

Anonimato e eliminativismo

Anonymity and eliminativism

J-P Caron

 0000-0002-6409-9199
jpccaron@gmail.com

Resumo

Refletindo sobre a possibilidade do anonimato na música de ruído, tecemos algumas considerações com relação à tese do eliminativismo na neurociência, qual seja, a ideia de que nossas vivências exprimíveis por vocabulário psicológico seriam redutíveis a estados psicofisiológicos do cérebro. Se a tese parece puramente teórica, ela, na verdade, aponta para a presença material de um aparato responsável pela experiência, mas que ele próprio não seja experienciável. Essa relação de condicionante externo ao conteúdo é exemplificada com obras nas quais os materiais são “anônimos” no sentido de não ser resultado da elaboração subjetiva de seus autores, mas de ilustrar um “ruído na máquina”, ou do próprio aparato. Partindo dessa consideração, o texto examina outros exemplos de possível anonimato em obras de música de ruído.

Palavras-chave

Ruído. Anonimato. Eliminativismo. Neurociência.

Abstract

Reflecting on the possibility of anonymity in noise music, we make some considerations regarding the thesis of eliminativism in neuroscience, that is, the idea that our experiences expressible through psychological vocabulary would be reducible to psychophysiological states of the brain. If the thesis seems purely theoretical, it actually points to the material presence of an apparatus responsible for experience, but which itself is not experienceable. This relationship of external conditioning to the content is exemplified with works in which the materials are “anonymous” in the sense of not being the result of the subjective elaboration of their authors, but of illustrating “noise in the machine”, or of the apparatus itself. Based on this consideration, the text examines other examples of possible anonymity in works of noise music.

Keywords

Noise. Anonymity. Eliminativism. Neuroscience.

O título apresenta duas palavras: “anonimato” e “eliminativismo”. Entre ambas, uma ressonância de sentido sem sinonímia. Poderíamos remeter a ideia de anonimato a uma anomia, a incapacidade de nomear algo – algo como o que Reza Negarestani (2008) chamou cumplicidade com materiais anônimos. Retornaremos a isso. Num primeiro momento anonimato poderia, em chave relacionada à menção a Negarestani, referir-se a obras sem autoria – o que coloca um problema de circulação daquilo que aparece sem a etiqueta e o prestígio de uma subjetividade que se apresenta publicamente como grife. Em certo sentido teríamos aqui uma eliminação – a do nome-do-autor para a legitimação da obra.

Podemos ver aqui, na tentativa de constituição da obra anônima, duas relações com a questão da música de ruídos. Primeiramente, esta última aparece em certa medida como um oxímoro, uma tentativa de fazer música com aquilo que tradicionalmente se considerou excluído por definição do universo musical: o ruído.¹ A ideia de obra de arte anônima não parece à primeira vista com o oxímoro proposto por “música de ruído”. Aparentemente, nada impede que uma obra seja não assinada. Nada impede que se faça música com ruídos tampouco. O conceito tradicional de arte, tal qual advindo na era burguesa, encontra, entretanto, na autoexpressão do indivíduo o seu cerne, de tal forma que o caráter de expressão subjetiva se vê dissolvido no anonimato. Não é como se a obra não contivesse expressão, mas é como se não soubéssemos quem ou o que está se exprimindo. E aqui uma relação mais profunda com a música de ruídos aparece. Já mencionamos rapidamente: cumplicidade com materiais anônimos. Se a destituição do sujeito no anonimato se dá no nível da forma, a presença de ruído como destituição de uma segunda natureza na qual nos reconhecemos como seres humanos apresenta a mesma problematização do sujeito proprietário de experiências, no nível dos materiais. Se me reconheço como “humano” no desdobramento tonal de afetos sob o controle da harmonia, o mesmo não se

¹ A definição de ruído é em si problemática. O trecho deixa entrever uma posição relacional sobre o ruído, no sentido de que este se definiria negativamente com relação ao que é comumente aceito como som musical. Vários autores vão nessa direção; mas considero problemática essa definição. Enquanto o parágrafo aponta para ela, acredito que a mera caracterização do ruído como um negativo do som musical seja apenas uma noção preliminar de ruído, a ser mais bem definida *a posteriori*. Em relação a isso, o artigo *Stratégies pour l'architecture* (Caron, 2022) apresenta alguns apontamentos que vão além do escopo deste texto sobre o anonimato.

verifica *a priori* no uso do ruído como ruído.² Esses materiais estão sob o controle/jurisdição de um “nome” (um alguém)?

Peter Bürger descreve o gesto vanguardista como a tentativa, após a autonomização da esfera estética advinda com o esteticismo, de destruição da instituição arte por meio do desaparecimento da arte na vida. Tal desaparecimento, contudo, deve tomar a forma de algo, uma (anti)obra, cuja recusa visível lhe permitiria ser registrada como ideia em realização.

Em certo sentido, e levando em consideração os componentes da obra de arte, a escolha do anonimato como forma a ser generalizada traz um metaproblema: a invisibilidade de um autor não deveria acarretar a invisibilidade de um ato, posto que o que se quer é a circulação do ato e o desenvolvimento da ideia do anonimato. A invisibilização da autoria deve ser um componente estrutural, mas também um assunto do ato/obra. Numa era de circulação e luta por *clicks*, a invisibilização do autor implica muitas vezes invisibilidade do produto dos atos, de tal forma que o anonimato passa a constituir um reservatório de materiais não acessados. Sendo o anonimato também um assunto da obra – portanto, além de determinação formal, como já dito, ele é também o material. A ausência do autor incide sobre o modo como escutamos. E se o anonimato é assunto da obra, ela não deve desaparecer junto com o nome de autor. Ela deve circular. Isto implica a modificação de um componente da obra.

Esse sentido de anonimato remetido à instituição arte, onde nomes circulam como avais a atos – atos esses constituídos no interior de marcos normativos – de produção e fruição, em que nome de autor teria a sua função. Henry Flynt (2012, p. 85) propôs uma vez a ideia de dissociação constitutiva para situações parecidas com a que comento.

² Vale mencionar que o ruído se tornou ubíquo na música, com maior ou menor aceitação pública. A música eletrônica de pista, a distorção no *rock* e o uso de objetos sonoros no *rap* são hoje parte do vernáculo musical corrente. O mesmo, porém, não se pode dizer ainda da música *noise* (música de ruído no sentido estrito) em suas variadas formas, e, também, da integração do ruído e da dissonância na música de concerto, não obstante esse processo exista há mais de um século. Por isso a expressão “uso do ruído como ruído” refere-se a esses casos nos quais o ruído não é integrado e permanece ainda como elemento de perturbação. No contexto deste texto trata-se de examinar casos em que este ruído é redobrado no ruído formal do anonimato.

Dissociações constitutivas pressupõem um gênero com protocolo-padrão. No gênero, situações são estabelecidas por estipulações (uma realidade existe devido à regra proposta por alguém). Além disso, é costumeiro em um gênero que as situações possuam certos objetivos.

Uma situação constitutivamente dissociada advém porque o instigador da situação altera os objetivos costumeiros do gênero sem o declarar. Uma vez que os objetivos tradicionais se foram, o instigador pode evadir ou substituir o protocolo-padrão por um protocolo inescrutável (um enigma artificial).³

Flynt uma vez propôs algo assim: “Work such that no one knows what’s going on”. Uma obra musical que consiste em seu título ou, melhor dizendo, cuja existência palpável consiste em seu título. Fica estipulado que haja uma obra. E que ninguém saiba o que acontece na obra. O título desencadeia um processo imaginativo para captar algo que, por estipulação, não pode ser captado: a obra na qual ninguém sabe o que está acontecendo. Ela acontece agora? Quanto tempo ela dura? Estranhamente por estipulação se saiu do domínio do experienciável – não podemos ter uma experiência do conteúdo de tal peça, mas temos a experiência da pergunta sobre o conteúdo de tal peça. Uma presença ausente, espectral.

Aqui cabe lembrar rapidamente o segundo polo do meu título: eliminativismo. Diz Mark Fisher (2014, p. 90):

Eu quero falar sobre os problemas a respeito do conceito de experiência. Começarei, porém, com uma genealogia aceleracionista, a partir da posição pela qual muitos de nós nos orientávamos nos anos 90, Nick Land, landianismo. Era uma espécie de hiper-deleuzianismo, um deleuzianismo *dark*, mas que ainda era organizado em torno do problema

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *I find a principle running through these cases which I call constitutive dissociation. Constitutive dissociation presupposes a genre with a standard protocol. In the genre, situations are established by ordainments. (A reality exists because of somebody’s rule.) Moreover, it is customary in the genre for situations to have certain aims. A constitutively dissociated situation comes about because the instigator of the situation alters the aims of the genre from the customary aims, without declaring so. Since the traditional aims are foregone, the instigator can evade or replace standard protocol with an inscrutable protocol (a contrived enigma).*

da experiência, me parece. Podemos retrair isso de volta a Bataille, o tipo de busca impossível pela experiência não apenas maximamente intensa, mas para além disso, a busca por uma experiência a partir de uma posição na qual a experiência não é mais possível; isto é, a morte; morte como o limite. Penso que um dos movimentos cruciais dos últimos tempos foi mover-se contra a experiência, na verdade. Em vez de perseguir essa experiência impossível, apontar o contraste entre a cognição e a experiência. Assim, a morte, como era pensada, não apenas individual, mas a hipermorte, não apenas o inexperienciável, mas a evaporação da própria possibilidade da experiência, por meio da extinção, passa a ser contrastada com a experiência. [...] A extinção se torna um desafio cognitivo e especulativo.⁴

O parágrafo refere-se a uma instância que poderíamos chamar de vivencial, na qual o excesso experienciado aponta para uma saída dos limites da configuração do vivente. É a posição de Bataille. A desnaturação morfológica do vivente aparece aí como consumação de um horizonte de expectativas na qual uma intensidade impossível de ser integrada no interior do sistema físico que ele é o extravasa para todos os lados. Contra essa instância vivencial, há outra forma de relação com isso que pode ser chamada, entre outros nomes, de morte, condição não a ser vivenciada – talvez por não ser mesmo vivida salvo como limite de aproximação assintótica –, mas a ser pensada. E, ao ser pensada, permitiria pensar seu oposto, a vida, não como um ponto de vista que existiria onde não pode haver nenhum, mas como uma qualificação do ponto de vista do vivente. Uma condição de possibilidade de uma saída cognitiva e não vivencial.

⁴ No original: *I want to talk about the problems around the concept of experience. But I'll start with an accelerationist genealogy, starting off with the position that many of us were oriented around in the 90s, which was Nick Land, Landianism. This was a kind of hyper-Deleuzianism, a dark Deleuzianism, but one which was still organised around the problem of experience, I think, in Nick's theory. You can trace that back to Bataille, the kind of impossible quest to experience not only the maximally intense, but beyond that, the quest to experience from a position where experience itself is not possible; i.e. death, death itself as the limit. I think one of the crucial moves of the last few years was to move against experience, actually. Rather than pursue this kind of quest for an impossible experience, instead to point out the contrast between the cognitive and what can be experienced. So, as it were, death—not just individual death, but hyper-death, and not just the unexperienceable, but the evaporation of the very possibility of experience, via extinction or whatever—becomes contrasted to experience as such. You can't experience extinction, and so we no longer worry about that... Instead, extinction becomes a speculative and cognitive challenge.*

A posição do eliminativismo materialista está referenciada aí. Trata-se da tese segundo a qual, com os conhecimentos mais e mais finos acerca do funcionamento do cérebro, eventualmente substituiríamos, ou seria desejável substituir, todo o vocabulário intencional (vivencial segundo este texto) por vocabulário físico-químico, no que seria aparentemente equivalente a uma destituição da subjetividade e de seus protocolos de legitimação por uma descrição em terceira pessoa do animal humano em termos puramente fisicalistas.

Quando digo “protocolos de legitimação” refiro-me a protocolos de atribuição de caráter tético, ou verídico, às experiências às quais tenho acesso. Essas não mais apareceriam sem competição como foro privilegiado de constituição do real para a subjetividade, uma vez que estariam agora e sempre e para sempre acossadas pela consciência de seu próprio funcionamento e, portanto, pela tese do caráter fictício do modelo de mundo e de Eu que mantenho para mim.

Thomas Metzinger (2004) chama esse modelo de um *Phenomenal Self-Model*, que seria produto de processamento neural com vistas à economia geral de trocas informacionais no interior do sistema vivente e com seu exterior. Lá onde, segundo o paradigma subjetivista, haveria um centro que vivencia e que acompanha todas as minhas representações, para Metzinger esse centro não é origem, mas produto das formas específicas de processamento neural de informação disponíveis.

Na peça “noisecomposition V” proponho uma acumulação do ruído residual presente em fitas cassette por meio de regravação sobreposta (ou por meio de *loops* de pedais). Esse ruído residual, ou *tape hiss*, acompanha como uma moldura todos os elementos gravados tradicionalmente em fita, e é a marca d’água da gravação. Na peça renuncia-se aos conteúdos representados para focalizar um elemento material do suporte. Este adentra a moldura e torna-se figura. O que se ouve ouve-se como elemento representacional musical, mas sabe-se que é elemento do mecanismo, condição ineliminável de funcionamento do mecanismo material que acompanha e possibilita representações.

Essa peça constitui outra, “~∅ (não-vazio) música para sons de suportes tecnológicos não gravados e/ou gravados com o próprio processo de gravação”⁵ quando tocada simultaneamente e obedecendo a uma segmentação formal predeterminada, à reprodução do conteúdo sonoro da obra de Gustavo Torres

⁵ Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/n-o-vazio-m-p-s-s-t-n-g-g-c-o-p-p-g>.

“Disco contendo o som de sua própria gravação”.⁶ Assim, fita “vazia” e vinil “vazio” coexistem em canais separados da *mix*, com procedimentos de distorção e sedimentação sonora controlados pelos artistas.

Fisher, no entanto, refere-se a outro tipo de eliminação – como extinção. O problema da extinção mobilizado nessa chave implica a disjunção entre o ato de pensar sobre a extinção e o conteúdo de tal pensamento – a extinção do próprio pensamento. Mantendo no horizonte a comparação com o modelo vivencial da experiência impossível, aqui não pode haver experiência da extinção do pensamento – o que equivale a dizer que não se pode ter o ato de pensamento coextensivo a sua própria extinção; apenas o ato de pensar que tem por conteúdo a sua extinção.

Assim como a transparência do modelo de Eu fenomenal não permite a experiência de tal modelo como um modelo, não se pode ver a distância entre modelo e aparato que o origina. Há, porém, uma diferença: enquanto a dificuldade de coincidir um pensamento como ato com a sua extinção é localizada – antes da extinção esta pode ser objeto de um ato de pensamento, ou seja, pode ser não ato, mas conteúdo do pensamento –, a transparência do PSM apenas indica que ele seja invisível por ser ubíquo. A não experienciabilidade não se dá por uma localização externa ao alcance do sujeito, mas por sua constância.

É possível criar uma obra que vá contra a noção de experiência? [...] Uma obra que pudesse articular essas preocupações: algo que se autoanularia, de duração infinitesimal, cuja possibilidade de experiência consistisse na apreensão da tentativa de anular a experiência. Wittgenstein, na sessão §6.4311 do *Tractatus logico-philosophicus*, fala da morte: ela não seria experienciada porque não vivida (“a morte não é um evento da vida”). Mas existiria a possibilidade de simbolizar a morte, e de experienciar seu conceito, pensar sua possibilidade.⁷

Esse aspecto de ubiquidade, mas também de imperceptibilidade é trabalhado por Henrique Iwao em seu *Éter 2*,⁸ álbum contendo silêncio digital.

⁶ Disponível em: <https://gustavoxtorres.com/disco-contendo-o-som-de-sua-propria-gravacao>.

⁷ Disponível em: https://henriqueiwao.seminalrecords.org/arquivos/pdf/henrique_iwao-eter_vazio_experiencias_problematizadas.pdf.

⁸ Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/ter-2>.

Ao contrário de “~Ø”, o conteúdo não é o som da marca d’água dos equipamentos sonoros tornado manifesto pela ausência de conteúdo propriamente musical, mas, aparentemente, puro silêncio. Na primeira faixa, no entanto, há, mais uma vez, a atestação da presença do suporte – em medida análoga à atestação da presença do sujeito ausente no PSM.

Retrabalhei então §6.4311 para que sua duração fosse menor que 1ms, de modo que mostradores de duração diversos indicassem duração = zero. Já na versão anterior, havia um algoritmo, realizado na plataforma de programação *Pure Data*, que gravava uma faixa de silêncio numa duração menor que o próprio bloco de duração mínimo do cálculo de áudio. A ideia era gerar um arquivo sem conteúdo. Um cabeçalho .wav sem nada dentro.

E comenta ainda, em atestação do paradoxo da invisibilidade visível que é o cerne do nosso problema: “A peça, entretanto, existe. Se há uma tentativa de autoanulação como fenômeno é porque a peça é também essa tentativa (ela nem exemplifica bem o aforismo nem o comenta bem, mas caminha junto a ele)”.

Tudo isso aponta de um lado para uma clivagem entre experiência e conceito; e, de outro, para uma experiência de conceitos. Ou de uma experiência por meio de conceitos. A descrição dos mecanismos causais naturais que nos compõem deveria arremeter contra um mundo constituído por objetos com nomes e conceitos operantes. Esses, porém, não emperram; apenas permite-se, do alto de um mecanismo, descrever as condições de funcionamento a partir da base, dentro do que se opera uma nova integração conceitual: nossos conceitos e experiências são agora outros (analogamente, a não transparência dos meios de reprodução sonora faz com que nossa escuta naquelas obras, seja outra). Outra pergunta, diferente da que faz Iwao, se insinua aqui: ali ele perguntava sobre a obra sem experiência aqui me pergunto, analogamente à formulação do parágrafo anterior: é possível liberar as experiências de sua carcaça? Evoco três casos de despersonalização a seguir, com aproximação crescente com o anonimato efetivo.

A) Aspectos do anônimo como material

Em meu disco *Breviário*, que leva minha assinatura, comparecem diferentes gravações de campo, cujo foco não é tanto a técnica de captação quanto seu

imediatismo, de forma a escapar aparentemente da elaboração deliberada do objeto artístico. A categoria de aparência estética mantém-se inalienável, mas se vê reorientada na direção de oferta de um conjunto inarticulado de cenas da vida íntima, mas cuja assinatura não se oferece em primeiro plano. Os elementos são banais, e, ainda assim, mobilizados por uma memória individual, a do artista. Não é tanto, pela sua banalidade, o oferecimento, portanto de uma memória pessoal, mas de uma memória qualquer, impessoal, passível de estar presente a partir da experiência de qualquer um. Uma experiência genérica. Essa poética do anonimato pela atrofia da presença autoral pôde ser verificada também na obra de Cássia Siqueira, em seu projeto Nome Morto. O paradoxo aqui é que o momento de máxima intimidade/expressão – a apresentação do som gravado de lugares, eventos relacionados a memórias e vivências daquela que grava – coincide com a anulação da personalidade dessas memórias e vivências. A cumplicidade com materiais anônimos é manifesta aqui, uma vez que existe sujeito, mas existe no desdobramento e nas frestas de um material que não lhe pertence, mas o constitui ao longo da escuta, na qual aquela subjetividade é reconstruída e partilhada pelo ouvinte. O aspecto *lo-fi* da gravação também favorece a percepção da presença de um corpo no processo de gravação – os traços de manipulação, sons da mão mexendo no aparato de gravação, passos, respirações etc., se fazem tão presentes quanto os conteúdos externos registrados.⁹

Em *Breviário* havia também a tentativa de suspender o caráter de obra de uma outra maneira: acompanha o álbum um caderno de “partituras verbais”. A princípio o ouvinte é direcionado a escutar as gravações como realizações das partituras do caderno. A relação, no entanto, é enganadora. Há falsas realizações no álbum, e falsas partituras no caderno.

reuni textos de diversas épocas, desenhos, fotos, coisas que parecem partituras, na tentativa de criar um continuum entre coisas disparatadas. as gravações de campo no disco também tinham funções originalmente bem diversas. algumas eram apenas registros pessoais sem intenção de um dia ser mostradas, outras eram realizações de algumas das peças que estão no livrinho, outras ainda possuíam relação oblíqua com alguma foto, gráfico ou partitura do mesmo, e assim sucessivamente.

⁹ Disponível em: <https://nomemorto.bandcamp.com/>.

como se essa coleção de coisas e sua articulação fossem criando uma subjetividade fragmentária. referências diversas a acontecimentos de minha vida e de pessoas a minha volta convivem com elaborações mais formais e conceituais. a aparência de *objets trouvés* e de articulação ao acaso é importante para este projeto. a função-autor ainda permanece, no entanto.¹⁰

B) Lucas Pires é o autor por trás do projeto mortuário

Sua primeira fita, lançada em 2002 e relançada pelo selo Toc Label dez anos depois, chama-se *Necrofilia Propaganda*.¹¹ Em 2016, Lucas ofereceu ao selo Seminal Records uma nova fita.¹² Ela não se chamaria mais mortuário, e sim, “aka mortuário – also known as mortuário”, como em “o projeto que uma vez se chamou mortuário”, ou ainda “a pessoa que uma vez se chamava mortuário”. Lucas me informa que pretendia deixar fitas largadas em pontos de ônibus no Rio de Janeiro. Respondo que provavelmente ninguém pegaria uma fita, uma vez que faltaria a motivação para escutar algo que provenha de lugar algum, além da alienação própria do material – não são todos que ainda possuem equipamento para cassette hoje em dia. Com isso ele propõe uma espécie de dissociação constitutiva, mas não simplesmente pela alteração do objetivo de uma prática, mas pela variação imaginativa dos componentes da prática. Aqui se pretendia a eliminação do quadro que permite a pré-compreensão e, no limite, a existência da obra enquanto obra. O deixar fitas largadas pela cidade é ato que pode muito bem ser completamente ignorado e, como ideia, nunca ter sua existência registrada. O deslocamento de “mortuário”, para “aka mortuário”, ainda que não se determine como um completo anonimato, revela uma vontade de colocar-se mais distante da autoria da obra. O caráter de objeto fortuito da obra, evidenciado no seu processo de construção, se torna manifesto pela revisão do elemento de autoria, que, sem cair no completo anonimato, inclina-se a esse vetor na tentativa de minimizar a presença, ao menos nominal, de seu autor.

¹⁰ Disponível em: <https://volumemorto.com.br/entrevista-breviario-de-j-p-caron/>. Um interessante exemplo dessa poética de suspensão entre obra e não obra é também fornecido por *Cidade Arquipélago*, de Paulo Dantas, em que gravações de campo de uma viagem sua ao Japão convivem sem aviso prévio como obras cujo conteúdo sonoro se indistinguem por vezes de conteúdos gravados nas faixas não pré-compostas. Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/cidade-arquipelago>.

¹¹ Disponível em: <https://toclabel.bandcamp.com/album/necrofilia-propaganda>.

¹² Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/c32>.

C) No projeto *dehors* é efetivamente ultrapassada a fronteira do anonimato. Não é evidentemente a única vez que isso foi feito, e exigir originalidade desse ato é efetivamente afastar-se do *éthos* que justifica o anonimato em primeiro lugar. *Dehors* apresenta-se sem autoria e produz basicamente paredes de ruído aparentemente anônimo em álbuns sucessivos postados no *bandcamp*. A possibilidade de circulação *online* nos parece ser constitutiva de tal projeto, uma vez que ele conta com as dinâmicas próprias do compartilhamento das redes para ter sua existência notada.

O caráter anônimo do projeto permitiu um desdobramento interessante quando foi feito um *tour* simultâneo em três cidades, no mesmo horário. A descoberta da presença de uma pessoa em particular permitiu, portanto, a transindividualização do projeto e seu estilhaçamento espaçotemporal.¹³

Em texto sobre o projeto, Henrique Iwao aponta o paradoxo que o preside: “Como alguém que confronta o fora e, todo orgulhoso, quer poder indicar isso aos colegas, mas não pode. Não completamente. Porque se o fizesse claramente, eles não compreenderiam como o fora é justamente o lugar do não eu. Como é possível, brevemente, pequenos incursos no anônimo, no anômalo. Mas que para lá chegar talvez seja necessário algo casual, um passeio.”¹⁴

Elementos de memória apresentados sem a conexão com autoria aparecem então como os componentes daquilo que Thomas Metzinger chama de um *Phenomenal Self Model* (PSM). Assim, elementos fenomenais da experiência, apresentados de forma despersonalizada, poderiam não mais funcionar como autoexpressão direta, mas como apropriação de memórias quaisquer apresentadas de forma fragmentária, sem assinatura, para a apropriação de quem quer que seja, mas, melhor ainda, para o reconhecimento por quem quer que seja do caráter sintético do Eu. Isto consiste não em negar dentro da obra a experiência,

¹³ Disponível em: https://archive.org/details/dehors_minisite2016. Evidentemente, o público presente tinha acesso às identidades dos participantes. O traço importante aqui, entretanto, é que *dehors* poderia ser qualquer um. A apresentação de Curitiba contou até mesmo com registro em vídeo, sobre o qual foi colocada uma tarja para manter a dificuldade de identificação da intérprete, não obstante no presente caso esta dificuldade seja meramente simbólica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-TWVoXeoJ4so>.

¹⁴ Iwao, crítica ao álbum *Dehors* publicada na revista *Linda*, atualmente fora do ar. Álbum disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/dehors>

mas em aproximar-se de produzir um outro a partir da concatenação de materiais que poderiam ser quaisquer, de memórias que poderiam ser de qualquer um; produzir um disco em nome próprio passa a ser a irrupção desse outro, que pensa, mas que não é um Eu, e permanece vinculado em perpétua cumplicidade com materiais anônimos.

A experiência consciente é como um túnel. A neurociência moderna demonstrou que o conteúdo de nossa experiência consciente não é apenas uma construção interna, mas também uma maneira altamente seletiva de representar informação. Por isto é um túnel: o que vemos e ouvimos, o que cheiramos e saboreamos, é apenas uma pequena fração do que de fato existe por aí. Nosso modelo consciente de realidade é uma projeção em menos dimensões de uma realidade física inconcebivelmente mais rica nos rodeando e sustentando. [...] Assim o processo contínuo da experiência consciente é não tanto uma imagem da realidade, mas um túnel através da mesma (Metzinger, 2010).

J-P Caron é músico e filósofo atuando como professor de filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e como instrutor do New Centre for Research and Practice, além de ser membro do selo musical Seminal Records

Referências

- CARON, Jean-Pierre. Stratégies pour l'architecture: pratiques bruitistes et structures de détermination. *Rue Descartes*, 2022/2, n. 102, p. 28-44, 2022. <https://doi.org/10.3917/rdes.102.0028>. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2022-2-page-28?lang=fr>
- FISHER, Mark. Practical eliminativism: getting out of the face, again. In: MACKAY, Pnedrell & TRAFFORD (ed.). *Speculative aesthetics*. London: Urbanomic, 2014.
- FLYNT, Henry. La Monte Young in New York. In: DUCKWORTH, William; FLEMING, Richard (eds.). *Sound and light: La Monte Young and Marian Zazeela*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012.

METZINGER, Thomas. *The ego tunnel: the science of the mind and the myth of the self*. New York: Basic Books, 2010.

METZINGER, Thomas. *Being no one: the self-model theory of subjectivity*. Bradford: Bradford Books, 2004.

NEGARESTANI, Reza. *Cyclonopedia: complicity with anonymous materials*. [s.l.]: Re: Press, 2008.

Como citar:

CARON, J-P. Anonimato e eliminativismo. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 253-265, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>