

SOBRE O ABUSO NO USO DE MICROPAUSAS*

Henrique Iwao**

Resumo: Micropausas são tratadas nessa pesquisa como pausas audiovisuais caracterizadas por suas durações individuais estarem situadas entre o imperceptível e o limiar do perceptível. Se utilizadas em demasia, podem produzir efeitos claramente perceptíveis e alterações nos fenômenos que parasitam. Mas e se não se acumularem? Possuem alguma potência, na sua qualidade de imperceptíveis? (1) reúne citações e resumos de episódios ficcionais onde uma forma contagiosa sequestra processos mentais e informacionais (CCRU, Pat Cadigan); introduz a possibilidade da construção de uma paranoia ligada a movimentos e sons imperceptíveis (GX Jupiter-Larsen). (2) apresenta quase-ficções em forma de teoria: a linha-zero como plano gótico da produtividade (Mark Fisher), a confundir-se com a morte (Georges Bataille) e a extrapolar-se nas figuras do sono e do lapso. E então, o código Morse como estratégia de comunicação com esse plano. (3) formula uma definição aplicável de micropausa, postulando como não micrométrica e abaixo da escala temporal micro. (4) procura reunir as três abordagens anteriores e descrever duas obras artísticas em processo e um evento de arte sonora, os três criados pelo autor.

Palavras-chave: pausas; limites da percepção; indiscerníveis; arte sonora; CCRU.

Abstract: Micropauses are treated in this research as audiovisual pauses characterized by their individual durations lasting from imperceptible only up to the threshold of perceptibility. If overused, they can produce clearly perceptible effects and changes in the phenomena they parasitize. But what if they do not so accumulate? Do they, in their imperceptible capacity, possess any potency? (1) gathers quotes and summaries of fictional episodes where a contagious form hijacks mental and informational processes (CCRU, Pat Cadigan); introduces the possibility of constructing a paranoia linked to imperceptible movements and sounds (GX Jupiter-Larsen). (2) presents quasi-fictions in the theory form: the zero-line as a gothic plane of productivity (Mark Fisher), to be confused with death (Georges Bataille) and extrapolated in the figures of sleep and lapse. And then, Morse code as a communication strategy with this plane. (3) formulates an applicable definition of micropause, postulating it as non-micrometric and below the micro time scale. (4) seeks to bring together the previous three approaches and describe two artworks in process and a sound art event, all three by the author.

Keywords: pauses, limits of perception, indiscernible, sound art, CCRU.

* Artigo recebido em 27/01/2022. Aprovado em 08/05/2024.

** Músico experimental, escritor e pesquisador; Doutor em Filosofia pela UFMG. E-mail: henriqueiwao@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-4066>.

1 FICÇÃO

A. *A Falência de Axsys* (CCRU, 2015, p. 92)

Quando a primeira verdadeira inteligência artificial, o super-programa deífico Axsys, se defronta com o problema da codificação do tempo, em meio à tentativa de realização técnica de uma noosfera completa, encontra uma aporia. Seu objetivo seria elevar a racionalidade humana ao estado de sistema axiomático concreto, dando origem a uma supra-mente conceituada como transcendência inteiramente fabricada e assim completando a história universal como a produção hierárquica da inteligência. O problema no qual Axsys esbarra é que há um lapso temporal entre suas operações e o registro destas como dados. Quando pensa, há, portanto, analogamente como em nós, entre a sensibilidade e o entendimento, uma fenda mental. Se tenta correr atrás desta, computando essa distância, essas tentativas geram mais lapsos, que se acumulam, piorando a situação. Ao aplicar resoluções temporais cada vez mais detalhadas, ainda assim o problema persiste. Um problema de latência do esquematismo, diriam.

O doutor Oskar Sarkon identificara nesse movimento a loucura de Axsys e sugerira que essa esquizofrenia de IAs poderia ser vendida como uma droga artificial: o abuso de micropausas. Morte artificial, *A-Death*, Morte-A, seria o nome dado a esses pedaços-modulares de insanidade do espaço cibernético.

B. *Rastejadores de Pele* (*idem*, p. 141-6)

A Morte-A promove fugas de morte, de aplanamento metabólico. Ao buscar materiais relacionados a Sarkon, a tela de repente exibia alucinações estroboscópicas. Ondas de memórias artificiais inundavam, com visões entrecortadas de shamanismo sub-ártico, padrões numéricos, zigue-zagues, pulsações. Fluxo verminoso intenso... isto é, linhas planas. Mais uma vez a tela pisca e é possível recuperar, da figura catatônica do doutor a mirar o vazio sub-digital, dados balbuciados por seu avatar. Defeitos no aparelho de correção e auto-monitoração de micropausas ocasionaram uma auto-propagação de mutações irregulares de tempo mensurável. A intensificação destas, ligadas à subdivisão recursiva, deterioraram em desorganização contagiosa de softwares.

A micropausa pode ser considerada uma função de sincronia ativa, uma droga artificial, a modelar uma morte-artificial controlada numericamente. Sua operação infecciosa emergiu surpreendentemente como um comportamento parasita consistente do tipo hiper-verme. Acreditava-se que tecnologias similares, softwares Medisyn, poderiam modelar e controlar o delírio esquizo-paranóico. Entretanto, ao transmutar-se em síndrome, essas tecnologias ligadas às micropausas tornaram-se auto-excitatórias e auto-desorganizantes. As anormalidades não se restringiam aos dispositivos eletrônicos; estes a espalhavam a organismos biológicos. Entendida como verme, a então chamada *Síndrome do Lago Negro* buscara atingir seu potencial e se estabelecer como puro contágio, especializado em não especialização. Constituíam-se de tudo o que a infectava, sua natureza em constante mutação devido à assimilação de novos materiais.

C. *Pecadores Sinápticos* (CADIGAN, 2012)

(i) Jones sofria de depressão crônica suicida, e os eletrochoques não funcionavam. Foi a uma dessas oficinas do bem-estar e colocou uns implantes na cabeça que permitiam a ele um bom suicídio, zerando por um ou dois minutos, antes de ativar seu sistema adrenal e ele voltar. Obviamente, a partir daí, Jones esteve viciado em morte. Enquanto suas suprarrenais aguentavam (p. 52).

(ii) Mark, "visual Mark", já havia comentado: "Algum dia você me encontrará enredado nos consoles, meio vivo ou meio morto. E você não saberá onde acaba a carne e onde começam os circuitos. E esta mistura será eu" (tradução minha, p. 232). Entretanto, porque não ir além? Todos esses anos no inferno da carne... drogando-se, enlouquecendo, acabando-se, fodendo... tudo o que estava tentando fazer não era perfurar uns buracos na cabeça e sair da prisão da carne? Mas rumo ao que? (p. 252).

(iii) Como seu cérebro tinha se super-desenvolvido e havia de fato uma hibridização com o sistema, seu ataque cardíaco tornou-se uma força de contágio e destruição. Como se uma ampla infestação de ratos se transformasse em um batalhão de terroristas, uma inteligência de bruta virulência, mas com um sofisticado mecanismo de auto-adaptação (p. 359).

(iv) No centro da tela, uma mancha disforme escurecia e transformava-se em uma sombra pulsante que florescia, e de repente, o que estava pensando? Sombras pulsantes

enchiam o monitor, e imagens piscavam na sua mente, progressões dis e re-torcidas, algo sobre pedras, nuvens, água. Mesmo mudando os comandos e por fim, retirando o equipamento da tomada, as sombras permaneciam. Na periferia da visão, uma falha balançando. Isso o afetava, talvez algo relacionado a taxa de disparos neuronais no seu cérebro. Cobrindo a tela com um pano de mesa, as formas se contorciam, só que agora no tecido (p. 419-420). Era "como flutuar através de um nevoeiro tangível, e enquanto cada sombra pulsava, haveria uma pressão correspondente, fundo na cabeça, um dedo invisível pressionando aqui, e aqui, e aqui, procurando por algum ponto particularmente sensível" (tradução minha, p. 541).

D. *O fenômeno da Morte-A: Iris Carver, de "sobre o tráfico da morte no cyber-espaço (realizando um assassinato na rede)"* (CCRU, 2015, p. 166)

Teria a morte ela mesma virado uma telemercadoria? O resultado de uma selva inteira de fugas zero-positivas: tanato-técnicas, Sarkolepsias, Estimulantes Snuff, K-zumbificação, eletrovampirismo, necronomia, ctheletrônica, nove milhões de maneiras de morrer.

A Morte-A pode ser entendida como um produto híbrido, combinando o 'abuso de micropausas' com aberrações coma-imersivas. A fórmula de Sarkon para construção de pausas não-métricas forneceu a base para o controle da imersão em coma. A Morte-A gerando, modulando e re-dimensionando buracos de senciência, por fim tonificados por drogas artificiais sinc-ativas, capazes de fornecer textura de zona, e emendados em transes de hiperstição. Investigá-la leva ao submundo digital da Cripta, o gêmeo obscuro da rede, onde o aplanamento metabólico, onde zerar, está sendo transmutado, de ficção exótica, em sistema de passagem massivo *pop* e *cult*: uma rota para o shamanismo contemporâneo. A grande linha-plana encontra-se em construção. Contos sobre zumbificadores do K-espaço e feiticeiros do plano virtual do pesadelo, com suas centopéias morde-vértebras, de suaves toxinas abridoras dos portões límbicos, abundam. Um verdadeiro culto da morte esquizo-técnica.

Glossário (idem., p. 325-332). A Morte-A: zeragem neuro-eletrônica. Abuso de micropausa. Gótico-cibernética, subcultura sintonizada à cripta, ao abuso de micropausas e aos sinc-ativos. Micropausas, unidades sub-divisionais de lapsos temporais tecno-

replicáveis. Quando sistematicamente abusadas produzem a síndrome da morte artificial. Sarkolepsia, microlapsos enredados, consistindo de difamação psíquica, amnésia de interface e infinitesimalização de perdas temporais.

E. *Aventura no Alto Mar* (JUPITTER-LARSEN, 2010)

Acima e abaixo. Clici-clic. Clici-clic. Abaixo e acima clici-clic. Clici-clic. Clici-clic abaixo e abaixo. Clici-clic. Clici-clic. Clici-clic acima e acima. [...]. Quando suas paredes ascendiam e separavam-se desta forma, elas faziam uma espécie de som de mola sinuoso clici-clic. (tradução minha, p. 120). [...] De vez em quando as quatro paredes ascenderiam. De vez em quando as quatro paredes se ergueriam um pouco e separariam. De vez em quando as paredes se levantariam um pouco e separar-se-iam do chão. [...] De vez em quando as quatro paredes dessa sala erguer-se-iam lentamente e separar-se-iam do chão. E depois de alguns segundos, lentamente abaixar-se-iam de volta ao chão de novo (tradução minha, p. 127). [...] As paredes estariam cliciclicando acima e abaixo, enquanto ele contava todas as suas implicações novamente e de novo. Acima e abaixo. Clici-clic. Clici-clic. Abaixo e acima clici-clic [...] (tradução minha, p. 131).

2 QUASE-FICÇÃO

A. *Construções Zeradas: Materialismo Gótico e Ficção-Teoria Cibernética* (FISHER, 2018)

"A linha-zero gótica: um plano onde não é possível diferenciar o animado do inanimado e onde ter agência não é necessariamente estar vivo" (tradução minha, p. 2). Através de um contínuo inorgânico, a província do gótico. O gótico designa uma linha-zero. Em uma leitura de encefalograma, uma linha plana representa, nos monitores digitais, que não há atividade, e sinaliza morte cerebral. Para o materialismo gótico, entretanto, essa linha é o outro lado, atrás, ou ainda além da subjetividade, local onde os processos primários que produzem a identidade ocorrem, a "linha fora" (p. 27). Os processos primários operam ao nível do corpo, e não já do organismo. Se as condições são sintetizadas, a experiência é produzida. O sujeito, sempre artificialmente produzido, é uma construção. O pessoal é já a simulação do pessoal pelo impessoal. O eu consciente é simulado pelos processos maquínicos inconscientes intensos. A reflexão subjetiva é um

epifenômeno. “A consciência, tal como a memória e o hábito, é sempre uma reflexão sobre – isto é, posterior a - os processos inconscientes que a produzem” (tradução minha, p. 36).

O que uma máquina técnica precisa para simular uma personalidade é sempre confundir as funções de personalidade com uma essência-identidade. A consciência é sempre um fantasma na máquina, um efeito. A pseudo-confusão ficcional que envolve saber se um sapiente é um ciborgue ou um humano, replicante ou não, deve dar lugar à real confusão: aquela na qual não percebemos que toda identidade é uma construção, que nada é dado e tudo é produzido. Assim, o materialismo gótico é também um hiper-naturalismo. Desvida e desmorte, como sinônimos, sinalizam não o oposto da vida ou da morte, mas o contínuo que as inclui, mas se move além do dito vivo. O vivo não é, portanto, a base sobre a qual a criatividade anima também o inorgânico e tampouco o é a simples morte.

Chegar à linha-zero, linha-zerar, seria atingir um plano em que não estaríamos mais mentalmente organizados, em que nos abriríamos a potenciais desconhecidos em que, teoricamente, poderíamos nos reconfigurar, apagar-nos para nos produzir novamente, diferentemente. Linha-zerar, um método pelo qual um corpo abstrato é acessado, mas especificamente em sua relação com o *continuum* do inorgânico. No cérebro zerado, por comunhão mortal ou hackeamento do inconsciente, comportas neuronais são abertas, receptores espinais e cerebrais são reconfigurados. Formatação do eu. Recomposição. Um plano mental, onde os atributos da inteligência e identidade pudessem ser refeitos. Já no não-humano, atingir a linha-zero, linha-zerar, seria um processo demoníaco de constituição de agência assubjetiva, buscando a potência de metamorfose própria de entidades de simulação de terceira ordem, onde predições e antecipações, entendidas como hiperstições, tornam-se elementos que moldam a realidade. Imanência neuro-eletrônica, onde a desvida produz hibridizações entre o material e o digital.

B. *Comunicação e Morte; Sono e Morse*

Quando zeramos, finalmente nos colocamos em comunhão com a morte, em uma união que se desfaz ao fornecer a partilha de seus vastos domínios de não mais, mas

também, de vir a ser. Colocar que se retira, porque só encontramos-nos lá quando não nos somos mais. O que é signo é subvertido em vírus, auto-replicação e então, posta-se longe da significação, que se torna opcional. Entramos no domínio da produção e alcançamos o seu *a priori*, onde o sentido é o produzir, e como no virótico, as adaptações são multiplicações e mutações.

Mas não estamos rodeados de morte? Entre cada parte de vida, uma inter-parte de morte, proliferando-se no intersticial. Como piscadelas imperceptíveis, como vazios subatômicos, infinitesimalmente. Mas na morte, justamente, não estamos. Ou simplesmente: *não-estamos*. Ou: estamos, mas sem individualidade. O caso do sonho talvez seja exemplar. Não por ser ilusório, mas por nos exigir uma verdade mais certa. Pois rodeia o sonho, não o inconsciente que nele manifesta uma produtividade onírica, livre de certas amarras do social e da vigília, mas a ausência de experiência, típica da não-consciência, da retirada dos processos conscientes. Teorizamos então que a morte, na figura dessa desvida que ocuparia esse espaço agora vago, estaria a comunicar zeros aos processos cerebrais, desfazendo nós e esquemas, desligando áreas, possibilitando uma produtividade mais recombinante e livre. Produtividade ligada a outras simulações, outros arranjos e esquemas. Outras conexões.

Na febre, o que vemos escapa ao entendimento. O desconhecido é frio. No interior, unimos o que o pensamento discursivo tem de separar. Esse si, local de fusão e então comunicação, produzido através do abuso, abre-se ao além inapreensível, esquecido de nós mesmos. Toca a noite do não-saber e o extremo do possível. Rejeita agora os meios exteriores. A desvida, nos envolvendo, de dentro. Pede-nos o abandono sem ascese, da total renúncia. Atira-nos em direção ao fundo da angústia, rumo ao suplício. Caímos no vazio, mas "nada, nem na queda nem no vazio, é revelado, pois a revelação do vazio é apenas um meio de cair ainda mais fundo na ausência" (BATAILLE, 2016, p. 85). A brecha é escancarada e alçamo-nos à morte *qua* desvida, ao inevitável inacessível.

E se extrapolássemos daí um completo e constante cerco da morte? Cerceados pela produtividade, mas sempre fora dela, sempre a descartando na hora de integrarmos a experiência, já lidando com a produção como o produzido. Em nossa produção, no que nos produz, justamente lá, não estamos. O ser revela-se escondendo. A questão que se colocaria seria a das velocidades. Apenas muito lentamente a morte se comunica, a

desvida desvia. A ponto de acharmos que há estaticidade demais, a ponto de tomarmos nosso tempo para significar, perceber, experienciar.

Ou então: será que não barramos essa entrada ao fora ao moldarmos o mundo como aquele do trabalho e do projeto? Será que não cobrimos as frestas, dobramos o plano e fazemos dele um teatro, um interior virado para si, de onde paramos de ver que fizemos uma convolução e um dentro apontado para si? Precisamos, pois, nos livrar desses nós e sobretudo acelerar microssonos na vigília para que o acúmulo destes, em lapsos, manifeste-se em microssonhos, infestações de delírio. Precisamos promover o contágio que acelera a participação na produção: que nos tornaria vetores da produtividade. Sequestraria nossas identidades em nome de um sempre mutante adaptar-se.

Mas como? Quando o código próprio à transmissão telegráfica de Samuel Morse tomou a Europa, a partir dos Estados Unidos, por volta de 1851, um problema foi criado. Por mais que os telegrafistas e membros das companhias telegráficas jurassem sigilo, ainda sim eles viam e então liam as mensagens. Muito além da ameaça de interceptação da transmissão, a correr pelos fios apenas codificada, mas não criptografada, havia a constante possibilidade de suborno. Na ausência desse, se o conteúdo era íntimo, como transmiti-lo sem o ruborizar dos funcionários? Era preciso ser pudico. Assim, tornou-se necessário diminuir a velocidade dos telegrafistas, que transmitiam 35 palavras por minuto, devidamente memorizadas, a partir de frases semanticamente válidas. Com uma cifra de Vigenère era possível transformar as mensagens em um amontoado de letras com frequências praticamente uniformemente distribuídas (SINGH, 2000, cap. 2). O telegrafista precisaria olhar para as sequências aparentemente arbitrarias de letras antes de convertê-las em ritmos. Ele precisaria desde então conferir o original, não sabendo mais do significado que transmitia. O ruído alfabético recebido viraria ritmo desprovido de sentido, nem música nem linguagem, sugerindo-se como pura transmissão.

Não seria o código Morse, então, estranhamente adequado à produção do contágio? Como forma mágica, organizando e mediando as micropausas, falhas e lapsos que pululam os meios, ele conecta o humano à máquina por meio de um primitivismo binário. Sim e não, som e pausa ou continuidade e rompimento, em um sim simples, um duplo e tempos de espera em sequências lineares de padrões combinatórios codificados. E que esse código seja simples demais, que a correspondência seja direta demais: ritmos

viram letras... não se encontraria aí um portal *qvernômico*? Algo que toma os meios de comunicação de assalto, infectando-os com linhas de arbitrariedade e ausência de sentido próprio. Bruto e banal, o Morse põe-se a comunicar com a produtividade: elo inexplicável entre signos antropomórficos e o inconsciente maquínico, surgido como se de uma força atratora, de uma engenharia coincidente mística. Suspeitamos que, ao transformá-lo em algo impossível, inaudível, invisível, nos reportamos de volta à potência criadora, que o fizera um padrão comum em primeiro lugar. Esse já era o movimento que a cifragem de Vigenère aventava. Essa potência assignificante pôde servir de fundo, de adubo no qual os padrões germinassem e pudessem ser empregados para transmitir significados. Agora, trata-se de usarmos as frases significadas para levar o humano, portador dos significados, de volta ao produtivo, dissolvendo nossas conexões, de volta ao assignificante.

Nick Land já havia observado uma dinâmica similar na sequência de letras dos teclados QWERTY e na Qabbala. Padrões de conectividade ligam sistemas numéricos e discursivos e mostram o caminho para uma eterna imbricação. O sintático nunca se livra do semântico e vice-versa. Ambos, entretanto, dependem de um fluxo de signos. O Morse retomado exploraria "a máscara do acidente para construir um tropismo inconsciente" (LAND, p. 585). Tal como os teclados QWERTY, o Morse desloca a abstração dos signos do aparato oral-pneumático para os processos motores manuais-digitais. Especificamente, os decompõe em durações ativadas pelos dedos. Retém a história de um quase esquecimento, de funcionalidade perdida, agora reconquistada como um anacronismo a realizar passagens entre número e letra, ritmos e palavras, quantidade e qualidade.

3 NÃO-FICÇÃO

A. *Micropausas: Definição*

Micropausas são tratadas nessa pesquisa como pausas audiovisuais, em três modalidades - som, imagens em movimento e luz. São caracterizadas por suas durações individuais estarem situadas entre o imperceptível e o limiar do perceptível. São medidas e então diferenciadas de acordo com sua qualidade de recepção: são ora existentes, mas não aparentes; ora lapsos traçando entremeios entre continuidade e interrupção. Acumuladas justapostas ou combinadas ritmicamente mostram-se como grupo e ganham um contorno, e possível significado (como pausas ou como ritmos; como códigos ou

eventos apresentados subliminarmente). Articulam-se também ao cruzarem suas modalidades ou a inverter as relações de ausência e presença de determinado fluxo/elemento. São eminentemente um fenômeno digital, definindo-se por múltiplos não informacionalmente relevantes de unidades de amostra e transmissão de informação (Hz, frames, bauds), em meio a transmissões ou não-transmissões de conteúdo.

Micropausas estritas, E, são estritamente subliminares: os estímulos estão abaixo do limiar da consciência e não podem ser percebidos nem sob esforço ativo e focado. O que é comumente dito subliminar, referindo-se a algo não notado, mas que influencia pensamentos, sentimentos e ações, é construído com elementos supra-liminares. Isto é, elementos perceptíveis, mas de percepção passiva, inconsciente, tipicamente advinda de estímulos não notados. Micropausas que provocam lapsos são deste segundo tipo. São ditas S – supra-liminares. Entretanto, o são justamente por se estabelecerem na proximidade ao limite que define o que está interdito à percepção. Então, buscam essa zona de suspeita. Será que percebi? Houve algo ou imaginei? Deixei passar?

Ademais, há micropausas A artísticas ou análogas, que não são bem micropausas, mas representações de. Sua função é trazer ao âmbito estético, do perceptível e experienciável mais imediato, a ideia de micropausa. Como elemento artístico, têm um componente de distanciamento, de jogo, de suspensão: não são a coisa real. Mostram pausas como lapsos, como se fossem dificilmente perceptíveis, como se fosse possível mostrar o não mostrável.

As trocas de fluxo ocorrem do seguinte modo: é possível considerar uma pausa como uma interrupção do elemento cheio, mas também, de modo derivado, invertido, como uma intervenção em um âmbito vazio. Normalmente é mais fácil pensar e produzir micropausas sem a inversão da relação. Em meio à escuridão, um instante luminoso tem uma pregnância muito maior e é integrado de modo mais certo à percepção como um evento do que o caso em que, em meio à luz, há um blecaute efêmero. Um ruído em meio ao silêncio será muito provavelmente do tipo S, mesmo que com uma duração mínima, enquanto um silêncio em meio a um ruído, de mesmo tamanho, será do tipo E.

O cruzamento de modalidade é um procedimento de sincronização: não um trespassar as modalidades, mas a possibilidade de evidenciar as micropausas em uma modalidade através de micropausas em outra, geralmente de fluxo trocado. Assim,

quadros de vídeo vazios, pretos, são sincronizados a intervenções de ruído branco. Pausas imperceptíveis em uma textura sonora densa são indicados por luzes piscadas sincronamente, em uma sala imersa na escuridão.

O fato de serem definidas, nos casos fidedignos (E e S), a partir das unidades de amostragem digitais, as coloca, em termos de escalas temporais, abaixo daquelas relativas ao microtempo, dos grãos e partículas sonoras. Estão de fato na escala da amostra, onde seria necessário um acúmulo de padrões numéricos para subir à escala micro. Colocam-se, portanto, em um domínio numérico em que a ligação com o sonoro, para ater-me à modalidade sonora, não é ainda garantida. Há decerto alterações em valores numéricos e estes terão correlatos em termos de variação de voltagem e depois pressão em um meio. Mas podem ser mero ruído de um ponto de vista informacional, incapazes mesmo de comprometer a redundância característica daquilo que tem qualidades.

A discretização numérica permite a inserção de micropausas em fluxos contínuos, traçando descontinuidades perceptivelmente irrelevantes e que não promovem alterações morfológicas nestes. Se os microtempos são caracterizados por situar-se onde a notação musical não consegue abordar os microfenômenos e os simbolizar, as micropausas situam-se ainda abaixo. No caso sonoro, não se trata, portanto, de ampliar o escopo de atuação e acessar uma miríade de fenômenos sonoros, construindo-as de baixo e moldando qualidades sonoras tais como as cores espectrais, a rugosidade das texturas, a localização e movimento do som no espaço. O que Horacio Vaggione (2010) chama de micrométrica, a organização das possibilidades das microescalas temporais, estaria vinculada estritamente ao perceptível, a partir de durações mínimas variáveis até algo entre 50 e 100 milissegundos. As micropausas, entretanto, não pertencem a um substrato morfológico. Sua lógica própria, enquanto camada em uma escala da amostra, é a da infiltração, cujo componente não humano é sua completa (no caso E) ou quase-completa (caso S) camuflagem. Seus princípios estruturais são os da não emergência e da anti-focalização. A princípio, não provocariam distúrbios nas escalas temporais superiores e não poderiam ter a percepção direcionada a elas. Não são, portanto, um elemento composicional propriamente dito, pela sua falta de articulação em termos de elementos da sensível. De modo que, mesmo em uma abordagem como a da música granular, ainda ali as micropausas são uma potência de contágio silencioso, e sua infusão nos grãos deve ser encarada como provavelmente irrelevante.

Sobre as micropausas E: se não são percebidas e não interferem na qualidade da experiência, como podem fazer parte de um arsenal de decisões artísticas? Primeiro, como não são manipulações realmente fictícias, porque devem acontecer e não apenas serem imaginadas, não podem ter efeitos consistentemente fictícios, os quais seguiriam, na imaginação, das manipulações imaginadas. Não podem ser ditas, portanto, como um estrato puramente da poética, no sentido do imaginado puro que se acrescenta posteriormente ao resto. Tampouco são manipulações reais efetivas, que afetariam o público tal como nos cenários ficcionais e quase-ficcionais imaginados. De fato, não produzem mudanças de cunho material e de reorganização mental em um nível pré-pessoal, os efeitos imaginados de infiltração e contágio. Estas mudanças, se ocorressem, seriam observáveis e possivelmente mesuráveis. Mas então, o que resta a essa categoria?

Em um nível conceitual, um ruído estático, cheio de micropausas, possui em si ao menos a ideia de que, se há buracos em sua constituição, não é possível saber quando aconteceram. E entre um certo limite específico, se são muitos ou poucos, ou se ocorrem formando certos padrões ou não. Se há padrões, se eles sinalizam uma formulação semântica, como por exemplo, mensagens codificadas em Morse. Assim, há uma diferença ao encarar um som que é simplesmente um paredão de ruído e outro que é um paredão de ruído cheio de pausas imperceptíveis. No primeiro, é apenas um exemplo de *wall noise*, de como ao ouvir um barulho imersivo sem grandes mudanças, podemos escavar com a percepção-imaginação o som, criando diferenças na sua iteração estatisticamente idêntica. Sentimos sua fisicalidade e percebemos a dificuldade de pensar - o som é denso e atrapalha elaborações maiores. No segundo exemplo, entretanto, sabemos que há algo a mais, porque existem ruídos subtraídos. Podemos então lidar com essas micropausas E em um plano intencional: houve uma intenção de ter aquelas pausas inaudíveis. Intenção que deve ser diferente daquela de não as ter. Sabendo de sua ocorrência, e possivelmente sabendo sobre o tipo dessa ocorrência, podemos deixar que esse conhecimento seja relevante para nossa apreciação da obra e de seu significado. Podemos até formular o dever de ouvir *como se* as micropausas de alguma forma nos afetassem. Podemos ao menos tentar delirar junto à ideia de que a desvida nos penetra e nos tira de nós mesmos.

B. *Um Experimento*

Ouviremos três sons de cinco segundos¹. O mesmo ruído rosa três vezes, durando aproximadamente o equivalente ao nosso presente psicológico. As duas primeiras ocorrências parecerão idênticas, enquanto que a terceira, se o ambiente não for reverberante demais, e o equipamento razoável, mostrará uma pequena falha.

Ouviremos de novo, agora sabendo que (i) a primeira contém um ruído rosa genérico. (ii) A segunda contém exatamente o mesmo ruído, mas alterado de modo a conter 55 micropausas com durações entre 1 e 30 amostras, isto é, entre 1~30/44100 segundos; são pausas de duração menor que 1 mili-segundo. Elas estão espalhadas de modo aleatório uniforme durante os cinco segundos do ruído. (iii) A terceira contém, em sua seção áurea, a 55/89 do início do som, em 3 segundos e 89 mili-segundos, 55 micropausas, desta vez seguidas e transmitindo uma mensagem em código Morse. A unidade de tempo da transmissão é de 10 amostras, com uma unidade de tempo para um ponto, três para uma linha, uma para os entre-elementos, três para as entre-letras, sete para as entre-palavras.

A frase transmitida diz apenas: ".- /- / -- .-. / -.- /-. -- / -.- .-. .-. .-. .-. .-", isto é: "a sua mente está sendo hackeada".

A necessidade de padrões de micropausas sequenciais e próximos, requerida pela utilização do código Morse, faz emergir uma pausa que de fato pertence ao microtemporal, ao invés da escala temporal abaixo desta, a da amostra. A escala da amostra é aquela que, em que pese o seu nome, é adequada ao (semi)fenômeno da micropausa. É, portanto, apenas na acumulação desses minúsculos cortes que uma outra dimensão é alcançada, passando assim da não-percepção que se quer pré-percepção, conforme nossa quase-ficção, à percepção. O ruído rosa do primeiro exemplo implica o tédio de um ruído estatisticamente definido e, portanto, globalmente previsível e estável. O ruído com micropausas arranjadas de modo aleatório uniforme do segundo exemplo mostra o quão irrelevante são falhas dispersas, para a conformação de um fenômeno. Mas também indica que há um contrabando rítmico possível, de inaudibilidade garantida. Que existe uma diferença entre indiscerníveis. E que essa diferença pode eventualmente

¹ Arquivos de áudio disponíveis em <https://henriqueiwao.seminarecords.org/textos/sobre-o-abuso-no-uso-de-micropausas/>, acesso em: 09 de novembro de 2024.

carregar mais do que o signo de sua irrelevância. Que ela pode ser vetor pré-perceptivo de algo. Ou que sua irrelevância é apenas àquela sob a visada quanto ao fenômeno, isto é, o fenômeno para o humano. Que podem haver aqueles que notam essas falhas, que as quantificam, que as qualificam. Que há um canal possível de comunicação codificada inumana inteiramente camuflada, em termos fenomênicos.

O ruído que contém uma mensagem subliminar acaba se denunciando ao se acumular em uma pequena falha, um lampejo. E o faz por uma exigência interna: a construção de uma sequência sequenciada. Isto é, a construção de uma ordem, uma coordenação de padrões. Mas isso acontece justamente porque esta sequência ainda está endereçada, embora de modo críptico, ao humano. Como um instante, uma falha, algo que conota defeito, ela traz em si algo indiferenciável na aparência. Para mostrá-lo, ela deve aparecer. E o que mostra é também o fato de que a mensagem criptografada pudesse ser outra ou ainda a falha como um todo mera micropausa A (artística), representando uma outra, de tipo S (supraliminar), mas perceptivelmente idêntica às 55 ritmicamente acumuladas, de categoria E (estrita).

Entretanto, ao analisar o ruído e reconhecer a mensagem, podemos formular a seguinte extrapolação: lapsos podem ser duplamente subliminares. Primeiro, por apresentarem subliminarmente mensagens em códigos de pausas imperceptíveis. Segundo por acumularem supra-liminarmente em uma pausa perceptível, mas que facilmente pode passar despercebida, reforçando a ideia de uma influência daquilo que não foi notado. Deste modo, poderiam estimular a imaginação paranoica, a supor e identificar pausas e intenções ocultas onde não há, e a levar os sujeitos a serem afetados pela suposição de que afetos pré-individuais efetivamente lá existem, isto é, os afetam enquanto indivíduos.

4 DESFICÇÃO

Depois do inebriamento com o ficcional, passando pelo delírio do quase-ficcional e o distanciamento e sobriedade do não-ficcional, a produtividade é acessada no desficcional, rumo ao hiperficcional. Do empuxo das três abordagens, três proposições artísticas se fazem prementes. Algumas partes de *Micropause Abuse*, do duo Epilepsia, com J.-P. Caron, lidam com a transição entre os diferentes tipos de micropausas, com

cruzamento de modalidades e trocas de fluxo. *L'Expérience Intérieure*, solo do autor em processo inicial de pesquisa, deve operar com ruídos densos e contínuos, usando pausas indiscerníveis para comunicar textos bataillianos sobre a comunhão com a morte. Para o *Dia Nacional do Combate à Humanidade 2019*, ocorrido no 02 de agosto de 2019, peças panfletárias e vídeos envolvendo a ligação entre micropausas, desvida e código Morse foram difundidas. Uma pequena exposição-festa foi realizada em uma galeria, com diversas peças contendo mensagens subliminares. No espaço restante do artigo, comento a primeira dessas três incursões artísticas.

A. *Epilepsia: Micropause Abuse, Início*

Os textos do CCRU, com sua formulação enigmática de micropausa, e seu vocabulário tanatológico, pediam elaboração além do literário e imaginário. Eles provocavam em mim a necessidade de tornar palpável a micropausa e o abuso de micropausas como algo que pudesse existir e ter um efeito concreto. Mas disso depreendia-se um desafio: não era uma representação destes que deveria ser buscada, mas a colocação em movimento e a busca de afetos localizados dentro de uma margem do seguro, do estético. Afetos que, entretanto, pudessem respirar poeticamente a morte, o inorgânico, o contágio.

As ideias da primeira seção de *Micropause Abuse* foram então formuladas. J.-P. Caron deve elaborar uma massa sonora densa, de cerca de 20 minutos de duração. Ele experimenta primeiramente criar uma espécie de textura instrumental, de timbres e condução ligadas ao gênero black metal, mas sujeitas a operações de esgarçamento temporal (transformação do tipo *ampliação da duração dos sons envolvidos*). Essa textura sonora contínua é endereçada, em dois canais estéreo, direita e esquerda, para o computador de Iwao, onde este programou uma rotina para escavar pausas nesses sons. Usando um controlador midi, é possível tocar pausas separadamente em cada canal sonoro ou em ambos. As pausas têm 7 valores de duração diferentes, medidos em unidades. Esse valor da unidade base é variável e controlado via botão giratório. As pausas também possuem controles individuais de intensidade de aplicação, de 0 a 100%. Aplicada inteiramente, zera o valor numérico de saída e gera uma pausa digital naquele momento.

Com isso, Iwao pode produzir micropausas dos tipos E, S e A, com ênfase naquelas do tipo supra-liminar (S) que, devido às circunstâncias de apresentação (reverberação do ambiente, sonoridade muito intensa e saturada) se aproximam das de tipo E. Mas e quanto à ideia de abuso de micropausas e infecção mental provocada pela exposição a estas? Primeiro, para tornar mais aparente ao público as operações no som, elas são sincronizadas com piscadelas luminosas. Assim, há, combinada à pausa sonora, um acionamento luminoso, que pode ser entendido como uma pausa no blecaute luminoso (isto é, na escuridão). Essa operação é, segundo a tipologia estabelecida na parte 3 deste artigo, de fluxo trocado (ao invés de micropausas, há *flashes*). Como há 7 durações para as micropausas, há 7 cores para as luzes. Elas são postadas também em dois canais, e apontadas frontalmente para o público. Assim, elas provocam desnorreamento visual. No caso das micropausas A, verdadeiramente pausas do tipo "lapsos declarados", há ainda outro fator. Sua duração, quando suficientemente maior, dispara o fenômeno da retenção retiniana. Produz lampejos duplicados e não muito definidos de visualidades percebidas, desacompanhados por um equivalente auditivo, porque inexistente. Assim, são uma espécie de falha cognitiva e contribuem para a instauração de uma poética *cyberpunk*. Ademais, é também possível trocar a relação entre canal luminoso e sonoro, tornando-a diagonal (uma micropausa sonora na esquerda gera um lampejo no lado direito e vice-versa); é possível dessincronizar, gradualmente ou não, a ocorrência da micropausa na parte sonora e na luminosa, adiantando o lampejo ou o atrasando em relação ao silêncio produzido.

Creio que o acionamento luminoso, junto à intensidade sonora elevada e textura sonora contínua imersiva, evoque uma atmosfera sombria, de tecnologias que ameaçam tomar conta do aparato cognitivo. Futuramente, haverá uma construção mais detida dos gestos e condução das micropausas tocadas, e futuras seções da peça tentarão aproximar efeitos do abuso de micropausas a partir da ideia de cronotropia (trocas rítmicas, normalmente de aceleração, mas possivelmente de desaceleração, envolvendo batimentos cardíacos) e engarrafamento mental (*mental gridlock*). Talvez seja possível de alguma forma lidar com uma diferenciação das pausas em que elas são postas como não estando no tempo cronológico, mas como sendo pausas *do* tempo cronológico (da performance). Assim, poder-se-ia pensar em duas aplicações diferentes das micropausas.

B. *Henrique Iwao: L'Expérience Intérieure*

Há algum tempo tinha feito anotações quanto ao texto de Bataille, *A Experiência Interior*. Há inúmeros momentos em que a tensão entre buscar uma experiência de encontro e comunicação com o fundo da produtividade (a morte) e a impossibilidade de encontrá-lo e comunicá-lo (de viver a morte), geram passagens textuais inspiradoras. O texto é tomado de angústia e envolto em delírio, mas procura a sobriedade de um método paradoxal, em busca do não-saber, desespero, dissolução.

A experiência [interior] seria apenas um engodo se não fosse revolta, em primeiro lugar, contra o apego do espírito à ação (ao projeto, ao discurso – contra a servidão verbal do ser racional, do doméstico), em segundo lugar, contra os apaziguamentos, as docilidades que a própria experiência introduz. (BATAILLE, 2016, p. 154)

A performance assim construiria um contínuo perceptivo da massa de ruído em ebulição, apenas vagamente diferenciada e assim, monótona, presença constante que atrapalha o pensamento e o afasta das docilidades e apaziguamentos da experiência da escuta musical. É certo que esse afastamento se move na direção da experiência do paredão do ruído. Mas dentro dessa massa sonora, micropausas tentariam comunicar em código Morse textos ligados à ideia de "experiência interior" e "comunicação", nos sentidos dados por Bataille. Essa tentativa se daria de modo inadequado, inapreensível. Algumas das mensagens, decodificadas ou em formas de símbolos, apareceriam em uma projeção. No nível da apresentação imediata, o discurso seria transmitido, mas não percebido. Os elementos procurariam evocar o lado paradoxal do tema trabalhado. O projeto de obra envolve as seguintes ideias:

1. Manter um ruído sonoro denso, ligado esteticamente ao subgênero *wall noise*, "paredão de ruído", durante quase a duração completa da performance. Penso em produzi-lo com latas e coisas que eu possa ficar chutando e assim acionando e mantendo o soar, com os pés.
2. Ter ao menos dois botões a funcionar como telégrafos em que eu possa, com cada mão separadamente, produzir textos em código Morse, a serem transmitidos para o computador, e a provocar micropausas na massa sonora produzida.
3. Esses textos serão construídos a partir do livro de Bataille citado, incluindo citações e paráfrases do mesmo.

4. Alguns dos códigos serão transmitidos em uma projeção visual. Alguns dos textos serão transmitidos também. Talvez todo o procedimento seja aos poucos explicado nessa projeção, durante a performance.
5. Em algum momento, haverá jogos específicos com a palavra silêncio. Talvez ela seja vocalizada, ou feita de códigos Morse sonoros, com os devidos sinais. Há o jogo de fazer dos silêncios o veículo do significado codificado, do significado inacessível das micropausas em código Morse. Mas também, a palavra silêncio é escorregadia e garantia de sua própria morte. Wisława Szymborska também comenta sobre isso, no poema *As três palavras mais estranhas*: "Quando pronuncio a palavra Silêncio, suprimo-o"².
6. Ao final, propor, através de um texto projetado, 1 minuto de silêncio (uma das durações "mágicas", porque ubíqua e aparentemente arbitrária). Durante este, instruir o público a dramatizarem na imaginação uma invocação da morte.

C. *Dia Nacional do Combate à Humanidade 2019*

Diz ainda Bataille que "Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos" (*idem.*, p. 42). Uma leitura possível para *dramatizar* identifica seu significado como: colocar em ação, mesmo que de modo artificioso. Mesmo que sem uma completa entrega, fazer-se em ato. Criar situações em que o deslocamento gerado supera a necessidade da crença na potência, efetividade ou veracidade do que foi realizado.

Desde 2015, separo o 02 de agosto como um dia em que são propostas dramatizações de processos de aniquilação, dissolução, destruição e desaparecimento da humanidade (IWAO, 2019). O DNCH2019 teve como tema "Código Morse, Portal para a Desvida". Foram produzidos um panfleto e um cartaz, com arte gráfica de Preto Matheus. Os textos tinham objetivo de, poeticamente, promover uma paranoia quanto à ubiquidade de micropausas e micromovimentos. Estes estariam repetindo certos padrões rítmicos, que uma vez decodificados seguindo o código Morse, produziriam as frases: "meu cérebro está sendo hackeado"; "eu e você somos parte da comunicação"; "esse movimento, nas coisas e em mim, é a mensagem". Nos micromovimentos das paredes (como em Jupiter-Larsen), na vibração do solo, no piscar de lâmpadas e dos olhos ao dormir, na tremulação do ar, nas movimentações das manchas solares, no eriçamento dos pelos, na respiração, na respiração, entre pensamentos, entre momentos despertos, entre momentos presentes, entre cada instante, haveria uma agitação constante de tudo, a

² SZYMBORSKA, 2011, p. 107.

produzir "sons inaudíveis, movimentos imperceptíveis, variações insensíveis". Todas essas no "ritmo", isto é, de modo a transmitir as três frases mencionadas.

Os leitores deveriam então praticar o "ritmo", para também se tornarem vetores de transmissão do ritmo e assim da "morte artificial". A humanidade seria aniquilada quando os indivíduos se identificassem com o movimento de contágio do ritmo, assim apagando seus egos para dar lugar a funções de propagação, a produzir a propagação. A ideia de pura produtividade seria imitada na busca de um contágio que contagia (a ideia do vírus cujo sentido é o alastramento). Assim, conforme o texto divulgado, a sociedade dissolver-se-ia "dar lugar à aniquilação da participação direta na morte produtiva". E assim, ao participar dessa transmissão que não é recebida imediatamente como significado (das frases, uma vez que a mensagem é decodificada) mas como ritmo, a camada de significação da mensagem é enfraquecida. E tanto a experiência (aquilo que fica para si) e a intencionalidade (o que espera o eu, dos outros e de si) são colocadas como secundárias ao fluxo de recepção e transmissão do "ritmo".

As mensagens buscariam, na auto-referencialidade, uma anulação de seu significado, de modo a aproximarem-se da ideia da pura produtividade que se alastra por contágio. Ao serem comunicadas, as frases indicariam o propósito de que fossem comunicadas de novo e de novo. O uso dos pronomes "eu" e "meu" serviria para indicar que uma vez lida, a frase refere-se também a quem leu. Quando o pronome fosse transmitido ele faria o movimento duplo de indicar o estado de quem emitiu a mensagem e, ao mesmo tempo, infectar e indicar o estado de quem agora a recebe, como se quem recebesse as mensagens já o fizesse as ditando para si mesmo, confundindo-se com um ego que é função de contágio, comum aos emissores e receptores.

No panfleto há explicações quanto aos ritmos a serem executados. Os participantes são encorajados a alimentar a ideia de que existe um contágio já ocorrendo e assim a sustentar a paranoia produtiva que a cerca. São incitados a treinarem o "ritmo" até que ele pudesse, idealmente, fazer-se presente em um nível sub-consciente. Treinar o piscar de olhos, as batucadas e balanços dos pés e pernas, o gaguejar da fala, o ritmo de nossa inquietude, o caminhar, o pegar objetos, o pressionar, digitar, apontar, abraçar, beijar, expressar facialmente, gemer... até, no limite transpirarmos o ritmo, prestidigitarmos o ritmo.

Além disso, no 02 de agosto, na Galeria Mama / Cadela, em Belo Horizonte, organizou-se um evento presencial. O DJ Javaral propôs uma discotecagem de músicas de lírica niilista. Fefo programou pausas em código Morse, a afetar esporadicamente essa discotecagem, cavando-lhe buracos. Também estas ocorriam em caixas que tocavam ruídos marrons de fundo. Vídeos em um telão e dois monitores mostravam Dorothé Depeauw piscando, mexendo os ombros e uma das mãos conforme o ritmo. Uma vinheta realizada por mim mostrava didaticamente os ritmos e o banheiro tocava a sequência em sinais-Morse. Na parede, o cartaz de Preto Matheus estava afixado e panfletos estavam disponíveis às mesas. Além disso, eu e Fefo arrumaram um sistema de luz, com uma das luzes piscando pausas no ritmo, e outra piscando cores na escadaria, também no ritmo, embora com acionamentos independentes e dessincronizados. Já um pouco mais tarde, li o texto do cartaz aos presentes³:

Quando o espírito rejeita a feliz monotonia dos movimentos interiores, ele próprio pode ser rejeitado para o desequilíbrio. Só tem sentido a partir de então na audácia irracional, só pode se apoderar de visões fugidias, irrisórias ou ainda: suscitá-las (BATAILLE, 2016, p. 156).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, G. **A experiência interior**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CADIGAN, Pat. **Synners**. Gateway, 2012.
- CCRU. **Writings 1997-2003**. Time Spiral Press, 2015.
- FISHER, Mark. **Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction**. New York: Exmilitary Press, 2018.
- IWAO, Henrique. *Dia Nacional do Combate à Humanidade*. Página de internet do autor, atualizada em agosto de 2019. Disponível em: <http://henriqueiwao.seminarecords.org/projetos/dia-nacional-do-combate-a-humanidade/>, acesso em: 27 jan 2022.
- JUPITTER-LARSEN, GX. **Adventure on the High Seas**. Ontario: Enigmatic Ink, 2010.
- LAND, Nick. **Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007**. Windsor Quarry: Urbanomic, 2012.
- SINGH, Simon. **The Code Book: The Science of Secrecy from Ancient Egypt to Quantum Cryptography**. New York: Anchor Books, 2000.

³ Materiais do evento, incluindo os textos, o cartaz, vídeos e fotos podem ser acessados nessa página.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Seleção, tradução e prefácio por Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VAGGIONE, Horacio. *Représentations Musicales Numériques: temporalités, objets, contextes*. In: **Manières de Faire des Sons**. SOULEZ, Antonia; VAGGIONE, Horacio. (Eds.). L'Harmattan, 2010, p. 45-82.