processamento de áudio e o uso de procedimentos com origem em gêneros estrangeiros ao rock.

Adentraremos detidamente os espaços originados em *OK Computer* e *Kid A*, nos pormenores de momentos e canções, com o intuito de demonstrar como um panorama de advertência no primeiro álbum estabelece as condições para instauração de uma distopia no segundo. Visitar os momentos de *OK Computer* significa conhecer vícios da sociedade contemporânea e as reverberações no indivíduo que se vê inexoravelmente implicado por conjuntura que aflige à medida que nela nos reconhecemos. O sentimento de alienação se intensifica em meio às multidões anônimas dos grandes centros urbanos. O espaço para a subjetividade parece atrofiado entre prescrições de uma conduta “otimizada”, com vistas a maximizar a eficiência em esferas estranhamente pareadas, com a lida cotidiana igualada à experiência dos afetos e emoções que delimitam a condição humana. Os meios tecnológicos figuram sob suspeição quanto à racionalidade que instauram, levantando perguntas sobre a legitimidade dos fins a que conduzem. A voz cantante como realização do sujeito tem na performance um suporte para exprimir as nuances entre alienação e melancolia. Os arranjos compõem os espaços habitados pelo indivíduo. O timbre robótico das guitarras e os ataques saturados da bateria engendram a aspereza e o excesso de informação que termina em desentendimento. Opções estéticas e o uso da técnica apontam no sentido de sabotar uma sonoridade convencional, recusando o embelezamento do estúdio. O ruído se faz conceito, pavimentando o caminho para o salto seguinte. *Kid A* não expõe um quadro saturado, mas reconfigura-lhe a moldura e a perspectiva, inflexiona os parâmetros da criação. Com esse

movimento, distancia-se do rock e da forma canção para explorar territórios adjacentes. Permanecemos, naturalmente, no âmbito da música radiofônica, ainda que com o horizonte ampliado. Eis uma de muitas tensões que fazem de *Kid A* álbum conceitual resistente e representação distópica não linear. Falamos de distopia que prescinde do aspecto narrativo, reunindo os termos do argumento na articulação de elementos estéticos. A fatura se revela necessariamente descontínua e fragmentada, mas nisso se faz consonante com o conceito. Representar o que não se conforma às premissas da representação só pode resultar em um compromisso falhado, nem por isso indigno de se perseguir. Essas são as feições do empreendimento a que se lança o Radiohead: fazer emergir a voz do sujeito subtraído de escombros da própria subjetividade, fragilizada em “Fake Plastic Trees” e então tornada insustentável em *OK Computer*. A reinvenção do sujeito cantante opera em um pêndulo de articulação e desintegração. A voz robótica e intencionalmente mal formada que enuncia absurdidades cresce progressivamente em capacidade de articulação e adquire contornos expressivos para se desmembrar logo em diante, desaparecendo no arranjo. As paisagens instrumentais prescindem da ocorrência massiva de guitarras e de signos do repertório de rock, configurando um cenário pós-canção que parece terreno propício à emergência de uma subjetividade outra. No decorrer do álbum, a voz cantante se refaz e os signos do rock reaparecem em momentos variados. No entanto, retornam transformados, redefinidos pelo movimento de desconstrução realizado como premissa do argumento estético. Colocado em palavras breves, *Kid A* é álbum que se ergue em um espaço de abandono, com feições marcadamente distópicas, reabrindo caminhos para o sentido em meio às ruínas de uma sensibilidade em desencanto.

a. *OK Computer*: panorama de uma advertência

O formato álbum não se confunde temporalmente com o advento da gravação. Já a performance musical antecede largamente a possibilidade de registro. Não há novidade nas afirmações, mas elas marcam premissas para tratarmos da produção e recepção de obras fonográficas. Inicialmente, gravar música era replicar a performance tão fielmente quanto permitissem as condições. Apenas entre as décadas de 1940 e 1950 é que elementos eletrônicos entraram em cena, incluídos às faixas *a posteriori*. Canções eram gravadas individualmente para execução radiofônica. Um número de sucesso poderia significar a consolidação do artista no mercado, fazendo crescer a expectativa do público por outros

lançamentos. Eis o cenário em que surge o que pode ser chamado de “avô” do álbum modernamente concebido: um livro em branco, contendo espaços para armazenamento e identificação de discos tipo setenta e oito rotações, chamados *singles*, como um álbum de fotografias ou uma coleção pessoal.¹⁸⁰ A centralidade dos meios técnicos jogou luz sobre os bastidores, trazendo personagens como o produtor e o engenheiro de áudio, aliados a um entendimento do álbum como produto da colaboração entre atores diversos. Os primeiros álbuns em sentido próximo ao que conhecemos remontam aos anos 1930, na verdade, compilações de *singles* lançados no passado. É o formato chamado coletânea, os conhecidos *greatest hits* ou *the best of*, que apresentam um grupo musical panoramicamente. Hoje, pensamos a coletânea como formato posterior, exigindo três ou quatro discos inéditos consistentes para justificar uma compilação do que houve de melhor naquelas obras. Historicamente, entretanto, a coletânea é anterior ao álbum. Se o *single* é comparável ao *trailer* de cinema, amostrando as feições de uma obra, a coletânea equivale à antologia de poemas e o álbum conceitual remete ao ciclo de canções, gênero praticado notadamente no repertório de concerto, durante o Romantismo. Dai Griffiths sugere outras categorias de álbum, por exemplo, orientadas por gênero. O “álbum de rock” trazendo protagonismo de uma instrumentação particular, a banda em primeiro plano e mínimas intervenções, em oposição a discos ornamentados. O contexto de produção também pode determinar a categoria “álbum ao vivo”, geralmente contando com repertório conhecido, apresentado fora do ambiente calculado do estúdio, diante de uma plateia. O próprio meio condiciona o álbum substancialmente. As categorias “álbum em LP” e “álbum em CD” correspondem a artefatos técnica e esteticamente delimitados. O *Compact Disc*, criado pelas companhias Phillips e Sony, não foi proposto apenas em atenção a exigências técnicas e econômicas, mas observando também critérios estéticos. O projeto previa capacidade para sessenta minutos, mas Norio Ohga, então presidente da Sony, rejeitou-o pela duração “não musical”. Não admitiu que o novo formato fosse incapaz de acomodar a Nona Sinfonia de Beethoven, tampouco considerou razoável que se interrompesse óperas antes de terminado o primeiro ato. Enfim, chegou-se a um disco capaz de armazenar setenta e quatro minutos, o suficiente para várias obras do repertório de concerto, ou, de todo modo, para interrupções musicalmente articuladas.¹⁸¹ Em relação ao *long play*, o CD aumentou a duração máxima de cinquenta para setenta e quatro minutos, um ganho de 50% em tempo gravável. Mais significativo foi o ganho em tempo livre de interrupção. A necessidade de virar o disco, limitação de ordem

180 SHEPHERD, 2003, p. 612.

181 NATHAN, 1999, p. 140.

técnica, constrangia decisões estéticas ao exigir que a faixa final se encerrasse no limite de vinte e cinco minutos. O CD dispensou o seccionamento A/B, tendo ampliado de vinte e cinco para todos os setenta e quatro minutos a duração gravável ininterruptamente, um ganho de 200%.¹⁸²

O *long play* foi o formato de um período virtuoso para o rock. Durante as décadas de 1960 e 1970, o gênero estabeleceu um cânone particular, deixando um horizonte para ampliação do repertório em décadas seguintes. A passagem ao *compact disc* teve implicações estéticas, pois conferiu liberdade de duração e sequenciamento de canções com o fim da necessidade de interrupção para a troca entre os lados. Ao mesmo tempo, a possibilidade de execução em ordem aleatória, ou de avançar e recuar facilmente entre as faixas põe em questão premissas do próprio formato álbum. Dispensado de reposicionar a agulha sobre o disco, o ouvinte transforma o pacto de audição com o álbum, deixando suspensa a ideia de unidade. Agentes do mercado fonográfico não tardaram em compreender esse fenômeno. Com o alvorecer dos meios digitais, a quebra do álbum se tornou realidade no ato de compra. Plataformas como o iTunes (2003) permitem a aquisição de faixas individuais por alguns centavos de dólar. Serviços como o Spotify listam os álbuns na página do artista, mas trouxeram as *playlists*, radicalizando a autonomia do ouvinte ao permitir que usuários selecionem, ordenem e compilem repertórios variados. Os grupos musicais vêm experimentando com outros formatos de divulgação para material inédito. Em 2007, o Radiohead distribuiu o álbum *In Rainbows* exclusivamente em formato digital no primeiro momento. Uma página na internet recolheu endereços de correio eletrônico e quanto os interessados gostariam de pagar pelo álbum, de zero (obter gratuitamente) a noventa e nove libras e noventa e nove centavos. Códigos para liberação do download foram enviados aos endereços cadastrados. Posteriormente, interessados puderam adquirir a versão física em diferentes edições.¹⁸³ As plataformas digitais também pavimentaram o caminho para alternativas ao álbum. Depois de vigorar durante as primeiras décadas do século XX, o modelo de lançamentos individuais voltou à cena. A viabilidade do formato começa por dispensar o meio físico. Em vez do aparato disco/capa/encarte, áudio e imagem acessados digitalmente. Com a internet alçada a importante mediação da escuta, o pêndulo entre informação e dispersão levou artistas a preferirem acenar ao público com dez lançamentos espaçados a queimar as faixas agrupadas em única oportunidade. A psicologia da internet e das redes sociais marcou a obsolescência do álbum para parte do público, que quer somente

182 GRIFFITHS, 2009, p. 105-399.

183 RANDALL, 2012, p. 5421-5452.

escutar canções prediletas a despeito do senso de unidade que as possa envolver. Retornamos aos discos de setenta e oito rotações visando execução radiofônica (hoje, em plataformas digitais), podendo aparecer em compilações futuramente (hoje, em *playlists*). Tim Footman vê *OK Computer* entre os últimos exemplos de um formato escasso, o álbum clássico. A obra estabelece o confronto entre subjetividade e política em espaço carregado de estímulos e informação, obtendo um efeito letárgico. Alienação e melancolia prevalecem entre perguntas não respondidas pelo progresso tecnológico e o embaralhamento de meios e fins que obscurecem o sentido do humano. Assim, *OK Computer* se fez testemunho de um tempo e advertência para um horizonte próximo e desalentador. Passadas duas décadas, mantém a atualidade, pois os temas ali representados perseveraram, perguntas continuam sem resposta. O álbum registra também as memórias de Londres e outras cidades inglesas no ano 1997, quando seus timbres e texturas escapavam pelas janelas e percorriam espaços cotidianos, lembra Footman. Mais que documento, *OK Computer* foi agente construtor de realidades, a ele associadas histórica e afetivamente.¹⁸⁴

OK Computer foi recebido por um ambiente de otimismo cultural em resposta à transformação no quadro político com a vitória do Partido Trabalhista nas eleições gerais. Representados por Tony Blair, os Trabalhistas rompiam com dezoito anos sequenciais de governança do Partido Conservador. A cena cultural respondeu a esse acontecimento com iniciativas que procuraram reavivar os anos 1960, período de predomínio cultural inglês em escala global. Sob o slogan *Cool Britannia*, esse momento teve expressão musical no movimento Britpop. Grupos como Blur, Oasis, Pulp e Elastica propuseram revisitar o estilo sessentista, em atenção ao legado de pares como os Beatles, Kinks e Rolling Stones. O Radiohead sempre seguiu à margem dessa cena, vinculado ocasionalmente mais por circunstâncias que afinidade. A mensagem do Britpop se esgotou no calor da hora. Logo, grupos como The Verve e The Spiritualized obtiveram notoriedade contrapondo a euforia de outrora com reflexividade e melancolia. Nesse sentido, convergem com o Radiohead a despeito da abordagem, tendo quase unicamente no protagonismo da guitarra um traço comum. Surgido já no pós-Britpop, *OK Computer* foi acolhido pela crítica com unanimidade não verificada desde *Sgt. Pepper's*. Publicações importantes destacaram não somente a fatura estética do álbum, mas a acuidade histórica, na capacidade de capturar os vícios e anseios de um tempo. Entre os veículos que reagiram positivamente ao álbum no primeiro momento estão *New Music Express*, *Melody Maker*, *Q*, *Select*, *Rolling Stone*, *Entertainment Weekly*,

184 FOOTMAN, 2007, p. 246-263.

New Yorker e *Mojo*. O lugar continuado entre álbuns de destaque ao longo dos vinte anos após o lançamento também diferencia *OK Computer* de obras contemporâneas associadas ao Britpop. O exemplo de *(What's the story) Morning Glory* do Oasis é representativo. Bem recebido quando do lançamento, em 1995, o álbum chegou a figurar em diversas listas de “melhores de todos os tempos”, das quais começou a desaparecer a partir do ano 2000. A recepção a *OK Computer*, diferentemente, ratificou-se com o tempo, à medida que a advertência precoce permaneceu vigente ao ouvido e à sensibilidade contemporâneos. Também o diálogo entre *art rock* e outros elementos, como intervenções eletrônicas, atonalismo e a improvisação livre, favoreceu a criação de uma sonoridade atemporal, resistente ao juízo contínuo entre gerações e mapeadora de abordagens possíveis.¹⁸⁵

Footman distingue cinco eixos temáticos em *OK Computer*: Transporte/Tecnologia, Capitalismo, Loucura, Morte e Slogans, admitindo que as canções flutuam entre diferentes categorias. No eixo Transporte/Tecnologia, “Airbag”, “Subterranean Homesick Alien”, “Let Down”, “Fitter Happier”, “Lucky” e “The Tourist”. O pânico e o êxtase despertados pela continuidade da vida ante a iminência da morte é tema comum a “Airbag” e “Lucky”. Encenando acidentes em meios de transporte (carro e avião respectivamente), as canções abordam faces distintas da tecnologia, mecanismo que amplia possibilidades ao custo de ameaças fatais. No paradigma entre o automóvel e o airbag, os meios que matam são os mesmos que salvam. A tecnologia oportuniza viver no limite, mas o impasse reside em dificilmente podermos optar pelo não, restando assimilar a ambivalência. As canções dramatizam esse limite: sobreviver a um acidente aéreo como lugar de clarividência, oportunidade de distanciamento de vícios tão próximos e incorporados que passam despercebidos. Desse lugar, os protagonistas encerram uma advertência sobre os descaminhos da modernidade. Trajetos malogrados são realizados em “Let Down” e “Fitter Happier”, colocando em cena o caráter destrutivo de comportamentos multiplicados pública e privadamente nas cidades. Enquanto “Subterranean Homesick Alien” compreende uma tentativa de distanciamento, “The Tourist” representa o deslocamento entre arredores viciosos como metáfora para a vida que escapa facilmente ao controle. O segundo eixo, Capitalismo, mobiliza “Paranoid Android”, “Karma Police”, “Fitter Happier”, “Electioneering”, “No Surprises” e “The Tourist”. O desdém pelos *yuppies* em “Paranoid Android”, a melancolia impotente em “No Surprises” e a alienação representada em “The Tourist” têm origem na atrofia do espaço da subjetividade pelo prolongamento de uma ordem doentia. Já “Fitter

185 FOOTMAN, 2007, p. 177-185.

Happier” estetiza essa condição com a desconfortante indiferença de uma voz computadorizada. O caráter plano e simplório de “Electioneering” expõe as fraturas do discurso político, condicionantes de um mal-estar experimentado coletivamente, ao passo que “Karma Police” toca na contradição de acusar distorções e colocá-las em xeque no epicentro de uma indústria global, como faz o próprio Radiohead. Ao eixo Loucura, pertencem “Paranoid Android”, “Subterranean Homesick Alien”, “Karma Police”, “Climbing Up the Walls” e “Lucky”. A personagem em “Karma Police” parece absorta em devaneios, mas aqueles em “Lucky” e “Subterranean Homesick Alien” se sentem afetivamente apartados do real. A alienação apresenta contornos de violência em “Paranoid Android”, que culminam com o alargamento do componente irracional em “Climbing Up the Walls”. O quarto eixo, Morte, articula “Airbag”, “Exit Music (For a Film)”, “Climbing Up the Walls”, “No Surprises” e “Lucky”. O flerte com a morte em “Airbag” e “Lucky” sobrepõe apreensão e euforia, transformando a disposição das personagens. A morte deixa de ser somente um relance ante a violência iminente e aflitiva em “Climbing Up the Walls” e os suicídios representados em “No Surprises” e “Exit Music (For a Film)”. Finalmente, o eixo Slogans contempla “Paranoid Android”, “Fitter Happier” e “Electioneering”. Lugares comuns empregados pela geração *yuppie* figuram em “Paranoid Android” entre vícios que formam uma “névoa” de fundo opressivo, momentaneamente expurgada com a chuva na terceira parte. Reapresentadas as banalidades, descortinando a impossibilidade de escapar a semelhantes ruídos, retorna a virulência do protagonista. “Electioneering” conduz a representação dos slogans ao campo político, onde frases prontas formam a base de um discurso nauseante. Enfim, “Fitter Happier” reúne apoteose de clichês engessados ao contemporâneo em recomendações na voz de um robô espantosamente identificado à humanidade que partilhamos.¹⁸⁶

Thom Yorke diz da dificuldade em ordenar as canções de *OK Computer*, tendo experimentado diferentes sequências. A indefinição levanta perguntas sobre a existência de um conceito para o ciclo de canções. O baixista Colin Greenwood se refere à disposição do grupo em combater a “cultura de pular faixas”, produzindo obras que os interlocutores pudessem apreender integralmente sem interrupção.¹⁸⁷ Ao mesmo tempo em que ratifica a pretensão a unidade, os dizeres situam *OK Computer* na categoria “álbum em CD” referida por Griffiths, isto é, evidenciam que se trata de uma obra concebida para soar continuamente, o que é inerência do *compact disc*, em oposição ao LP. Leituras foram propostas para o

186 FOOTMAN, 2007, p. 142-150.

187 RANDALL, 2012, p. 3720-3743.

caminho que o álbum descreve entre os diversos momentos. É preciso ressaltar que a ordem das faixas se consolida com o tempo, dando a impressão de que existe um caminho “correto”. Na maioria dos álbuns, sequenciamentos alternativos poderiam soar tão necessários quanto os originais se assim fossem apresentados inicialmente. O encarte da edição em CD de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* contém indicação de uma ordenação diferente, originalmente pretendida pelos Beatles. A informação foi acrescida para que o ouvinte do LP experimentasse a sequência alternativa em CD, valendo-se da possibilidade de alternar entre as faixas. A experiência de encontrar “Being for the Benefit of Mr. Kite” e não “Lucy In the Sky With Diamonds” ao encerramento de “With a Little Help From My Friends” causou estranhamento em muitos ouvintes. De fato, a escuta abre caminhos mesmo sem rota prescrita, e esses caminhos se consolidam historicamente, fazendo as vias alternativas parecerem simplesmente erradas. Eis outra evidência de que unidade e conceito são parâmetros que escapam à intencionalidade, sobretudo quando o próprio meio de reprodução conduz por um caminho particular. Footman apresenta a seguinte leitura do sequenciamento em *OK Computer*: entre “Airbag” e “Karma Police”, verificamos aspectos da insanidade entre os espaços urbanos modernos; em “Fitter Happier” e “Electioneering”, conhecemos em pormenores os agentes do estado de coisas representado; finalmente, entre “Climbing Up the Walls” e “The Tourist”, encontramos especulações sobre saídas para o quadro encenado.¹⁸⁸ Já Randall propõe uma interpretação ligeiramente distinta: entre “Airbag” e “Let Down”, o estabelecimento de um ambiente marcado por densidade, sobrecarga e disparates; de “Karma Police” a “Climbing Up the Walls”, a intensificação dessa atmosfera, conduzida ao limite do sustentável; enfim, entre “No Surprises” e “The Tourist”, o abrandamento do ambiente sonoro, tornado mais leve e aberto, embora ainda sombrio, e acenando com lapsos de otimismo.¹⁸⁹ Apesar de divergências circunstanciais, as leituras convergem sobre uma trajetória que se inicia pela construção de um quadro que cresce em intensidade até tanger o insustentável para, então, redundar em distanciamento reflexivo. Estilisticamente, Footman se mostra reticente com comparações ao *Álbum Branco*, uma vez que *OK Computer* não compreende uma miscelânea de abordagens estéticas, como no caso do disco dos Beatles. Exceto em “Fitter Happier”, que rompe com o paradigma do rock, e “Electioneering”, que recorre a elementos conservadores, as canções permanecem amarradas lírica e musicalmente. Remetem mais aos caminhos de elaboração conceitual em álbuns como *Dark Side of the Moon* e *Wish you Were Here* do Pink Floyd. Thom Yorke explica *OK Computer* em uma

188 FOOTMAN, 2007, p. 150-153.

189 RANDALL, 2012, p. 3743-3751.

imagem, zumbido de geladeira: para o qual não atentamos ordinariamente, mas que, no silêncio de nossas reflexões, revela-se contínuo e perturbador, metáfora para ecos, no indivíduo, do encontro entre política, mercado e tecnologia.¹⁹⁰

The musical score is for two guitars, labeled 'Guitarra 1' and 'Guitarra 2'. It is in 4/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 8. The fourth system starts at measure 9 and ends with a double bar line. The notation for Guitarra 1 is in treble clef, and for Guitarra 2 is in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Exemplo 7. “Airbag”: introdução (guitarras).

“Airbag” introduz um quadro de densidade e instabilidade. O tom quase épico da combinação entre guitarra e mellotron para a enunciação do tema se transforma com os espaços vazios no espectro sonoro, resultando em textura inóspita, de timbres abrasivos sobrepostos. Fica a impressão de um problema no equipamento de gravação, de uma

190 FOOTMAN, 2007, p. 136-140.

sonoridade produzida por meios amadores. O sobressalto com o tema se ampara em dualidade tonal, fazendo oscilarem lapsos obscuros e reluzentes. A passagem percorre as terças maior e menor de Lá, por um efeito de suspensão de referencial. No quarto compasso, outra guitarra entoia uma melodia em contraponto, com timbre reverberante que contribui para o adensamento da textura. A guitarra principal figura saturada e estridente, atravessada de ruídos. No primeiro compasso, a nota Dó se mistura a um elemento residual que soa como falha de execução. Não se trata de defeito literal, mas de um interesse estético na falha, princípio, aliás, bem caro ao argumento da canção. A entrada da bateria promove o acirramento da textura com golpes processados que se igualam às guitarras em aspereza. Novamente, resta a sensação de uma empreitada malograda. Contando com as melhores condições imagináveis, o Radiohead entrega fatura inquietante. Empregam meios técnicos destacadamente, mas dispensam o embelezamento das canções, pelo menos em sentido convencionado no *showbiz*. A tecnologia funciona como aparato e linguagem, moldando o argumento, articulando caminhos expressivos e, enfim, conduzida ao primeiro plano da representação como problema. Entre os ataques desfigurados da bateria e as guitarras em contraponto, restam espaços vazios deixados pelo contrabaixo. A sobreposição de frequências médias e agudas privadas de sustentação nos graves configura uma sonoridade suspensa, de fraca resolução no espectro de timbres. Esse formato recusa o decoro entre contrabaixo e bateria, segundo o qual notas graves devem preencher os ataques do bumbo, conferindo direção melódica aos graves “vazios”. Antes de estabelecer o espaço da voz cantante, “Airbag” já entrega uma sensação de fratura, enquanto o tema austero se impõe à teia de distorções. A melodia partilhada por guitarra e mellotron redundando em um acorde espalhado e indefinido para o encerramento da introdução, Lá maior com nona. O efeito de indistinção aumenta com a dissonância do intervalo de nona e o desenho do acorde, prevendo cordas soltas. As vozes empilhadas harmonicamente cedem a um raciocínio em bloco, isto é, as notas ainda ocupam as antigas posições, mas o efeito que produzem não decorre simplesmente da verticalização. O sinal transformado por efeitos faz das notas isoladas do acorde matérias-primas de um todo suficientemente distinto da soma das partes para constituir algo outro. Prolongado por dois compassos, o acorde imagético é “cama” insólita para os ataques da bateria, cujo processamento se agrava com intervenções eletrônicas.

Nathaniel Adam propõe uma leitura do quadro harmônico em “Airbag” amparada no conceito de opções cromáticas. A ambiguidade do tema enunciado na introdução se reflete harmonicamente, inviabilizando abordagens que têm como parâmetro a alternância ou o

empréstimo entre centros tonais. Em atenção ao movimento das terças maiores e menores na melodia, as tríades maiores de Fá e Lá estão pressupostas na introdução. A nota Dó natural caracteriza o quinto grau de F, enquanto o Dó sustenido assenta sobre A como terça maior. Elementos diferentes sinalizam a tonalidade maior, como a colocação de C# na cabeça do compasso, a presença do mesmo C# na melodia em contraponto e a resolução em A9 no encerramento da sessão inicial. Não obstante, sabemos que as notas Fá e Dó naturais são estrangeiras à escala de Lá maior, e também que F não tem origem nesse ambiente. Adam argumenta que é menos profícuo recorrer à alternância entre campos que levantar caminhos legítimos, de modo que nenhum constitua desvio em relação a um cenário pretensamente “autêntico”. Dó e Fá no tema compreendem recuos em relação à mediantes e à submediante respectivamente. Formam, com a tônica, a tríade maior da submediante bemol. C# marca o domínio da tonalidade maior, ratificada no encerramento da introdução pelo acorde A9, estendido por dois compassos inteiros. O acompanhamento dos versos aponta ainda outros caminhos, como o acréscimo de uma quarta aumentada a A9 e a passagem por Asus4. O deslocamento a B7 no refrão segue o mesmo princípio, irrompendo sem que se configure dominância secundária, visto que não conduz a E7, mas a F#m.¹⁹¹ A pluralidade de direções é procedimento harmônico predominante na canção, costurando trajetos pouco rastreáveis de antemão.

Estrofes: A9 || A9¹¹⁺ || A sus4 || A9

Refrão: B7 || F#m || E sus4 || E || A

Exemplo 8. “Airbag”: sequência de acordes (estrofes e refrão).

O automóvel é imagem recorrente para o rock, especialmente à luz do otimismo estadunidense pós-guerra. Chuck Berry lançou “Maybellene” em 1955; os Beach Boys, “Little Deuce Coupe” em 1963. Em 1965, os Beatles apresentaram “Drive My Car”. E o quarteto holandês Golden Earring teve em “Radar Love”, de 1973, número de grande repercussão. As representações do automóvel nessas canções correspondem a índices de sucesso e confiança, replicados em incontáveis exemplos no repertório. É verdade que “Airbag” coloca em cena um incidente com automóvel, mas não cabe entendê-la como “canção sobre carros” em sentido convencional. Revela-se, antes, o contrário, trazendo

191 ADAM, 2011, p. 26-35.

ressalvas à ilusão de imortalidade que nos acomete na relação com esses veículos. Há um componente autobiográfico na canção, associado à fobia de automóveis desenvolvida por Yorke após se envolver em um acidente na juventude. “Killer Cars” e “Stupid Car” são números escritos por Yorke antes de *Pablo Honey*, não selecionados para lançamentos posteriores. A abordagem de “Airbag” se aproxima de “A Day in the Life” (1968), dos Beatles, que representa um acidente automobilístico; ou do filme *Week End* de Jean-Luc Godard, em que um enorme engarrafamento alegoriza vícios e despropósitos inerentes ao contemporâneo. Ao colocar em cena o caráter ilusório da onipotência e da segurança experimentadas no interior de um automóvel equipado com airbags, a canção se abre em advertência mais ampla. O dispositivo metaforiza a assimilação cotidiana e incalculada de tecnologias que perpassam a humanidade como conceito. Ao mesmo tempo, a canção não compreende nenhum resguardo, imiscuindo-se na contradição ao recorrer massivamente à tecnologia para a formulação do quadro poético e musical relacionado. Esse é um elemento essencial de *OK Computer*, o emprego da tecnologia não como meio para acabamento do enunciado, mas como aspecto de linguagem, articulado esteticamente para a construção do sentido.¹⁹² A potência alegórica do airbag explica o contraste percebido por Griffiths entre os contornos épicos de uma atmosfera quase “sinfônica” e a trivialidade de um dispositivo de segurança tornado tema.¹⁹³ A falibilidade dos meios técnicos conduz ao tema da morte, pavimentando perguntas sobre os fins implicados na adesão indiscriminada ao aparato que condiciona a vida em centros urbanos. A iminência da morte tem efeito epifânico sobre o protagonista, que consegue o distanciamento necessário para visualizar vícios contemporâneos e “retornar” em tom de advertência. A verve espiritualista possui um referencial no *Livro Tibetano do Viver e do Morrer*, por Sogyal Rinpoche.¹⁹⁴ Ao mesmo tempo, a voz cantante ironiza o sentimento de onipotência após escapar à morte com a intervenção do airbag. Em um misto de pessimismo, espiritualidade e resignação, a advertência em “Airbag” alegoriza a tensão dos acidentes automobilísticos visando estabelecer com o ouvinte os termos do argumento em *OK Computer*.

Chama a atenção a extensão dos trechos instrumentais em “Airbag” comparados às passagens cantadas. Os versos somam apenas quatro tercetos e dois dísticos para o refrão, entremeados de cinco passagens instrumentais: introdução (0:00-0:27), interlúdio com a reexposição do tema (1:18-1:32), sessão instrumental intermediária com variação do tema nas

192 FOOTMAN, 2007, p. 46-47.

193 GRIFFITHS, 2009, p. 573.

194 RANDALL, 2012, p. 3412.

guitarras (2:24-2:58), intervenções eletrônicas (3:32-4:12) e a reexposição do tema/coda (4:12-4:44):

INTRODUÇÃO

In the next world war
In a jack knifed juggernaut
I am born again

In the neon sign
Scrolling up and down
I am born again

In an interstellar burst
I am back to save the universe

INTERLÚDIO

In a deep, deep sleep
Of the innocent
I am born again

In a fast German car
I'm amazed that I survived
An airbag saved my life

In an interstellar burst
I am back to save the universe

VARIAÇÃO DO TEMA

In an interstellar burst
I am back to save the universe (2x)

INTERVENÇÕES ELETRÔNICAS

REEXPOSIÇÃO/CODA

Exemplo 9. “Airbag”: estrutura.

O argumento da canção se constrói na relação entre a voz cantante e as tensões sobre uma tonalidade que segue por vias distintas em torno de A. À luz da trama musical, o relato do protagonista é projetado do tom trivial ao sentido alegórico de advertência com vistas à condição humana. Posto de outro modo, a tensão entre o épico e o cotidiano se resolve na superposição das matérias musical e poética. O argumento musical também se estrutura na elaboração de timbres e na disposição não convencional de alguns elementos. Os excertos processados de bateria, por exemplo, constituem uma assinatura da gravação. Partindo da performance original de Phil Selway, pequenos cortes foram separados e submetidos a um sampleador AKAI S3000 para transformação do timbre e incursões eletrônicas. As feições resultantes têm aspecto de matéria destruída, de problema técnico que remete sem surpresa à temática dos versos. As imperfeições induzidas na bateria são defeitos que metaforizam a fragilidade de meios técnicos pretensamente indefectíveis e do entusiasmo que os cerca. O procedimento tem como referencial gravações do DJ Shadow, que trabalharia com Yorke posteriormente. A pós-produção exaustiva tornou “Airbag” uma obra com assinatura do estúdio, a programação da bateria tendo se tornado opção ante a insatisfação persistente do Radiohead com as performances sobre o palco, reconhece Yorke.¹⁹⁵ Outro elemento que responde pela inospitalidade de texturas na canção é o contrabaixo. A execução de Colin Greenwood se destaca mais pelo silêncio que pelas notas entoadas. Os espaços deixados em momentos de destaque produzem instabilidade e falta de referência. Na introdução, por exemplo, o contrabaixo não se faz presente, relegando frequências médias e agudas ao esvaziamento de suporte nos graves, como se tocássemos a canção em alto-falantes de telefone. Mesmo durante os versos, as intervenções são minimizadas em frases curtas, de intenção mais rítmica que melódica.¹⁹⁶ Assim, permanecem lacunas propositais, com o propósito de recusar ao ouvinte o sentimento de conforto e estabilidade. A matéria musical está a cargo de conferir potência alegórica aos fatos narrados, ante a dualidade na representação da tecnologia. Nesse sentido, os meios que constroem a densidade entre guitarras também destroem com o AKAI S3000 aplicado aos fragmentos de bateria. A grandiosidade do tema se estabelece em meio ao disparate entre timbres e texturas. Enfim, construir e destruir se mostram faces do impulso que medeia entre homem e máquina, conduzindo ao questionamento dos fins.

Estruturalmente, “Paranoid Android” replica a canção “Happiness is a Warm Gun” de John Lennon, presente no *Álbum Branco* dos Beatles. Thom Yorke diz sobre a intenção de

195 RANDALL, 2012, p. 3412-3447.

196 GRIFFITHS, 2009, p. 579-587.

reunir fragmentos em disparate, com feições diferentes a ponto de formarem números à parte.¹⁹⁷ O título da canção remete a Marvin, “o Androide Paranoide”, personagem melancólico da série *O Guia do Mochileiro das Galáxias*, de Douglas Adams. Robô desenvolvido com a tecnologia PHG, Personalidade Humana Genuína, Marvin é capaz de apresentar sentimentos e emoções humanas enquanto mantém os atributos de máquina. Exemplo perturbador a esse respeito é o computador de bordo HAL 9000 em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, que, de modo deliberado, sabota os astronautas durante uma missão depois de descobrir que eles planejavam desligá-lo. A referência a um híbrido humano/robô coloca em cena o efeito de vícios contemporâneos como o consumo intransitivo e a busca implacável por prazer imediato. Espalhados no horizonte social, constroem a lida com os afetos e as premissas da razão objetiva a um espaço exíguo. A atrofia de potencialidades humanas diante de realidade em desencanto acarreta desordem emocional, a que a voz cantante responde com angústia e agressividade. A primeira parte de “Paranoid Android” figura o violão alternando entre as tonalidades de Dó menor e Sol menor, sob pinceladas da guitarra e incrementos percussivos produzidos com um par de claves:

Please could you stop the noise
 I'm trying to get some rest
 From all the unborn chicken voices in my head
 What's that?
 What's that?
 When I am king, you will be first against the wall
 With your opinion which is of no consequence at all
 What's that?
 What's that?

Exemplo 10. “Paranoid Android”: Primeira parte.

Vimos que Yorke resumiu *OK Computer* como “zumbido de geladeira”. Os versos acima fazem a primeira de várias menções a ruídos contínuos e perturbadores¹⁹⁸, com desdobramento metafórico. Logo no início da canção, notamos o protagonista em condição alarmante, acometido por vozes de “galinhas não nascidas” e dirigindo ressentimento e agressividade a pessoas imaginadas. Atordoado e confuso, recorre ao canto para atenuar o

197 RANDALL, 2012, p. 3455.

198 RANDALL, 2012, p. 3468.

desconforto e procurar entendimento. O sentido descendente da harmonia descreve um aprofundamento ao interior do indivíduo que padece, ao passo que a melodia encerra esse sentimento com saltos acentuados ao registro agudo. O caminho entre os acordes Cm e Gm é pavimentado pelo movimento dos baixos, conduzindo a Em7^{5b} e Em7¹²:



Exemplo 11. “Paranoid Android”: baixos da abertura.

Iniciada no grau IV com o acorde Cm, a sequência progride em sentido predominantemente descendente até o grau I, Gm. O acorde Em7^{5b} no encerramento do trecho escapa a essa interpretação, porém não o suficiente para conduzir a outro território. Adam o entende como inversão do primeiro grau acrescido da sexta, Gm⁶/E, valendo-se da presença do acorde posteriormente na canção.¹⁹⁹ Atentando para a evolução da linguagem do rock, procedimentos harmônicos que se resumiam ao esquema *twelve-bar blues* durante os anos 1950 se abriram ao vocabulário tonal e, em seguida, passaram a exibir o resultado de experiências com caminhos alternativos dentro do mesmo sistema. O panorama explica parcialmente o trabalho harmônico em *OK Computer*, reunindo caminhos que sabotam interpretações apriorísticas do encadeamento entre os acordes. Ao mesmo tempo, esses procedimentos não constituem senão pequenos desvios, rastreáveis e decodificáveis com ferramentas tradicionais. A segunda parte é conduzida por um *riff* tocado por violão e guitarras. O ambiente cresce em hostilidade à medida que a voz cantante se direciona aos interlocutores. A melodia cede à fala, mais precisamente a rompantes furiosos, ao que o arranjo responde com maior presença de guitarras e bateria, compondo uma sonoridade marcada por densidade e aspereza:

Ambition makes you look pretty ugly
Kicking, squealing Gucci little piggy
You don't remember
You don't remember

199 ADAM, 2011, p.42

Why don't you remember my name?

Off with his head, man

Off with his head, man

Why don't you remember my name?

I guess he does

Exemplo 12. "Paranoid Android": segunda parte.

A voz cantante dá prosseguimento ao amargor ante a sociedade de consumo em sentido baumaniano, de pessoas transformadas em mercadoria, resultando a indiferença das relações interpessoais no cotidiano. Destacam-se o rompante na performance vocal e a devida correspondência no solo de guitarra. Se a voz abandona o canto melódico para bradar indignações, a guitarra responde a esse momento com um discurso desarticulado. Notas repetidas e saturadas no registro agudo, *bends* que não se resolvem e a tentativa intencionalmente falhada de entoar uma melodia em absoluto disparate com o acompanhamento. Em ambiente desfigurado e vicioso, tentativas de articulação do ruído predominante em algo outro são malogradas, evocando o patético em sentido estrito na impossibilidade desse gesto. Sobre a sequência C || Ab || Bb, a guitarra executa frases construídas em tons inteiros, separadas entre si por um semitom no ponto de partida, garantindo que os fragmentos estejam majoritariamente desajustados em relação a outros elementos:



Exemplo 13. "Paranoid Android": segunda parte, solo de guitarra.

O emprego de tons inteiros com inícios distanciados por um semitom e alternados entre os compassos dá margem à enunciação de dez entre as doze alturas disponíveis em uma oitava, deixando apenas Dó# e Ré# de fora. A expectativa de adequação ao formato solista/acompanhamento é rompida com o disparate estabelecido pela guitarra de Jonny

Greenwood. Assim como a voz cantante, a guitarra reage às condições postas em cena, encampando gesto desesperado de articulação do inarticulável. Renuncia ao belo no compromisso com realidade em que o belo não poderia figurar senão como embuste. A passagem contribui também para o contraste marcado em sequência, com a terceira parte:

Rain down, rain down
Come on rain down on me
From a great height
From a great height, height
Rain down, rain down
Come on, rain down on me
From a great height
From a great height
Rain down, rain down (that's it, sir, you're leaving, the crackle of pigskin)
Come on rain down on me (the dust and the screaming, the yuppies networking)
From a great height (the panic, the vomit, the panic, the vomit)
God loves his childrean
God loves his children, yeah

Exemplo 14. “Paranoid Android”: terceira parte.

A imagem da chuva surge em meio à transformação repentina do ambiente na canção: diminuição do andamento e nova modulação, que, desta vez, acontece de maneira não mediada, isto é, não conduzida entre as cadências. Do momento tempestuoso com encerramento em Fá maior, vai diretamente a Dó menor, e segue por longa sequência compreendendo diferentes centros tonais:

Cm || B/G || Bb/G || A || Dm || A || Dm || Dm/C || Bb || F/A || Gm || F || E || E sus4 || A

Exemplo 15. “Paranoid Android”: terceira parte, harmonia.

O sentido descendente da harmonia estabelece uma atmosfera reflexiva, que conduz aos sentimentos da voz cantante, recolhidos agora sem o ressentimento anterior. O movimento dos baixos mimetiza também o sentido da própria chuva, reproduzido nos versos pelo emprego reiterado da expressão “rain down”. O recurso à chuva para exploração interior da

personagem transparece no complemento “come on rain down on me”. Após o momento de maior conflito, a chuva vem expurgar os vícios que sufocam a personagem. À parte o desconforto com o coro inumano e a transição abrupta para repetição da sequência, a passagem cresce em potência lírica e apresenta indícios de uma saída para as tensões observadas. No entanto, subitamente, uma segunda voz interpela o canto principal em contraponto, com imagens que recriam a hostilidade anterior. O canto recobra o enfurecimento conhecido, passando gradualmente ao primeiro plano com ironia entre os dizeres “God loves his children”. Reencontramos o tema da segunda parte, junto a um segundo solo da guitarra, em direção ao fechamento da canção. O conflito entre solo e acompanhamento se repete. Durante a tentativa de articulação, as frases da guitarra dissolvem-se em incursões eletrônicas e retornam meramente pela reprodução de padrões mecânicos que só fazem expressar a absoluta incapacidade de dizer. Footman destaca a ambiguidade de “Paranoid Android”, combinando o apelo de passagens acústicas à brutalidade de rompantes elétricos. Os versos carregam fragmentos cotidianos: discursos, impressões e episódios que formam ambiente hostil à razão e aos afetos. A alienação se estabelece em meio à multiplicidade desordenada de imagens e estímulos que não reconhecem caráter narrativo ou encadeamento linear sob a perspectiva lancinante do protagonista.²⁰⁰

Nem todos os momentos de *OK Computer* encerram reações violentas ao real em desencanto. No polo oposto do mesmo sentimento de inconformidade, estão melancolia e resignação. É o que encontramos em “Exit Music (For a Film)” e “No Surprises”, com representações do suicídio. Por fim à vida parece momento posterior aos brados e à exasperação que encontramos em “Paranoid Android”. Os temas da reificação e da alienação cotidiana seguem vibrando entre os caracteres e trajetórias. “Exit Music (For a Film)” foi escrita sob encomenda para a trilha sonora de *Romeu e Julieta* (1996), filme de Baz Luhrmann. Ficou combinado que a canção não figurasse no álbum do filme, pois “Exit Music” fazia parte dos planos para *OK Computer*. O senso de não pertencimento a uma realidade indiferente e opressiva acomoda-se ao disco sem esforços. Assim, o conhecido drama shakespeariano encontrou uma releitura em *OK Computer*. No filme de Luhrmann, a canção é executada durante a exibição dos créditos finais, justificando o título trivial de “canção de encerramento para um filme”. Observamos com “Airbag”, no entanto, que o trivial significa gatilho para o alegórico no álbum. Os contornos sugerem a temática do

suicídio, a despeito do cinismo na negação entre parênteses. E por que a ressalva “(for a film)”? Suicídios costumam acontecer sem divulgação, sob circunstâncias clinicamente planejadas. Esse é o ambiente para a abertura sombria com acompanhamento solitário de Yorke ao violão, seguido pela entrada do canto ecoante. O efeito de reverberação é conseguido com a própria sala em *St. Catherine's Court*, mansão do século XVI escolhida para as gravações no lugar do estúdio convencional. Conduzida em Si menor, entre alternâncias com o uso da terça picarda, a harmonia vai de sobressalto a Am no refrão, retomando em seguida o caminho da tonalidade original. Esse procedimento havia sido empregado na terceira parte de “Paranoid Android”: individualizar um acorde como desestabilizador do centro tonal, que retorna subitamente ao território inicial. O efeito da entrada em Am é acentuado por outro elemento sobreposto, o coro de vozes inumanas acionadas por Jonny Greenwood ao mellotron. O instrumento, com a sonoridade quase humana, porém perceptivelmente sintetizada, é elemento central do argumento estético no álbum. Empregado em “Airbag” e “Paranoid Android”, retorna com “Exit Music (For a Film)” enquanto a voz poética entoa o refrão:

Breathe
Keep breathing
Don't lose
Your nerve
Breathe
Keep breathing
I can't do this
Alone

Exemplo 16. “Exit Music (For a Film)”: refrão.

A voz cantante pede que a companheira respire e esteja calma. O cenário, no entanto, é perturbador. Além da modulação fracamente articulada e do coro vazio de humanidade, a melodia vocal se lança ao agudo, aumentando a tensão anunciada nas estrofes. Ruídos exteriores junto ao canto compõem o quadro de hostilidade do real ao par proibido em momento crítico da jornada:

Sing
Us a song
A song to keep
Us warm

There's
Such a chill
Such a chill

Exemplo 17. “Exit Music (For a Film)”: terceira estrofe.

Um pequeno gesto da bateria, o tilintar de um prato, antecipa a entrada da banda e consequentemente o momento alto da canção. O frio na estrofe possui aspectos físicos e psicológicos que se potencializam mutuamente. É concebível que personagens em fuga se submetam a adversidades climáticas, imagem que se desdobra em paralelo imediato com a fragilidade emocional em que se encontram. Esse adensamento semântico salta com a repetição do verso “Such a chill”, entoado descendentemente entre ataques ominosos da bateria. O ambiente em que se encena a renúncia das personagens ao real coloca o contrabaixo em primeiro plano. Com timbre distorcido, o instrumento protagoniza a passagem, acompanhado pela bateria e por notas agudas entoadas na guitarra. Aos graves saturados, opõe-se a ascensão gradual do canto ao encontro da guitarra, acarretando uma textura de extremos, com lacunas entre as frequências médias. O procedimento oposto é empregado na abertura de “Airbag”, por exemplo, em que o contrabaixo silencia para que frequências médias sobrem sem referencial. Em todo caso, a lida com texturas parece redundar no mesmo princípio: jogar com lacunas deixadas pelo disparate de timbres. Reestabelecido o formato mínimo, apenas o canto e o violão de Yorke, em um espaço imaginário além-vida, o verso “We hope that you choke” se repete, mirando a realidade abandonada com mensagem de desprezo. A imagem do sufocamento marca oposição à tentativa de respirar nos refrões, trazendo novamente o sentimento de alienação e não pertencimento de “Paranoid Android”. Footman vê “Exit Music (For a Film)” como metaficção. O caráter fabricado do coro angélico/robótico, resultado de execução ao mellotron, e as deficiências da performance vocal de Yorke, oscilando entre alturas e se deixando sobrepor pelo acompanhamento no momento alto, parecem nos lembrar reiteradamente das distâncias entre o enredo shakespeariano, a releitura pela canção e a própria realização na performance. Emerge a comparação com o quadro *A Traição das Imagens*, do pintor belga René Magritte, que mostra um cachimbo acima dos dizeres “Isso não é um cachimbo”, implicando, de modo óbvio, porém elucidativo, tratar-se de representação. De modo semelhante, “Exit Music (For a Film)” parece querer dizer, já no

título desmistificado, mas também com a dinâmica entre os ingredientes da performance, “Isso não é um documento de amor e morte”.²⁰¹

Outra representação do suicídio é “No Surprises”. Embora mantenha o tom de resignação em “Exit Music (For a Film)”, a canção se despe da grandeza observada na releitura do drama shakespeariano. Encena, ao contrário, as aflições de um personagem trivial, em circunstâncias ordinárias e esvaziadas de emoção. A sonoridade reflete a trivialidade do entorno, sem modulações, contrastes ou rupturas. Os timbres figuram suavizados, com o acréscimo do glockenspiel, que atribui ao arranjo um aspecto quase juvenil. O ambiente calmo e reflexivo funciona como um suspiro após o fechamento tempestuoso de “Climbing Up the Walls”, momento imediatamente anterior. Ao mesmo tempo, “No Surprises” desestabiliza essa tranquilidade tão logo a voz cantante se põe a enunciar os versos. A melancolia das estrofes contrasta com o ambiente arrebatador da introdução. Novamente, o trivial não se reduz à literalidade com que se enuncia em *OK Computer*:

A heart that's full up like a landfill
A job that slowly kills you
Bruises that won't heal
You look so tired, unhappy
Bring down the government
They don't, they don't speak for us
I'll take a quiet life
A handshake of carbon monoxide
With no alarms and no surprises
No alarms and no surprises
No alarms and no surprises
Silent, silent
This is my final fit
My final bellyache
With no alarms and no surprises
No alarms and no surprises
No alarms and no surprises, please
Such a pretty house

201 FOOTMAN, 2007, p. 65-68.

And such a pretty garden

Exemplo 18. “No Surprises”: versos.

A imagem do coração em tom contemplativo tem incontáveis exemplos no repertório radiofônico. A vida tranquila também é imagem recorrente entre canções afins. O procedimento em “No Surprises” consiste em fazer essas imagens se chocarem com correspondentes antagônicas. As imagens alternativas desestabilizam não somente as contrapartes triviais, mas também a percepção do tecido musical. A expectativa pelo belo diante do que se apresentou inicialmente com feições quase feéricas se desfaz em estranhamento com a comparação do coração a um aterro sanitário, entre outras imagens lúgubres. O espelhamento das imagens na melodia vocal também explicita esses antagonismos:

The image displays a musical score for the song "No Surprises" by Radiohead. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above and below the staves. The first staff starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note Bb4, and a quarter note C5. The second staff starts with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note Bb5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The lyrics for the first staff are: "A heart that's full up like a land (...) fill a". The lyrics for the second staff are: "job that slow (...) ly kills you bruises that won't heal". The chord symbols are: F9, Bb7M/D, Gm, C, C sus4, C, and F9.

Exemplo 19. “No Surprises”: primeira estrofe, versos e melodia vocal.

O coração e o aterro sanitário são enunciados em células afins, ao curso de movimentos descendentes. Na entrada do segundo compasso, a imagem do coração se forma sobre Lá, descendendo uma sexta maior até Dó. O aterro (*landfill*) surge entre o terceiro e o quarto compasso novamente sobre Lá, também seguido de movimento descendente, desta vez, percorrendo uma sétima maior até Si bemol. As duas ocorrências de Lá resultam em colorações diferentes pelo deslocamento da harmonia entre F9 e Bb7M/D. Sobre F9, a nota Lá imprime consonância de terça maior. Em seguida, sobre Bb7M/D, o mesmo Lá abre o espectro harmônico como sétima maior do acorde em estado fundamental (quinta justa em relação ao baixo da primeira inversão no acompanhamento). Acima desse panorama, vale

reter a fluidez musicalmente articulada da enunciação de antagonismos. A imagem de um coração “repleto como um aterro sanitário” viabiliza-se no encanto da linguagem musical. No entanto, como percebemos em exemplos anteriores, os encantos e desencantos em *OK Computer* se articulam para constituir um argumento. Entre som e palavra, o ambiente musical de *lullaby* sob versos melancólicos alegoriza a naturalização da desumanidade vivenciada no cotidiano. Nesse momento, o Radiohead sabota o ouvinte com ironia subjacente, pois o procedimento é semelhante para a escuta que naturaliza as imagens lúgubres ante o fascínio do musical. À luz dessas relações, o glockenspiel no arranjo é suspeito, pois empresta feições de caricatura à ingenuidade que se revela desalento e resignação. É com essa disposição que o protagonista opta por um “cumprimento com monóxido de carbono”, alusão a um método de suicídio que consiste em inalar o gás proveniente do automóvel (novamente, o automóvel), CO, em ambiente com pouca ventilação. Carente de sentido, o ponto de chegada da vida de consumo dos *yuppies* em “Paranoid Android” se mostra um despropósito. A estrofe que antecede o último refrão representa esse sentimento quando encena a personagem se dirigindo à garagem e contemplando a “bela casa” e o “belo jardim” sem capacidade de lhes atribuir sentido efetivamente. Em oposição a “Exit Music (For a Film)”, o tema do suicídio surge sem contornos eloquentes ou o romantismo do drama shakespeariano. “No Surprises” é a contraparte ordinária do suicídio no álbum, figurando circunstâncias comuns, com o protagonista silenciosamente consumido pela desumanidade no entorno. Se o primeiro suicídio de *OK Computer* possui incontáveis releituras, esse termina “sem surpresas”, estatística apenas.²⁰²

Não que o panorama em “No Surprises” não viesse se configurando anteriormente. Experiência que conduz para fora da canção, “Fitter Happier” é momento particular em *OK Computer*. Notas feitas por Yorke “como uma lista de supermercado” trazem fragmentos telegráficos do cotidiano em perspectiva distanciada, como num filme composto de sucessivos cortes. Ao mesmo tempo em que a informação se empilha para potencializar a cena, o encadeamento atropelado acarreta um efeito que transcende a soma simples das imagens individuais. Yorke considerou inviável recitar ou musicar esses versos, o que imputaria à fatura uma seriedade contraproducente. Optou por experimentar com o processador de voz do aplicativo *SimpleText*, disponível no sistema Mac OS. As feições robóticas e idiosincrasias na pronúncia computadorizada ofereceram uma dicção

202 FOOTMAN, 2007, p. 108.

estranhamente ajustada à desumanidade dos versos. Privar a performance de emoção se revelou um caminho fortemente expressivo. Visando um grau zero, em que os fatos figurassem em si mesmos, não contaminados pelo lugar de enunciação, o Radiohead ambicionou erradicar o sentimentalismo para fazer emergir emoções autênticas no horizonte de uma sensibilidade redescoberta.²⁰³

Fitter, happier, more productive,
comfortable,
not drinking too much,
regular exercise at the gym
(3 days a week),
getting on better with your associate employee contemporaries,
at ease,
eating well
(no more microwave dinners and saturated fats),
a patient better driver,
a safer car
(baby smiling in back seat),
sleeping well
(no bad dreams),
no paranoia,
careful to all animals
(never washing spiders down the plughole),
keep in contact with old friends
(enjoy a drink now and then),
will frequently check credit at (moral) bank (hole in the wall),
favors for favors,
fond but not in love,
charity standing orders,
on Sundays ring road supermarket
(no killing moths or putting boiling water on the ants),
car wash
(also on Sundays),

203 RANDALL, 2012, p. 3616-3629.

no longer afraid of the dark or midday shadows
 nothing so ridiculously teenage and desperate,
 nothing so childish – at a better pace,
 slower and more calculated,
 no chance of escape,
 now self-employed,
 concerned (but powerless),
 an empowered and informed member of society
 (pragmatism not idealism),
 will not cry in public,
 less chance of illness,
 tires that grip in the wet
 (shot of baby strapped in back seat),
 a good memory,
 still cries at a good film,
 still kisses with saliva,
 no longer empty and frantic like a cat tied to a stick,
 that's driven into frozen winter shit
 (the ability to laugh at weakness),
 calm,
 fitter,
 healthier and more productive
 a pig in a cage on antibiotics.

Exemplo 20. “Fitter Happier”: versos.

Footman atenta para uma progressão no manuseio das imagens com três momentos: a) repetição e recomendações triviais para o cuidado de si e certas condutas sociais; b) introdução de imagens perturbadoras, sem o tom de aconselhamento; c) desfecho em abstrações grotescas.²⁰⁴ As recomendações iniciais são dispensáveis tanto para quem as observa quanto para quem as ignora. Correspondem a um ideário comum e figuram em revistas e programas de televisão diariamente. As orientações acabam por desorientar, especialmente quando apresentadas de modo exaustivo e em voz de robô. A voz que aconselha logo recai em juízo para escamotear o medo do escuro. Os versos se tornam

204 FOOTMAN, 2007, p. 86.

ameaçadores, com um gato atado a um bastão e um porco enjaulado sob o efeito de antibióticos. O encerramento é precedido da repetição dos versos iniciais, trazendo o paralelismo entre os momentos de aconselhamento, juízo e imposição de metáforas repulsivas. Afinal, o que a voz robótica representa, com indiferença inquietante, é a indistinção entre esses momentos, estrategicamente dispostos em um crescendo de intensidade. Griffiths pondera sobre os trechos entre parênteses, reconhecendo uma voz justaposta que complementa os dizeres em destaque. A intonação plana e indiferente produzida no computador, com pontuação fracamente articulada (ou não articulada em absoluto), abre novas perspectivas para a obra na forma escrita. Sem surpresa, Stanley Donwood, responsável pela matéria visual do disco, também recebe créditos por “Fitter Happier”, entendida não somente como fonograma, mas também como uma elaboração gráfica. Na verdade, a relação de autores da faixa inclui o nome real do artista, Dan Rickwood, que assina as capas do Radiohead com o pseudônimo pelo qual se tornou conhecido.²⁰⁵

Na listagem das faixas de *OK Computer*, “Fitter Happier” figura em fonte menor, grafada apenas em minúsculas (as demais, em maiúsculas), e ao lado da faixa anterior, “Karma Police”, como se não tivesse importância para faixa individual, restando como adendo. O acréscimo de um interlúdio não cancional entre um ciclo de canções não é novidade no repertório de rock. Apontado como referência para o disco do Radiohead, o *Álbum Branco* dos Beatles inclui a faixa “Revolution 9”, que desempenha um papel semelhante na obra. Guardadas as diferenças estéticas, essas faixas suspendem o sequenciamento de canções por momentos de estranhamento, sobretudo ante o entorno talhado para execução radiofônica, com números curtos e objetivos. “Revolution 9” compreende colagens com inspiração em procedimentos de música concreta, mobilizando mais de oito minutos no disco. A abordagem estrangeira impõe desafios à escuta predominante entre os ouvintes de rock.²⁰⁶ “Fitter Happier” implica em complexidade diferente, vinculada à articulação da matéria falada à performance. A desumanização encerrada nos versos é potencializada no encontro com a desumanização inerente ao simulacro de performance do sujeito/máquina que, ao mesmo tempo, aproxima-nos na enunciação de condutas triviais. O desconforto com a voz inumana e a melancolia do ambiente musical dispara ao nos reconhecermos na desumanidade encenada. O quadro inóspito se agrava quando nos achamos nele, sentimento que *OK Computer* traz

205 GRIFFTHS, 2009, p. 746.

206 FOOTMAN, 2007, p. 84-89.

continuamente com a encadeamento de canções. A afinidade temática garante a “Fitter Happier” um lugar no argumento do álbum a despeito do disparate formal. Talvez, a suspensão do formato entre voz e acompanhamento se tenha feito oportunidade, possibilitando a formalização de um sentimento que a canção se provou incapaz de representar. Ora, a tensão humano/desumano em “Fitter Happier”, que se expressa como problema de forma, antecipa o conceito e o argumento em *Kid A*. Se propusemos um movimento entre *OK Computer* e *Kid A*, entre o panorama de uma advertência e a formalização de um mundo em desencanto, “Fitter Happier” compreende um momento crucial. Transcendendo os limites da canção, a obra levanta opções ao formato voz-acompanhamento e faz estremecer uma correspondência necessária entre sujeito e voz cantante. Esses são princípios norteadores do passo adiante dado pelo Radiohead, consideradas as alternativas à estrutura estrofes/refrão, a suspensão do destaque ao canto sobre o tecido instrumental, o emprego de sessões improvisativas e a reinvenção da voz cantante. *Kid A* traz música feita entre os escombros do quadro em desmoronamento apresentado em *OK Computer*, cujas canções ainda comportam o sujeito entre vícios contemporâneos. Durante *Kid A*, a impossibilidade do indivíduo em face do real em desencanto afeta premissas da representação, transformando o lugar e as feições da voz cantante. Ofuscada na trama musical, despindo-se, pois, da centralidade habitual, a voz humana se desfigura e reivindica um outro lugar entre fragmentos inarticulados e a possibilidade bruxuleante de se constituir em alteridade de si mesma. Humanidade e desumanidade oscilam do antagonismo a polaridades que se complementam por uma sensibilidade que deve negar o humano em nome da possibilidade de reavivá-lo. O esgotamento do continuamente posto traz hibridações inquietantes, entre resíduos do indivíduo e a emergência de perspectivas que reconfiguram antigas categorias em um panorama do desencanto.

b. *Kid A*: uma distopia musical

Kid A foi apresentado a veículos de imprensa e um pequeno grupo de adeptos em audição no Teatro Sony Imax, em Nova Iorque. Mac Randall diz sobre os ânimos da plateia:

“Everything In Its Right Place” opened the proceedings with a steady bass drum pulse and a mournful electric piano vamp in 5/4, always a popular time signature with the kids. Thom Yorke’s voice faded in slowly, but the syllables he sang had been sampled, cut up and then

reinserted into the music seemingly at random, resulting in an unintelligible drone that suggested a human jawharp. Eventually, some words became clear, but the significance of lines like “Yesterday I woke up sucking a lemon” and “There are two colours in my head” were difficult to ascertain. The crowd waited for the big payoff—a biting guitar line, a hefty backbeat, a sudden modulation. It never came. For more than 45 minutes, the album continued in this vein. There were few audible guitars (this from a band with three guitarists), few identifiable verses, choruses or catchy hooks. On several tracks, Thom’s voice was either hidden by a cloud of effects or computer-processed to sound like some futuristic man/machine hybrid.²⁰⁷

A reação da plateia esteve distante de formar unanimidade. A marca Radiohead trazia expectativas. *Kid A* frustrou-as: Yorke não entoou conhecidos falsetes, nem a parede de guitarras se fez ouvir no acompanhamento. Os primeiros instantes sinalizam que algo diferente está em jogo, mesmo em cenário inóspito ao gesto, a indústria do disco. O Radiohead havia acumulado prestígio suficiente para bancar a empreitada. “Creep” se transformou em fenômeno comercial, *The Bends* e *OK Computer* foram recebidos com entusiasmo pela crítica. A contrapartida da EMI foi não colocar exigências. *Kid A* foi produzido durante um ano e meio de gravações, prazo inimaginável para um grupo sob contrato. Não faltou, inclusive, quem questionasse os executivos da gravadora sobre a decisão. As guitarras no disco figuram como guitarras de fato apenas em momentos específicos. Na maior parte do tempo, surgem sampleadas, modificadas ou invertidas. A pesquisa por timbres necessários ao ambiente sonoro conduziu ao emprego do ondes martenot, devido à predileção de Jonny Greenwood pela obra de Olivier Messiaen, especialmente a peça *Turangalila-Sinphonie*. O instrumento estrangeiro ao rock e a transfiguração de elementos conhecidos – voz, guitarra, contrabaixo e bateria – definem parâmetros de uma alteridade musical que acena com alternativas ao humano ante a desumanidade. Outra rotina que favoreceu a ambiente experimental no álbum foi o

207 RANDALL, 2012, p. 4507-4513. “Everything In Its Right Place” abriu os trabalhos com um pulso constante no bumbo e uma levada lúgubre ao piano elétrico em 5/4, fórmula de compasso sempre popular com os garotos. A voz de Thom Yorke surgia lentamente, mas as sílabas que ele cantava tinham sido sampleadas, cortadas e então reinseridas na música aparentemente em ordem aleatória, produzindo um drone inteligível que sugere um berimbau de boca humano. Finalmente, algumas palavras ficaram claras, mas o significado de versos como “Yesterday I woke up sucking a lemon” e “There are two colours in my head” eram difíceis de inferir. A plateia esperava pela grande compensação – um trecho lancinante de guitarra, um ritmo consistente, uma modulação repentina. Nunca aconteceram. Por mais de quarenta e cinco minutos, o álbum continuou com essas feições. Havia poucas guitarras audíveis (isso em uma banda com três guitarristas), poucos versos e refrões identificáveis ou passagens marcantes. Em várias faixas, a voz de Thom estava escondida por uma nuvem de efeitos ou processada em computador para soar como algum híbrido de homem/máquina. Tradução livre do autor.

intercâmbio entre instrumentistas e instrumentos. As faixas definitivas resultam de colaboração dos músicos entre instrumentos variados. Créditos constam no encarte sem especificidade de função ou instrumento, ratificando o caráter coletivo e dinâmico das contribuições. A fatura do álbum se apresenta, então, menos como um trabalho de especialistas que um experimento com deslocamentos e inflexões. Thom Yorke relata diferenças na organização do tempo durante as gravações. Para o grupo, minimizar os momentos de dedicação aos instrumentos se revelou tão estranho quanto necessário. Reuniam-se frequentemente para trabalhar em computadores, manipulando sons e especulando sobre efeitos pretendidos. Reinventar a sonoridade do grupo certamente demandou rotinas e métodos distintos. À parte disso, existem continuidades entre *OK Computer* e *Kid A* que não se limitam ao movimento supracitado – que inicia com a advertência diante de um quadro perturbador do contemporâneo e termina com o desmoronamento de premissas desse quadro e o aceno a uma possibilidade. A voz computadorizada em “Fitter Happier” e a desumanidade do coro em “Airbag”, “Paranoid Android” e “Exit Music (For a Film)” encerram o tensionamento entre subjetividade e catástrofe.²⁰⁸

Kid A estabelece um pêndulo entre articulação e desarticulação do sujeito como espelhamento da tensão entre o indivíduo e a coletividade, projetada ao ponto em que não admite indiferença nem se aplaca com melancolia. O conflito aparece sublimado na linguagem: inquietudes se articulam em nível estético, impasses se apresentam como problemas de forma. A reificação posta como advertência em “Fake Plastic Trees” e *OK Computer* se tornou absoluta, fragilizando a possibilidade de representação do sujeito. Conflitos adentram a trama em vez de restarem enunciados em canções. Sem a correspondência sujeito/voz cantante, como em *OK Computer*, ou a narratividade de *Admirável Mundo Novo* e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, os contornos do mundo representado em *Kid A* se mostram sublimados na linguagem. Em vez de personagens atreladas a um enredo, e da construção narrativa do espaço, uma distopia formalmente mediada entre articulações e desarticulações de um sujeito bruxuleante e fragmentário. Paisagens musicais abstratas compõem o espaço de um mundo em desencanto. A desumanidade, tomada como ausência do elemento humano, constitui um denominador comum entre imagens, texturas e formulações. Capa e encarte reúnem imagens frias, desoladoras, marcadas pelo esgotamento de recursos naturais e formas de vida. O

208 RANDALL, 2012, p. 4521-4596.

esvaziamento de humanidade tem efeito perturbador, pois reitera a impossibilidade de potencialidades humanas no mundo construído no disco. As únicas figuras humanas no encarte aparecem em meio a um poço vermelho, em terreno congelado. A representação musical se revela igualmente inumana, submetendo a voz a procedimentos para despersonalização. Resulta um desconfortante hibridismo homem-máquina, parecendo reivindicar sensibilidade de feições incertas, mas que não cabem no espaço exíguo modernamente destinado ao indivíduo, tampouco em formas correspondentes em âmbito estético. Nesse sentido, *Kid A* se coloca a posteriori da canção, do rock e da própria representação do sujeito espelhado na voz cantante. A distopia musical no disco vem ao encontro das distopias literárias ao projetar, em mau-lugar, a condição do indivíduo constrangido pelo real. Não dispondo de meios narrativos plenos, a música absorve esse conflito na linguagem, criando relações entre seus próprios elementos, com suporte de elementos poéticos e visuais, que estruturam o argumento musical, sem, no entanto, determiná-lo. De todo modo, representações distópicas em música não dependem necessariamente de suporte em outras linguagens, mas podem ser elucidadas com elos referenciais. A relação entre sons possui historicidade e parâmetros próprios. *Kid A* se apresenta no campo do rock, pela assinatura do Radiohead. Esse lugar pressupõe um repertório e um cânone específicos, com valores intra e extra-estéticos postos, que determinam condições de familiaridade e estranhamento que orientam a experiência de audição. Som articulado, versos enunciados pela voz cantante e matéria visual tanto significam individualmente quanto reverberam entre si elementos que respondem pela unidade do sentido.

Afastar as emoções da performance foi premissa de Thom Yorke ainda em *OK Computer*. Viu-se incapaz de cantar ou recitar os versos de “Fitter Happier”, mesmo convencido sobre a relevância do material. Empenhar a própria voz redundaria em sentimentalidade inerente ao gesto. A voz gerada em computador foi empregada pela capacidade de “performar” sem traços de expressão no próprio ato, não se deixando contaminar pelo enunciado. A frieza absoluta ante os eventos narrados conjugou a desumanidade dos versos com a pujança da ausência de expressão, tornada fortemente expressiva. A renúncia ao sentimentalismo se fez favorável à expressão não imediata. Diferente da expressividade convencionada em números radiofônicos, a expressão configurada em “Fitter Happier” não advém de artifícios particulares, mas de uma racionalidade estética, que articula elementos individuais por um efeito na totalidade

significante. Para a concepção de *Kid A*, Yorke reitera a necessidade de guardar uma “distância segura” em relação às canções. Constantes inferências sobre o suposto tom autobiográfico no repertório do Radiohead o incomodavam. A resposta não veio em entrevistas, mas na produção. Distanciar-se lyricamente das personagens em cena foi o primeiro passo, haja vista a diversidade de protagonistas em *OK Computer*. Contudo, a recepção das canções continuou viciada pelo caráter inequívoco da voz de Yorke, uma assinatura do grupo. Despersonalizar a voz cantante foi, portanto, demanda não apenas estética, mas também pessoal para Yorke. O processamento da voz em *Kid A* foi mais eficiente para a chegada a um grau zero de expressividade, eliminando reverberações autobiográficas. Afinal, diante de vozes robóticas e mal articuladas, a pergunta pela correspondência cantor/personagem não tem lugar. O híbrido humano/robô no disco se dissocia o bastante da pessoa que canta para dispensar a questão. O pedido de Yorke ao produtor Nigel Godrich foi que as vozes no álbum não soassem como ele. Livre do pressuposto de humanidade, o resultado pôde figurar horizontalmente entre os demais elementos da trama musical. Ora, a despersonalização e a ressignificação da voz cantante significam contrapartida não apenas à canção, com o embaralhamento de papéis convencionalmente distribuídos entre voz e acompanhamento, mas também ao rock, notabilizado pelo protagonismo do canto e o culto à personalidade do cantor. Entre as assinaturas do gênero, *Kid A* põe em xeque não apenas o canto, mas a centralidade das guitarras, ratificando o caráter pós-canção e pós-rock. A abordagem demandou meios distintos. Godrich destaca a desaprendizagem como chave de um processo que envolveu alternância de instrumentos e sessões frequentes de criação coletiva. Em suma, *Kid A* se revelou obra de concepção em estúdio, em oposição a *OK Computer*, em que o estúdio simplesmente oportunizou o aprimoramento de performances registradas ao vivo. *OK Computer* é um disco de banda; *Kid A*, o produto de lucubrações sobre a performance. Durante dezoito meses de gravações, foram produzidas trinta faixas. Um terço logrou presença no sequenciamento final, outro se tornou *Amnesiac*, o álbum lançado no ano seguinte. As demais faixas foram lançadas promocionalmente em versão estendida de *Amnesiac* (2009).²⁰⁹

A transfiguração do canto em *Kid A* não constitui um efeito em sentido estrito. Distante da função de complemento, não se propõe a enfeitar ou surpreender, sequer se pretende um acréscimo de pós-produção. Revela-se, antes, um elemento intrínseco à

209 LIN, 2011, p. 15-29.

performance. Os timbres são processados em tempo real, emprestando organicidade à performance, uma vez que os músicos podem submergir no ambiente reconfigurado simultaneamente. A voz de Thom Yorke é novamente preterida em “Kid A”, a canção homônima, submetida, então, a um codificador vocal (*vocoder*) e passada pelo ondes martenot. A desumanidade e o absurdo em cena tornariam ridícula e desproposita a empreitada de articular os versos em condições normais. Interessante notar como *OK Computer* e *Kid A* reagem de maneira distinta a um mesmo fenômeno. *OK Computer* apresenta representações do sentimento de alienação humana em quadro perpassado de anseios da voz cantante. Já *Kid A* formaliza esses anseios, respondendo às condições encenadas em termos estéticos. Se o primeiro disco traz um panorama de vícios contemporâneos fazendo do ciclo de canções um suporte para a multiplicidade de perspectivas em cena, o segundo recua ante o próprio gênero, respondendo com a reconfiguração do espaço estético. Durante esse movimento, a canção vai de veículo a problema em si. Hansen interpreta a continuidade entre os discos como passagem do referencial-alegórico ao expressivo-simbólico.²¹⁰ Outro aspecto chave para o argumento estético em *Kid A* foi a eliminação da diferença entre som e ruído, à medida que a digitalização de sonoridades redundou no pareamento entre voz e instrumentos. Esses elementos são equiparados como frequências passíveis de manipulação em estúdio. A propósito, foi em procedimentos afins, não no aspecto dançante, que o Radiohead se aproximou da música eletrônica, desterritorializando o rock com a reorientação da voz cantante. As possibilidades de manipulação do material oferecidas no gênero foram ao encontro dos procedimentos desejados para o disco, corroborando o deslocamento de expectativas e as experiências com o insólito. A voz desarticulada que diz “tudo em seu devido lugar” nos primeiros momentos é indício do que encontraremos em *Kid A*. Em oposição aos versos – que não figuram integralmente na mesma sentença em nenhum momento da faixa, mas aparecem fragmentados em pequenos excertos –, sabemos que as coisas não estão no devido lugar, tampouco podemos imaginar ao certo onde deveriam estar.²¹¹

Paisagens sonoras e visuais se complementam no álbum. As montanhas na capa antecipam ambientes perturbadores no encarte, ao passo que os timbres e texturas apresentados expressam semelhante obscuridade em distorções e trechos processados. O primeiro momento de *Kid A* encena um sujeito em desalento, incapaz de se articular

210 HANSEN Em: TATE, 2005, p. 120.

211 HANSEN Em: TATE, 2005, p. 118-131.

adequadamente, portanto, negador da possibilidade mesma de se enunciar em termos convencionais. Surge desvinculado da voz cantante, descentralizado entre as vozes instrumentais em um pêndulo entre articulação e desarticulação. Para Marianne Letts, o sujeito se desintegra no ápice de custosa articulação, à altura de “How to Disappear Completely”, reconstituindo-se em seguida, para terminar dissolvido novamente. Em oposição a álbuns conceituais do passado, como *Tommy* e *The Wall*, *Kid A* não reúne personagens ou ação dramática. O processamento compromete a circunscrição da voz cantante, o que radicaliza o efeito de desestabilização e fragmentação do sujeito. Desarticulado por inteiro em “How to Disappear Completely”, o sujeito inexistente em “Treefingers”. A expressão e os resíduos de humanidade cedem ao cenário de paisagem sonora absoluta. A densidade das texturas intensifica o senso de opacidade do real. “Treefingers” oferece contraparte musical à capa do disco: vibrações inertes como se originadas em cadeia de montanhas congeladas sob o céu obscurecido. O pêndulo de articulação e desarticulação do sujeito é estruturado pelo sequenciamento do álbum, compreendendo momentos distintos, porém relacionados. *Kid A* dispensa a dinâmica voz/acompanhamento para a confecção do elo sujeito/espço. Recorrente na canção, esse formato pressupõe a trama instrumental como palco armado para a articulação da voz cantante, que compreende projeção do sujeito emergido da performance. Em movimento oposto, *Kid A* sabota, a todo momento, gestos empenhados em atribuir unidade e lugar definido ao sujeito entre elementos vocais, acústicos e processados na trama musical. As vozes no disco parecem se insurgir contra a primazia de uma sobre as demais, correspondência musical do sujeito uno e articulado. Resta o tensionamento entre voz cantante e demais elementos, que não figuram como “demais elementos”, senão como fragmentos significantes de um todo que se revela difuso. Ruído e som articulado se friccionam em espelhamento de um embate entre sentido e *nonsense*. De cima, *Kid A* apresenta um seccionamento em dois: o primeiro momento marca a redefinição da experiência estética a partir de escombros de uma subjetividade implodida, enquanto o segundo compreende tentativa malograda de reavivamento do sujeito, redundando em abandono da empreitada ante o desencanto.²¹²

Fazer estremecer a dualidade real/falso entre sons acústicos e eletrônicos é uma premissa do argumento estético em *Kid A*. Considerar os elementos acústicos mais verdadeiros que os eletrônicos, devido à organicidade ou à menor intervenção de

212 LETTS, 2010, p. 45-50.

equipamento, é ideia anterior à gravação. No momento da performance, os elementos acústicos sinalizam disponibilidade e reprodutibilidade no meio exterior, enquanto os eletrônicos dependem de uma cadeia maior de mediações, guardando distância para a realidade. Mesmo que essas mediações não tornem nenhum som essencialmente menos verdadeiro, e que a relação verdadeiro/falso não possa dizer muito de sons concretos o bastante para serem ouvidos, separá-los na origem da emissão é, em certa medida, perscrutável. No momento da gravação, em contrapartida, os sons significam apenas frequências registradas. Tudo é “artificial”, dispensando o conceito. Jonny Greenwood ressalta, provocativamente, que o canto ao microfone, registrado por equipamento de gravação e executado em alto-falantes é tão ilusório quanto os timbres de qualquer sintetizador. À medida que todas as vozes de *Kid A* passam por procedimentos de transfiguração, o disco turva a distinção entre original e inautêntico, que se coloca musicalmente entre acústico e eletrônico. Ademais, apenas entre sons deformados, a irrealidade dos timbres e texturas se reverte forçosamente em realidade possível, ressignificada com elementos outros. A dificuldade de articulação do sujeito em “How to Disappear Completely” conduz à paisagem árida e desumanizada de “Treefingers”, evidenciando que a reinvenção da experiência estética, bem como de um espaço à subjetividade possível, não oferece garantias. A empreitada continua em um segundo momento, marcado pela tentativa de segurar de pé uma articulação do sujeito ante exterioridades contraproducentes. O cenário não indica nenhuma vitória da expressão, redundando em desencanto pela consciência da impossibilidade de articulação de uma subjetividade que não encontre a opacidade do real. Em termos, a trajetória do sujeito estabelece uma linearidade no álbum, mesmo prescindindo de elementos referenciais e narrativos.²¹³

Marianne Letts propõe o desmembramento de *Kid A* ante o referido pêndulo de articulação e desarticulação do sujeito. Resultam três partes formadas por três faixas e acompanhadas de um “finale”, totalizando dez faixas. As partes partilham conceitos e elementos estéticos. Temática, sonoridade e traços harmônicos/melódicos definem os momentos. A trama propõe ambientes distintos entre os pontos de projeção e desmantelamento do sujeito. “Motion Picture Soundtrack” é um finale pressagioso e melancólico, em que a possibilidade do sujeito permanece como pergunta aberta. Os momentos guardam dialéticas próprias, tese, antítese e síntese. A primeira parte reúne

213 LETTS, 2010, p. 51.

“Everything in Its Right Place”, “Kid A” e “National Anthem”. São postas condições preliminares para enunciação do sujeito em terreno árido, de perspectivas incertas. A reiteração do verso-título, como um mantra na abertura do disco, tem efeito oposto à enunciação. A necessidade de afirmar, insistentemente, que “tudo está no devido lugar” sinaliza que existe algo errado, o que não tarda a se materializar na trama com a desarticulação acentuada do canto. O “devido lugar” não é senão um lugar possível, implicando ausência de alternativas. A mensagem, confortante de antemão, torna-se inquietante, tanto mais pela disposição dos excertos: “Everything” e “in its right place” figuram sempre apartados. “Kid A” é um esforço pelo canto e pela canção ante o desmoronamento de uma ideia sobre o sujeito e a representação. Fragmentos de uma subjetividade humana/robô surgem em meio à percepção de que a realidade é um lugar demasiado hostil. “The National Anthem” integra o sujeito forçosamente a esse quadro opressivo e caótico, carregado de estímulos e propício à desorientação: preço de existir, também esteticamente. A segunda seção inclui “How to Disappear Completely”, “Treefingers” e “Optimistic”. O sujeito logra articulação máxima para se desfazer e reconstituir em panorama distinto. “How to Disappear Completely” é momento de renegociação dos parâmetros estéticos suspensos anteriormente. A canção retorna com feições modificadas, a voz cantante se colocando em lugar mais ou menos definido, realizando a articulação que se anuncia indiretamente desde a abertura do disco. Esse momento se revela efêmero, findo em lamentos ante a densidade formada no acompanhamento. Somos entregues às texturas inóspitas e vazias de humanidade em “Treefingers”, quando o sujeito se retira da cena após o esforço por articulação. A voz cantante reaparece em “Optimistic”, dando início a uma segunda empreitada pela possibilidade de existir (já que inexistir continua fora de questão). A assertividade de “Optimistic” a aproxima de “The National Anthem”. Nessas canções, o embate com a realidade acarreta esgotamento e alienação para a voz cantante. Os vocalizes em “ah” enunciados em “How to Disappear Completely” retornam em “uh” em “Optimistic”, marcando a retomada de premissas que se perderam durante a empreitada anterior: o indivíduo se levanta para um novo enfrentamento com o social. No terceiro trecho, “In Limbo”, “Idiotique” e “Morning Bel” trazem conflitos cotidianos no exercício da subjetividade. A elevação de centros tonais entre as canções intensifica o conflito sem imprimir o brilho da modulação, preterido pela harmonia turva em “Morning Bell”. O momento derradeiro, “Motion Picture Soundtrack”, põe termo à malograda e extenuante jornada que define *Kid A*: um esforço pela articulação do sentido ante a fragilidade da

experiência estética, espelhamento de uma reivindicação pela subjetividade em face da reificação. Arranjo e canto marcam esgotamentos na performance, enquanto os versos preservam aspecto melancólico, atravessados de resignação. Nos últimos instantes, a paisagem sonora que rompe o silêncio entremeado na faixa não pressupõe o canto, evidenciando a dispensabilidade do indivíduo e do humanamente articulável. O mundo esteticamente mediado, tal qual a realidade, segue resolutivo sem o sujeito. O brilho de superfície com os acordes à harpa reveste de ironia o triunfo verdadeiro, do real em desencanto sobre o indivíduo. *Kid A* diz do primado do vazio em paisagens musicais desprovidas de humanidade. A unidade conceitual tecida entre os momentos empresta consistência à representação. Em “Kid A”, escutamos: “I slipped on a little white lie”. “Motion Picture Soundtrack” reitera o princípio: “They fed us on little white lies”. A autonegação do sujeito em “How to Disappear Completely”, “This isn’t happening”, reverbera em “Idioteque” com o esforço por se reerguer em condições inóspitas: “This is really happening”.²¹⁴

À primeira audição, “Everything in its Right Place” se distancia do repertório pregresso do Radiohead. As expectativas arranhadas entre os jornalistas presentes ao lançamento se deram por uma razão, naturalmente, mas talvez não se expliquem nos elementos musicais à superfície. O número mostra elementos que remontam a álbuns anteriores, até o esteticamente longínquo *Pablo Honey*, permitindo a distinção entre continuidade e ruptura. A fórmula de compasso alterna entre 6/4 e 4/4 em blocos de dez tempos, com inserção eventual de 5/4. A alternância de fórmulas foi empregada pelo Radiohead desde a primeira hora, em momentos de *Pablo Honey*. O centro tonal em “Everything in its Right Place” se constrói em torno de Fá, alternando entre colorações maiores e menores, como na sequência F || C || Db || Eb||. Embora Db e Eb indiquem resolução em Fm, em cadência menor harmônica, o trecho retorna a F. A propósito, a ambiguidade do centro tonal é outro procedimento observado no catálogo anterior do Radiohead, como visto em *OK Computer*, notadamente em “Airbag”. Conhecidos os elementos de continuidade, o momento de ruptura em “Everything in its Right Place” configura-se na estruturação e no desenvolvimento minimalistas, conduzindo ao dismantelamento da canção. A articulação voz/acompanhamento e o esquema introdução/estrofes/pontes/refrões cedem a uma miniatura mais ou menos estática, desenvolvida entre variações discretas. A harmonia mostra poucos acordes, e os versos

214 LETTS, 2010, p. 53-56.

circulam em torno do verso-título com pequenos acréscimos. Timbres e texturas também constituem elementos de ruptura. A obra não deixa vestígios das três guitarras que caracterizaram os lançamentos até *OK Computer*, trazendo no lugar acordes em um sintetizador. A ação da bateria se reduz ao bumbo em semínimas, sem pratos ou desdobramentos afins. Por último, mas não menos importante, em alinhamento com o abandono da canção, a transfiguração do canto, talvez o elemento central da ruptura pretendida em *Kid A*. A voz cantante se abre em duas: uma de feições humanas, outra atravessada de intercorrências. Enquanto a voz humana insiste que as coisas estão devidamente no lugar, o mesmo enunciado cai em suspeição com a voz robótica, de fragmentos incertos que sabotam a articulação do sujeito. Resulta a instabilidade no reconhecimento de uma voz expressivamente ambígua. As incursões processadas na introdução deixam entrever os dizeres “Kid A”, como que trazendo um personagem inesperado à trama. Contudo, esse personagem se revela desdobramento da própria voz cantante, pois se constrói a partir de excertos da performance, retornados em condição diferente. A subjetividade perpassada por ruídos e disjunções se revela também humana, talvez mais representativa, por acenar com horizontes outros de expressão, fazendo-se resistência à reificação e ao empobrecimento da experiência estética. A trama de vozes acontece inicialmente de modo atribulado, como dois elementos em disparate, comprometendo-se mutuamente. Mesmo com a fratura, o sujeito reconhece a própria condição ao entoar “There are two colors in my head”. Clareza enunciativa e disparate semântico se chocam em “Yesterday I woke up sucking a lemon”, evidência de algo deslocado quando aparenta estar no lugar. Não por acaso, o verso-título soa sempre fragmentado, a própria reiteração de que “tudo está no devido lugar” não podendo se materializar a contento. O conflito atinge o ápice na reexposição do verso-título sob intervenções da voz robótica, que se contorce melodicamente em busca de uma dicção humana (1:33). Mesmo cindidas, as vozes esboçam interação: “What is that you tried to say?”, evidenciando um esforço por entendimento. O mesmo verso surge adiante com inflexão do verbo no tempo passado, “What was that you tried to say”, implicando um movimento no tempo interno da obra, que transcorre enquanto a voz robótica oscila alucinadamente entre alturas próximas com timbre quebrantado e distorcido.²¹⁵ O desenvolvimento de “Everything in its Right Place” conduz à prevalência da voz transfigurada sobre a humana, como mostra o trecho final, quando a reiteração de “Everything”, cristalina na introdução, acontece ante a desintegração da voz cantante.

215 LETTS, 2010, p. 61.

Thom Yorke solicitou ao produtor Nigel Godrich que encontrasse maneiras de camuflá-lo no álbum. O desejo de desaparecer biograficamente da matéria cantada tem motivação em questionamentos reiterados sobre o lastro pessoal nas canções de Yorke. Em *Kid A*, o anseio por despersonalização é central ao argumento estético, ao empenho em articular uma subjetividade outra à procura de expressão possível ante um mundo em desencanto. A empreitada resulta na esquizofrenia entre cantor e sujeito, em meio a reencontros inevitáveis que intensificam e expõem a espiral de constrangimentos à representação. A transfiguração da voz em “Kid A” (canção homônima) se revela mais acachapante que em “Everything in its Right Place”. Na faixa de abertura, o canto humanizado entra em conflito com uma alteridade perpassada de ruídos e distorções, terminando sobreposto pela ameaça inumana que estava à espreita. “Kid A” encerra a prevalência dessa voz, estendida pateticamente em gestos frágeis. Canto e versos se apresentam semanticamente em disparate, deixando lacunas que comprometem a consolidação de um discurso articulado. O deslocamento do canto se dá em dizeres fracamente discerníveis, de sentido ainda incerto quando identificados. A canção possui quatro estrofes curtas entremeadas de trechos instrumentais. A estrutura é contínua, dispensando a circularidade estrofe-refrão comum ao gênero. O verso inicial, “I slipped away/I slipped on a little white lie” traz uma imagem vaga, porém emaranhada em simbolismo. Pares tensionais como verdadeiro/falso e original/inautêntico se expressam musicalmente no conflito entre as vozes acústicas e eletrônicas. O híbrido humano/robô surgido na abertura do álbum recebe um nome inespecífico, “Kid A”, como se gerado no Centro de Incubação e Condicionamento do Admirável Mundo Novo. Esse esboço de alteridade coloca em questão as premissas do indivíduo engendrado pela modernidade enquanto acena com um horizonte nebuloso, sem alento em contrapartida. O quadro de abstrações perdura com o próximo dístico, “We’ve got heads on sticks/You’ve got ventriloquists”, em outro convite ao simbólico. A enunciação de dois sujeitos no trecho retoma a dinâmica entre as vozes em “Everything in its Right Place”: inicialmente, uma disputa por espaço; com a prevalência da voz robótica (tecnicamente, produto de processamento por vocoder conectado ao ondes martenot), a aproximação entre “nós” e “você(s)”, as diferentes vozes como espelhamento de retratos distintos do sujeito. A comparação descende a uma imagem sinistra: cabeças em espetos eram exibidas em intimidação a inimigos de guerra no passado. O verso seguinte mostra o ventríloquo, ilusionista vocal que emula as vozes de personagens enquanto os manuseia na forma de bonecos de pano, fazendo-os interagir humoristicamente. Dispostas entre rimas simples e

próximas, as imagens evidenciam o vazio de sentido à superfície do aparente. O sujeito cantante reconhece a própria desumanidade, porém se projeta a fim de descortinar a absurdidade de um quadro que já não reúne condições para conduzir a um triunfo do indivíduo. As demais estrofes prosseguem com o tom vago e sombrio: “Standing in the shadows at the end of my bed”, “The rats and children follow me out of town”. À parte a composição de timbres e texturas, a canção traz linguagem tonal e se desenvolve sem sobressaltos. O efeito estético de “Kid A” reside fortemente em paisagens sonoras que acomodam a performance vocal insólita. Alçar o emprego de timbres e a confecção de texturas ao primeiro plano, como elementos da formação de sentido, toma emprestado novamente procedimentos da música eletrônica, influxo importante para o argumento do disco. A melodia inicial possui qualidade e feições de uma caixa de música, evocando atmosfera onírica, apartada da racionalidade cotidiana. Uma voz mais grave confere densidade à textura. O ritmo se dá entre fragmentos processados, não sendo possível reconhecer a origem dos ataques. Chama atenção ainda, como lembra Letts, o sentido imputado às cordas sintetizadas (3:07), que potencializam o sentimento de apreensão na passagem, em vez de inspirarem conforto e apaziguamento, uma função frequentemente atribuída a semelhantes intervenções no repertório radiofônico (“Fake Plastic Trees” exemplifica essa abordagem). Os instantes derradeiros de “Kid A” deixam entrever o elemento mais curioso e simbolicamente instigante da canção: no apagar das luzes, reconhecemos o choro de um bebê. Pensamos novamente no híbrido humano/robô cujas feições incertas se apresentam gradualmente. No entanto, o choro logo se transforma, revelando-se artificial, produzido instrumentalmente com intervenção do processamento eletrônico. Sabota-se a escuta em prol do argumento, pautado em turvar distinções entre verdadeiro e falso, humano e desumano, em busca de uma subjetividade que subsista ao mundo reificado.

O ambiente onírico vê irromperem alturas distorcidas e demasiado reais do contrabaixo que introduz “The National Anthem”. É um território permeado de ruídos e acelerado entre rompantes que caracterizam a relação da voz cantante com a trama instrumental. Hesitante até então, o canto decide enfrentar os constrangimentos da humanidade, com implicações sobre a articulação do sujeito. A voz apresentada com entonação humana, não atravessada de elementos exteriores, tem suporte em outra melodicamente espelhada e com timbre alterado. Novamente, *Kid A* nos deixa com o pareamento entre o humano e o robótico/processado, aproximando dois lugares de

enunciação. Marianne Letts ressalta a ironia do título, uma vez que hinos nacionais constituem números solenes, no intuito de inspirar união e orgulho coletivamente. Já o pretenso hino exibido pelo Radiohead se revela caótico e desagregador, conduzindo a impulsos antagônicos àqueles pressupostos em uma obra sinfônica para engajamento nacional.²¹⁶ O terceiro número de *Kid A* encena a angústia inerente ao ímpeto por individualidade em terreno marcado por indistinção. Alienação e indiferença marcam a experiência da multidão, gerando um tipo de solidão coletiva peculiar aos não lugares identificados por Augé nas grandes cidades. O naipe de metais em extensa seção improvisativa mimetiza o frisson de tantos e inescapáveis ruídos em centros urbanos, naturalizados por sobrevivência entre os que os habitam. Thom Yorke orientou os instrumentistas a executarem a passagem como se pudessem expressar musicalmente o tráfego em Nova Iorque.²¹⁷ Os metais desempenham papel essencial na trama, pois representam o horror e a desorientação do desaparecimento na multidão, ante a impossibilidade do indivíduo. A melodia se lança subitamente aos agudos, com timbre alterado entre rouco e estridente, em atmosfera marcada por instabilidade e perda de referências. Frases apartadas do ambiente harmônico borram o arranjo e favorecem o adensamento da textura em momentos de protagonismo do naipe. As notas dispensam articulação melódica para constituírem emaranhados de ruído, os eventuais destaques justificados antes por disparate que por elaboração. Em entrevista, Jonny Greenwood demonstrou apreço pelo que chamou “o caos de Mingus”, referindo-se ao jazzista estadunidense Charles Mingus. Yorke se refere a “Freedom”, de Mingus, como uma inspiração em particular, o que elucida o emprego dos metais como um elemento desordenador em *Kid A*.²¹⁸ Se o sujeito cantante se integra forçosamente ao caos contemporâneo, o naipe interpõe os constrangimentos da empreitada. A melodia do contrabaixo, de feições distorcidas, perdura por todo o número por uma sensação de inquietude contínua à medida que outros elementos adentram e se retiram da trama. O primeiro verso traz somente a palavra “Everyone”, cuja entoação, curiosamente, faz silenciarem os elementos laterais do arranjo, com o canto acompanhado apenas de contrabaixo e bateria. Quando o mesmo verso é reenunciado, nem mesmo a bateria permanece, restando a melodia sempre soante ao contrabaixo. Os trechos encerram o paradoxo de submergir na multidão e experimentar isolamento e desorientação em consequência. O coletivo não implica alento ou cumplicidade. Todos estão próximos

216 LETTS, 2010, p. 66.

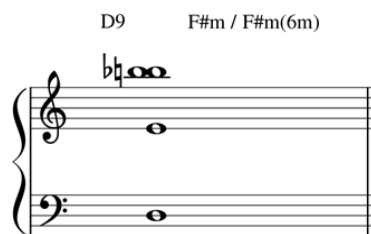
217 RANDALL, 2012, p. 4562.

218 RANDALL, 2012, p. 4770.

(“Everyone around here/Everyone is so near”), porém a alienação se torna o ruído predominante em meio ao andamento alucinado em que o tema se constrói. “National Anthem” é um hino às avessas, caótico e desagregador. O final ratifica a intenção, interrompendo o mantra de contrabaixo e bateria para que o naipe de metais soe isoladamente. Em dois instantes, as vozes tentam se alinhar em ataques simultâneos. No entanto, a aspereza dos timbres e o disparate harmônico pelo empilhamento das vozes resultam num desfecho anti-apoteótico, com ausência de perspectivas para o sujeito. A dominância dos metais exprime a continuidade de condições perturbadoras. Em *OK Computer*, tais condições são apresentadas tematicamente; em *Kid A*, adentram a trama formal.

“How to Disappear Completely” carrega no título a temática, o problema e o argumento estético de *Kid A*. Remete a uma obra com quase o mesmo nome, *How to Disappear Completely and Never Be Found*, um guia escrito por Doug Richmond com instruções sobre como planejar o próprio desaparecimento e forjar nova identidade. A proposta no livro é tomada como metáfora para a condição do sujeito na canção, que compreende um momento central da narrativa no álbum. O desaparecimento do sujeito convencional é aspecto que vibra continuamente em quase cinquenta minutos de *Kid A*, alcançando ponto alto com a enunciação e o desmantelamento em “How to Disappear Completely” e “Treefingers”. O problema se formaliza na tensão entre aspectos convencionados e alteridades que acenam com outras vias para a representação. Desestabilizar a forma canção e tatear limites radiofônicos estão entre as premissas estabelecidas em “How to Disappear Completely”. A voz cantante ganha protagonismo apenas para negar a própria existência no espaço da canção: nos primeiros versos, desidentifica-se com o sujeito, “That there/that’s not me”; no refrão, renuncia ao protagonismo das ações, “I’m not here/This isn’t happening”. Nesse momento, a forma canção surge com ressalvas a seu próprio esquema de representação, o que mantém sob suspeita os pressupostos em cena. Os eventos na trama musical acentuam o efeito de instabilidade, de modo semelhante ao que acontece em “Kid A”, com o aumento em intensidade na seção de cordas resultando em desconforto em vez de alento. Desde a introdução até o final da primeira estrofe, um fragmento no naipe de cordas soa continuamente, em desacordo tonal com a matéria harmônica e apresentando volume suficiente para que a passagem se choque com os demais elementos, sejam os acordes entoados ao violão, a melodia em ostinato do contrabaixo ou a célula pincelada

espaçadamente ao ondes martenot, que se desloca entre as vozes. A relação entre o acompanhamento e a informação oferecida pelo naipe de cordas se expressa conforme indicado:



Exemplo 21. “How to Disappear Completely”: introdução, seção de cordas.

O violão firma o ambiente harmônico em F#m ao alternar entre D9, F#m e F#m(6m) enquanto as cordas entoam a passagem acima, que antecede o próprio violão, sendo o primeiro traço audível na gravação. O violão se justapõe em seguida, sem cobrir completamente o fragmento inicial. As alturas da passagem de cordas variam entre consonância e dissonância com os acordes conduzidos ao violão. Em relação a D9, Ré (tônica) e Mi (nona) se adéquam à configuração do acorde, ao passo que as notas mais agudas, Si (sexta maior) e Si bemol (sexta menor), marcam dissonâncias. Ante F#m e F#m(6m), Ré (sexta menor) e Mi (sétima menor) se ajustam, mas Si (quarta justa) e Sib (enarmônica de A#, terça maior) figuram novamente deslocadas. Além de não se conformarem aos acordes do acompanhamento, as notas agudas Si e Sib resultam em intervalo de segunda menor, lançando maior instabilidade no trecho. Entre Mi e Sib, configura-se o trítono, o que empilha outro elemento de dissonância. Assim, à parte o desacordo em relação ao acompanhamento, a seção de cordas na introdução contém disjunções internas que acrescentam à instabilidade do ambiente harmônico. O arranjo compreende oposições que se articulam: consonância/dissonância, música/ruído e sentido/absurdo. O encontro ou desencontro de alturas forma camadas prontamente reconhecíveis e outras que atuam como “ruídos”, pois impedem o repouso absoluto. Em última análise, semelhantes distinções negociam entre sentido – com fortalecimento de relações tonais e viabilidade de representação do sujeito – e absurdo – em disparates harmônicos e texturas insólitas.

A máxima articulação do sujeito na retomada da forma canção e no lugar individualizado da voz cantante entra em disparate com a rejeição desses princípios nos versos. Negar a si mesmo enquanto se introduz como personagem na canção é o lugar ambíguo ocupado pelo sujeito, alguém que “caminha entre paredes” como uma figura espectral. Para Joseph Tate, a enunciação durante o refrão de “How to Disappear Completely”, “I’m not here/This isn’t happening”, põe em xeque a própria noção de performance, pois destaca a fragilidade da correspondência entre sujeito e cantor na perspectiva do ouvinte. Desde o canto até as partes instrumentais, *Kid A* não existe efetivamente, isto é, a performance ali contida possui aspecto ilusório, jamais tendo acontecido do modo como a percebemos. O álbum consiste na reunião, colagem e manipulação de gravações e fragmentos variados.²¹⁹ O sequenciamento estabelece a alternância entre ambientes oníricos/reflexivos e cotidianos/perturbadores no ciclo de canções. O caminho entre “Kid A”, “The National Anthem” e “How to Disappear Completely” descreve esse movimento, correspondente à passagem de “Treefingers” a “Optimistic”, como também de “Idioteque” a “Morning Bell”. “How to Disappear Completely” marca um retorno mais articulado à empreitada de “Kid A”. O híbrido humano/robô dos primeiros momentos encontrou um disparate. Trazido novamente ao primeiro plano, o sujeito atinge articulação máxima para descortinar, num lapso, a impossibilidade de se representar desse modo. Descer o rio Liffey²²⁰ (“I float down the Liffey”) sugere o senso de não-pertencimento da voz cantante no próprio espaço de enunciação. A sobreposição entre a melodia ao contrabaixo, dividida em semínimas pontuadas, e os acordes ao violão, em semínimas e colcheias, produzem o referido deslocamento:



Exemplo 22. “How to Disappear Completely”: introdução, contrabaixo.



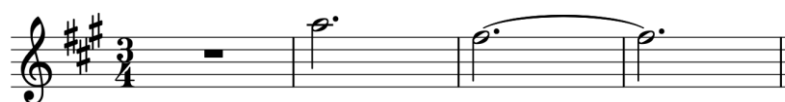
Exemplo 23. “How to Disappear Completely”: introdução, violão (rítmica predominante).

219 TATE, 2005, p. 108.

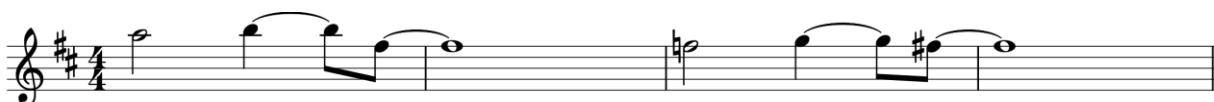
220 Localizado em Dublin, Irlanda.

A simultaneidade dos raciocínios rítmicos em 3/4 e 6/8 acrescido do fundo dissonante proporcionado pela seção de cordas estabelecem um ambiente de passagem, imprimindo movimento constante, enquanto os versos projetam os sentidos de não pertencimento e autonegação. As cordas progridem em volume a ponto de protagonizarem o arranjo, sobrepostas ao estrato com violão, contrabaixo, bateria e ondes martenot (5:05), permanecendo somente o canto, entre lamentos entoados com vocalizes em “ah”. Os vocalizes replicam a melodia antecipada pelo ondes martenot, fragilizados na teia de dissonâncias que encobre a banda. Com a perda de referência no arranjo, o canto se despersonaliza pela impossibilidade de sustentar o sujeito e devolve a melodia ao ondes martenot. “Treefingers” consolida a dissolução da voz cantante, fazendo-se paisagem absoluta. Desfigurado entre ruídos e disjunções, o elemento humano deixa a cena pela primeira vez, restando imensidão e indiferença em paredes de som, as densas texturas camuflando o vazio ao redor.

“Optimistic” marca o retorno da voz cantante, no encalço de nova tentativa de articulação do sujeito em *Kid A*. Em certa medida, a empreitada reinicia onde foi interrompida, porém em outro ambiente. Os vocalizes em “ah” entoados em “How to Disappear Completely” reaparecem em “uh”, com melodia ligeiramente variada e em tonalidade diferente.²²¹ O trecho preserva as notas anteriores e amplia o contorno com elementos novos:



Exemplo 24. “How to Disappear Completely”: vocalise em “ah”.



Exemplo 25. “Optimistic”: vocalise em “uh”.

O vocalise ressurgue cantado em “uh” e em nova tonalidade, D, relativa maior de F#m, ambiente harmônico do trecho original. A melodia é ampliada com as notas Fá, Sol e Si, possibilitando outras relações tonais. Ritmicamente, síncopes dinamizam o trecho. Em perspectiva maior, estavam lançados os termos de uma reconfiguração do sujeito com a

221 LETTS, 2010, p. 55.

retomada da voz cantante. Em oposição à melancolia vista em “How to Disappear Completely”, “Optimistic” carrega uma disposição positiva já no título, mas também em versos como “The best you can is good enough”. A presença ostensiva da guitarra e o ressurgimento da canção são índices de uma inflexão que não se limita aos versos, articulando-se também musicalmente. A terceira parte de *Kid A*, que reúne “In Limbo”, “Idiotique” e “Morning Bell”, traz esforço atropelado pela redefinição do sujeito em condições ordinárias, a fim de marcar o espaço do indivíduo como desafio a uma opressividade estética e social. “In Limbo” retoma a sobreposição de células rítmicas observada em “How to Disappear Completely”. A melodia da introdução, em que predominam semicolcheias, cede espaço à guitarra com tercinas em alturas graves e indistintas pela textura do arranjo. A harmonia segue por lugares não usuais, como se respondesse a padrões de digitação no braço do instrumento. No fim, uma sequência disruptiva entre Cm e Em, sob projeções do canto no agudo, conduz a ruídos e processamentos de som que se intensificam de modo a acarretarem um segundo desaparecimento da banda (2:56). O canto se perde nesse movimento, encoberto pelo adensamento das vozes sintetizadas, que reverberam obscuras e inumanas. As guitarras voltam ao segundo plano em “Idiotique”, desta vez, em favor de uma incursão em procedimentos da música eletrônica. Aos ataques da bateria, são imputados timbres contundentes, que acentuam o contraste entre graves e agudos. O componente dançante subsiste nos ritmos sincopados e no andamento acelerado da canção, embora o canto irrequieto e o acompanhamento mínimo turvem essa intenção. Intervalos exíguos para respiração tornam o canto ofegante, marcando a desorientação do sujeito em meio à celeridade no entorno. A fuga do encadeamento funcional entre os acordes mesmo em ambiente tonal, como conduzida em “In Limbo”, continua com “Morning Bell”, em sequências como Am || C#m e Em || G#m. O canto segue entoadado de um lugar de estranhamento, agora, devido ao timbre assaz anasalado, produzindo um simulacro de alteridade. Em procedimento recorrente no ciclo de canções, a voz cantante ratifica a disjunção entre sujeito, canto e cantor. O encerramento de *Kid A*, “Motion Picture Soundtrack”, conduz a uma nova desintegração do sujeito: desta vez, em definitivo. O ambiente onírico envolve o canto residual e melancólico, que se exauriu ao curso de malogradas tentativas de enunciação. O pressionar das teclas do órgão se faz escutar, sugerindo o recuo do elemento humano aos bastidores da criação. O canto ameaça desaparecer ante a densidade das texturas entre arpejos de harpa. Os arpejos trazem ambiguidade ao prenunciarem, com ar triunfal, o desmantelamento do sujeito. O final

aparente da canção (3:15) impõe mais de um minuto de silêncio, até uma pequena reverberação arrebentar em acorde grandiloquente, entre um coro inumano e incursões eletrônicas de origem irrecuperável (4:18). O desfecho em paisagem sonora isenta de humanidade deixa posto o anseio pelo horizonte de uma possibilidade que conduza a alteridades iminentes.

A distopia em *Kid A* dramatiza o espaço exíguo deixado à subjetividade com a reificação avançada. O indivíduo recua ante a coerção do sempre posto: cerceado, externamente, pelo controle quase absoluto do entorno; internamente, pela atrofia da afetividade e a indiferença ao sensível. *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* se detém no controle social, evocando sentimentos de horror pelo recrudescimento dos meios. O *Admirável Mundo Novo* também mostra um quadro administrado, mas com atenção ao controle psicossocial. Obtusidades afetivas e sensíveis das personagens são produto de coerções interiores estruturais. O Cinema Sensível é irônico logo no título, destinado precisamente a espectadores privados de experimentar o sensível. Além de pintar os pormenores de uma realidade social em desencanto, o *Admirável Mundo Novo* contém o esboço de um horizonte distópico também para a experiência estética. Shakespeare não encontra lugar em meio à reificação. O arguto Helmholtz Watson não percebia senão o engenho linguístico dos versos. Notava a inventividade no trato com as palavras, mas permanecia intrigado com o sentido. As nuances subjetivas lhe haviam sido, há muito, negadas. O segundo lance de ironia está nos desentendimentos entre John e seus interlocutores. O *Selvagem* opera uma provocação subjacente, jogando luz sobre o primitivismo da civilização. “Fake Plastic Trees” encerra semelhante inconformidade, enfocando o esvaziamento dos afetos e o empobrecimento da experiência sensível. No entanto, esse gesto se realiza em espaço improvável, a forma canção aliada ao canto articulado, que terminam por constranger o ímpeto de inconformidade. Elementos da performance deixam entrever esse ímpeto residualmente, partindo dos termos postos e tomando os constrangimentos como dado estético. *OK Computer* dá prosseguimento e amplitude ao gesto de “Fake Plastic Trees”, com fôlego suficiente para construir um panorama de vícios (ainda) contemporâneos, representados sob o horizonte da desumanização. Já *Kid A* projeta esses termos em cenário distópico, encenando a impossibilidade de expressão do sujeito em razão do esgotamento de uma realidade psicossocial e, por conseguinte, dos meios de representação correspondentes. Se *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* traz o cerceamento pela violência sobre os corpos, e o

Admirável Mundo Novo, o controle mais sutil das consciências, *Kid A* se inclina ao empobrecimento da representação, reagindo à desumanidade imposta sobre o real. A articulação estética do desencanto em *Kid A* se explica também por uma vocação da linguagem. Não podendo ditar musicalmente os pormenores objetivos de um quadro distópico, *Kid A* conduz esse impulso para dentro da linguagem, apoiado na autorreferencialidade do som articulado. A reverberação em si mesmo se equilibra com o suporte dos versos e da informação visual, que compõem, conjuntamente, o mundo preconizado.

Comparar *Kid A* a romances distópicos da primeira metade do século XX exige ponderação sobre um aspecto que escapa a esse paralelismo. Como distinguir entre a proposição estética da obra e os constrangimentos colocados pela indústria do disco? É factível que o Radiohead tenha conquistado privilégios na dinâmica entre produção e consumo com o sucesso comercial logrado anteriormente. Vimos que o primeiro disco mostrou um grupo mais ajustado a expectativas de recepção. *Kid A* se distingue pelas condições de realização, com o Radiohead tendo logrado margem para experiências de rendimento comercial incerto. No entanto, ainda encontramos um álbum de rock, cujos números foram construídos à luz de relações tonais (mesmo em negação) que parecem simplórias ante o pensamento musical no ocidente contemporâneo. Não pretendemos, portanto, atribuir exclusividade desmedida à abordagem. Sabemos se tratar de obra que implica limitações inescapáveis. Ao mesmo tempo, cobrimos, nestas páginas, razões suficientes para trazê-la ao debate. Em meio a atravessamentos entre expressão e comoditização, fica a premissa para considerarmos uma estética do lapso. Dedicarmos atenção a instantes de intensidade e significação em objetos cotidianos corresponde a apurarmos a percepção para o que podemos reter dessas obras. Reagindo a comentários elogiosos sobre *Kid A*, Jonny Greenwood se mostrou reticente quanto à possibilidade de inovação no rock: “It’s like trying to do something innovative in tap-dancing”.²²² Curtis White, dando margem ao argumento iniciado com *Kid A*, ponderou que os influxos da indústria cultural se revelam proporcionalmente “mais mortos que vivos”.²²³ Por instantes, entretanto, acenam com um horizonte para a superação do continuamente posto, convencendo-nos de que o real admite feições menos opressivas, que acomodem a humanidade resiliente. As imagens se formam e dissipam com a efemeridade de um

222 GREENWOOD Em: RANDALL, 2012, 4670. “É como tentar algo inovador no sapateado”. Tradução livre do autor.

223 WHITE Em: TATE, 2005, p. 13-14.

pensamento alentador. E, nesses relances, reside o que podemos esperar da experiência estética.²²⁴

224 A noção de experiência estética e o terreno para a formulação de alternativas em meio à dinâmica criação/fruição, respondem, em parte, à pergunta colocada por César Guimarães: “O que ainda podemos esperar da experiência estética?”. Cf. GUIMARÃES, 2006.

Conclusão

A pergunta pela distopia no repertório do Radiohead não trazia a resposta em si mesma. A autorreferencialidade da música foi um limitante severo, mas não o único. O próprio conceito de distopia se depreende mais de exemplos representativos que de elaboração conceitual. A especificidade histórica de distopias que definem o gênero na primeira metade do século XX inspira ressalvas sobre a plasticidade do conceito. A abordagem de um repertório no âmbito da indústria cultural também exige atenção às condições de produção e recepção. Por último, o descompasso entre a percepção do Radiohead dentro e fora do debate na universidade não foi o menor dos obstáculos à empreitada de verificar a hipótese do trabalho.

As ferramentas oferecidas pelos escritos de Adorno sobre estética permitiram a aproximação entre abstrações formais e a informação histórica e social. Se a gramática própria das formas musicais projeta além das relações inerentes, encontrar a expressão musical da distopia consistiu em interpretar a trama formal em dois momentos: o esforço sobre a imanência do código e a abstração do sentido em categorias supraestéticas. Isso explica o suposto inusitado de aplicar conceitos adornianos a um repertório que não os convida prontamente. A releitura desses conceitos não aconteceu sem o amparo em abordagens contemporâneas, que remobilizam o problema, provendo insumo para o que denominei *estética do lapso*.

O conceito de distopia foi apresentado e problematizado gradualmente, com um panorama do gênero e em considerações sobre obras de música, literatura e cinema. *Admirável Mundo Novo* e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* foram considerados os paradigmas para o conceito, estendido, posteriormente, aos exemplares cinematográficos e musicais. Uma vez decantados os princípios da representação, sintetizados no constrangimento do indivíduo pelo social, no esvaziamento afetivo e no controle das consciências, foi possível transcender a historicidade do termo, alusiva ao ambiente geopolítico da primeira metade do século XX. Propus um “sentimento” distópico que desconhece circunstâncias específicas, como entrevisto no mal-estar contemporâneo que disparou a procura pelas distopias do passado e deu margem a adaptações e produções inéditas.

Autonomia e comoditização deram o mote do debate estético no século XX e permanecem um problema. Naquele momento, os frankfurtianos consideravam as consequências da replicação imediata do real no cinema e na música radiofônica, com contornos mais e menos nefastos, mais e menos auspiciosos. Desde então, o problema acumulou variáveis diversas: a televisão emergiu e naufragou como veículo reinante e a internet reordenou o consumo de conteúdo audiovisual, transformando caminhos da experiência estética e pavimentando outros antes impensáveis. A divergência entre os parâmetros próprios ao espaço de criação e a dinâmica que permite a circulação de mercadorias “também” estéticas numa economia de mercado foi tema que vibrou continuamente ao longo destas páginas. A proposta de uma *estética do lapso* se sustenta, inclusive, por possibilitar um posicionamento estratégico a esse respeito, uma vez que considerar eventuais instantes de transcendência em meio ao quadro frequentemente monolítico da indústria cultural é perguntar a esses objetos apenas o que eles podem responder.

Ainda que a opção por um objeto entre tantos implique sustentar, no mínimo, o rendimento da escolha, não pretendi que estas páginas enveredassem para o comentário laudatório, tampouco visei angariar simpatia pelo material focado. Busquei, sim, enquadramento adequado do problema e consistência em análises que justificassem as premissas do trabalho. Não obstante, a ausência de interlocução acontece quando a indisposição com o objeto recai sobre o juízo dos méritos da abordagem. Quando o interlocutor se aproxima com bases que inviabilizam a empreitada de saída, não há rendimento possível, tampouco compensação que valha o entendimento. Se o rock compreende, inegociavelmente, um fenômeno *kitsch*, a despeito dos fatos estéticos experimentados no mundo que habitamos e que nos interessa conhecer, dispenso o contraditório – necessário fazê-lo oportunamente – coloco *headphones* e insisto na empreitada.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADAM, Nathaniel Emerson. **Coding OK Computer: Categorization and characterization of disruptive harmonic and rhythmic events in rock music**. 2011. Dissertação (Doutorado em Teoria Musical) - University of Michigan, Michigan.
- ADORNO, Theodor. A indústria cultural Em: COHN, Gabriel **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. Em: **Textos escolhidos**. Trad. João Baraúna, João Marcos Coelho, Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Nova cultural, 1996, p. 65-108.
- _____. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **Teoria estética**, 70. Lisboa: Edições, 2008.
- _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, v. 34, 2012.
- ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência 1928-1940**. Trad. José Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley University of California Press. 1982.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. Em: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERDIAEV, Nicolai. Paradise. Beyond good and evil. Em: **The destiny of man**. Trad. Natalie Duddington. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1960. p. 284-298.

BLACKING, John. **How musical is man?**. University of Washington Press, 1974.

BRITTON, Amy. **The Albums which Defined Two Ages**. Bloomington: AuthorHouse, 2011.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosacnaify, 2012 (Cosacnaify portátil v. 11).

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (org.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

COVACH, John; BOONE, Graeme M. **Understanding rock**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DUARTE, Rodrigo. Sobre o construto estético-social. **Sofia**, Vitória, v. XII, p. 239-263, 2007.

FLUSSER, Vilém. Nossa embriaguez. Em: **Pós-História**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011. p. 153-161.

FOOTMAN, Tim. **Welcome to the machine**: OK Computer and the death of the classic album. New Malden: Chrome Dreams, 2007.

FOUCAULT, M. **Em Defesa da Sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. São Paulo: Graal, 2012

GABBAY, M. M. Comunicação Poética e Música Popular: uma história do carimbó no Marajó. Curitiba: **Appris**, 2017.

GREENFIELD, Jeff. The Rock 'n' Roll Audience: "But Papa, It's My Music, I Like It" Em: CATEFORIS, Theo (org.). **The rock history reader**. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 163-166.

GRIFFITHS, Dai. **OK Computer**. Nova Iorque: Continuum, 2009.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética?. Em: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HANSEN, Mark B. N. Deforming rock: Radiohead's plunge into the sonic continuum., Em TATE, Joseph (org.). **The music and art of Radiohead**. Aldershot: Ashgate, 2005.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Campinas: 1992.

HENNION, Antoine. **Une sociologie des attachements**. Sociétés, n. 3, p. 9-24, 2004.

HOOPER, Giles. Reviews of Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon edited by J. Reising and The Music and Art of Radiohead by J. Tate. **Popular Music History**, v. 1, n. 3, p. 339-345, 2006.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Unesp, 2015.

HORNBY, A. S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1974.

HUXLEY, Aldous. **Brave new world**. Nova Iorque: HarperCollins, 2005.

_____. **Admirável mundo novo**. Trad. Lino Vallandro, Vidal Serrano. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014.

LABORDE, Denis. Por uma ciência indisciplinada da música. **Revista brasileira de música**, 28 (1), 17-32, 2015.

LEMKE, T. **Biopolitics: an advanced introduction**. New York: New York University Press, 2011.

LETTS, Marianne Tatom. **Radiohead and the resistant concept album: how to disappear completely**. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

LIN, Marvin. **Kid A**. Londres: Continuum, 2011.

METZER, David. The power ballad. **Popular Music**, v. 31, n. 3, p. 437-459, 2012.

MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NATHAN, John. **Sony: the Private Life**. Nova Iorque: Harper Collins, 1999.

ORWELL, George. **Nineteen eighty-four**. London: Everyman's library, 1992.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POPPER, Karl. **The open society and its enemies, volume I: *The spell of Plato***. Londres: Routledge, 1945.

RANDALL, Mac. **Exit music: the Radiohead story**. 4. ed. Milwaukee: Backbeat Books, 2012

ROCKWELL, John. Art Rock. Em: CATEFORIS, Theo (org.). **The rock history reader**. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 163-166.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHLEIFER, Ben. Eclipsing: the influence of The Dark Side of the Moon on the next generation's music through Radiohead's OK Computer. Em: REISING, Russell. **'Speak to Me': The legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, 2005. p. 208-217.

SCRUTON, Roger. **Understanding music: Philosophy and interpretation**. Londres: Continuum, 2009.

_____. **The uses of pessimism: and the danger of false hope**. Londres: Atlantic Books, 2010.

SHEPHERD, John. **Continuum encyclopedia of popular music of the world, Volume 1: Media, Industry and Society**. Londres: Continuum, 2003.

SHUSTERMAN, Richard. A forma e o funk: o desafio estético da arte popular. Em: **Vivendo a arte**. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed 34, 1998.

TATE, Joseph. Radiohead's Antivideos: works of art in the age of electronic reproduction. Em TATE, Joseph (org.). **The music and art of Radiohead**. Aldershot: Ashgate, 2005.

TRAHAIR, Richard C. S. **Utopia and Utopians**: an historical dictionary. Westport: Greenwood Press, 1999.

WHITE, Curtis. Kid Adorno Em TATE, Joseph (org.). **The music and art of Radiohead**. Aldershot: Ashgate, 2005.