

***THE SOUND SWEEP* DE J. G. BALLARD E A MEMÓRIA DO SOM**

Rui Pereira Jorge

Resumo:

A memória auditiva é um misto de lembrança e de construção. É neste binómio que se jogam as nossas memórias áudio, quer as individuais, quer as coletivas. Este ensaio parte do conto de Ballard, *The Sound Sweep*, como forma de lançar estas questões.

Em *The Sound Sweep* Ballard descreve-nos uma cantora de ópera aposentada que anseia pelo seu regresso aos palcos. A razão da sua decadência deve-se ao aparecimento de uma nova manifestação musical, a música ultrassónica. Madame Gioconda torna-se amiga de Mangon, um jovem mudo mas que ouve muito bem. Mangon tem por profissão ser uma espécie de limpador de sons. Opera uma máquina chamada sonovac que tem por função apagar todos os vestígios de sons antigos. Mangon, mais algumas pessoas do círculo de Madame Gioconda, montam a estratégia de organizar um espetáculo que será o seu regresso à atividade, espetáculo em que ela vai cantar mas não vai ser ouvida; o sonovac de Mangon estará lá para apagar qualquer vestígio de som sem que ela dê conta. Mas, à última hora, Mangon resolve destruir o seu sonovac e ela acaba por cantar... mal, muito mal, fazendo toda a gente sair da sala.

A questão central a analisar é a da memória do som. Nesta ficção de Ballard há elementos interessantes que nos ajudam a refletir sobre esse tema. Parte-se da ficção de Ballard e lançam-se questões que estão bem presentes no universo real que habitamos. De certa forma, desenvolve-se também a questão de saber o que é que a ficção tem a ver com a realidade, sobretudo em termos de som e música.

Palavras-chave: Ficção científica; memória; som; música; registo.

Abstract:

Audio memory is a mix of memory and construction. It is in this pairing that we can consider our audio memories, either the individual or the collective. This essay begins with Ballard's short story, *The Sound Sweep*, as a way to release these issues.

In *The Sound Sweep* Ballard describes an opera singer who longs for his return to the stage. The reason for their decline is due to the emergence of a new musical expression, ultrasonic music. Madame Gioconda becomes Mangon's friend, a young mute who listens very well. Mangon's profession is kind of a sound cleaner. He operates a machine called sonovac whose function is to erase all traces of ancient sounds. Mangon, and some people from the circle of Madame Gioconda, set up the strategy to organize a show that will be a return to work, show in which she will sing but will not be heard: Mangon's sonovac will be there to erase any trace of sound without her noticing. But at the last minute, Mangon decides to destroy his sonovac and she ends up singing ... badly, very badly, making everyone leave the concert room.

The central question to consider here is the memory of sound. There are elements in Ballard's fiction that help us reflect on this theme. The essay starts with the fiction of Ballard and throws up issues that are clearly present in the real universe we inhabit. In a way, it develops also the question of what fiction has to do with reality, especially in terms of sound and music.

Keywords: Science fiction; memory; sound; music; recording.

I. Apresentação

A memória tem sido um tema bastante debatido desde há muito. Várias abordagens ao longo de várias épocas nunca esgotaram o tema. Pelo contrário, um certo carácter intrigante tem permanecido em torno da questão, apesar de se terem multiplicado os estudos vindos sobretudo da área da psicologia e das ciências neuro-cognitivas¹. Quando falamos de memória podemos falar de vários tipos de memória. A memória intelectual: o que no nosso cérebro permanece de experiências vividas. A memória visual: o que nos resta como imagem daquilo que vamos observando. E também a memória auditiva: as músicas de que nos lembramos; o timbre de voz das pessoas com quem falamos; alguns sons de que nos recordamos, no fundo, a memória que vamos tendo de tudo aquilo que vamos ouvindo.

Neste ensaio pretende-se investigar a questão da memória auditiva. As memórias que temos dos sons; as músicas de que nos lembramos, o timbre de algumas vozes que não esquecemos, por exemplo. Ensaiaremos o passo seguinte: como é que esses sons nos remetem para imagens e situações? Trata-se, afinal de contas, de perceber como é que no sentido que é a audição funciona a questão da memória. De outra perspetiva: como é que os sons podem ser parte ativa no funcionamento da memória.

Para tal tomamos como ponto de partida um conto de J. G. Ballard, *The Sound Sweep*. Mais até do que ponto de partida, assumimos este conto como o auxiliar da investigação a ser feita. Razão: este conto de Ballard, embora de um modo geral considerado uma obra de ficção científica, contém elementos mais do que suficientes para podermos, a partir do que ele sugere, indagar acerca de algumas questões que se colocam no mundo real que habitamos. É também esta uma das forças da ficção: servir para ajudar a «ler» o real.

J. G. Ballard, autor conotado com o universo da ficção científica mas que, como poderemos ver mais à frente, transcende qualquer fronteira rígida que seja imposta à sua obra, é um autor unanimemente aceite como alguém que coloca questões decisivas sobre o mundo que habitamos. O facto de estar conotado com a ficção científica em nada nos impede de o assumir como alguém que possui um pensamento útil e fértil sobre as

1 «A memória pode ser encarada como um sistema unitário ou como um conjunto de vários sistemas. Este é, portanto, um tema que ainda não reúne um consenso absoluto na comunidade científica, existindo debate acerca da quantidade e características dos vários sistemas, bem como da terminologia a adotar» (Nunes 9).

questões do nosso tempo, numa perspectiva mais teórica. Este conto de Ballard, para lá do seu interesse artístico enquanto obra de literatura, tem um interesse particular na medida em que coloca questões do foro mais conceptual acerca do som, aquelas que aqui pretendemos abordar. Tal reforça a riqueza de Ballard enquanto escritor que nunca se deixou enquadrar em padrões rígidos no que respeita às suas obras.

The Sound Sweep, como obra de ficção, assume-se desde o início como uma parábola sobre o som, o que ele representa para nós, o modo como está presente nas nossas vidas, as formas sob as quais ele nos chega e a importância da sua presença ou da sua ausência. Nesse contexto, é a própria questão da memória auditiva que é também colocada e nessa medida o conto parece interessante para o tema em análise, a memória auditiva.

A memória auditiva é um misto de lembrança e de construção. Lembrança é a retenção que fazemos do que ouvimos; construção é a imaginação que associamos a esses elementos que retemos. É neste binómio que se jogam as nossas memórias auditivas.

Como obra de ficção, o conto de Ballard avança dados impossíveis de verificar segundo os critérios comuns de avaliação da realidade que nos circunda, bem como aspetos de todo inexistentes na realidade. Destacariamos três tópicos que Ballard refere e que vão ser centrais nesta análise: a capacidade que o som tem de perdurar; a possibilidade de esses sons que permanecem serem apagados e também a existência de uma nova forma de audição musical, a música ultrassónica cuja característica fundamental é o facto de ser construída com frequências que ultrapassam o nosso espectro de audição por serem demasiado altas.

Ballard também fala de memórias: a cantora de sucesso que agora já não tem sucesso nenhum embora ainda não se tenha apercebido de tal. O rapaz que deixou de falar e que acabou por descobrir um talento a apagar sons, ele que não é capaz de os produzir. E a música que não se ouve – no sentido tradicional em que consideramos a audição – mas que o nosso cérebro sente e percebe como música, a tal música ultrassónica que é referida no conto. A admiração de Mangon – o rapaz cuja profissão é apagar sons – pela velha cantora e a nostalgia pela música sónica (a que nós conhecemos) em detrimento da ultrassónica (aquela que é referida no conto) são dois fios condutores da história, qualquer um deles estabelecendo vastas possibilidades de leitura e de comparação com a realidade que habitamos. O apagador de sons – sonovac – como tentativa de dominar a memória auditiva, servindo para apagar todos os sons que são considerados indesejáveis ou inúteis. E o rapaz que apaga os sons com o seu aparelho, como alguém que decide os sons que podem ou não existir, como se o rapaz fosse o curador de uma espécie de Museu dos Sons no qual só alguns têm lugar, usando dos privilégios que esse poder lhe confere.

Numa fase seguinte do ensaio faremos uma passagem da memória individual, o que cada um de nós se lembra, para a memória coletiva, o conjunto de memórias que são aceites por um grupo. Como é que essas memórias individuais que temos do som se transformam em coletivas? Como é que um sentimento tão pessoal como a adesão que

temos a uma música de que gostamos poderá também sustentar uma adesão coletiva? Nesta ficção de Ballard há elementos interessantes que nos ajudam a responder a estas questões. Será então essa abordagem que este ensaio irá tomar: lançar questões que estão bem presentes no universo real que habitamos. De certa forma desenvolve-se também a questão de saber o que é que a ficção tem a ver com a realidade, em termos de som e música mas não só.

II. Memória auditiva

O que estamos a dizer quando dizemos que alguém tem memória de algo é que essa pessoa foi capaz de incorporar qualquer coisa do seu passado no seu presente e, eventualmente, vir a utilizar no seu futuro. E isto é possível porque a pessoa assume que essa memória é significativa, que ela tem relevância no seu presente. As pessoas passam por várias experiências ao longo da vida e é ao reterem na memória algumas dessas experiências que se vão construindo como pessoas. Sem memória, de cada nova vez, estaríamos a começar do zero: uma pessoa seria, a cada momento, uma tela em branco onde nada está registado. Nos indivíduos a personalidade constrói-se por aquisição e retenção. E é à memória que cabe o papel decisivo na retenção de elementos pelos quais se passa de modo a que eles não se percam².

Importa agora esclarecer de que estamos a falar quando falamos da memória de alguma coisa e não apenas da memória em abstrato. A memória que temos de factos passados, de pessoas, de imagens, de sons, etc. é qualquer coisa que se situa sempre no binómio lembrança / construção. Simplificando, por lembrança entende-se o que se resume ao factual, ao objetivo. Ter estado a falar com determinada pessoa num determinado local e a uma determinada hora. E a juntar a essa lembrança há sempre elementos que são da ordem do subjetivo. O que achámos da pessoa, do sítio e a ideia com que ficámos dessa conversa. Trata-se aqui de construção porque se coloca uma dimensão subjetiva muito forte³. Nem poderia ser de outra maneira: é impossível descrevermos um encontro que tivemos com uma pessoa sem colocarmos nessa descrição esses elementos de subjetividade: o que achamos e o que sentimos. É natural que isto aconteça. E não se veja nesta subjetividade que colocamos nas nossas memórias um elemento negativo, da ordem da efabulação ou invenção mesmo. Aqui trata-se de outra coisa: é essa subjetividade o «embrulho» da

2 «A memória permite a construção de uma identidade, de uma personalidade idiossincrática, de um alfabeto emocional pessoal, embora possa não existir uma vontade consciente ou uma preocupação de aperfeiçoamento nesse sentido. Essa construção ocorre ao longo de toda a vida, alicerçada sobre as memórias do passado e, a cada instante, estruturando o futuro» (Nunes 62).

3 «Remembering is not the reexcitation of innumerable fixed, lifeless and fragmentary traces. It is an imaginative reconstruction, or construction, built out of the relation of our attitude towards a whole active mass of organized past reactions or experience. It is thus hardly ever really exact and it is not important that it should be so. Remembering appears to be far more decisively an affair of construction than one of mere reproduction» (Bannon 3).

lembrança, lembrança esta que, por si só, dificilmente poderia ser considerada memória por ser tão desconexa e desligada⁴.

A questão da construção da memória pode também ser colocada pelo seu negativo: o esquecimento. É preciso perceber que podemos contribuir para esse esquecimento. Esse esquecimento não é necessariamente negativo, não é necessariamente uma perda. Não temos capacidade para reter tudo; o processo de seleção, voluntária ou involuntária, é uma necessidade e uma ajuda. Necessidade porque a construção do indivíduo através da memória, de que há pouco falávamos, assenta também nesta ideia de seleção, uma vez que não seríamos capazes de reter tudo. E ajuda porque nessa mesma construção do indivíduo o processo de seleção é vital: ela faz-se também com a necessidade de esquecer, de deitar fora, de deixar para trás até que se perca. «Thus forgetting can be viewed as not some unfortunate limitation of the human but rather a necessary mental activity that helps people to filter the incoming sensory flood, and thus allow action in the world» (Bannon 4-5).

E este esquecimento pode até ser um prémio. Veja-se o caso das pessoas que veem o seu cadastro criminal limpo como uma benesse para um determinado tipo de bom comportamento. Subjaz a ideia de que esquecer é positivo. E como tal podemos contribuir ativamente para esse esquecimento, interferindo claramente no campo das nossas memórias.

Falemos agora das memórias auditivas. Por memória auditiva podemos entender um som, isolado e abstrato, uma canção, o timbre de voz de uma pessoa, enfim, de tudo aquilo que ouvimos podemos ter memória. Ainda assim temos mais disponibilidade para reter na memória uns sons em detrimento de outros. Dois exemplos emblemáticos de sons que somos capazes de memorizar com relativa facilidade são a música e o timbre de voz das pessoas. O timbre de voz das pessoas é um caso paradigmático de capacidade de memória que os humanos têm: basta ouvirmos uma pessoa falar alguns minutos para lhe retermos o timbre e raramente confundimos timbres de pessoas diferentes, mesmo que eles possam ser muito parecidos. E quanto à música o mesmo se passa também: os seres humanos foram desenvolvendo uma cada vez maior disponibilidade para esse tipo de memória, o que significa que qualquer pessoa é capaz de se lembrar, sem exagero, de centenas e centenas de músicas que tenha ouvido, dando obviamente mais destaque aos elementos melódicos dessas músicas porque a melodia é quase sempre o mais fácil de memorizar. «People have remarkable capacities in recalling music. Actively remembering everyday sound and voices seems to be much harder to remember, however» (Bijsterveldt 13).

A memória auditiva não se resume apenas ao caráter individual. Podemos verificar também a existência de memórias coletivas⁵. Por memória coletiva, em termos de som,

4 «Quanto ao modo de armazenamento na memória autobiográfica, alguns autores sugerem que estas memórias não serão armazenadas como representações literais do passado, isto é, tal e qual como ocorreram, mas sim construídas na evocação de representações abstratas (ou conhecimento) que nós temos acerca dos acontecimentos passados» (Nunes 138).

5 «Just as in theories of individual memory, we can observe a similar and understandable emphasis on visual media that serves as aid for collective memory. Very few cultural historians have singled out auditory manifestations as building blocks in the construction of historical collective identity» (Bijsterveldt 15).

podemos entender uma espécie de herança comum associada aos sons. Herança essa que se manifesta na interseção de lembranças, emoções e histórias que podem ser partilhadas por uma comunidade a partir de um determinado som. Como exemplo mais imediato desta partilha podemos invocar uma música; uma música que seja do conhecimento geral de um conjunto de pessoas que tenha vivido na partilha de uma determinada época, num determinado lugar. Essa partilha vai para lá de um eventual saudosismo por algo que parece já ter passado. Constitui-se no momento em que as pessoas verificam que uma determinada música suscita lembranças, pessoais e coletivas, que depois se verifica estarem próximas umas das outras. Há uma identidade face à época em que isso foi vivido. E essa identidade sustenta-se na partilha, na identificação de aspetos comuns a vários elementos desse grupo no que respeita às memórias que possuem. «Since the introduction of sound recording in the last decade of the nineteenth century, sonic experiences have been assigned meaning as collective memories through performative rites, like shared listening and exchanging music» (van Dick 367).

Isto porque essas memórias são processos de reminiscência. Uma espécie de rastilho para despoletar um conjunto de vivências sempre envoltas numa determinada construção. O que se passa é que a memória é sempre um misto de lembrança e construção: pequenos sinais são a lembrança mas depois envolvemos esses pequenos sinais numa construção que já não se limita apenas ao que é lembrança. Constata-se que a lembrança é sempre envolta numa história e essa história é sempre uma construção que fazemos e que está para lá do que estritamente nos lembramos. Importa não confundir isto com efabulação ou mesmo invenção. O que acontece é que sem essa capacidade de construção não seríamos capazes de nos lembrar de quase nada, pelo menos se falarmos de lembranças minimamente coerentes e articuladas que façam sentido e possam ser partilhadas⁶.

III. Distopia

Ballard ocupa uma posição muito particular no contexto da ficção científica. Autor avesso a rótulos, nunca procurou resumir-se apenas a um determinado género. Sempre preferiu considerar-se a si próprio como alguém que escreve a partir do que vê, porque se considera um autor atento, sem se sentir limitado pelas fronteiras delineadas por estilos e géneros.

A sua obra é vasta e dispersa-se em vários géneros e formatos. Escreveu ficção científica (FC), algumas obras de hard-SF⁷, até. Mas também escreveu outras não tanto do con-

6 «Yet stories, like records, are mere resources in the process of reminiscence, process that often involves imagination as much as retention. In other words, our personal musical repertoire is a living memory that stimulates narrative engagement from the first time we hear a song up to each time we replay it at later stages in life» (van Dick 364).

7 Entende-se por Hard-SF o ramo da ficção científica no qual a dimensão técnica desempenha um papel chave na construção da obra. Isto por oposição a uma Soft-SF na qual a dimensão científica não ocorre ou ocorre desobedecendo a pressupostos técnicos em favor da construção ficcional.

texto da FC. E abordou até o romance, no sentido tradicional. Ainda assim, é um autor que aparece quase sempre identificado com a FC. O que não espanta. Assumindo a breve e sucinta definição de Darko Suvin sobre o que é a FC, «SF claims to organize variable spatiotemporal, biological, social, and other characteristics and constellations into specific fictional worlds and figures» (Suvin 26), não nos custa enquadrar Ballard nesse contexto.

O universo ficcional de Ballard, quando se trata de SF, caracteriza-se pela coexistência de elementos pertencentes a dois enquadramentos distintos: a realidade e a ficção (científica). Como é o caso deste conto. É absolutamente real que haja cantores de ópera que vão perdendo as suas capacidades de interpretação. Já é ficção que haja equipamentos que permitam, de imediato, apagar os sons. É real os seres humanos ouvirem música e retirarem prazer, a vários níveis, desses gesto. Já é completamente ficcional as pessoas retirarem prazer de música ultrassônica que não é “ouvida” mas que é apenas percebida pelo cérebro. Mas a capacidade criativa de Ballard está sobretudo no facto de conciliar esses dois, digamos, universos distintos sem que a incompatibilidade seja chocante, desmotivadora e confusa para o entendimento da própria obra. Aliás, não é correto pensar-se que a FC seja construída totalmente assente em elementos irreais, elementos cuja existência, funcionamento e percepção sejam completamente estranhos à realidade. Por muito que variem as definições em torno do conceito de FC, por parte dos autores que se têm entregue ao seu estudo, é consensual que em toda a FC há sempre elementos, estruturas, formas, etc. da realidade, ou que identificamos com a realidade. Quase como se a FC nos propusesse uma deslocação, suspensão até do enquadramento real, mas deslocação esta que nunca perdesse de vista a realidade. Atentemos a esta emblemática descrição de Robert H. Canary: «Science Fiction, then, presents a fictive history set outside our agreed upon historical reality but claiming to be consistent with our experience of that reality, to operate by more or less the same rules» (Canary 165).

Um dos conceitos que é frequentemente associado à escrita de Ballard é a distopia. Não sendo incorreta a associação, importa fazer alguns esclarecimentos acerca do assunto. A distopia enquanto conceito usado sobretudo no âmbito da análise literária, é qualquer coisa que surge por oposição à utopia. Quase como se fosse o negativo da utopia. Onde a utopia aponta para o bem, para o pastoral, para o idílico e para o organizado, a distopia refere o isolamento, a incompreensão, a forte presença de elementos tecnológicos e o incoerente. Incoerente, não no sentido de a história o ser mas no sentido de que os universos para os quais ela remete são caracterizados por essa incoerência, que deixa sempre ao leitor a sensação de que, muito embora muita coisa encaixe e funcione, outras não encaixam de todo e são o elemento estranho da engrenagem. Se salvaguardarmos estas cautelas poderemos enquadrar Ballard no contexto da literatura distópica. Mas o mais interessante é que esta distopia na obra de Ballard se verifica mais pelas ideias e comportamentos dos personagens do que propriamente pelos dispositivos e situações concretas que ele refere. Se calhar é mais distópica a leitura que o leitor faz da obra do

que propriamente a obra. E a isto devemos acrescentar a presença regular na distopia de elementos que apontam para uma crítica, seja ela política, social, cultural, etc. «But in general dystopian fiction differs from science fiction in the specificity of its attention to social and political critique. In this sense, dystopian fiction is more like the projects of social and cultural critics like Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Habermas, and many others» (Booker 19).

Essa é até uma marca de alguns autores de FC que se verifica bastante em Ballard: a compatibilização desses dois universos, sempre reforçando a ideia de que é no contexto da própria obra e das suas premissas ficcionais que a história deve ser entendida. Não cabe, nunca coube, ao autor de FC a tarefa de explicar como é que tecnicamente tal pode ser compatibilizado⁸. Neste conto isto é bastante evidente: a mistura entre o que é real e o que é ficcional serve como um estímulo para a pesquisa e a reflexão por parte do leitor. E é esse sentido que fundamentalmente interessa a esta investigação: procurar como é que esse aparente salto entre os dois universos é uma forma, não só de explorar o universo da ficção, mas também de questionar o da realidade. Ou seja, com essa invocação de elementos de ficção, o que Ballard está é a disponibilizar pistas para o entendimento e reflexão acerca daquela que é a realidade que habitamos. Esta atenção de Ballard ao pormenor é uma forma de nos fazer olhar de outro modo para realidade. Não se trata apenas de uma espécie de exibicionismo da capacidade empreendedora da ciência. O pormenor que marca a diferença chama a atenção, obriga a refletir, marca o *twist*⁹.

Essa é a leitura de parábola que nos importa. Este mundo de que Ballard nos fala onde os sons não desaparecem até serem apagados e onde há uma música que não se ouve como a que costumamos ouvir na realidade que habitamos, até que ponto não é uma forma de questionar a realidade onde vivemos, os sons que nos envolvem, a música que ouvimos e todo o conjunto de consequências físicas, emocionais, intelectuais e artísticas que daí decorrem?

IV. The Sound Sweep

Em *The Sound Sweep* Ballard fala-nos de uma cantora de ópera aposentada – Madame Gioconda – pouco satisfeita com a sua reforma e que anseia pelo seu regresso aos palcos. A razão da sua decadência deve-se ao aparecimento de uma nova manifestação musical, a música ultrassônica. Trata-se de uma música que usa frequências acima das

8 «To expect from SF more than a stimulus for independent thinking, more than a system of stylized narrative devices understandable only in their mutual relationships within a fictional whole and not as isolated realities, leads insensibly to the demand for scientific accuracy in the extrapolated *realia*» (Suvin 28).

9 «Ballard is medically trained, clinically detached. His characters live ordinary lives in extraordinary landscapes. Even when they are scientists, they tend to be obsessives fixated upon their own inner lives. Ballard's stories thus feel radically different from other hard SF, even when he uses science rigorously» (Hartwell 39).

ouvidas pelo ser humano. Essa nova forma musical tomou importância e os, por assim dizer, antigos cantores viram as suas possibilidades de atuação diminuídas. Madame Gioconda torna-se amiga de Mangon, um jovem mudo devido a um acidente na infância mas que ouve muito bem. Este seu novo amigo tem por profissão ser uma espécie de apagador de sons. Opera uma máquina chamada ‘sonovac’ que apaga todos os vestígios de antigos sons. Isto porque no universo construído por Ballard neste conto, não só podemos ouvir frequências ultrassônicas, como os sons têm a capacidade de se perpetuar: não desaparecem da forma como desaparecem na realidade. Mantêm-se até que alguém os apague.

Ballard através deste apagador de sons coloca em cima da mesa a questão da persistência dos sons. Remete-nos para um universo onde eles não desaparecem naturalmente, o que cria dificuldades adicionais: alguém terá que os apagar pois seria impossível vivermos num estado de saturação em que ouvíssemos uma quantidade enorme dos sons que vão sendo produzidos. Mais concretamente, é a memória auditiva que está aqui em causa. Vimos anteriormente que há uma parcela de decisão pessoal que pode intervir na constituição da memória. O que Ballard faz neste conto é apresentar-nos a questão lançando Mangon, o jovem que tem como função apagar os sons, Seja decisão dele ou de alguém acima dele em termos de hierarquia, Mangon é o operador que determina o que é que, em matéria de som, pode ficar e o que é que terá que ser apagado. Como se a constituição dessa memória dos sons fosse uma decisão, pessoal ou coletiva, consciente e processada através de meios técnicos de funcionamento bastante objetivo. O poder que Mangon possui... ser quem decide acerca do que poderemos ouvir no futuro, daquilo que já se passou.

A música ultrassônica na prática não se ouve mas o que acontece é que o cérebro tem a capacidade de perceber essas vibrações retirando daí enorme prazer; muito mais do que na música sônica, segundo o que nos é descrito no conto. Esta música ultrassônica obtém-se pela aceleração da reprodução musical, condensando uma peça de 30 minutos em 20 segundos. Tal é possível através de processos mecânicos. Ora, na voz não é possível porque nenhum cantor o consegue fazer, daí a razão para uma espécie de inutilidade do cantor tradicional, bastante evidente ao longo de todo o conto. Trata-se de uma aceleração impossível de concretizar sem o recurso a determinados equipamentos técnicos, o que no fundo significa que a voz cantada, tal como a conhecemos, deixa de fazer sentido uma vez surgida esta possibilidade que Ballard refere.

Mangon, mais algumas pessoas do círculo de Madame Gioconda, armam a estratégia de organizar um espetáculo que será o seu regresso à atividade da, outrora, famosa cantora. Espetáculo em que ela vai cantar mas não vai ser ouvida. Isto porque o sonovac de Mangon estará lá para apagar qualquer vestígio de som, sem que ela dê conta. Ou seja, o que se planeia é um espetáculo que no fundo será um simulacro de espetáculo: as pessoas nunca irão ouvir o que é cantado porque isso será imediatamente apagado. Tudo se passando sem que Madame Gioconda saiba do que efetivamente se passa. Mas, inesperadamente, Mangon resolve destruir o seu sonovac enquanto a Madame Gioconda canta. E

aí começa o descalabro. Madame Gioconda canta... mal, muito mal. E sem a “proteção” do sonovac que deveria apagar o que ela estava a cantar, as pessoas acabam por ouvi-la mesmo. Concretiza-se o desastre anunciado. Mangon, o jovem apagador de sons, foge e deixa Madame Gioconda entregue a si própria e àquela farsa de espetáculo. Entregue, no fundo, à sua incapacidade. Ainda há quem tente reparar o sonovac, mas nada feito: o descalabro está consumado.

Para lá dos sons que se apagam temos os sons que não se «ouvem». Na parábola que é este conto, o facto de se invocar como experiência suprema de audição uma música que não se «ouve», é claramente o lançamento da questão do som e do seu efeito nas pessoas. Questão onde também entra a memória. Estamos perante uma meta-música. A perspectiva platónica aqui faz todo o sentido: como se esta música que se ouve fosse imperfeita por ser ouvida. E aquela cujas frequências estimulam o cérebro sem audição propriamente dita como uma forma superior de fruição. Ballard está claramente a colocar o problema da natureza da música neste universo ficcional que constrói: não se trata propriamente de dizer que a visão de Ballard é estritamente platónica. O que aqui se verifica é antes uma tentativa de superação de certas incapacidades e ineficiências da escuta tradicional. Neste universo distópico procura-se algo mais perfeito do que aquilo que já se tem.

Ballard é um autor que surge em finais da década de 50, consolida a sua carreira na década de 60 e atinge um período bastante produtivo nas décadas de 70 e 80. Desde cedo surgiu ligado ao contexto da FC, não tanto por vontade do próprio, mas mais pela adoração que os seus primeiros leitores lhe prestaram. Este conto é do início de carreira. Nele estão patentes algumas das características mais evidentes da obra de Ballard: a problematização da tecnologia; um universo distópico, que nalguns aspetos poderíamos mesmo chamar de desiludido; uma coexistência entre a realidade propriamente dita e um universo ficcional, bem como questões ligadas à comunicabilidade dos seres humanos em determinados tipos de sociedade, sobretudo apontando para uma presença clara da solidão, da decadência trazida pelo envelhecimento e pela crítica de um certo modo de vida contemporâneo, sobretudo no contexto mais urbano. «(...) Ballard standing as the SF writer with perhaps the most dynamic and multivarious crossover appeal» (Lathan 485).

Este conto de Ballard, no contexto deste ensaio, é tomado como uma parábola à questão do som e da sua presença na vida das pessoas, num certo tipo de sociedade. Interessam-nos particularmente dois aspetos que são tópicos de análise neste ensaio: a possibilidade de os sons perdurarem, tendo que ser apagados por decisão de quem tem essa função, em vez de serem eles próprios a desaparecer naturalmente, tal como estamos habituados; e por outro lado a existência de uma música ultrassónica. O ser humano não ouve todos os sons que existem; tem um espectro de audição. Isto significa que o indivíduo comum só ouve sons que vão dos 20 Hz aos 20000 Hz. Todos os sons com uma frequência mais alta do que 20000 Hz não se ouvem por serem demasiado agudos: são os ultrassons. Todos os sons que não se ouvem por serem demasiado graves, abaixo dos

20 Hz, são os infrassons. É assim que acontece no nosso dia a dia. Ballard parte destas premissas e não as altera muito. Apenas acrescenta o facto, relevante, de na sua história os indivíduos poderem ouvir sons acima dos 20000 Hz. Não é bem explicado como isso se processa; Ballard diz-nos que esses sons de facto não se ouvem como se ouvem todos os outros. O que ele introduz é o facto de, apesar de não serem ouvidos, puderem produzir sensações no indivíduo iguais, ou melhores ainda, do que aquelas que produzem os sons audíveis. É neste universo que o enredo se desenvolve: esta possibilidade de música ultrassónica acaba por ser colocada em confronto com a música sónica, sendo que Ballard refere a ultrassónica como a mais interessante, a preferível. Deste modo a música sónica perde valor, tornando-se aquela que menos interessa do ponto de vista da fruição musical. Madame Gioconda é uma espécie de guardiã da música sónica; o público que se desintereza por ela é admirador da música ultrassónica. E é este confronto que Ballard delinea muito claramente no seu conto: uma luta entre dois tipos de música, cada uma com os seus representantes. Aqui está evidente o carácter distópico de Ballard, que muitas vezes se manifesta numa espécie de necessidade de fuga. De insatisfação com aquilo que existe em favor de uma outra possibilidade entretanto surgida que se apresenta com um certo carácter de salvação. Não se trata de um desinvestimento total: acaba sempre por existir um para lá que é salvação, libertação, fruição, realização, etc. A música hipersónica coloca também em causa a questão da mediação: como se os sentidos, neste caso a audição, fossem algo que perturba o processo. A música ultrassónica também aponta para isso: para uma audição direta ao cérebro, na qual não há muita interferência do ouvido enquanto sentido. Quase se trata de uma proposta messiânica: a FC como forma de estimular a procura de soluções ideais, perfeitas, efetivas, por parte do leitor. Será que nos está a ser dito que esta música ultrassónica é a realização técnica de uma possibilidade mais avançada, mais integrada, mais satisfatória, da música? «SF uses spectacular images envisioned according to plausible scientific extrapolation in order to isolate us from ordinary life and confront us with the ideal universe of science» (Hartwell 32).

V. Conclusão

O apagador de sons é o operador da memória auditiva. É o instrumento que confirma o que havia sido dito: que a memória é muito mais construção do que retenção passiva, propriamente. De tal maneira que tem que haver alguém que apague os sons, ou seja, alguém que decida sobre os sons que devem restar e os que devem desaparecer. E aí está esse jovem mudo para o efetivar: a ele cabe-lhe a tarefa de apagar sons. Este apagador de sons é o construtor das memórias auditivas, quer individual, quer até coletivamente.

A memória coletiva implica uma partilha, uma comunhão no que respeita ao que se ouve. Há redes que se vão criando pelas identidades que surgem em torno da partilha de determinadas audições. Madame Gioconda, que legitima o seu sucesso de outros tempos

nessa memória coletiva, uma vez que refere constantemente os tempos passados e o impacto que a sua voz tinha nos outros, também é vítima dessa mesma memória. Quando o que acontece é que as pessoas aderem em massa à música ultrassónica, carruagem que ela não apanhou, e que a deixa como alguém que não faz parte daquele contexto. Madame Gioconda está excluída porque canta – bem ou mal, não importa aqui – e aquilo que canta é para ser ouvido. Só que os tempos são outros, as pessoas já não querem ouvir porque descobriram outra forma de ouvir que lhes dá ainda mais prazer. A descrição de Ballard, neste contexto, é claramente hedonista: a nova música ultrassónica colhe enorme adesão porque proporciona muito mais prazer às pessoas que a ouvem / sentem. O que se verifica a nível intelectual mas também coletivo: há espetáculos de música ultrassónica onde as pessoas se dirigem. Há partilha de registos dessa música. Há discussão em torno dela. Tal e qual se tratasse de música para ser ouvida através da forma comum de audição que conhecemos.

Ballard mostra-nos uma Madame Gioconda como uma certa personificação da decadência. Alguém que não percebe que já não é a sua música que os outros querem ouvir. Aqui está de novo a questão da identidade coletiva: as preferências das pessoas são outras.

Como se não bastasse toda a estranheza inerente ao facto de os sons não desaparecerem e terem que ser apagados, Ballard lança ainda mais «confusão» com a música ultrassónica. É claramente o lado distópico do autor em evidência. Quando pensamos que tudo está inventado, que o nosso modo tradicional de acesso à música, por exemplo, está clarificado, quando achamos que dominamos completamente os mecanismos que orientam a nossa perceção das coisas, eis que surge uma nova forma de experiência. Trata-se disso aqui: novas formas de o indivíduo, o seu corpo, se darem à experiência. Esta temática é comum em muitas obras de Ballard. Veja-se o caso de *Crash*, onde toda a possibilidade de experiência sexual é reequacionada a partir de certos equipamentos técnicos, como o automóvel no caso, possibilitando novas formas de experiência nas quais o papel do corpo humano e seus sentidos é alterado.

Mangon e a sua admiração pela cantora significam uma nostalgia pela outrora famosa música sónica. Num mundo de música ultrassónica restam os nostálgicos da música sónica. Mais uma vez aqui é colocada a questão da memória do som: essa vontade de retornar a uma outra era em que as coisas eram diferentes. E a memória delas vai sendo o que nos resta porque elas foram praticamente substituídas. O regresso falhado de Madame Gioconda acaba por ser a confirmação de que afinal tudo tem o seu tempo. E que recuperar, reavivar, restabelecer nem sempre é a melhor das estratégias, mais valendo deixar seguir o curso das coisas se integrar-se nele. E nesse curso das coisas está inevitavelmente e necessariamente o desaparecimento de algumas delas.

A questão da poluição sonora também pode ser colocada. Quem é este Mangon, apagador de sons, senão um colega dos varredores que andam pelas ruas a limpar e recolher o lixo que os outros produzem? É importante verificar que é precisamente a partir desta

altura – década de 50 / 60 - que começam a surgir investigações, com um grau cada vez maior de credibilidade, sobre a questão da poluição sonora, sobretudo em meios urbanos. E Ballard dá um contributo, com o «seu» sonovac.

No fundo o que temos em todo este conto é a ideia de um design de sons tal como um design de objetos. Um design para os ouvidos e não apenas para os olhos. E designers que pensam os seus desígnios em relação ao som. O que é *The Sound Sweep*? Ficção? Sim, mas mais do que isso. Distópica? Eventualmente, mas isso é até um ponto a favor. Sobretudo trata-se de uma obra de literatura que coloca questões pertinentes, interessantes e em aberto. Esse o seu grande valor. Um dos aspetos que confere mais valor a este conto de Ballard é a possibilidade de leituras que vão sendo feitas face aos acontecimentos dos nossos dias. A efemeridade dos artistas, a desmaterialização dos suportes (com o advento do digital), o estatuto da obra de arte e os limites do que podemos classificar como poluição sonora são questões que hoje estão na ordem do dia, tal devendo muito a determinadas mudanças técnicas que entretanto ocorreram. E o que é interessante é o modo como Ballard, através da ficção, foi capaz de as apontar. Dizer que este conto de Ballard pode ser lido como parábola não é suficiente. Porque mais do que uma parábola, esta obra é um questionamento permanente acerca da questão do som, sua natureza e significado, nos nossos dias e tendo em conta as condições que hoje possuímos.

Nota Final

Este artigo parte de uma investigação desenvolvida no âmbito do doutoramento em Ciências da Comunicação, especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, durante o ano de 2010. Para a sua realização, foram de extrema importância os conselhos e sugestões do Jorge M. Rosa, a quem, deste modo, agradeço.

Obras Citadas

Ballard, J. G. *The Complete Short Stories, Vol. 1*, London: Harper Collins, 2006.

Bannon, Liam. «Forgetting as a Feature, Not a Bug». *CoDesign*, vol. 1, issue 1, March 2006, pp. 3-15.

Benschop, Ruth. «Memory Machines or Musical Instruments?». *International Journal of Cultural Studies*. 2007. vol. 10(4), pp. 485-502.

Bijsterveld, Karin. *Mechanical Sound: Technology, Culture and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge: MIT, 2008.

- Bijsterveld, Karin & van Dick, José (ed.). *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Booker, M. Keith. «The Dystopian Impulse in Modern Literature» *Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy*, Westport: Greenwood Press, 1994, nº 58, pp 1-23.
- Canary, Robert H. (1977) – «Science Fiction as Fictive History» in Clareson, Thomas. *Many Futures Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent: Kent State University Press, 1997, pp 164-181.
- van Dick, José. «Record and Hold: Popular Music Between Personal and Collective Memory». *Critical Studies in Media Communication*, 2006, vol. 23, Nº 5, December 2006, pp. 357-374.
- Hamilton, Andy. «The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection». *British Journal of Aesthetics*, vol. 43, nº 4, October, 2003, pp. 345-362.
- Hartwell, D. & Cramer, K. *The Ascent of Wonder*, New York: Tom Doherty Associates Book, 1994.
- Lathan, Rob. «J. G. Ballard, SF Great Master?» in *Science Fiction Studies*, vol. 34, 2007, pp 484-488.
- Nunes, Belina. *Memória, Funcionamento, Perturbações e Treino*, Lisboa: Lidel, 2008.
- Randall, Annie. (ed.) *Music, Power and Politics*, New York: Routledge, 2005.
- Suvin, Darko. *Metamorphosis of Science Fiction*, New Haven: Yale University Press, 1979.

Videografia

- J. G. Ballard -Shangai Jim* – James Rumcie, London, BBC, 1991, 50 min.