

Itinerários do som: Miguel Azguime, uma arte literária dos meios

Rui Torres

Universidade Fernando Pessoa

Encostado às palavras que não têm som
O som do silêncio da presença do autor
ausente

Miguel Azguime (2008)



Imagem 1 – Miguel Azguime, “A ausência do autor”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Miguel Azguime investe a sua energia criativa em múltiplos ofícios: é *performer*/poeta, investigador/divulgador, compositor/intérprete. Este itinerário que aqui proponho, através da presença do som na ausência do autor/actor, será baseado numa reflexão acerca da sua ópera electroacústica *O Itinerário do Sal*, onde se verifica uma convergência de escritas híbridas que resultam do cruzamento dos ofícios elencados acima.

Para evitar a dispersão que estas vozes híbridas convocam e encorajam, tentarei inscrever a sua “arte literária dos meios” no âmbito de uma poesia sonora (pelo menos no radicalismo das práticas experimentalistas); como espaço de manifestação de uma inter- e transmedialidade vibrante(s); e enquanto conjunto de operações ao nível de uma remistura profunda (“deep remixability”, conceito proposto por Lev Manovich), isto é, na relação intermedial da poesia com “aspectos” de áudio, vídeo e processamento electrónico em tempo real, integrados, não como mera remistura de conteúdos, mas antes na integração de técnicas, métodos e formas de representação e de expressão das várias linguagens em que Azguime actua.

Obra, portanto, que não constitui apenas uma nova forma textual: ela sinaliza um processamento criativo de linguagens, afirmando-se como geradora de novas formas textuais, novos híbridos mediáticos. É uma obra que “SOLta / SALta / SOMa / SULca” (Azguime 2008).

Itinerários, ou textualidades, que contaminam e desfamiliarizam o carácter performativo e imbricado da rede tecnológica e do *software* cultural, enredando as nossas vidas cada vez mais ausentes. Segundo Manovich, entende-se por *software* cultural todos os aplicativos da ecossfera digital, incluindo motores de busca, sistemas de recomendação, aplicações de mapeamento, *blogs*, e todas as aplicações que permitem a escrita de novos *softwares*, como é o caso dos sistemas operativos (iOS, Android, Windows, Linux). São *software* cultural no sentido em que ocupam um espaço central na economia global, afectando a cultura e a vida social. Conforme Manovich explica: “this ‘cultural software’ – cultural in a sense that it is directly used by hundreds of millions of people and that it carries ‘atoms’ of culture (media and information, as well as human interactions around these media and information) – is only the visible part of a much larger software universe” (s.p.). Por isso, como declama Miguel Azguime, “O autor está no meio do silêncio / Um silêncio tão profundo que o impele a olhar / para o interior de si próprio” (*idem*).



Imagem 2 – Miguel Azguime, “A ausência do autor”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Miguel Azguime estudou na Academia de Amadores de Música e no Conservatório de Lisboa; fundou grupos de *jazz*, de música improvisada, e especializou-se em percussão. Fundou o Miso Ensemble, o Sond’Ar-te Electric Ensemble e a Orquestra de Altifalantes, e divulga o labor dos seus pares, coordenando o Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa e o Festival Música Viva.

Não se entenda isto como mero apontamento biográfico. A originalidade e a diversidade destas composições (destes *Itinerários*) são um reflexo expressivo deste perfil inter- e multidisciplinar: o compositor afecta a escrita da poesia; o poeta habita o corpo do performer; o músico rasura o desenho do som no espaço. Ou ainda: “A vontade do autor / Licencia e silencia o som” (*idem*).

Autor, desde 1978, de abundante poesia em língua francesa, embora publicada apenas em modo privado, e além das suas composições para múltiplos instrumentos, muitas vezes aumentados por *live electronics*, Miguel Azguime tem uma produção dispersa pela música para instalações multimédia, para teatro, cinema, vídeo e dança. Variedade de intervenções e dispersão, certamente, mas em *Itinerário do Sal*, procedendo a uma síntese muito peculiar, onde convergem teatro electroacústico e poesia sonora num equilíbrio, nem sempre fácil, entre o rigor estrutural e a liberdade formal, como o próprio admite.

Concebida entre 2003 e 2006, a ópera *Itinerário do Sal* foi apresentada em vários países da Europa, tendo recebido o prémio *Music Theatre Now* na categoria adequadamente intitulada *Other Forms Beyond Opera* (2008). Trata-se, segundo o próprio, de uma “[r]eflexão sobre a Criação e a Loucura,

(...) gira[ndo] em torno da linguagem, da palavra-sentido e da palavra-som; (...) tratadas como dimensões da voz, da voz enquanto extensão do corpo e ambas totalmente integradas na construção cénica como projecção tangível da ressonância das palavras através do som e da imagem” (*idem*).

Palavra, som, voz, corpo. E como, pela tecnologia invisível do *software*, pela manipulação, em tempo real, essa escrita se torna gesto da escrita, gesto instrumental tornado musical: “À procura de ser o que o faz ser / No centro da circunferência do silêncio / No meio tão profundo do olhar / O autor (deve estar) está... completamente / louco” (*idem*).



Imagem 3 – Miguel Azguime, “O ar do texto”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Louco e gritando, para dentro, pelos labirintos dos jardins de caminhos que se bifurcam (a expressão é emprestada de Jorge Luis Borges, 1941), em que actor/autor se confundem.

É no *software*, porém, desenhado, criado e/ou usado por Azguime, que encontramos a orquestração destes múltiplos caminhos, a pele que une os gestos/sons, concretizando esse sonho de meta-meio que unificasse todos os *media* numa única *interface*. E se a ópera surgia, desde Wagner, como a unificação e a síntese de música, canto, dança, poesia, artes plásticas e dramaturgia (como *obra total*), também se trata, aqui, de uma apropriação cinemática, pelo menos se seguirmos o ideal incendiário de Marinetti, para quem o filme aparecia como a arte suprema, por abranger todas as outras formas de arte pelo uso de uma nova tecnologia e de um novo meio (Marinetti *et al.* 1915). Face ao esvaziamento, ou até desaparecimento, do cinema, substituído pelos videogames, estaremos, porventura, perante uma ópera pós-cinemática.

O *software* e a tecnologia digital propiciam a estrutura programável adequada: na representação numérica, no código binário, os ambientes podem ser fluidos, e rede é esse grão de voz, em estado de fluxo, mudança e permanente transformação: semiose. Ópera, pois, sobre a transformação. O corpo e a voz do autor “gerados”, em segundo grau, apagando as fronteiras entre arte e vida, entre o pessoal e o mediado, entre real e virtual.



Imagem 4 – Miguel Azguime, “O som interior”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Ópera ainda porque convocadora da abordagem totalizante sonhada por Marinetti (1915), no referido manifesto do cinema futurista. Aqui, portanto, uma recodificação desse desejo da película como suporte flexível, contra a linearidade, rigidez e aura canónica do livro.

E que resta do cinema e da ópera, da literatura e da música, numa cultura marcada pelo software? Steven Shaviro pergunta, no seguimento das suas propostas de *Post Cinematic Affect* (2010): qual o papel e lugar do cinema quando não mais for aquilo a que Fredric Jameson chamava “dominante cultural,” quando for “ultrapassado” pelo digital e pelos média baseados no computador? Que fica depois da globalização, depois dos fluxos massivos financeiros? (Shaviro 2011).

Como explica Jelena Novak (2008), nesta época dos média pós-industriais, a ópera poderá apenas reflectir sobre as próprias estratégias de poder e economia da sociedade. Para Novak, aliás, o elemento mediador por excelência seria o corpo (*idem*), esse objecto mais finamente consumível, como apontava Baudrillard (*apud* Novak 2008). E como ele se pode, ou não, representar.

Miguel Azguime apresenta-nos o corpo do autor como obra, o corpo mediado do autor tornado actor. Alterado, composto. Por tudo isto, estamos perante a meta-composição, uma linguagem de linguagens, uma ópera sobre a ópera. Meta-corpo mediado.



Imagem 5 – Miguel Azguime, “De part et d’autre”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Corpo, voz do corpo e corpo da voz, desdobrando-se constantemente. Primeiro, como natureza (grito, choro), depois como deformação, tocada por um fio que, invisível mas tangível ainda, religa o corpo: mediado pelo processamento electrónico.

Convulso pela parafernália de sensores e dispositivos técnicos que aumentam a expressividade do gesto da(s) sua(s) escrita(s), Azguime inscreve os aspectos fonéticos da linguagem e os processos vocais de emissão de som, fazendo-os convergir na acção multidisciplinar ao vivo. Uma perforpoesia.



Imagem 6 – Miguel Azguime, “De part et d’autre”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Munido de um conjunto de técnicas que lhe permitem experimentar as possibilidades expressivas do aparelho fonador, o actor/autor acaba por promover igualmente a autonomização estética dos aspectos sonoros da linguagem poética (como em Tristan Tzara, Kurt Schwitters, entre outros). Uma poesia sonora, portanto, nesse alargamento do poema à composição musical, além da simples audibilidade, articulando a própria existência acústica da palavra, opondo-se à “recuperação padronizada da oralidade que se processa no mundo contemporâneo” (Menezes 1992: 10), fazendo-se “utopia da transformação estética” (*ibidem*). Fusão de formas e matrizes expressivas (voz, escrita, gesto; corpo criativo), por via do jogo da modificação tecnológica do som vocal (remetendo para os efeitos de alongamento, repetição, contração, justaposição), tudo é inspiração e respiração: “o som tem um ar / o texto tem um som / o ar do texto opera / a forma do som interior” (Azguime 2008).

Sintoniza-se ainda este *Itinerário* do som com as formas textuais digitais emergentes, isto é, como espaço privilegiado de distintas formas de mediação e remediação.

Nas flutuações a que nos remete, inscreve-se na passagem (Ernst 2013: 99) de uma ordem fixa e hierarquizada do arquivo para a natureza dinâmica dos novos espaços interconectados em rede. Movendo-se numa economia de circulação em permanente transformação e actualização, encontramos, talvez, já não a Literatura como a memória de um registo cultural, mas antes como “modo performativo da memória enquanto comunicação”: de uma ordem fixa para uma permanente reconfigurabilidade, ou permanente estado de latência (*ibidem*).

Esta dimensão nomádica da poesia em múltiplas artes assinala, por isso, toda uma dissolução de fronteiras entre géneros, técnicas e convenções. A sua dimensão é da ordem do performativo e do participativo, movendo-se através dos diferentes *media*. A sua intermedialidade está além da mera justaposição da multimédia: transgride as leis clássicas de transposição que encontramos na transmedialidade; actualiza o *mixed-media* da mera combinação; promove a união e a fusão. É diálogo, migração, abolição de fronteiras: “A presença do som na ausência do autor / A presença do autor na ausência do som / Ou a presente ausência do silêncio do som?” (Azguime 2008).



Imagem 7 – Miguel Azguime, “De part et d’autre”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Este paradigma de operações pode bem, por tudo isto, ser entendido à luz da remistura profunda (“deep remixability”), conceito proposto por Lev Manovich no seu recente livro *Software Takes Command* (2013) e também sinalizado em textos anteriores do autor: “Typical remix combines content within the same media or content from different media. (...) What gets remixed today is not only content from different media but also their fundamental techniques, working methods, and ways of representation and expression” (2007: 9).

Os estudos sobre intermedialidade, na cultura e no texto contemporâneos, muito têm a ganhar com os estudos de *software*. O *software*, como explica Manovich, é uma camada que permeia profundamente todas as áreas das sociedades contemporâneas. Por isso, como lembra o coordenador da *Software Studies Initiative*, para entendermos as técnicas contemporâneas de controlo, comunicação, representação, simulação, memória, visão, escrita e interação, entre outras, a nossa análise não pode ficar completa se não considerarmos a camada de *software* (Manovich 2013: 15). Isto porque “[o] software é a cola invisível que une tudo” (*idem*: 8).

Como em outras ocasiões na história da busca pelo conhecimento, corremos o perigo de lidar com essa máquina negra, apontada por Vilém Flusser, isto é, consumindo os efeitos sem compreender as causas: “o complexo ‘aparelho-operador’ é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é uma *caixa negra* e o que se vê é apenas o *input* e o *output*. Quem vê o *input* e o *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da *caixa negra*” (Flusser 1998: 35). Aí, veremos como um todo difuso a imagem de saída que aparece na tela do computador e do

smartphone, em vez de discernirmos criticamente os “programas e as culturas sociais que produzem essas saídas” (Manovich 2013: 9).

Por outro lado, como explica Manovich, numa cultura do *software* como a nossa, já não lidamos com entidades fixas, tais como “documentos”, “obras”, “mensagens” ou até “média” (2013: 33). Pelo contrário, interagimos com “software performances” dinâmicas. *Performance*, portanto, porque o que experimentamos numa interacção com o computador é construído pelo *software* em tempo real. Um palco de ópera, como nas obras de processamento electroacústico das matizes do som, da imagem e do gesto de Miguel Azguime.



Imagem 8 – Miguel Azguime, “À plusieurs voix”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Que pode, perante isto, o crítico fazer? Olhar o *output* da obra (o DVD em que *Itinerário do Sal* foi publicado, por exemplo) como se consultássemos um “arquivo” único, não nos ajuda a compreender a obra, e não podemos esperar que ele contenha todo o conteúdo do trabalho, o qual foi gerado, pelo menos parcialmente, por uma complexa arquitectura de *software*. “Ler o código” – isto é, examinar a listagem de um programa de computador – também não chega, como aliás Manovich adverte (*ibidem*). Estamos perante uma série de módulos separados que interagem dinamicamente, uma multiplicidade de camadas que se fundem, desintegrando a sua linguagem própria.

Por isso, e dado que a compreensão da estrutura lógica do programa não corresponde necessariamente à experiência real do utilizador ou do actor/autor da *performance*, inquietemo-nos: substitui-se aqui a literatura pela *performance*? Ou, pelo menos, o literário pelo performativo? Efectiva-

mente, o *software* de orquestração modular usado por Azguime permite-lhe remisturar não apenas o conteúdo dos diferentes meios, mas também as suas técnicas fundamentais, numa convergência de métodos de trabalho, formas de representação e de expressão.



Imagem 9 – Miguel Azguime, “Itinerário do sal”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Por isso mesmo, Manovich (2013: 163) alerta para o facto de a simulação do mundo real pelo computador vir a permitir que técnicas previamente não-compatíveis possam agora ser combinadas em inúmeras novas linguagens. Estes novos híbridos de média (“*media hybrids*”), ou, usando a metáfora biológica proposta pelo autor, estas novas “espécies de média” (*ibidem*), constituem um diálogo de recodificação das estéticas modernistas. No entanto, alerta o autor, se na cultura moderna, “experimental” e “avant-garde”, os artistas se opuseram a uma normalização e a toda a estabilidade, esta oposição parece desaparecer em grande parte na cultura do *software* (Manovich 2013: 93). Que outras estratégias teremos em mãos? Que outro ofício se convoca? Que novas apropriações, que usos criativos e deformadores poderemos fazer das tecnologias?

Nos novos meios híbridos que a obra de Miguel Azguime gera, trocam-se propriedades, interage-se a um nível profundo. A sua é uma meta-literatura: “Que sol nos traz o sal / Que sal nos traz o som / Que som nos deixa a sul / Que sul pelo eixo do rumo” (Azguime 2008).



Imagem 10 – Miguel Azguime, “Epílogo do sal”, *Itinerário do Sal*, 2008.

Urge entender, à luz desta obra, essa nova “condição mediática” que nos habita, invade e aliena. Reconfigurando essa nova estética que se situa na “nuvem”, no difuso.

Para Myron Krueger, inicialmente treinado como cientista da computação, mas sob a influência das experiências de John Cage com os processos de indeterminação e de participação do público, na instalação interactiva *Videoplace* (1974), era o conceito de um ambiente receptivo/responsivo, ou adaptável ao utilizador e ao meio, que estava na base da programação de um computador que entendesse as acções de quem entra no sistema, e respondesse de forma inteligente, através de *displays* visuais e auditivos complexos (Krueger 1985).

No coração do contributo de Krueger para a arte computacional interactiva estava a noção do artista como um “compositor” de espaços mediados, ou “ambientes sensíveis”, como os chegou a apelidar. O trabalho de Krueger com ambientes “compostos” remetia para o “tocar” de silhuetas, esse fantasma ou duplo que parece incidir sobre as escritas do óptico e do acústico. Em *Videoplace*, por isso, a tela aparecia impregnada com a presença de uma vida artificial. Aqui, agora, tornada uma normalidade quotidiana, um acidente.

Precisamos de entender estes *Itinerários do Sol, do Som, do Sul e do Sal* (em diálogo com Oswald de Andrade de “América do Sul / América do Sol / América do Sal”), para nos entendermos a nós próprios: “Uma questão deitada dorme sem resposta / O autor não dorme mas ausenta-se / A sua presença está ausente / Por isso perdura a questão / Enquanto dura a sua ausência” (Azguime 2008).

Bibliografia

- AZGUIME, Miguel (2008), *Itinerário do Sal*, DVD, s/l, Miso Records, <http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/miguelazguime-itinerario-do-sal-video>.
- ERNST, Wolfgang (2013), “Archives in transition: dynamic media memories”, *Wolfgang Ernst. Digital Memory and the Archive*, ed. Jussi Parikka, Minneapolis, University of Minnesota Press, 95-101.
- FLUSSER, Vilém (1998), *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio D’Água.
- KRUEGER, Myron W. (1985), “VIDEOPLACE: a report from the artificial reality Laboratory”, *Leonardo*, Cambridge, The MIT Press.
- MANOVICH, Lev (2007), Understanding Hybrid Media, http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52_article_2007.pdf
- ____ (2011), Cultural Software, <http://manovich.net/content/04-projects/070-cultural-software/67-article-2011.pdf>.
- ____ (2013), *Software Takes Command*, Nova Iorque, Bloomsbury.
- MARINETTI, F. T. / CORRA, Bruno / SETTIMELLI, Emilio / GINNA, Arnaldo / BALLA, Giacomo / CHITI, Remo (1916), “The futurist cinema”, *L’Italia Futurista*, Milão, www.unknown.nu/futurism/cinema.html.
- MENEZES, Philadelpho (1992), “Introdução: da poesia fonética à poesia sonora”, *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, EDUC, 9-18.
- NOVAK, Jelena (2008), “Voice, the impossible”, *New Music Review Lounge*, www.mic.pt/critica/jnovak_itinerario_do_sal_en.shtml.
- SHAVIRO, Steven (2010), *Post Cinematic Affect*, s/l, O Books.
- ____ (2011), “What is the post-cinematic?”, *The Pinocchio Theory*, www.shaviro.com/Blog/?p=992.