Lílian Campesato Custódio da Silva

V I D R O E A T O
M R E L

contradições na estetização do ruído na música

O

Universidade de São Paulo
São Paulo - 2012

LÍLIAN CAMPESATO CUSTÓDIO DA SILVA

**VIDRO E MARTELO: Contradições na estetização do ruído na
música**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutora em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Caesar

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Serviço de Biblioteca e Documentação

Silva, Lílian Campesato Custódio da.

Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música. / Lílian Campesato Custódio da Silva; Orientador: Rodolfo Caesar – São Paulo, 2012
160 f. : il

Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo - 2012

1. Ruído. 2. Vanguarda Musical. 3. Estetização do ruído. 4. Música Contemporânea. I. Caesar, Rodolfo, orient. II. Título. III. Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música.

CDD 21.ed. - 780

Nome: SILVA, Lílian Campesato Custódio da

Título: Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Música

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

com amor e orgulho, para o fê

Agradecimentos

Há várias pessoas com quem tive a honra de conviver durante a feitura deste trabalho e a quem desejo expressar gratidão por dividirem comigo suas ideias, suas especulações, seu carinho, sua acolhida, ou apenas sua confiança. É devido à generosidade sem tamanho dessas pessoas queridas que consegui desenvolver as ideias que apresento nesta tese.

Seria injusto da minha parte se não dissesse que a autoria deste trabalho é dividida com várias dessas pessoas, assim como com os livros que li, com as conversas que tive, por adicionarem suas próprias ideias de muitas formas diferentes.

O trajeto percorrido por quem se arrisca a enveredar pela seara que é escrever uma tese não inicia no momento em que se faz a matrícula no curso de doutorado, mas muito antes. Esse percurso só foi possível por conta dessas pessoas. São elas:

Meus pais, Meire e Nélon, pelo amor e, sobretudo, pelo apoio incondicional;

Meu irmão Murilo, por ser sempre um exemplo fabuloso pra mim;

Rodolfo Caesar por me acolher com carinho e por ser o orientador e, ao mesmo tempo, parceiro e provocador, que com paciência e doçura me incentivou e me inspirou antes e durante todo o percurso desta tese.

Meus amigos intensos, meus irmãos tortos: Alexandre Fenerich por todas as suas provocações; Julian Jaramillo por sua sinceridade e carinho; Michelle Agnes por sua doçura, apoio e incentivo; Giuliano Obici por suas inquietações; Vitor Kisil por seu companheirismo e amizade.

Meus amigos e colegas inspiradores: Henrique Iwao, Rafael Sarpa, Jean-Pierre Caron, Valério Fiel da Costa, Alexandre Porres, Valéria Bonafé, Rogério Costa, Marcos Lacerda, Vivian Caccuri, Gab Marcondes, e muitos outros traídos por minha memória.

Professores queridos e provocadores: Janete El Haouli, Jônatas Manzoli, José Augusto Mannis, entre muitos outros que influenciaram os rumos da minha pesquisa. Em especial a Carlos Palombini e Marcos Lacerda pela imensa contribuição e leitura esclarecedora no momento do exame de qualificação.

Iara Czeresnia que com carinho e firmeza me ajudou a enxergar o quão fecundas podem ser as relações humanas, sendo ela mesma uma das sementes.

E por fim, apesar de ficar perdida e sem palavras para agradecê-lo, Fernando Iazzetta, personagem imprescindível neste percurso e em muitos outros, por estar sempre presente em cada ideia, em cada dúvida, em cada dificuldade até o ponto final. Pela inspiração e respeito por quem, na generosidade sem tamanho dividiu, cedeu e ofereceu seu tempo, paciência, dedicação, ideias e palavras comigo. Quem soube, com amor, me incentivar sempre e me mostrar, de muitas maneiras o quão bacana pode ser este percurso e, sobretudo, me fazer acreditar nele. É a ele que dedico esta tese.

Agradeço também à Capes pelo apoio a esta pesquisa e ao Mobile por apoiar e proporcionar um ambiente frutífero de encontro e criatividade.

Resumo

O objeto deste texto é o ruído em sua relação com a música. Minha ideia é investigar, nem sempre num percurso linear, o papel que ele desempenha na música, especialmente no período que vai do início do século XX aos dias de hoje. Essa investigação não está voltada para um levantamento técnico, nem historicista do tema. Minha preocupação está mais voltada a uma camada mais profunda em que transparecem algumas conexões entre o que chamamos de “pensamento musical” e a própria cultura que engendra esse pensamento. O ruído é um elemento essencial para o entendimento de certos aspectos da Modernidade, especialmente no que diz respeito à produção musical (e porque não dizer, à produção das artes em geral) no período. O que pretendo mostrar é que muitas das contradições e tensões que alimentam a música moderna podem ser entendidas como movimentos em direção à aceitação ou rejeição do ruído. A ideia central deste texto é a de que existe um processo dialético recorrente na relação entre música e ruído. Como algo incômodo, marginal, o ruído tende a ser evitado, pois sempre traz o risco de desagregação de um sistema. Minha intenção é investigar a passagem do *ruído*, enquanto elemento desorganizador, para *som* quando incorporado na música. Essa relação se direciona a uma compreensão da maneira como o ruído, no século XX, tornou-se um elemento desestabilizador, instaurando uma tensão dialética entre sua rejeição e sua aceitação enquanto elemento musical.

Palavras-chave: ruído; musicalização dos sons; silenciamento do ruído; sublimação do ruído

Abstract:

The object of this research is the noise and its relationship with music. My idea is to investigate, not always through linear path, the role it plays in music, especially in the period from early twentieth century to now. This investigation is not focused on a technical survey, nor on an historicist approach to the theme. My concern is more focused on a deeper layer in which one can find some connections between what we call "musical" and the very culture that generates it. Noise is an essential element for the understanding of certain aspects of modernity, especially in respect of music production (and why not to say, of art production in general) in that period. What I want to show is that many of the contradictions and tensions that feed modern music can be understood as a movement toward acceptance or rejection of noise. The central idea of this text is that there is a recurring dialectical process in the relationship between music and noise. As a disturbance, as a marginal element, noise tends to be avoided, because it always brings the risk of desegregating a system. My intention is to investigate the passage from noise – as a disruptive element – to music. This relationship is directed to an understanding of how noise has become a destabilizing element, establishing a dialectic tension between its rejection and acceptance as a musical element.

Keywords: noise; musicalization, noise silencing; sublimation of noise

SUMÁRIO

Sumário.....	1
Introdução	3
Parede de vidro	4
1. Contradições da Modernidade Musical.....	7
1. Concepções sonoras na modernidade musical	8
3. Escuta e musicalização dos sons.....	14
4. Musicalização dos Sons	15
5. Experimentação.....	22
6. Experimento e o experimental	24
7. Sensorialidade e extra-referencialidade.....	35
2. Dialética do Ruído.....	40
1. Introdução	41
2. Ruído sonoro	42
3. Ruído e informação.....	46
4. Questões sociológicas.....	50
5. Entre o manifesto e a justificativa: uma questão ideológica	54
6. Rejeição e aceitação do ruído na música	59
7. Empírico e abstrato	68
8. Ruído e transgressão: uma aproximação com a psicanálise	71

8.1 Repressão do ruído.....	72
8.2 Ruído e pulsão de morte	75
9. Rememoração ou a tradição como ruído	78
10. Dialética do ruído ou o paradoxo das transgressões artísticas	80
3. Paradoxos do Musical: John Cage e Pierre Schaeffer	83
1. Introdução	84
2. John Cage.....	89
3. Pierre Schaeffer	94
4. Concluindo.....	106
4. Música-ruído.....	108
1. Introdução	109
2. Ouvindo o ruído.....	111
3. Poder	115
4. Limite da musicalidade, da dor, do experimentalismo, da arte	118
5. Música-ruído e sublime: êxtase.....	126
Considerações Finais: vidro e martelo	138
Referências Bibliográficas.....	145

INTRODUÇÃO

PAREDE DE VIDRO

Imagine o vidro. Ou melhor, imagine uma parede feita de vidro. Uma parede dessas que encontramos em qualquer vitrine de shopping center, ou nas fachadas de tanto edifícios com ares 'modernos', ou as galerias da Paris de Benjamim. Imagine essa parede feita do mesmo vidro que se vê nas garrafas de bebidas, nas lentes de óculos e telescópios, nas janelas das casas. O vidro é um material incomum, com propriedades muito especiais. Moldável, rígido e, especialmente, transparente, é uma espécie de símbolo onipresente da modernidade. É também um material contraditório por natureza. Ao mesmo tempo que é rígido e moldável, é frágil e delicado. Ao mesmo tempo que deixa ver o que está do outro lado, é uma barreira que não deixa que as coisas, os sons ou as pessoas passem por ele.

Agora imagine alguma coisa, pequena, um pedaço de algum material um pouco rígido sendo esfregado insistentemente contra essa parede de vidro. Insistentemente. Imagine que é uma pequena peça que cabe na sua mão, feita desse material chamado poliestireno (que no Brasil conhecemos por um apelido mais amigável: *isopor*). Agora pense no som agudo, estridente, incômodo que esse esfregar sobre o vidro pode produzir. Esse som é ruído.

III

O objeto deste texto é o ruído em sua relação com a música. Minha ideia é investigar, nem sempre num percurso linear, o papel que ele desempenha na música, especialmente no período que vai do início do século XX aos dias de hoje. Essa investigação não está voltada para um levantamento técnico, nem historicista do tema. Minha preocupação está mais voltada a uma camada mais profunda em que transparecem algumas conexões entre o que chamamos de “pensamento musical” e a própria cultura que engendra esse pensamento. A primeira constatação que faço é a de que o ruído é um elemento essencial para o entendimento de certos aspectos da Modernidade, especialmente no que diz respeito à produção musical (e porque não dizer, das artes em geral) no período. O que pretendo mostrar é que muitas das contradições e tensões que alimentam a música moderna podem ser entendidas como movimentos em direção à aceitação ou rejeição do ruído.

Não custa lembrar logo no início deste percurso, que eventuais definições acústicas ou comunicacionais do termo são um ponto de partida, mas não são essenciais neste trabalho. Em boa

parte das relações aqui propostas, o ruído assume um caráter metafórico em relação a essas definições. O que me interessa é justamente o caráter, ao mesmo tempo transgressor e germinativo do ruído. Transgressor porque é associado àquilo que incomoda, que é desconhecido, que não se pode nominar, nem dominar. Germinativo porque em sua rica desordem acaba por funcionar como um dispositivo de geração de novos significados.

A ideia central deste texto é a de que existe um processo dialético recorrente na relação entre música e ruído. Como algo incômodo, marginal, o ruído tende a ser evitado, pois sempre traz o risco de desagregação de um sistema. Especialmente a música da tradição tonal erudita desenvolveu uma gramática e estrutura notáveis e isso talvez tenha sido possibilitado pela coerência e consistência dos elementos que a compõem: notas, escalas, acordes, métrica. Em boa medida, essa música buscou controlar o ruído com diversos artifícios: uma notação sofisticada e clara e o desenvolvimento de instrumentos precisos são dois entre muitos exemplos desses artifícios. Mas a riqueza dessa música não estaria também nas situações em que ela se permitiu correr riscos, quando harmonias foram negligenciadas e as regras descumpridas? Quer dizer, não foi quando o ruído se misturou àquilo que já estava consolidado e estabelecido que encontramos algumas das conquistas mais importantes da música? O que tento mostrar neste texto é que essa dialética entre uma rejeição e aceitação é recorrente e torna-se mais e mais frequente à medida em que avança o século XX.

O que coloco aqui é a tese, em linhas gerais dividida com outros autores que serão trazidos para este texto, de que o ruído ocupa um espaço distinto daquele que é habitado pela música. *Onde está a música não há ruído, e vice-versa*. Se estão em lugares diferentes, para que o ruído penetre na música e para que ele seja incorporado a ela, é preciso que se processe uma transformação. Para ser incorporado à música, o ruído precisa passar por um processo de 'silenciamento'. Quero dizer: os sons ruidosos quando entram na música (as dissonâncias, os sons da percussão, os sons da eletroacústica), foram antes moldados, modulados, preparados para isso. Eles foram silenciados em sua “ruidosidade”. Esse processo pode dar-se de várias maneiras e em intensidade, mas o que coloco aqui é que para ser musicalizado, o ruído tem que perder algo de sua natureza estranha e convertê-la em algo familiar. É esta passagem do estranho para o familiar, do incômodo ao desejado, ou do ruído ao musical que pretendo explorar.

No primeiro capítulo, *Contradições da modernidade musical*, apresento um contexto bastante generalizado das questões que rodeiam a musicalização do ruído e que servem de base para discussões desenvolvidas nos capítulos seguintes. Exponho alguns temas ligados à ideia de música na modernidade relativos à concepção da música como obra de arte autônoma, ou as mudanças nos

modos de escuta contemporâneos em função da sua mediação pelos aparelhos. Em particular discuto a ideia da experimentação e a interseção entre os conceitos de experimento científico, natureza e arte e a relação entre experimento e experimentalismo na música. Daí, trago a ideia de que o experimentalismo possibilita uma escuta essencialmente voltada para a sensorialidade.

O capítulo 2, *Dialética do Ruído*, começa com uma tentativa de mapeamento (que não se pretende completo, nem exaustivo) dos significados que pode assumir o termo ruído. Partindo dos campos da acústica e da Teoria da Informação, sigo para uma ampliação dos sentidos que o termo pode alcançar se for tomado de maneira menos objetiva e mais como metáfora do que se entende por ruído nos campos da acústica e da Teoria da Informação. Essa ampliação me permitiu traçar novas relações com a música, explorando aspectos culturais e psicanalíticos em que ocorre o processo dialético de rejeição e aceitação do ruído.

John Cage e Pierre Schaeffer são escolhidos como personagens centrais do terceiro capítulo, *Paradoxos do Musical: John Cage e Pierre Schaeffer*. Por meio de suas obras, mas principalmente, por meio de suas ideias, apresento de maneira mais direta e inserida num contexto musical, algumas das questões apresentadas nos dois primeiros capítulos (por exemplo, a relação entre arte e natureza e a questão do experimental e do experimentalismo), bem como indico como esses compositores realizaram musicalmente o processo que chamamos de silenciamento do ruído.

O quarto e último capítulo, *Música-ruído*, se propõe a avançar a discussão, trazendo reflexões a partir de um repertório mais recente e (no meu entendimento) mais radical na incorporação do ruído na música. Esses trabalhos, que generalizo sob o termo música-ruído, encontram-se num 'lugar' extremo, na borda entre aquilo que é ruído e aquilo que é música, e tem a pretensão de ser os dois. A conclusão, ainda que posta sem o anseio de estabelecer qualquer certeza, aponta que esse lugar não é possível: ou há algo de musical e, portanto, há (algum) silenciamento do ruído; ou eles permanecem como ruído e não se colocam como música.

1. CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE MUSICAL

O objeto de análise desta tese partiu do estudo de um processo de musicalização dos sons e do papel do ruído nesse processo. Porém, a maneira pela qual irei construir as possíveis conexões e desconexões a partir desse tema não passa pela explicação direta e menos ainda pela categorização de “funções” atribuídas ao ruído. O processo pelo qual a pesquisa se constrói passa por uma compreensão mais alargada das contradições e paradoxos decorrentes da estetização do ruído. Com isso corre-se o risco de girar em torno de uma dessas categorias genéricas que, em uma primeira abordagem, parecem ter o dom de nada explicar: concepções sonoras, modernidade musical, musicalização dos sons. Mas, eventualmente, é essa generalidade que irá me ajudar a evitar o estabelecimento de concepções excessivamente rígidas e categóricas sobre o assunto.

Em se tratando de incertezas e da imensa dificuldade em estabelecer conclusões sobre um fenômeno complexo como esse, me proponho aqui a iniciar um percurso de pesquisa cujo método se construirá a partir do objeto a ser estudado e não *a priori*. Esse método é inspirado naquele elaborado por Foucault e chamado método arqueológico¹. O seu fundamento está na pesquisa do que o autor chamou de “enunciados particulares em determinados discursos” e a partir do qual se desenvolve a pesquisa e se constrói as ferramentas de abordagem do objeto. Desse modo, Foucault defende a descontinuidade, a diferença e dispersão para recuperar os dados que remetem ao objeto e seu contexto. Portanto, tendo em vista esta concepção, pretendo como primeiro passo listar os discursos referentes à ideia de musicalização do ruído na modernidade a fim de estabelecer inter-relações conceituais das diferentes ideias, ao invés de organizá-las seguindo uma linha temporal de acontecimentos.

1. CONCEPÇÕES SONORAS NA MODERNIDADE MUSICAL

Talvez haja algo de sintomático em notar que boa parte do discurso sobre a constituição das mais diferentes esferas sociais na atualidade: a história, a política, a arte, a ciência se constrói, em sua diversidade, sob uma espécie de “arqueologia da modernidade”, ou seja, a partir do levantamento dos traços que definiriam as características fundamentais desse período. Apesar do esforço extensivo de muitos filósofos e teóricos, principalmente a partir da década de 1980, em apontar a delimitação de

¹ A arqueologia rejeita quaisquer tentativas de unificação dos “dados da memória coletiva”, repudia as sínteses historicistas, a ideia de obra total, as descrições históricas que seguem uma linha temporal. (Deleuze, G. Foucault).

um “novo” período - o pós-modernismo -, a partir de uma visão crítica que inclui o esgotamento do projeto moderno, a categorização desse período permanece, no mínimo, polêmica. Por outro lado, apesar de se estabelecer numa perspectiva historiográfica, a investigação dos vestígios encontrados no interior da modernidade e de suas relações pós-modernas pode ajudar a resgatar conflitos e contradições, os quais acredito serem cruciais para a compreensão dos mecanismos inerentes ao estado atual das artes. Um dos objetivos deste capítulo é investigar quais são e de que maneira essas contradições se dão na esfera musical.

Conflito e contradição podem ser aspectos extremamente ricos para a compreensão das dinâmicas de operação do universo artístico, especialmente quando referidos à modernidade. No livro intitulado *Os cinco paradoxos da modernidade* publicado a partir de várias conferências realizadas em 1988, Antoine Compagnon constrói um discurso que se fundamenta no estudo das contradições. Esse estudo aponta para algumas dualidades e oposições que se estabelecem sob a égide do termo “modernidade” e nos ajuda a visualizar as forças que se impunham naquele contexto. Entre elas, podemos citar a partir de Compagnon (2010 [1990]: 15) o antigo e o moderno, a decadência e o progresso, a tradição e a novidade, a imitação e a inovação, o clássico e o romântico, a evolução e a revolução. Compagnon vai mapear os paradoxos que emergem do estudo dos contextos em que operam essas oposições. Os cinco paradoxos levantados por Compagnon são: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação. Para o autor:

A modernidade adota facilmente uma postura provocante, mas seu interior é desesperado. Não sejamos tentados pela miragem da síntese; mantenhamos as contradições, por natureza insolúveis; evitemos reduzir o equívoco próprio ao novo, como valor fundamental da época moderna. (Compagnon 2010 [1990]: 15)

Os paradoxos a que se refere Compagnon vão surgir refletidos neste texto nas relações traçadas sobre a música frente a sua condição moderna. O tema da modernidade envolve um emaranhado de questões complexas que estão muito além da proposta deste estudo. Sua inclusão se dará a partir de alguns poucos elementos que não se constituem como um mapeamento geral dessas questões (como o faz Compagnon), mas apenas serão utilizados para nos ajudar a problematizar as contradições presentes no processo de estetização do ruído ao ser colocado em tensão com a música. Entre as questões mais significativas que serão abordadas temos: o problema da referencialidade da música e as associações extra-musicais; os embates entre as ideias de experimento e experimentalismo, especialmente no contexto da vanguarda e o caráter sensorial envolvido na escuta de boa parte do repertório baseado na exploração do ruído como material musical.

A escolha desses elementos não implica em estratégias metodológicas ou conceituais, mas apenas na constituição de um ponto de partida, baseado nas leituras de textos com os quais tive contato e desenvolvi certa afinidade durante o percurso desta tese. Aparentemente, no estágio atual da pesquisa me deparo com uma diversidade de proposições acerca das diferentes concepções e acepções que o som assumiu na música a partir do século XX, nos fornecendo uma primeira visualização de questões inerentes a esse processo. Não se trata de realizar um relato histórico, tampouco de fazer uma análise de repertório do período. A ideia é resgatar alguns dos embates estéticos, sociais e ideológicos que povoaram o fazer musical na modernidade, especialmente nos últimos 100 anos. Neste processo, alguns temas foram adquirindo importância: a questão da representação e referencialidade do material musical; as correspondências entre os conceitos de nota e ruído; o processo de transformação dos sons em geral em sons musicais; a laboratorização dos sons e a justificativa científica da composição; o confronto entre uma produção institucionalizada e formalizada da música com iniciativas de desestabilização dessa produção. Essa espécie de crônica da modernidade me ajudou a estabelecer um início para uma tentativa de encontrar pontos de contato ou tensão entre a música e as forças culturais que delimitam a sua formação. Embora muitos desses aspectos possam ser generalizados para o período moderno como um todo, me interessa aqui a produção que vai do início do século XX aos dias de hoje. Uma das questões a serem abordadas é o movimento presente em boa parte do repertório criado nesse período que se estabelece entre a *rejeição da tradição* como método para criar o novo dentro da arte e a sua *recuperação* a partir da reformulação de seus princípios.

Theodor Adorno, em seu texto *Teoria Estética* (1988 [1970]), traz a ideia de recuperação e evolução da arte a partir do mecanismo capitalista de incorporação, e consequente banalização, do novo, mecanismo este que também se apropria das formas artísticas mais radicais e as transforma em *kitsch*. Nessa obra de caráter tratadista é importante a discussão que Adorno insere na crítica da cultura, da sociedade capitalista, da razão científica, da cultura de massa e de outras esferas da vida contemporânea. A construção de uma teoria crítica tornou-se o fio condutor das obras de Adorno e dos outros filósofos da escola de Frankfurt (Horkheimer, Benjamim, Marcuse), uma contraposição ao modernismo artístico com seu potencial revolucionário de recusa e promessa, até a degeneração da revolução política. Um pensamento que parte da abstração, mas que se preocupa não somente com uma espécie de ordenação científica da realidade, mas também com os fins a que a razão se dirige. Nesse horizonte teórico, a arte possui uma dimensão crítica bastante valiosa, que pode ser vista, segundo Adorno, de modo evidente e enfático na modernidade, devido, entre outras coisas, à

radicalidade com que esta se estabelece. Adorno enfatiza a relação entre o novo e a tradição dentro do contexto da modernidade:

Mesmo quando o Moderno conserva enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta. Assim como a categoria do Novo resultava do processo histórico, que dissolve primeiro a tradição específica e, em seguida, toda e qualquer tradição, assim o Moderno não é nenhuma aberração que se deixaria corrigir, regressando a um terreno que já não existe e não mais deve existir; isso é paradoxalmente o fundamento do Moderno e confere-lhe o seu caráter normativo (Adorno 1988 [1970]: 35).

Para Bernard Stiegler o advento da arte moderna está diretamente ligado ao advento da indústria e a partir daí se estabelece uma “época de exploração das possibilidades do sensível” (Stiegler 2007: 14). Esta exploração esteve ligada à transformação, multiplicação, diversificação do projeto moderno. O autor traz à discussão o processo de desindividuação, ou seja, uma massificação ou uniformização dos comportamentos que acabam por anular o indivíduo e sufocar o desejo que é essencialmente singular. Ocorre aí um processo de dessingularização do indivíduo, ou melhor, de seus desejos como forças libidinais e, portanto, singulares por essência. A particularização do singular é apontada por Stiegler como um problema na sociedade hiperindustrial, quando ocorre um processo de oposição entre o sincrônico (aquilo que é comum, grosso modo) e o diacrônico (o que é singular).

Partindo de uma posição diferente, Jacques Rancière constrói uma crítica acerca da supervalorização da noção de modernidade e da confusão que essa noção trouxe para pensar as novas formas de arte desde o século XX. Para Rancière, arte e política têm uma origem comum e, na tentativa de entender em que termos há uma ligação entre o estético e o político, desenvolve uma crítica sobre a ausência de uma conceituação do que há de singular num regime particular das artes, especialmente naquilo que ficou definido por modernidade estética. Os regimes da arte compreendem, além dos modos de produção das obras ou das práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e “dos modos de conceituação destas ou daquelas” (Rancière 2009 [2000]: 28). Para Rancière, além de confusa, a noção de modernidade estabelece uma historicização simplista que, ao traçar uma linhagem simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e moderno, ou entre o representativo e o não-representativo, incorre na ocultação das especificidades e do sentido próprios ao regime da arte. Desse modo, para Rancière o regime estético das artes não coloca em oposição o antigo e o moderno, mas “opõe (...) dois regimes de historicidade” (2009 [2000]).

É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. Aqueles que exaltam ou denunciam a “tradição do novo” de fato esquecem que esta tem por exato complemento a “novidade da tradição”. O regime estético das artes não começou com as decisões de reinterpretar aquilo que a arte faz ou aquilo que a faz ser arte (Rancière 2009 [2000]: 36).

O filósofo francês desenvolve uma teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. Ao nomear essa “partilha”, Rancière aponta para o modo como as artes reconfiguram seus espaços e tempos de visibilidade e da enunciação de gestos políticos. Desse modo, a política, para ele, é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística.

Há, portanto uma política de construção do campo da arte que se estabelece por meio das ações dos indivíduos em função das suas percepções daquilo que está no mundo. Essa política está presente não apenas na conformação do que chamamos de arte, mas no discurso e na crítica que avalia e, em muitos casos valida essa arte. Esse campo da arte é dinâmico e se o seu centro é bem definido, sua periferia é sempre incerta e instável. Porém, muitas vezes é no domínio do periférico, daquilo que ainda está por se definir, que residem as forças que alimentam a produção artística como um todo e que obrigam a arte a se reformular constantemente. No caso da música, pretendemos observar como a ideia de ruído, como algo não-musical, gravita constantemente em torno da música e é necessário para manter seu estado dinâmico. A própria separação entre música e não-música é um ato político que se configura em realização estética e a dinâmica dessa distinção parece ser fundamental para a música no período moderno.

É difícil precisar quando a discussão de uma divisão entre *musical* e *não-musical* tornou-se importante na música. Mas neste texto tentarei mostrar que o musical e o não-musical estão situados em uma relação, ora de continuidade, ora de descontinuidade histórica, a partir das conexões – ou da falta delas – com a tradição e com o passado. Mesmo aquilo que pode ser designado como não-musical, faz parte do domínio do musical. Para ilustrar essa ideia, recorro às considerações de Rodolfo Caesar a respeito da escuta musical contemporânea:

Não saberíamos dizer até que ponto podem penetrar no âmbito musical ‘puro e simples’, porque não parece mais existir uma experiência deste tipo... A escuta contemporânea sabe que quando ouve um som não é mais apenas uma experiência de percepções depuradas... (...) mais construídas do que as emoções, noções mais conceituais podem ser relacionadas com a escuta musical. Graças ao indizível da música, a escuta registra o que faz escutar empregando todos e quaisquer artifícios de captura. Aqui vale mais a palavra poética, a metáfora, a analogia. (...) Está fora do alcance do compositor saber se o que ele escuta provém de seu aprendizado ‘extra-musical’ ou se o que ele pensa tem origem em uma estrutura dada pela experiência da música. Para ele tudo é uma e a mesma coisa, respeitada em seus múltiplos e diversos aspectos. Tudo está dentro, até a noção de que há algo de fora (Caesar 1999: 88-89).

A maior parte das questões que serão colocadas aqui tem sua origem em temas ligados à significação da música e dos elementos que a compõem. Entre essas questões uma se coloca com mais

ênfase: se o som é um elemento essencial da música, o que significa tornar os sons musicais? O que poderia ser entendido como uma concepção musical do som? Neste trabalho, essas questões colocam-se não com a intenção de buscar respostas conclusivas, mas com a aspiração de estimular a reflexão a respeito do som e das relações de tensão que ele adquire quando é tomado como ruído. Parto da ideia que o senso comum separa os sons que nos rodeiam – a maior parte deles, ruídos – daquilo que entendemos como música. O que será abordado aqui são situações em que essa separação se torna imprecisa e conflituosa: quando o ruído se torna música, e quando a música se torna ruído. Neste percurso, fica aparente que a separação entre estes domínios não é clara e que ruído e música são interdependentes.

Em sua obra clássica *How musical is man?*, o antropólogo e etnomusicólogo John Blacking assinala uma delimitação da música justamente em função de como o material sonoro é compreendido por um determinado grupo:

A música é um produto do comportamento de grupos humanos, sejam formais ou informais: ela é o som humanamente organizado. E, embora diferentes sociedades tendam a ter idéias diferentes sobre o que consideram como a música, todas as definições são baseadas em algum consenso de opinião a respeito dos princípios a partir dos quais os sons da música devem ser organizados. Esse consenso não pode existir até que haja algum terreno comum de experiência, e até que pessoas diferentes sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que chegam a seus ouvidos (Blacking 1990 [1973]: 10).

Para John Blacking, música é um produto do comportamento humano: “ela é som humanamente organizado” (1990 [1973]: 10) baseando-se em consenso partilhado por determinada sociedade. É um campo que se define dinamicamente a partir de experiências sonoras que podem ser compartilhadas num determinado contexto por um determinado grupo. Blacking expõe ele mesmo sua dificuldade em lidar com a música de outros grupos ao manifestar a opinião de que certas práticas da música de vanguarda deveriam ser chamadas de “mágica reacionária ruidosa” (1990 [1973]: 11) ao invés de música. Entretanto sua definição comporta mesmo as organizações sonoras que não tiverem sido diretamente geradas por uma pessoa, tal como a música aleatória ou a música produzida por computadores, já que mesmo aí haveria musicalidade, pois ainda se trata de “som humanamente organizado”, destinado a “outros ouvidos humanos” e, portanto, “relacionado com a comunicação e relacionamentos entre as pessoas” (Blacking 1990 [1973]: 11-12). Assim, sua definição me parece ampla o suficiente para considerar como musicais algumas expressões que serão abordadas neste trabalho, baseadas em ruídos (algo que simboliza a fronteira daquilo que pertencia ao musical), muito embora a posição de Blacking não se furte a reconhecer o campo da opinião pessoal e, portanto, demonstrando o preconceito.

3. ESCUTA E MUSICALIZAÇÃO DOS SONS

No decorrer do século XX é notável como o discurso sobre a música traz a escuta para um plano de atenção anteriormente focado na composição e na interpretação. Esse processo pode ser avaliado em função de diversos fatores, entre eles o desenvolvimento de tecnologias fonográficas que permitiram o registro, armazenamento, reprodução, manipulação e difusão sonora. Uma das consequências do desenvolvimento dessas tecnologias foi o “aparelhamento da escuta” (Szendy 2001: 117) e (Iazzetta 2009: 35), ou seja, a introdução de diversos estágios de mediação tecnológica entre a realização da música e sua escuta. Paralelamente, há também um processo de laboratorização dos sons uma vez que eles podem, seja nos laboratórios de acústica, seja nos estúdios de música, ser analisados e modificados com uma precisão e controle estritos.

Por outro lado, há uma mudança, igualmente complexa e difícil de ser delimitada, na maneira como os sons passaram a ser concebidos enquanto material para a produção musical. O discurso musical que, ao menos quando originado no âmbito da música tonal ocidental, esteve apoiado em elementos abstratos como notas, acordes, intervalos e formas, passou a tomar o som não em suas possibilidades estruturais e hierarquizadas, mas fundamentalmente em suas qualidades acústicas perceptivas, enfatizando assim sua conexão entre os processos de composição e de escuta. Timbre, textura, ruído e silêncio são apenas alguns dos aspectos que passam a desempenhar um papel importante na composição estabelecendo uma dinâmica em que as construções sonoras passam a depender do contato efetivo com o material acústico, implicando numa atividade contínua de escuta e de relacionamento com os sons. Isso gera uma zona de tensão com o pensamento musical mais tradicional cuja ênfase recai sobre aspectos estruturais, formalizáveis e abstratos.

A fonografia redimensionou a escuta aparelhando-a com próteses acústicas e colocando a percepção do som (em contraponto com a ideia de percepção da nota) numa nova perspectiva. Com isso, elementos tonais, relações tímbricas e construções espectro-morfológicas passam a co-orientar a ênfase colocada no material sonoro durante o processo de composição (bem como no discurso sobre ela), estendendo-se num repertório que vai da eletroacústica ao spectralismo, da música experimental norte-americana ao *noise* japonês.

Entretanto, ao lado de um conjunto em que se destacam as qualidades físicas do sonoro (como na tipomorfologia da escola franco-britânica), há também outro que vai em direção àquilo que é exterior ao fenômeno acústico, como é o caso dos conceitualismos que se tornam frequentes na

vanguarda do pós-guerra. É claro que a exploração das referências externas que pode ser estabelecida a partir dos sons não é um aspecto exclusivo da música da modernidade, mas talvez tenha sido potencializado pelos paradoxos trazidos por ela. Refiro-me aqui não apenas à ampliação da escuta por aquilo que qualifica acusticamente um som, mas pela abrangência da experiência musical que integra uma diversidade de esferas: sociais, ritualísticas, políticas, psicológicas, antropológicas etc. É preciso estar ciente de que generalizações neste sentido correm o risco de levar a deduções precipitadas e superficiais, como alerta Rodolfo Caesar:

Hoje, muito por conta da redução do campo focal, ainda se assiste a um conflito motivado pela oposição entre um pós-modernismo referencialista contra um formalismo modernista de feição adorniano (Caesar 2010: 145).

Porém, as implicações desse processo para a construção do repertório musical e para a escuta desse repertório durante o século XX são tão diversas quanto importantes para o seu entendimento. Interessa-me aqui inicialmente abordar uma delas que se instala entre essa potencialização da escuta como elemento de entendimento musical e a consagração do som e de suas incontáveis relações como matéria essencial da música.

4. MUSICALIZAÇÃO DOS SONS ²

A passagem da ideia de nota para a ideia de som provoca um deslocamento de um campo abstrato para o concreto. Se a nota depende de sua atualização acústica, quer dizer, se ela precisa ser tocada para se concretizar, o som se estabelece antes como fenômeno acústico e perceptível para então criar implicações abstratas. Parece que esse jogo ajudou a configurar, pelo menos em parte, a maneira como as diversas manifestações musicais se organizaram. Enquanto baseada na nota, a música de concerto de tradição tonal, mesmo atualizada na performance, almejou um discurso essencialmente auto-referencial, cujas relações pudessem ser remetidas aos próprios elementos musicais. Em certa medida, a ideia de que essa música representa algo que ela mesma contém se superpõe à de que a música possa apontar para elementos que estejam fora dela: contexto, programa,

² Parte das ideias a respeito dos modos de escuta que privilegiam aspectos estruturais, referenciais ou sensoriais discutidas neste ponto foram desenvolvidas anteriormente no artigo *A Escuta Ampliada* (2009) que contou com a colaboração de Fernando Iazzetta, a quem agradeço pelas inúmeras contribuições.

ideias, conceitos, histórias. Se é certo que a música pode também representar algo que lhe é externo (veja-se a teoria dos afetos no período barroco, o confronto entre a música absoluta e a música programática no século XIX, ou a multiplicidade referencial e de citações, musicais ou não, que povoam um repertório rotulado de “pós-moderno” a partir do final do século XX), é certo também que muitas vezes ela é tomada por aquilo que está contido apenas nela mesma. Ainda que não possa haver criação sem reflexão e sem uma intencionalidade que remeta para uma realidade que não pode estar contida apenas dentro dos elementos estruturais da obra, a própria musicologia tradicional estimulou a ideia de que se poderia não apenas pensar, mas também validar a música, a partir da compreensão de suas estruturas e relações internas.

A pergunta sobre a (abrangência da) escuta não é nada nova na música. O que de certa forma seria novidade é o divórcio entre a música e seu instrumento de “conhecimento” [a análise]. Persistem certos princípios que levam a uma homogeneização da experiência musical, inicialmente no seu repertório, mais tarde na teorização, muito por conta da noção de uma “música absoluta” (Caesar 2010: 144).

Talvez caiba aqui uma breve construção sobre esse processo de autonomização da música que é muitas vezes referido como “música absoluta”. A ideia de autonomia fica especialmente em destaque no projeto moderno (a partir do fim do séc. XVIII), o integra como alavanca propulsora da separação entre as esferas sociais (economia, política, ciência, arte, cultura) e uma ação reguladora central, a religião. No texto *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* no original alemão, publicado em 1921) Max Weber (1996) usa a música como exemplo de autonomização radical e como principal modelo desse processo para as outras artes. Segundo Weber, nas sociedades modernas, diferentemente das pré-modernas, as esferas sociais ganham autonomia, funcionam a partir de suas legalidades internas e não mais se reportam à religião. Essa diferenciação progressiva entre as esferas sociais e de valores exige uma legalidade própria, de acordo com suas próprias leis, sem apelo aos mitos (religião) partilhados. Esse processo está intimamente ligado ao artifício do desenvolvimento da racionalização orientada para fins, com parâmetros de equivalência, pois como coloca Leopoldo Waizbort na introdução à edição brasileira do livro de Weber, “[...] as tensões que a partir de então passam a marcar as relações entre as diversas esferas são decorrentes da peculiaridade e autonomia das diversas legalidades próprias a cada uma das esferas” (em Weber, 1996: 28-29).

Para exemplificar esse processo, Weber compara a finalidade prática da música “primitiva” que estaria vinculada a fins sociais ao que ele chamou de “puro gozo estético” autônomo da música ocidental, que na teoria de Weber foi se racionalizando:

Com o desenvolvimento da música a uma 'arte' estamental (seja sacerdotal, seja aoídica), com o ultrapassamento do emprego meramente prático-finalista das fórmulas sonoras tradicionais e, por conseguinte, com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se regularmente sua verdadeira racionalização (Weber 1996: 86-87).

Deve-se ressaltar aqui um aspecto importante para compreensão desse quadro que é uma espécie de distanciamento entre o discurso sobre a música (neste caso, o da musicologia tradicional) e a criação musical. Se a questão da referencialidade aparece em situações distintas, como a da querela entre a música absoluta e a música programática no século XIX, ou na argumentação de Schaeffer em relação às referências sonoras na composição acusmática, essas questões não reverberam de modo tão contundente nas obras desses períodos, e os compositores tendem a relativizar essas polarizações em suas obras. Entretanto, ao menos no ponto de vista da musicologia tradicional, parece haver uma inclinação clara em privilegiar a abordagem musical voltada para os elementos contidos na própria estrutura da música, em detrimento daquilo que possa ser considerado como extra-musical. Assim, ainda na primeira metade do século XX, ao mesmo tempo em que a escuta torna-se ponto de partida para pensar a música, a musicologia e a crítica musical vão eleger os modos mais “pertinentes” de escuta.

Partindo de ideias levantadas inicialmente por Schoenberg (1984 [1975]) e Adorno (2009 [1973]), a musicóloga Rose Rosengard Subotnik vai qualificar a concepção de uma escuta estrutural, como “um método que concentra a atenção primariamente nas relações formais estabelecidas no curso de uma composição particular” (Subotnik 1996: 148). Este seria o princípio geral adotado por boa parte da musicologia (especialmente a de origem norte-americana e também a musicologia analítica) e que considera a prevalência das estruturas abstratas da música sobre qualquer outra relação histórica ou contextual.

O conceito de escuta estrutural [...] foi destinado a descrever um processo em que o ouvinte segue e compreende os desdobramentos da realização de uma concepção musical geradora, com todos os detalhes de suas relações internas [...] Com base no pressuposto de que uma lógica estrutural válida é acessível a qualquer pessoa pensante, a escuta estrutural desestimula os tipos de compreensão que requerem conhecimentos culturalmente específicos de coisas externas à estrutura composicional, tais como associações convencionais ou sistemas teóricos (Subotnik 1996: 150).

Esse pensamento supõe que a música possa ser controlada por uma lógica universal acima de qualquer ideologia particular. Tais pressupostos conferem a uma escuta “não-estrutural” um status secundário uma vez que permitiriam conceber, ainda que idealmente, a compreensão da música apenas a partir de sua partitura por meio de uma leitura inteligente a que chamamos solfejo. Daí o fato de tanto a atualização da música em performance, quanto a valoração da sua concretização sonora, encontrarem um espaço reduzido nas teorias e nos modos acadêmicos de ensino da música. A

performance, como aponta Nicholas Cook, acaba sendo tomada como uma reprodução do texto musical e “a orientação escritural da musicologia inibe a sua habilidade para conceitualizar a música como a arte performática que todos sabemos que ela é” (Cook 2007: 11).

O som, por outro lado, ao acontecer no tempo e no espaço, coloca em ressonância todos os objetos a que está ligado: suas fontes, sua interação com o ambiente, suas características sensíveis e, especialmente, as memórias de coisas, fatos, pessoas, ou ideias a que remete. Porque assim como no domínio visual as imagens grudam-se a seus objetos, os sons também se conectam aos contextos e ambientes em que ocorrem ou sugerem. Ora, uma *nota* Si bemol pode ser tida apenas como uma abstração que só provoca conexões ao associar-se a outras notas de natureza igualmente abstrata. Por outro lado, o *som* (e pode aí ser o som de um determinado si bemol, tocado por um determinado instrumento) já é um objeto no mundo e sua existência é sempre fortemente mediada pelo lugar em que ele habita e pelas conexões que suscita.

Há aparentemente aí a indicação de um conflito. Quando a música passa a apoiar-se sobre o som, tenta antes esvaziá-lo de significado. Isso é especialmente verdade para as vanguardas do pós-guerra, que abrem a possibilidade de se pensar o som musical como algo autonomizado, focado em suas características intrínsecas. Uma importante reflexão a esse respeito é concebida por Douglas Kahn em vários de seus textos (1999a; Kahn 1999b). Kahn usou o termo *musicalização dos sons* para identificar um processo de descolamento dos sons de suas referências, ruídos e contextos para que se tornassem, então, musicais. Kahn aponta que o som enquanto elemento artístico foi polarizado pela música e seguiu uma linha discursiva segundo uma gramática específica que, por mais experimental que fosse, buscou conservar seu deslocamento tanto de referências externas, quanto de relações contextuais. Ou seja, a música teria promovido uma ideia particular e restritiva de som baseada na concepção do “som em si” (Kahn 1999a).

É esse contexto que permitiu, por exemplo, que Schaeffer propusesse o exercício da escuta reduzida, cujo efeito talvez tenha servido mais para chamar atenção daquilo que não sabíamos sobre os sons do que para estabelecer uma técnica de escuta propriamente dita. Mas, seja qual fosse a intenção schaefferiana, é importante notar que o exercício da escuta reduzida e a qualificação do objeto sonoro demonstram uma tensão que se instaura quando se coloca o objeto sonoro no lugar da nota, essa idealização sonora que se presta a todo o tipo de relação estrutural, hierárquica e classificatória:

De fato, a música eletroacústica de tendência concreta e acusmática ajudou a expor a dissolução da fronteira entre um tratamento do elemento sonoro que oscila entre dois polos. Por um lado, o som

esvaziado de conexões que apontem para fora de suas próprias qualidades e características, ou para a relação destas com o discurso musical. Por outro, uma postura que potencializa as referências que os sons podem estabelecer com elementos não sonoros e extra-musicais (Campesato 2007: 39; Campesato 2009).

As vanguardas do pós-guerra parecem dar continuidade à tendência da música ocidental de concerto de privilegiar os aspectos estruturais em detrimento de uma valorização e de uma problematização dos aspectos referenciais e representacionais. É interessante notar que, na mesma época, o movimento da arte conceitual percorre outro caminho. Uma ênfase no processo de criação e nos conteúdos da obra artística vão se superpor à própria obra. A arte conceitual traz a ideia de desmaterialização da arte, agregando conteúdos que deixam de ser auto-referenciais para apontar para questões políticas, sociais e institucionais (Freire 2006). O conceito coloca-se no lugar do objeto e o processo no lugar da técnica. Ficam estabelecidas novas formas de intervenção artística como a performance e a instalação. Em ambas, o contexto é alçado a elemento fundamental da obra. De modo semelhante e em contraste com o estruturalismo das vanguardas musicais europeias, John Cage e os integrantes do movimento Fluxus agem numa direção de expansão das relações entre som e música ao construírem o sentido de suas obras pela experiência – do artista e do espectador - do processo de criação, numa tentativa de aproximar a obra de arte da vivência cotidiana. Um novo tipo de relação se coloca em que a abstração das ideias e conceitos que dão origem ao pensamento artístico são concretamente realizados pelos espaços, ações, gestos, corpos e objetos que se remetem a eles. Essa arte intensifica a relação entre dois extremos que muitas vezes aparecem cindidos: por um lado, uma produção voltada para uma sensorialidade amplificada, em que o espectador não mais contempla, mas experiencia a obra, como nos *parangolés* de Helio Oiticica, por exemplo; por outro, o caminho de desconstrução do objeto de arte impulsionada pelos *ready made* de Marcel Duchamp em que há uma proliferação de significados que não se encontram dentro do objeto artístico, mas para os quais ele aponta.

Figura 1: Parangolé de Hélio Oiticica.

Aparentemente, a música erudita tradicional almejou uma posição de neutralidade em relação a esses dois extremos canalizando a sensação e a representação para o domínio dos elementos propriamente musicais. Neste contexto, raramente se assume uma negação do caráter sensorial ou representacional da música, embora estes estejam geralmente confinados aos elementos intrínsecos à sua lógica interna. Embora alguns autores como Subotnik (1996: 157-8) e Cook (2007) identifiquem a origem desse discurso dentro da tradição tonal ocidental, não é raro que ele seja estendido a qualquer outro tipo de manifestação musical. Note-se, mais uma vez, que esse discurso nem sempre se reflete na prática musical com a mesma proeminência que aparece nos escritos sobre a música. Essa inclinação, por si só cultural e ideológica, reflete uma série de escolhas frequentemente legitimadas por um discurso acadêmico e cuja proximidade com a experiência musical propriamente dita pode ser questionada (especialmente quando se trata de músicas situadas fora da tradição tonal ocidental).

Se as vanguardas musicais, incluindo aí a produção eletroacústica daquele período, corroboram essa posição ao produzirem uma grande quantidade de teorias, métodos e análises ancorados numa racionalização e formalização do pensamento musical, é bem verdade que há também uma preocupação com a acomodação do espírito de experimentalismo e inovação dentro do contexto artístico daquele momento. Entretanto, o discurso que oscila entre o manifesto e a justificativa, mantém intacta a ideia de validação da música pela coerência lógica e estrutural da composição, seja nas técnicas do serialismo, nas funções estocásticas de Xenakis, nas modularidades dos minimalistas

ou mesmo no indeterminismo de Cage, ainda que sua obra promova também uma reflexão sobre a contextualização cultural e ideológica da música.

É certo que muitos projetos composicionais, alguns deles acolhidos pela música eletroacústica, vão buscar a transposição da barreira da abstração musical e de um condicionamento da obra pela escuta dos sons, ainda que criando certo desconforto dentro desse repertório. É isso que ocorre, por exemplo, nas paisagens de sons de Luc Ferrari ou no conteúdo fortemente politizado de peças de Luigi Nono.

A incorporação de elementos extra-musicais, bem como uma acentuação do caráter sensorial da escuta que foi explorada em certos âmbitos da eletroacústica, vai encontrar ressonância, também, em uma série de trabalhos focados na produção sonora, mas nem sempre associados às correntes mais tradicionais de eletroacústica ou da música contemporânea. Os trabalhos abrigados sob o termo arte sonora (e suas variações como áudio-arte, arte acústica, instalação sonora, arte sônica etc.) talvez sejam os mais emblemáticos aqui, mas esse processo inclui também outras produções de caráter mais experimental que se desenvolveram sob nomes como *glitch*, *noise*, *circuit bending* e *plunderphonics*, entre outros.

Muitas vezes as obras realizadas nesses contextos colocam em segundo plano as relações estruturais abstratas e auto-referenciais típicas do repertório da música de concerto. Estabelecem conexões com outras artes visuais e performáticas e apontam para um redirecionamento da escuta, que se torna menos estrutural e mais voltada a aspectos que promovem a integração dos sentidos (audição, visão, tato), ao mesmo tempo em que se apoia nas relações referenciais insinuadas pelos sons. Essa escuta, ao invés de concentrar-se nas intra-relações dos sons, é conduzida, por um lado, para a imersão sensível do ouvinte e, por outro, remetida para referências que se estabelecem a partir dos sons, mas que habitam fora deles. Em ambos os casos, uma escuta estrutural seria insuficiente para promover uma compreensão da obra, uma vez que a estrutura passa a ser vista como suporte e não como propósito da composição. Vale lembrar que esses dois aspectos, sensorialidade e extra-referencialidade que serão comentados mais adiante neste capítulo, não são alheios a outras práticas musicais. Ao contrário, estão sempre presentes em alguma medida. Especialmente no caso das músicas de tradição oral e das músicas populares urbanas, os aspectos da sensorialidade e da referencialidade extra-musical são essenciais. Entretanto, a tradição ocidental da música de concerto impôs certa dominância no discurso sobre a música que tendeu a acentuar o caráter estrutural e auto-referencial em detrimento de outras possibilidades de abordagem do seu repertório. Esse caráter será melhor circunscrito no segundo capítulo, ao relacionarmos música e ruído.

5. EXPERIMENTAÇÃO

O adjetivo experimental carrega muitos significados e ideologias, especialmente quando atribuído a qualquer qualificação do termo música. É um conceito que assume papéis diferentes, por vezes contraditórios e reflete num dos paradoxos trazidos pela modernidade: o desejo pelo novo e, ao mesmo tempo, uma nostalgia pela intuição. Parece ser complicado unir num mesmo parágrafo conceitos tão polêmicos, mas minha intenção é mostrar como as raízes comuns nas palavras experimento e experimental sugerem uma ligação interessante e que pode nos ajudar a entender melhor as transformações pela qual a prática musical passou a partir da modernidade, ou mais especificamente entre o início do século XIX e meados do século XX.

Embora o termo *experimental* esteja fortemente associado a algumas posturas da vanguarda musical do pós-guerra, sua conexão com a música é bem anterior e de alcance mais amplo e geral. Essa associação está vinculada ao processo de racionalização instaurado na modernidade e ao status alcançado pelas ciências na formação da visão de mundo do homem ocidental. Não é mera coincidência que, ao mesmo tempo em que os laboratórios científicos começam a se instrumentalizar no Iluminismo, a música opere a sua transição de uma produção nitidamente vocal para a sua instrumentalização. O início da utilização regular de instrumentos na música coincide com o uso sistemático dos primeiros instrumentos científicos como, por exemplo, o telescópio de Galileo Galilei. Esse processo denota um caminho em direção à mensurabilidade, precisão e, conseqüentemente, limpeza e eliminação daquilo que fugia à regularidade e estabilidade, ou seja, daquilo que me refiro aqui como ruído.

Provavelmente não é coincidência que o Renascimento europeu e os primórdios da Ciência Moderna marcaram um período em que a instrumentação começou a proliferar tanto na arte quanto na prática da Ciência. Na música este é um período em que os instrumentos são cada vez mais utilizados – em comparação a antiga música sacra a cappella e ao cantochão – para o crescente uso e experimentação com uma variedade de instrumentos de cordas, madeiras, metais e percussão. De fato, nossos atuais instrumentos de orquestra eram mais relacionados com a óptica e a visualização. Galileo, muitas vezes tomado como figura paradigmática para a ciência moderna, desenvolveu tanto telescópios quanto microscópios que utilizam lentes compostas para ampliar os fenômenos macroscópicos e microscópicos de interesse (Ihde 2010: 26-27).

A invenção do telescópio, primeiro instrumento com a função de estender a capacidade dos olhos humanos, através de um conjunto de lentes montadas em um tubo é símbolo desse movimento de instrumentalização da ciência. Sua criação é geralmente atribuída ao aparelho descrito em 1608 por

Hans Lippershey, fabricante de óculos de Middleburg, nos Países Baixos. O termo telescópio foi cunhado para descrever o instrumento aprimorado por Galileo Galilei. É válido notar que seu pai, Vincenzo Galileu, foi um alaudista que desempenhou papel importante no desenvolvimento da modulação harmônica no âmbito da polifonia e, de acordo com Carla Bromberg (2011), foi ele quem influenciou Galileo na busca pela “verdade” experimental. No livro *Vicenzo Galilei: contra o número sonoro*, Bromberg faz uma incursão nas contribuições, raramente exploradas, de Vincenzo Galilei para as histórias da música e da ciência e demonstra que mesmo antes da filosofia natural acomodar, no séc. XVII, uma inclinação que vai unir teoria e prática e que se tornaria marca do fazer científico, o músico quinhentista já havia iniciado o caminho que levaria à consagração da experimentação. De acordo com Bromberg (2011: 17), Vincenzo Galilei enxergava a música como um fenômeno físico, porém cultural ao mesmo tempo, já que era uma realização humana baseada em leis físicas que regiam o comportamento dos sons sem deixarem de estar sujeitas a diferenças culturais. Segundo as pesquisas de Bromberg, Vincenzo Galilei propôs um modelo sonoro para a música, para além do modelo tradicional numérico pitagórico e inaugurou com seus experimentos com materiais e instrumentos, uma maneira de pensar a ciência que culminaria no que ficou amplamente disseminado como ciência moderna.

Assim como o instrumento científico, o instrumento musical permite a manipulação e domínio das forças e fenômenos naturais – neste caso, os sons – que podem ser reproduzidos de maneira controlada e estável. Com isso torna-se possível um refinado controle das qualidades sonoras, como apontado por Don Ihde: “mudanças de material para instrumentos de corda, por exemplo, das tripas para os pelos e depois para as cordas de metal ou de polímero, todos [esses distintos materiais] permitem tonalidades diferentes para os sons produzidos” (2010: 27). Essa transformação não é, portanto, apenas técnica, pois implica numa mudança qualitativa do material sonoro que é incorporada a música.

Paralelamente ao surgimento da ciência experimental, o aparelhamento da música permitiu trazer o som de um domínio fugaz para a concretude daquilo que podia ser observado, levando assim à consolidação de algumas estruturas que vão apoiar o pensamento musical na modernidade. Entre essas estruturas destacamos três que nos parecem mais significativas. A primeira refere-se ao fato de que o som é levado ao laboratório onde passa a ser estudado ao lado de outros fenômenos naturais, como a luz, a gravidade e o eletromagnetismo. Assim como se podia estudar, classificar e compreender o que se passava em relação a certas reações químicas, tornou-se possível realizar experimentos com o som. Portanto, o som torna-se objeto da ciência, especialmente da ciência experimental (apesar deste ser um termo que aponta para certa confusão, o insiro aqui

propositadamente). No laboratório busca-se explicar de maneira científica as relações que a música produziu de modo intuitivo.

Decorre daí a segunda conexão. Uma vez levado ao laboratório, o som perde o seu caráter efêmero de elemento incorpóreo e fugaz, e ganha certa 'materialidade'. O conhecimento do funcionamento acústico do som tira-o de uma perspectiva mágica e o coloca entre outros elementos da natureza que podem ser compreendidos e controlados pela ciência.

A terceira conexão pode ser traçada entre a formação e consolidação de uma ciência experimental e o conhecimento acerca do som. Essa relação diz respeito ao fato de que à medida que a natureza sonora vai sendo desvendada no laboratório, o som passa a ser não apenas compreendido, mas também analisado e, posteriormente, monitorado e dominado. Os instrumentos, tanto dos laboratórios quanto os musicais, permitem que o som seja produzido de maneira cada vez mais controlada, especialmente no que tange à uniformidade e padronização de suas qualidades tímbricas e de articulação. A experiência do músico é amalgamada pelo experimento da ciência e é natural que a primeira herde os (ou seja, influenciada pelos) traços racionalistas e formalistas da segunda.

Mais tarde, o Iluminismo que, segundo Adorno, tinha como programa o desencantamento do mundo, concentrando-se na eliminação dos mitos e na destruição da fantasia por meio do conhecimento (Adorno; and Horkheimer 1985 [1947]), iria lançar as raízes dos processos de fragmentação e dissociação (dissecação, deslocamento do contexto, acentuação do parcial em detrimento do total) como método oferecido pelas ciências aplicadas para explicar a natureza e que mais tarde iria inevitavelmente contaminar a arte e a música.

6. EXPERIMENTO E O EXPERIMENTAL

Durante os séculos XIX e XX surge uma ampla gama de inovações técnicas no campo da acústica, além de uma série de técnicas de visualização para o som, como por exemplo, no tratado sobre acústica *Descobertas na teoria do som*, de Ernst Friedrich Chladni (1756–1827) (*Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, publicado originalmente em 1787) onde ele descreveu de maneira circunstanciada a visualização dos movimentos de um corpo sonoro vibrante, ao qual ele chamou de *Klangfiguren*. A visualização era realizada a partir de um arco de violino friccionando uma placa de metal ou vidro fixada em um ponto de apoio e, em cuja superfície era espalhada um pouco de areia.

Os experimentos de Chladni permitiram o estabelecimento de uma relação direta entre os objetos vibrantes e os sons que produzem ao permitir a visualização das regiões de ressonância desses objetos em associação com faixas de frequência.

Figura 2: Desenho representando o experimento de Chladni em que uma chapa de metal mostra os padrões de ressonância sobre ela empregados pela fricção do arco.

Menos de um século depois, o físico alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894) teria um papel fundamental na constituição da acústica e psicoacústica modernas por meio de uma sistematização de sua pesquisa sobre a física da percepção dos sons. Essa sistematização é desenvolvida no famoso livro *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Sobre as sensações do tom - como uma base fisiológica para a teoria da música) de Hermann Helmholtz, publicado pela primeira vez em 1863 e que não apenas funda o campo da acústica moderna, mas vai influenciar todo o conhecimento acerca do som no século XX (Helmholtz 1954). O trabalho do cientista alemão busca desvendar a natureza sonora numa ampla variedade de aspectos que vão da descrição do comportamento físico às relações musicais estabelecidas pela combinação de sons, passando ainda por um importante estudo sobre o funcionamento do ouvido. Com isso, seu texto transcende, já nas décadas seguintes, o campo da ciência e suas ideias tornam-se cada vez mais influentes no campo nascente da musicologia.

A manipulação experimental no domínio sonoro alavancou a descoberta de novos meios de registro e transmissão do som na passagem do século XIX para o XX. A invenção do fonógrafo (em

1877 por Thomas Edison), do gramofone (em 1887 por Ervil Berliner), do microfone (em 1877 com patentes de Berliner e de Edison), do alto-falante, do telefone e do rádio viriam reformular totalmente o universo acústico.

Apesar da motivação de cada uma dessas invenções não terem necessariamente um fundo musical nem estético, a transformação instaurada por meio delas é indiscutível. Os traços tecnológicos que esses e outros aparelhos deixaram é algo intenso na construção da música criada posteriormente. Porém, o que gostaria de frisar é que a maneira com a qual nos relacionamos com a música, sua produção, escuta e reprodução fica afetada por uma dinâmica centrada na experimentação.

Diversos autores vão buscar no estudo 'arqueológico' dos aparelhos sonoros criados no final do século XIX e início do século XX (o estetoscópio, o fonógrafo, o rádio, o microfone, entre tantos outros) a chave da transformação da escuta a partir das novas relações entre o órgão sensorial e o mundo à sua volta. Essas relações são cada vez mais intensificadas por esses aparelhos que passam a mediar a conexão entre um sistema biológico – o ouvido – e o sistema social em que os sons acontecem. Ana Maria Gautier em *El sonido y el largo siglo XX* (2006), enfatiza as transformações da nossa percepção das origens materiais e biológicas dos sons a partir do momento em que nossa escuta passa a ser mediada por aparelhos. Gautier remete à discussão de Jonathan Sterne em *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (2003), para quem os sentidos são sempre constituídos por uma condição histórica e para compreender historicamente os sentidos seria necessário antes considerar “a sociedade, a cultura, a tecnologia e o corpo, como sendo eles mesmos artefatos da história humana” (Sterne 2003: 05). Gautier ressalta as indicações de Sterne a respeito da importância de uma busca pela corporeidade sonora em seus termos biológicos e característicos, antes que se chegue à busca de novas sonoridades para um fim estético:

Para Sterne não foi a invenção de dispositivos como o gramofone, ao final do século XIX, o que gerou um novo lugar de escuta. Pelo contrário, foi o interesse médico e científico na escuta que despertou o interesse pelo sonoro que se plasmou em experimentos como (...) o famoso fonógrafo de ouvido inventado por Graham Bell e Clarence Blake em 1874 - A partir do clínico, gera-se esse interesse por mecanismos e por aparatos que transformam as vibrações sonoras em um tipo de marca ou "traço", tais como sulcos de um cilindro de cera ou de vinil, ou seja, no que chamamos de mecanismo de transdução de som (Gautier 2006: s/n).

O que Sterne e Gautier buscam apontar é a importância que a materialidade sonora e seu traço transportável e traduzível desempenharam numa valoração dos aspectos informacionais e comunicacionais do som, além de seu papel estetizante. Essa transformação coloca-se como uma mudança de paradigma na compreensão do papel do som e do ruído no cotidiano desde então. Ressaltar os aspectos informacionais dos sons funcionou cada vez mais como um mecanismo de

mediação entre a percepção e a escuta de estar no mundo: “Há aqui uma barreira embaçada entre som e informação que se expandirá radicalmente na era digital no final do século XX, quando o som, por sua vez, passará a ser lido como informação” (Gautier 2006: s/n).

Numa lúcida avaliação das articulações que ajudaram a constituir a condição estética da arte contemporânea, Edgar Wind no ensaio *Aesthetic Participation*, publicado em 1963 numa coletânea de textos intitulada *Art and Anarchy*³ (Wind 1969 [1963]), indica como a arte buscou colocar-se à parte “do centro de nossas vidas”. Em alguma medida propagou-se a ideia de que quanto mais uma obra de arte arrastasse o espectador para longe de seus hábitos e preocupações ordinárias, mais intensa seria a experiência trazida por essa obra (Wind 1969 [1963]: 18). Neste caso, o poder de um artista estaria em deslocar o espectador de seus “hábitos perceptuais e revelar novas gamas de sensibilidade” (1969 [1963]: 18). Wind prossegue indicando a importância da fratura entre nossos hábitos e os valores estéticos da arte contemporânea: “Se pensarmos, por exemplo, em Manet, Mallarmé, Joyce, ou Stravinsky, parece que quase todos os triunfos artísticos dos últimos cem anos foram, em primeira instância, triunfos de ruptura” (1969 [1963]: 18).

Nesse processo, a aproximação entre o espírito artístico e o científico desempenha um papel importante. O artista, ao tomar o modelo das ciências aplicadas, acaba por afastar a arte do que é humano ao evidenciar o *métier* como um fim em si mesmo. O seu atelier se transforma em laboratório, na qual ele testa e verifica o funcionamento de suas “obras”, ou melhor, de seus “experimentos”, os quais são baseados em dinâmicas estabelecidas por um sistemático e refinado método. A esse respeito Edgar Wind comenta que :

(...) a energia criativa sempre teve o efeito de transformar ou afiar hábitos perceptivos. No entanto, no passado, quando os artistas ainda estavam genuinamente em contato com o mundo da ação, as suas inovações - não importa quão estimulantes ou perturbadoras - foram produzidas de forma quase incidental para a função vital que a arte se submete; a inventividade artística hoje é um fim em si mesmo. Arte tornou-se 'experimental' (1969 [1963]: 19-20)

Outra consequência desse processo, talvez a mais subjetiva delas, venha do fato que a arte tenha percorrido um caminho da desumanização a partir da ênfase no puro *métier*. Ou seja, quando o artista passa a criar sua arte em função dela mesma, a preocupação e motivação que antes poderia residir em qualquer outra coisa, estava agora a cargo da pureza formal de seu *métier*. Neste percurso Edgar Wind relaciona a influência do experimento científico em uma arte que, por meio de experimentações, torna-se “experimental” justamente por assumir uma prática influenciada pela

³ Coletânea que anteriormente foi apresentada como palestra num conjunto de programas de rádio da série Reith Lectures na BBC. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00h9lbs>

dissociabilidade da ciência, ou ainda, destacando o fato da inventividade artística ter um fim em si mesma:

É significativo que a palavra "experimento", que pertence ao laboratório do cientista, foi transferida para o estúdio do artista. Não é uma metáfora casual: pois, embora os artistas hoje compreendam muito menos da ciência do que eles compreendiam no século XVI ou XVII, a sua imaginação parece assombrada pelo desejo de imitar os procedimentos científicos; muitas vezes eles parecem agir em seus estúdios como se estivessem em um laboratório, realizando uma série de experimentos controlados, na esperança de chegar a uma solução científica válida. E quando estes exercícios adstringentes são exibidos, eles reduzem o espectador a um observador que assiste com interesse a mais recente excursão do artista, mas sem uma participação vital (Wind 1969 [1963]: 20).

Neste contexto tecno-científico, a arte incorpora a ciência e seus procedimentos, produzindo visões de mundo contaminadas pelas percepções culturais, midiáticas e científicas. Essa perspectiva nos leva ao escopo do termo experimento e de como o som, tal qual escutamos hoje, tornou-se um objeto de pesquisa científica. Como apontado anteriormente, a partir do século XIX há um crescente desenvolvimento em várias áreas do conhecimento que nos levou a um enfoque notadamente "material" do som. Esse panorama se deu também graças ao som ter se tornado uma espécie de componente laboratorial: o som e a maneira como o escutamos estavam agora submetidos a experimentos científicos. A partir de então uma ampla gama de áreas interdisciplinares de pesquisa surgiram e, reiteradamente, submeteram o som a suas diferentes abordagens, envolvendo física, acústica, fonética, construção de instrumentos, psicoacústica, cognição, musicologia e etnologia, apenas para citar alguns exemplos.

O funcionamento do ouvido foi recriado em laboratórios: sons foram sintetizados e novas fontes de som foram inventadas; a música e seus instrumentos foram investigados para desnudar o conhecimento implícito que se presumiam escondidos nas composições, nas teorias da harmonia, ou em instrumentos musicais. Esta pesquisa foi acompanhada por um ajustamento constante da cultura material do experimento em relação ao que poderia ser ouvido como a materialidade do som. Isto inclui as experiências e a padronização de instrumentos e dispositivos de medição; isso diz respeito às trocas entre cientistas e músicos, laboratórios e oficinas de instrumentos musicais e científicos; isso também compreende a invenção de novos sons da música e do advento da eletricidade no laboratório. Todos estes acontecimentos levaram os sons a serem ouvidos de novas maneiras (Kursell 2008: 03-04).

Uma possível abordagem para compreender melhor essa mudança de paradigma que tanto influenciou as diferentes instâncias da música, talvez possa ser explicada, ou melhor, mapeada pelo contexto criado no embate de dois termos: experimento e experimental. A relevância desse ponto de apoio aqui se dá menos pelos termos em si e mais por aquilo que cerca a modernidade na construção de uma relação estreita entre arte e ciência. Heidegger é um dos autores que apresentam essa relação como um fenômeno essencial da modernidade. Ao se perguntar sobre a essência da ciência, Heidegger

levanta: “Que entendimento daquilo que é e da verdade fornecem a base para essa essência? Se conseguirmos chegar ao fundamento metafísico que fornece a fundação para a ciência como um fenômeno moderno, então, toda a essência da era moderna terá que deixar-se ser apreendida a partir desse fundamento” (Heidegger 1977 [1954]: 117).

Portanto, essa relação que passa a ser íntima, aponta inevitavelmente para o confronto das diferenças entre natureza e humanidade (cultura), ou entre o que é natural e o que é construído pelo homem. A complexidade deste tema impede o seu aprofundamento neste texto. Porém, ainda que tratada aqui de maneira tangencial, a relação entre arte e natureza nos conduzirá até as diferentes concepções e ideologias que surgiram na modernidade frente a esse paradigma. Uma delas é levantada pela filósofa da música Lydia Goehr e refere-se, como ela própria diz, “àqueles que, através da Ciência ou da arte experimental, afirmam que a natureza pode ainda existir como uma presença viva dentro da experiência humana” (Goehr 2008: 109).

São muitos os autores que trataram desse tema complexo e polêmico no debate da modernidade, dentre os quais, estão Goethe, Nietzsche, Schiller e o próprio Heidegger. Há uma mudança de paradigma no que diz respeito à aquisição do conhecimento e que está inegavelmente presente no discurso de todos esses autores. A produção do conhecimento que antes era associada ao pensamento filosófico aristotélico, baseado na experiência, passa a ser fruto dos experimentos, dos testes e das intervenções na natureza seguindo uma lógica da execução desses testes e intervenções para posterior observação e valoração de determinado conhecimento. O que Heidegger reitera é a especificidade que o termo experimento adquire na modernidade, na qual o conhecimento da natureza é transformado em pesquisa, no caso, científica:

Por certo, foi Aristóteles quem primeiro compreendeu o que *empeiria* (*experientia*) significa: a observação das próprias coisas, as suas qualidades e modificações sob condições de mudança, e, conseqüentemente, o conhecimento do modo como as coisas se comportam via de regra. Mas uma observação que visa tal conhecimento, o *experimentum*, continua sendo essencialmente diferente da observação que pertence à ciência enquanto investigação, a partir do experimento de pesquisa; ela permanece essencialmente diferente, mesmo quando a observação na antiguidade e na era medieval também trabalha com números e medidas, e mesmo quando esta observação faz uso de aparelhos e instrumentos específicos⁴ (Heidegger 1977 [1954]: 121).

⁴No original: “To be sure, it was Aristotle who first understood what *empeiria* (*experientia*) means: the observation of things themselves, their qualities and modifications under changing conditions, and consequently the knowledge of the way in which things as a rule behave. But an observation that aims at such knowledge, the *experimentum*, remains essentially different from the observation that belongs to science as research, from the research experiment; it remains essentially different even when ancient and medieval observation makes use of specific apparatus and instruments.”

Porém, ao se referir à pesquisa científica que lança mão do experimento, Heidegger agrega o adjetivo experimental, pois esses termos carregam a mesma origem: a palavra experiência. O conceito de experiência refere-se ao mesmo tempo ao experimento como método científico, que usa a experimentação como fundamento para a obtenção de respostas acerca de determinado conhecimento, como também diz respeito a “qualquer conhecimento obtido pelos sentidos”, “(...) que tem fundamento ou base na experiência” (Houaiss, Villar; et al. 2004: 1288), ou seja, de um conhecimento abrangente adquirido de maneira espontânea e não organizada. Não é coincidência que, justamente no Iluminismo, o conceito de experimental aparece como oposto ao conceito de experimento. Esse fato é trazido por Lydia Goehr no texto *Explosive experiments and the fragility of the experimental* (2008), como testemunha de uma distinção que foi construída no período e que justifica uma forte diferença de conotação entre os dois termos. Experimento e experimental estavam vinculados, ora a atribuições negativas (violência, poder sobre a natureza), ora positivas (não violência). Contudo, como aponta Goehr, nem sempre foi claro qual conceito incorporou qual das atribuições (2008: 113).

Com certeza, pode-se falar de experimentos em termos das técnicas experimentais envolvidas ou dos dados experimentais produzidos, assim como se pode falar de um procedimento experimental que envolve experimentos com vários tipos de materiais, ferramentas ou instrumentos. (Goehr 2008: 113).

No texto, Lydia Goehr descreve as diferentes trajetórias estéticas e científicas dos conceitos de experimento e de experimentalismo e a influência das ideias de Horkheimer e de Adorno em *Dialética do Esclarecimento* (1985 [1947]). A autora elege dois momentos: “um novo início ao começo da ciência moderna” e “um novo início ao fim da arte moderna” (Goehr 2008: 109). Estes dois momentos são ilustrados primeiramente pelo “pai” da ciência moderna, Francis Bacon e posteriormente pelo “pai” da música experimental, John Cage. Porém, além das inúmeras diferenças entre os dois autores, Goehr lança mão desse debate para mostrar o que está em jogo na distinção entre experimento e experimental. Para Goehr, distinguir os dois termos explicitamente é trazer à tona uma das “mais antagônicas tendências da modernidade”:

A diferença cresceu quanto mais tornou-se implicada em momentos de crítica, nos casos em que, como em Bacon, Adorno, e Cage, o objetivo é desenvolver novas formas de conceber a relação da natureza com a humanidade ou com a arte. Neste contexto, os termos “natureza” e “arte” são utilizados tanto para distinguir esferas lamentavelmente separadas, quanto para separar as ideias sobre o natural, o espontâneo e o livre, das ideias sobre o artificial, o intencional, e aquilo que é criado pelo homem. Se a história do experimental e do experimento é uma história da modernidade, é por causa da sua contribuição para a compreensão da nossa relação com a natureza e com a arte (Goehr 2008: 113)

Estes cientistas, pensadores e artistas articulam os significados da ‘experiência’ em função do hiato que eles têm que assumir entre ser o humano e a natureza. Com o passar do tempo, a noção de experimento, seja na ciência e na política (socialismo, comunismo, fascismo e democracia), seja nas esferas da cultura e da arte, simbolizou a tentativa de um controle completo sobre o que se busca investigar. E, por outro lado, o conceito de experimental (seja na filosofia, na ciência ou na estética) nutriu uma aura de abertura, incompletude e mais liberdade sobre o assunto investigado, o que Goehr chamou de atitude “*wait and see*” (Goehr 2008: 117).

Apesar dessa forte diferença ideológica, Lydia Goehr mostra que em nenhum dos casos, essas acepções foram neutras. Pelo contrário, as diferenças entre experimento e experimental desde a modernidade assumiram “para o bem ou para o mal” distintas teorias cuja valoração estava no progresso (Goehr 2008: 114). A própria história da arte moderna pode ser tomada como exemplo ao instaurar seu valor na novidade e no experimental, sugerindo a noção de que suas realizações são inéditas, como se indicasse que “quanto mais experimental a técnica, a tecnologia ou o princípio artístico, mais vanguarda a arte” (Goehr 2008: 114). Decorre daí a busca incessante pelo ineditismo, seja da ideia, do processo, do material, do contexto, da técnica. O experimentalismo estava ligado, portanto, à experimentação, na qual experimentar também passou a significar risco e a incorporar a possibilidade do erro: “(...) ser experimental é assumir o risco (...) e com isso veio o reconhecimento das ambigüidades essenciais ou de indeterminações em nossos modos de conhecer” (Goehr 2008: 114). Por outro lado, há a tendência oposta que enxerga no experimento uma maneira mais segura e confiável de acessar determinado conhecimento, pois busca eliminar justamente o risco no intuito de e “(...) fazer as coisas corretamente ou [de] (...) alcançar a certeza por meios gradativamente diferenciados e [de] testes finamente controlados” (Goehr 2008: 114).

O termo *música experimental* surge como uma denominação polêmica tamanha a abrangência de músicas, práticas e gêneros que se apinharam sob esse enorme guarda-chuva, especialmente a partir do período do pós-guerra. O adjetivo experimental empregado como uma qualificação da música não apenas designa um conjunto de técnicas e práticas, como também acaba por configurar perspectivas sociais e ideológicas particulares. Quando o termo *música experimental* é enquadrado enquanto uma categoria que não apenas cria oposições implícitas, mas também toma partidos por vezes contraditórios, acaba por ressaltar diferenças particulares ainda que estejam sob a mesma designação.

Essas diferenças se tornam explícitas na divisão entre duas perspectivas localizadas a partir da década de 1950 e separadas geograficamente: a europeia e a norte-americana. A atribuição *música*

experimental passou a vigorar na Europa e na América do Norte num momento de transformação radical da música, especialmente da composição musical. Porém, essa terminologia também passaria a distinguir uma diferença entre uma abordagem negativa, na qual se referia ao uso do termo como um jargão depreciativo, que incluía sob seu escrutínio práticas musicais cujos atributos não apontavam para um denominador comum, e uma acepção positiva, que se fundamentava justamente num caráter inovador e que rompia radicalmente com a tradição por meio da busca de novos modos de criação e exploração musicais. No texto *From experimental music to musical experiment*” (1997), Frank Mauceri localiza geograficamente essa distinção ideológica. A negatividade da primeira abordagem é trazida pela crítica de teor mais conservador representada pelo periódico europeu *Die Reihe* na figura de Hans Klaus Metzger, que associou o termo “conceitos abortivos” a uma música que “não compreende nenhum assunto”⁵ (Metzger 1959 [1961]: 21). Já a abordagem positiva se refere à reunião de práticas, mais exclusivamente desenvolvidas nos Estados Unidos, que tinham em comum uma concordância ideológica de reações à tradição da música contemporânea europeia de concerto.

A qualificação experimental também demarcou uma diferença de motivação nos intentos musicais do período e acabou tornando menos evidente a distinção entre uma abordagem centrada no experimento, com métodos especialmente desenvolvidos para a manipulação sonora, e no experimental, que por sua vez reunia sob este termo uma postura menos ligada à ciência e mais próxima da “natureza”. Essa divisão, naquele momento especialmente, aparece bastante diluída e confusa, demonstrando talvez que a relação entre experimento e experimental é complementar. Música experimental passou a condensar e receber as críticas tanto daqueles que a acusavam de ser “desumanizada e artificial” (Metzger 1959 [1961]: 21), quanto daqueles que a acusavam de ser utópica, estéril e desprovida de conteúdo (Boulez 1986 [1955]: 431). O próprio Boulez vai expor sua crítica hostil no texto que sugere uma comparação entre os compositores da música experimental e os avestruzes que enfiam suas cabeças entre as asas nas situações de perigo:

A mais inofensiva dessas marionetes comuns têm, geralmente, pelo menos, uma “presença”, mas esses arautos são totalmente nada desse tipo (...) Enquanto eles não se esqueçam que não são nada - 'e nada como você sabe, significa nada ou muito pouco'- e que eles não aprenderam em vinte ou trinta anos, o que significa deixar de ser discípulos ou epígonos - contanto que não comecem a culpar uma nova geração por ter se dado conta disso. Maturidade nunca foi um privilégio invejável: tudo o que conta são as evidências de atividade, de obras reais. Então deixe que esses pobres irrelevantes que não conseguiram nada além de plágios tolos (na verdade, qualquer coisa, menos

⁵ No original: “did not grasp any subject” (Metzger, 1959: 21)

'experimental') calarem a boca. Para o futuro, o silêncio é a sua única salvação – permitindo que sejam esquecidos (Boulez 1986 [1955]: 431).⁶

Mauceri entende que o termo experimental passa a referir-se a uma categoria musical em que o “radicalmente novo opõe-se ao antigo” (Mauceri 1997: 189). Neste sentido, a música experimental instituiu o novo como a sua própria tradição. Especialmente nos Estados Unidos da América, o termo começou a ser usado para legitimar um grupo de compositores identificados com a inovação radical e que mantinham-se fora dos circuitos mais bem estabelecidos da música.

As atribuições referentes ao fazer musical passaram a incluir termos fundados numa espécie de cientifização, ou melhor, passaram por uma mudança que identificava na prática composicional uma atividade de laboratório, na qual os próprios termos utilizados assumiam essa postura: a de uma organização do fazer apoiada numa estruturação contaminada pela objetividade, clareza e até mesmo de uma suposta imparcialidade. Palavras como procedimento, (que indica algo invasivo e cirúrgico), método, estratégia ou material composicional dão uma ideia da influência do método científico na criação da música.

O paradigma do experimento parece ter apontado para soluções distintas frente aos desafios da estética musical no pós-guerra. Por um lado encontramos o caminho do controle sobre os procedimentos, no qual os resultados são conhecidos e até decididos antes dos testes. Nesse contexto dá-se mais um embate que identificava abordagens diferentes e até opostas frente ao experimentalismo. O controle que o experimento trazia à composição musical pareceu guiar os procedimentos dos adeptos do serialismo, ao ponto de deslocarem para um segundo plano o papel desempenhado pela experiência perceptiva, quer dizer, da escuta daqueles procedimentos. Esse extremo pode ser representado pela postura de Milton Babbitt, cuja manipulação e desenvolvimento dos processos seriais se sobrepunham aos das percepções desses. O texto *Who cares if you listen?* (Babbitt 1998 [1958]) tornou-se um emblema conhecido desse caminho. Por outro lado, há o desenvolvimento de procedimentos cuja finalidade era justamente o distanciamento do controle do compositor sobre o processo empregado em seu material. Porém, em ambos os casos, a concepção sobre os sons é da ordem da “coisificação”, ou seja, eram materiais sobre o qual se instauravam

⁶ No original: “The most harmless of these common marionettes generally have at least a ‘presence’; but these transparent barkers are totally without anything of the kind (...) As long as they do not forget that they are nothing - ‘and nothing as you know, means nothing or very little’ - which they have not learned in twenty or thirty years, which means no longer being disciples or epigones – as long as they do not start blaming a new generation for having realized it. Seniority has never been an enviable privilege: all that count are the evidences of activity, actual works. So let these poor shrimps who have achieved nothing but pale plagiarisms (anything, indeed, but ‘experimental’) shut up. For the future, silence is their only salvation – allowing themselves to be forgotten.” (Boulez, [1955], 1986, p. 431)

procedimentos. E o uso desses termos – materiais e procedimentos - revela a tensão entre experimentação, legitimação e criatividade. Ora, esse embate é bastante conhecido e representou diferentes posturas frente à imprevisibilidade, ao acaso e à indeterminação dos processos empregados.

O embate entre o controle ou a abdicação dele na composição foi significativo para a música de vanguarda nas décadas de 1950 e 60, e denota a variedade de conotações, muitas vezes opostas, ligadas ao experimentalismo. Essa oposição é identificada por Frank Mauceri na distinção entre o que se identificava como “música de vanguarda de concerto” européia e “música experimental” norte-americana (Mauceri 1997: 190). O próprio Michael Nyman, que escreve um trabalho que se torna referência a respeito da música experimental, a define em oposição à vanguarda europeia: “O experimental na tradição europeia estava baseado num discurso científico e em análises formalistas, enquanto o experimental na tradição americana não se referia à prática científica, mas à mitologia da ingenuidade e inventividade americanas” (Nyman 1974: 192).

Especialmente no caso da música norte-americana, o experimentalismo se configura como o esgotamento da ordenação e da racionalização como princípios que regulavam a criação musical. Em Cage, o experimento indica uma função cujo resultado, o trabalho final é imprevisível. O experimento já é o resultado que é fruto ou que atualiza uma ação “imprevisível”. Como várias obras de Cage eram proposições abertas, cuja forma e notação abriam a possibilidade das performances serem realizadas de maneiras substancialmente diferentes, cada execução funcionava como um experimento com resultados não previstos.

Cage sugere que os meios técnicos nos aproximam da natureza real de som. Sons naturais não são divididos em escalas, ritmos, instrumentos e assim por diante. Eles não se conformam com as necessidades de meios expressivos. O experimento musical, alienando-se das exigências da expressão, é livre para incluir os sons do ambiente e os comportamentos livres de restrições (e imprevisíveis) dos sons naturais (Mauceri 1997: 198).

Ou seja, John Cage parece encontrar no experimento uma maneira de livrar sua música da intencionalidade do compositor, abdicando dessa “subjetividade”. É a estratégia que Cage parece ter perseguido na busca por um descolamento daquilo que é feito pelo homem (portanto o que não é natural), para uma espécie de reconciliação da arte com a natureza. Essa relação de proximidade com a natureza, ou de reconciliação indicada pela proposta cageana será mais bem explorada no terceiro capítulo desta tese, porém, de antemão posso adiantar que essa ligação vai indicar um passo em direção a musicalização do silêncio e, com isso, um silenciamento do ruído.

7. SENSORIALIDADE E EXTRA-REFERENCIALIDADE

A ideia de experimentação está fortemente ligada à experiência, ao vivenciar os processos e os materiais que compõem a obra de arte. Neste sentido, trago aqui alguns exemplos que se inserem numa posição quase periférica do contexto musical da vanguarda e deslocam a atenção das relações estruturais da música para a sua experiência sensorial por um lado, e para as suas relações extra-referenciais por outro. É preciso lembrar que muitos dos exemplos de obras sonoras experimentais que remetem à presença de conceitos e referencialidades, ou que são baseadas na exploração de uma sensorialidade ampliada, não se inserem aqui em absoluto como resposta ou conclusão dos paradoxos da modernidade, ou ainda da música da modernidade, mas apenas servem de vestígios para nos ajudar a entender o processo de musicalização dos sons e de estetização do ruído.

Se parece obvio o caráter sensorial envolvido em qualquer situação em que a música possa ser experienciada, é também significativo o esforço em tornar a música de concerto um evento no qual o aspecto sensorial deva estar contido dentro de certos limites para que não se superponha à compreensão de um nível mais objetivo e racionalizável de seu discurso. É especialmente o experimentalismo do pós-guerra que vai questionar esse cerceamento do sensório como modo de apreensão, propondo novas situações de escuta e de envolvimento com a música que suavizaram a rigidez do ritual do 'concerto tradicional'.

Essa exploração sensorial foi geralmente provocada por uma imersão no domínio sonoro e seus antecedentes podem ser traçados na *psicodelia* de compositores como Terry Riley, no *Theatre of Eternal Music* de LaMonte Young, ou nos *drones* musicais de Phil Niblock. Mais recentemente, pode-se perceber o mesmo tipo de inclinação em ambientes tão distintos quanto os da música *techno* de pista e os das improvisações com ruídos provenientes de circuitos elétricos conhecidas como *circuit-bending*. Em todos esses casos, nota-se um deslocamento da escuta de um plano estrutural e racionalizável para o nível empírico da experiência sonora.

Por exemplo, um movimento como o *noise* japonês busca esvaziar os sons de sua musicalidade, tornando-os música pela sua insistência agressiva. A relação sensorial é estimulada pelo excesso, pela sobrecarga sonora que coloca todo o corpo a serviço de uma escuta quase masoquista. A ênfase no ruído já aponta para a realização de um negativo musical, de uma anti-musicalidade, expondo ao mesmo tempo o conflito e a relação com as formas mais tradicionais da música ocidental (Hegarty 2001).

A produção de Akita Masami, mais conhecido como Merzbaw e tido como um dos artistas referenciais para o movimento, apoia-se justamente naquilo que se caracterizaria como não musical, invocando uma escuta despida de qualquer desejo de estabelecer formulações estruturais. Sua música, “abstrata, minimalista e privada de conteúdo mimético” (Sanglid 2002: s/n) satura a audição, desestabilizando a percepção dos limites daquilo que é musical.

Em outra direção há uma série de movimentos que exploram as conexões elaboradas a partir de materiais sonoros que atuam como signos de outras músicas ou da própria ideia de musicalidade, como nos trabalhos de John Oswald e Christian Marclay. John Oswald, inspirado pelas ideias de montagem sonora e dos *cut-ups* de William Burroughs, desenvolveu diversas obras a partir do princípio de *plunderphonics*, termo criado por ele em 1985 (Oswald 1985) para denominar trabalhos em que gravações de obras instrumentais ou canções consagradas são reconfiguradas. Os resultados baseiam-se no reconhecimento de sonoridades específicas que remetem o ouvinte a músicas conhecidas, ainda que, muitas vezes, a fragmentação das amostras impeça a reconstituição de melodias, motivos ou contextos. Mas as (re)composições de Oswald explicitam a maneira como ficamos marcados por certos timbres, certas configurações e desenhos sonoros e como somos capazes de associá-los inequivocamente a uma determinada obra. Apoia-se portanto, em nossa capacidade de escuta para reconstruir músicas que só estão parcialmente contidas dentro das peças que ouvimos. *Plunderphonics* não é feito de notas, mas de sons que pertencem a outras músicas. Embora possam ser tomados como peças musicais autônomas, seu sentido reside justamente no que se situa além de cada uma dessas peças.

Além do aspecto de pilhagem, de furto sonoro, as criações de Oswald são hibridizações sonoras bem desenvolvidas sobre referências claras ao repertório musical. Na escuta de suas peças o reconhecimento das fontes musicais pelo ouvinte é construído com extrema habilidade. Oswald não apenas se utiliza de recursos de edição, mas de transposição instrumental, harmônica e tímbrica da música original. Embora esses processos sejam realizados de maneira radical, como se pode observar em peças como *Dab*, *Aria*, *Discorite* ou *Spring*, mantém-se aquilo que é essencial para que o reconhecimento da música original aconteça. Por outro lado, *Plunderphonics* não deixa de ser uma atitude política e ideológica ao recolocar de modo crítico a questão da posse da obra artística e do esvanecimento do direito autoral numa sociedade marcada pela diluição da ideia de autoria.

O material sonoro mostra-se extremamente potente para a criação de articulações que remetem à música, ainda que lidando com elementos inaudíveis ou com a exploração dos dados circunstanciais de um ambiente no qual a obra acontece. Os trabalhos do artista norte-americano

Christian Marclay partem da onipresença das sonoridades que nos rodeiam para enfatizar a escuta de suas características conceituais. As possibilidades de escuta são ativadas de maneira superposta, seja por conexões silenciosas, seja por sutis elaborações conceituais. Seu trabalho toca de modo marcante as questões sonoras e musicais que, frequentemente confrontadas com elementos plásticos, expandem as fronteiras da escuta.

Em peças como *The Beatles* (1989) em que utiliza fitas magnéticas gravada com o repertório completo dos Beatles para tecer uma capa de travesseiro, ou nas séries *Imaginary Records* (1990) e *Body Mix* (1992) em que realiza colagens de capas de vinil para construir um significado hibridizado pelas imagens de que se apropria, ou ainda construindo instrumentos musicais ‘impossíveis’ de serem tocados como em *Stool* (1992) (trompa de metal dentro de um banco de madeira), Marclay amplia os limites da escuta para além de sua condição primariamente sonora (daquilo que podemos ou não ouvir) em direção à superposição de possibilidades visuais, táteis etc., cujas associações mentais, simbólicas e poéticas ressoam de maneira simultânea: “O modo como Marclay atua como um descobridor generalizado de sons, seja onde for que eles ocorram, e seja como eles possam operar, faz de todos nós, melhores ouvintes” (Kahn 2003: 80).

Figura 3: *The Beatles*, 1989 – Christian Marclay

Figura 4: Imaginary Records, 1990 – Christian Marclay

A dialética da sonoridade versus musicalidade, a oposição entre som musical e ruído e a ênfase no processo de escuta fizeram parte das questões que povoaram as teorizações sobre a música durante o século XX, especialmente a partir do pós-guerra. De maneira geral pode-se entender a escuta estrutural e a escuta reduzida como consequência da ênfase dada por essas teorias aos aspectos internos do discurso musical. Por outro lado, surge especialmente a partir dos anos de 1970 um repertório que se vale do som para gerar significados que estão além das estruturas musicais. Como visto anteriormente, esse repertório expande a escuta em duas direções. Por um lado, pela exploração de uma sensibilidade imersiva que se mantém desvinculada de uma apreensão racionalizada da música, como no exemplo do *noise* japonês. Por outro, enfatizando as conexões conceituais, referenciais e simbólicas que podem ser deflagradas pelos sons ou até pela ideia de som, como no caso dos trabalhos de Marclay. Desse modo, esse repertório extrapola um modelo de escuta geralmente sustentado pelo discurso sobre a música que privilegia a compreensão de seus aspectos estruturais e auto-referenciais e aponta para um desvio de concepções e acepções sonoras em sua vocação artística.

Figura 5: *Body Mix Series*, de Christian Marclay.

2. DIALÉTICA DO RUÍDO

1. INTRODUÇÃO

Neste capítulo pretendo percorrer um caminho, nem sempre linear, apontando algumas relações do ruído com a música e com o musical. Esse percurso inicia-se no ruído como substantivo, unidade concreta e sonora, para deslocar-se, em seguida, em direção a uma busca de aspectos mais abrangentes, boa parte das vezes metafóricos. Nesse percurso sinuoso passo pela perspectiva de diferentes disciplinas – como a acústica, a psicanálise, a filosofia. Minha intenção é investigar a passagem do *ruído*, enquanto elemento desorganizador, para *som* quando incorporado na música. Essa relação se direciona a uma compreensão da maneira como o ruído, no século XX, tornou-se um elemento desestabilizador, instaurando uma tensão dialética entre sua rejeição e sua aceitação enquanto elemento musical. Inicialmente são explorados os conceitos de ruído informacional e acústico. A partir daí são levantados dois aspectos centrais para o desenvolvimento do texto: o aspecto empírico do ruído em relação à abstração daquilo que se quer comunicar; e processo de "silenciamento" do ruído ao ser incorporado na música.

Posteriormente será empregada uma aproximação com a psicanálise por meio de uma reflexão que se inicia em alguns conceitos apresentados por Freud e que adquiriram diferentes acepções no decorrer do século XX. São eles, o recalque e a pulsão de morte. A utilização desses conceitos visa ampliar o campo de entendimento sobre a dinâmica de incorporação e rejeição de algo ruidoso e do papel do ruído numa possível transgressão ou repressão de um fenômeno que incomoda. Essa aproximação, tomada de modo metafórico, leva-nos a um entendimento mais amplo dos mecanismos que trazem à tona diversos elementos que foram malditos, rechaçados, escondidos, relegados a um limbo e simbolizados pelo ruído. Esses elementos, tal como veremos nas relações que apontam para um processo de retorno do recalcado, aparecem e são rememorados cedo ou tarde, seja na reconstituição de traumas, seja na música. Muitas vezes são esses elementos que, por meio de uma ruptura, quebram a estaticidade e sugerem a mudança. No plano estético essa rememoração se liga ao processo dinâmico de movimento no interior das transformações artísticas, o que aponta para um paradoxo: o recalque do ruído (prostração) e sua rememoração (pulsão).

2. RUÍDO SONORO

Qualquer abordagem ampla da ideia de ruído e suas implicações na música esbarra, em princípio, na dificuldade de se definir o termo de maneira precisa, dada a diversidade de acepções associadas a ele e a variedade de situações em que o mesmo pode ser empregado. Portanto, faço duas distinções iniciais. A primeira é que o ruído pode ser empregado no sentido acústico para referir-se a um tipo de som de características complexas e imprecisas, mas o que busco nesta tese é, na maior parte das vezes, uma abordagem conceitual do ruído que pode ser entendida quase como uma metáfora desse ruído acústico. A segunda distinção diz respeito ao fato de que – como deve ficar claro neste texto – ruído é sempre definido como algo relativo (a algo que não se considera como sendo ruidoso) e contextual. Ou seja, algo é ruído para alguém e em alguma situação.

Com isso pode-se compreender a resistência do ruído a definições fechadas e estáveis. Embora isso seja mais notável quando seu emprego é metafórico, mesmo no âmbito da acústica sua definição é incerta. Nas mais diferentes atribuições do termo em tratados sobre acústica, sua delimitação parece ter sido sempre prorrogada pelos autores e nunca abordada devidamente. São muito frequentes as definições por eliminação ou negação, em que o ruído é demarcado como aquilo que não compõe a paleta de sons musicais e que não se adapta às concepções acústicas clássicas em que o som é entendido a partir dos sons estáveis produzidos pelos instrumentos musicais tradicionais. Geralmente nota-se uma oposição, no mínimo discutível, entre sons musicais e seu *outro*, o ruído, espécie de resto acústico. Um exemplo notável é o tratado *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (Sobre as sensações do tom - como uma base fisiológica para a teoria da música)* de Hermann Helmholtz (1954), publicado pela primeira vez em 1863 e que não apenas funda o campo da acústica moderna, mas vai influenciar todo o conhecimento acerca do som no século XX. Em suas mais de quatrocentas páginas, Helmholtz menciona o ruído em apenas três momentos e de maneira muito breve: em um deles é tido como acompanhamento de notas instrumentais; em outro quando se menciona a percepção dos ruídos pela cóclea; e finalmente, num outro ponto do texto, Helmholtz esboça uma breve definição do que ele entende por ruído. Essa “definição” é feita logo na primeira página da primeira parte do livro, no primeiro capítulo, quase numa tentativa de eliminar aquilo que não interessa ao seu estudo: dá logo conhecimento do ruído para não ter que voltar a ele, quase como se dissesse que isso não interessa à acústica, nem à música. Essa primeira parte do tratado, intitulada *On the Composition of vibrations* concentra-se nas vibrações

que Helmholtz considera como musicais, ou seja, as vibrações regulares, e exclui por completo os ruídos. O termo ruído aparece no tratado definido negativamente como aquilo que não é som musical, ou *tom musical* como se refere Helmholtz. Essa proposição do termo *som* à ideia de *tom* musical já é em si redutora e indica uma inclinação ideológica. Para Helmholtz, som (nesse caso, som musical) é o resultado de vibrações regulares e periódicas enquanto ruído, ao contrário, é provocado por movimentos irregulares, tanto em tempo quanto em intensidade, quer dizer, por movimentos não periódicos. Assim, sua distinção entre tom e ruído é baseada na periodicidade ou não do som: “A sensação de um tom musical é devida a um movimento periódico rápido do seu corpo sonoro; a sensação de um ruído a um movimento não periódico” (Helmholtz 1954: 8).

Helmholtz parece direcionar seu texto para a exclusão do que ele entende por ruído dos fenômenos sonoros, ou ao menos, dos fenômenos sonoros relevantes, sejam para acústica, seja para a música. Todo o seu estudo parte de uma linha que regulamenta os sons musicais, dando-os o pleno direito, legitimando-os enquanto elementos da música, ao mesmo tempo em que se exclui o ruído. E isso se dá com o amplo estudo que ele empreende sobre os sons dos instrumentos “musicais”. Já o que é considerado ‘ruído’ fica relegado, por exclusão, àquilo que dentro da tradição e da cultura já se entendia enquanto tal. Para Helmholtz sons como “os sussurros, os uivos, os assobios do vento, os espirros de água, os rangidos e estrondos das carruagens” são exemplos do que ele considera como ruídos, enquanto que “os tons de todos os instrumentos musicais” são exemplos de tons musicais (Helmholtz 1954: 7). Ou seja, a ciência parece ter percorrido o caminho do senso comum, ou ainda, atendido à dinâmica do experimento em que a interpretação dos resultados já é de antemão prescrita pela decisão do inquisidor.

A teoria de Helmholtz exerceu profunda influência na concepção de compositores e teóricos da música desde então. Vale lembrar que o tratado de Helmholtz foi desenvolvido numa época de grandes transformações socioculturais que modificaram o panorama da vida moderna, e em que a ciência vivia um momento de grande prestígio na legitimação do conhecimento acerca do mundo e da natureza. Porém, tal qual Henry Margenau escreve na introdução da versão da Editora Dover do texto, Helmholtz representaria um dos últimos “grandes universalistas da ciência”, pertencendo a uma “era em desaparecimento em que uma visão sintética e completa da natureza ainda era possível, em que um homem podia não apenas unificar a prática e o ensino da medicina, fisiologia, anatomia e física, mas também relacionar estas ciências de maneira significativa e duradoura para as artes” (Henry Margenau na introdução (Helmholtz 1954)). O subtítulo do livro – *como uma base fisiológica para a teoria da música* - sugere a busca de Helmholtz por uma teoria voltada para a música e para um ouvido que experiencia o som já concebido como sendo ‘musical’, para além de um estudo sobre o som em

seu aspecto mais genérico e para além da estética, o que já foi indicado anteriormente se tratar de uma exclusão do ruído.

É interessante notar a popularização dessa concepção que define ruído por um resto que se estabelece enquanto algo que não é musical e que, como todo o som que não é periódico, não possui harmonicidade. É no mesmo sentido que se encontra a definição clássica de timbre, desenvolvida também no livro de Helmholtz explicitamente baseada na estruturação de parciais harmônicos, excluindo a possibilidade de se considerar o timbre em relação a um som não periódico ou a um ruído. Essa definição de ruído é tão popular que pode ser encontrada atualmente na maioria dos dicionários em diversas línguas, como a noção de um senso comum compartilhado.

A investigação das origens do termo ruído em algumas línguas pode trazer interessantes conexões relativas aos sentidos que lhe foram atribuídos. Se considerarmos ruído uma palavra depositária de diferentes significados com especificidades para seu uso, poderemos ir mais longe na tentativa de percorrer as acepções a que está ligado. No livro *Le son*, Michel Chion aponta que, tal como som, o ruído é uma palavra e que, assim sendo, pode adquirir diferentes concepções. O termo em inglês que designa ruído – *noise* – vem do francês antigo *noyse*, do provençal falado no século XI *noysa*, *nosa*, *nausa*, e que deriva do latim *nausea*, cujo significado é o mesmo que atribuímos no português: mal-estar provocado por estar marejado, mal-do-mar, com vertigem. Ou seja, o termo inglês *noise* tem sua origem remota em náusea, uma palavra que designa um sentimento de repugnância, de aversão, algo que provoca asco (Castanet 2007: 289-290). Já a origem em latim do termo ruído vem de *rugitus*, rugido, som emitido por animais ferozes, bramido. Porém, a palavra ruído também se liga à palavra rumor, que ao mesmo tempo em que se refere a um barulho de voz, murmúrio, também designa boato, notícia que corre de boca a boca e que pode falhar com a verdade. Na língua portuguesa, ruído também é o particípio passado do verbo ruir que significa desmoronar e, tal qual a maioria dos desmoronamentos, causa estrépitos e barulhos. Numa expressão geralmente usada na língua francesa para repreender crianças – “*ne faites pas de bruit*” (não faça ruído) –, a palavra ruído é previamente associada à um incômodo e àquilo que não deve ser feito. Em suma, todos esses exemplos ilustram uma importante característica do termo ruído, a sua relativização, ou seja, o fato de adquirir a cada uso uma especificidade construída para um determinado contexto e isso em si, se constitui como um ponto interessante, já que confirma uma dificuldade e reúne sob seu domínio essa complexidade. Para Chion: “Se o ‘som’ refere-se apenas a sentidos relativamente correlacionados entre si, a palavra ruído significa exatamente tudo o que você quiser, a sua gama de significados derivados, imagéticos, poéticos ou simbólicos, é infinita” (Chion 1998: 170).

Mesmo sob o prisma da acústica, o ruído enquanto fenômeno sonoro cuja configuração espectral é não harmônica revela a fragilidade de sua definição. A ambiguidade semântica da palavra ruído ajuda a criar essa fragilidade. Por exemplo, há uma confusão que constantemente se renova entre a causa ondulatória e o efeito perceptivo de tal fenômeno. Deve-se notar que a associação dos sons de comportamento periódico (aqueles que possuem uma altura) aos sons musicais e dos sons não-periódicos aos ruídos é inconsistente e restritiva. Na verdade, mesmo os sons produzidos por instrumentos musicais exibem certo grau de a-periodicidade em suas frequências. Por outro lado, ruídos complexos como o ruído branco podem exibir comportamentos estáveis do ponto de vista estatístico. Como o próprio Helmholtz já apontava, os limites entre os sons musicais e os ruídos se cruzam em vários graus e podem passar de um ao outro, “mas os seus extremos estão amplamente separados” (Helmholtz 1954: 7).

É no mesmo sentido reducionista que a literatura sobre a acústica vai se apoiar numa visão dominada por um pensamento clássico e determinista ao reduzir os seus modelos a formas idealizadas, como no caso do ruído na acústica dos instrumentos. Como se sabe, os sons dos instrumentos contêm em sua constituição elementos não estáveis, que se manifestam na forma de transientes. Os transientes têm um papel fundamental para a formação do timbre e estão diretamente associados à articulação dos sons. Entretanto, é só recentemente que esses elementos instáveis do som passam a ser levados em conta nos estudos acústicos. Na música, é praticamente com o início da eletroacústica, especialmente com a pesquisa de Schaeffer que esses aspectos passam a ser levados em conta. É a respeito de uma assepsia da acústica que Simon Emmerson vai propor uma visão ecológica ao contrapor essa idealização positivista:

A literatura sobre acústica é, em grande parte, baseada em modelos instrumentais tradicionais [...]. Muito frequentemente os textos caem na armadilha de reduzir descrições acústicas a uma forma idealizada, claramente derivada de modelos platônicos. Cordas e tubos de ar são reduzidos a modelos baseados em “movimento harmônico simples” do qual eles apresentam 'desvios' e 'erros'. Nessa visão de mundo o 'ruído' é visto como um erro no instrumento real; então a altura é racionalizada e idealizada. Em um modelo mais ecológico, entretanto, o ruído é uma fonte fundamental de informação a respeito do mundo e a altura indica apenas uma dimensão (um comprimento). Os assim-chamados 'erros' e componentes de ruído possuem o potencial de nos oferecer informação adicional extensiva a respeito de outras dimensões, materiais e ações e a respeito de suas relações. Nós precisamos de uma acústica de todos os sons, não restrita pela acústica (embora sem ignorá-la) dos instrumentos tradicionais de música do mundo (Emmerson 2007: 20).

Em certa medida, as primeiras formas de música eletroacústica desempenharam um papel importante nesse processo, pois tiveram que fundamentar o conhecimento acerca do som de maneira mais consistente na medida em que passaram a consolidar o uso de certas características sonoras, até

então pouco estudadas, como elementos composicionais. Foi assim que a partir do final da década de 1940, o estudo da fonética contaminou a *elektronische Musik* alemã e a minuciosa investigação de Schaeffer a respeito do objeto sonoro alavancou uma compreensão até então inédita acerca da qualidade dos sons que percebemos.

3. RUÍDO E INFORMAÇÃO

O engenheiro e matemático Claude E. Shannon publicou em 1948 um artigo sobre uma teoria matemática da comunicação com o intuito de buscar a melhor forma para codificar a informação que um emissor queira transmitir para um receptor (Shannon 1948). A partir daí ele desenvolveu uma teoria na qual dava aos termos "informação" e "ruído" um significado técnico: informação foi definida como uma medida de diminuição na incerteza e ruído era qualquer interferência randômica na informação e não mais apenas os 'chiados' ou 'barulhos' que usualmente ocorriam numa linha telefônica.

Essa concepção se estabelece na base daquilo que ficou conhecido como *teoria da informação* e nos ajuda aqui a rever a ideia acústica de ruído, baseada na oposição entre sons de altura definida (tom) e de altura indefinida (ruído), ou que são formados por uma “fusão complexa de tons” (Kassler 2002 323). A teoria da informação apontou para uma compreensão de ruído para além de seus conteúdos sônicos ou fônicos, e buscava entender como um dado sinal poderia mascarar “padrões regulares que trazem a informação”, ou atrapalhar o processo de comunicação. Shannon vai definir a comunicação como um sistema ruidoso. O ruído é ao mesmo tempo aquilo que vem de fora, que invade a estabilidade do sistema, mas também é inerente ao próprio sistema. Deve-se notar que embora ilustrativa, a concepção de Shannon é essencialmente materialista e só se torna possível por um processo de dessignificação, que, como aponta Jussi Parikka, passa a lidar com sinais ao invés de signos:

A mensurabilidade na comunicação foi alcançada somente com essa mudança na direção à a-significância e à estatística da incerteza que corresponde à informação. Em outras palavras, neste modelo particular, uma mensagem totalmente previsível não incluiria nenhuma informação, enquanto incerteza equivaleria a um aumento de informação (Parikka 2011: 259).

A teoria da informação deu destaque à questão do ruído e, a partir daí, o termo esteve associado à existência de “sinais de fundo não desejáveis”. Essa concepção diretamente aplicada a um evento sonoro se traduz por “sons indesejáveis” (Kassler 2002: 323).

A atribuição subjetiva “desejável” apoia-se em um processo de julgamento e, conseqüentemente, na distinção daquele que julga como quem aceita ou não um determinado sinal como ruído. Este processo, cujos critérios são móveis, estabelece uma dinâmica de incorporação e rejeição do estranho, do desconhecido, daquilo que é externo a um sistema. Porém, quando esse elemento estranho é incorporado, significa que ele foi reconhecido e pode, aos poucos, tornar-se familiar, perdendo seu poder de causar estranhamento deixando, portanto, de ser ruído. Ou seja, quando um ruído é identificado, reconhecido e principalmente incorporado, ele perde sua razão de ser ruído: ao ser identificado como tal, deixa de pertencer a essa categoria. Essa concepção de ruído é assinalada por diversos autores. Na música essa ideia parece ganhar força a partir no final do século XX e ressoa nos textos de autores como Jacques Attali (Attali 1985), Douglas Kahn (Kahn 1999a) e Paul Hegarty (Hegarty 2008).

O ruído pode ser tomado como algo ambíguo em que a ausência de significado sugere a presença de todos os significados e que, por isso mesmo, impede que se estabeleça uma rede estável de significação a partir dele. O ruído é um fundo, uma base, a partir da qual emergem os significados. É sobre sua complexidade que se destacam configurações organizadas, reconhecíveis, delimitadas. O ruído é algo inerente aos sistemas complexos de qualquer natureza, e pode ser entendido como sendo aquilo que resiste aos próprios regulamentos do sistema. Daí que é sempre tomado como algo associado à desorganização: na verdade antes de ser desorganização, o ruído é o que desafia a organização de um *outro*, aquilo que resiste a ser organizado segundo as leis desse outro.

A dissonância dentro do sistema tonal pode ser entendida como uma fonte de ruído que foi gradualmente sendo incorporada à sintaxe musical como fonte de mudança, inovação e aumento de complexidade do sistema tonal. Em sua origem no latim, o prefixo *dis* refere-se à ideia de afastamento, separação, dispersão, negação, contrário. Assim, *dis-sonância* remete aos sons que se repelem, em contraposição àqueles que se atraem, que soam juntos em *con-sonância*. O prefixo *dis* é o mesmo que forma palavras como disruptura, distinto, disjuntivo, indicando o sentido de quebra, de desacordo, de incompatibilidade entre os sons: *dis-sonância*, o que não soa junto, opondo-se a *con-sonância*. Se tomarmos o caminho percorrido pelo sistema tonal entre o Renascimento e o início do século XX, observamos que a incorporação gradual de intervalos dissonantes – e, portanto considerados como

ruído dentro da sintaxe musical – é uma das chaves para o aumento de complexidade do sistema tonal. Esse exemplo pode nos ajudar a esclarecer duas situações que foram levantadas neste texto.

Em primeiro lugar há o processo dialético de incorporação do ruído como fonte recorrente de novidade dentro de um sistema a partir de seu silenciamento. No alto Romantismo a dissonância é essencial para a construção da dinâmica do discurso musical. Dada sua função como geradora de tensão tonal, ela torna-se um *ruído aceitável*: é, portanto, metáfora do ruído original que perdeu sua *ruídosidade* à medida que vai sendo incorporado à música.

Em segundo lugar temos o fato de que, numa certa medida, a própria tradição torna-se ruído, num processo de retroalimentação: após alcançar certo grau de complexidade de relações intervalares tornou-se inviável para o tonalismo do final do Romantismo qualquer retorno às tríades maiores e menores puras.

A ideia do ruído como algo relativo e dependente de um contexto particular é ressaltada por Jacques Attali em seu livro *Bruits*, ensaio sobre a economia musical e a importância da música na evolução das sociedades, publicado originalmente em 1977. O autor nos leva a entender o ruído como algo absolutamente dependente da relação que se estabelece entre duas partes: entre o que atrapalha, num ponto de vista da comunicação, e o que chama a atenção para si. Como aponta Jacques Attali, “o ruído, então não existe em si mesmo, mas somente em relação ao sistema dentro do qual é inscrito: emissor, transmissor, receptor” (Attali 1985: 26-27). Vale lembrar que essa perspectiva fundada na representação e nos significados atribuídos ao ruído é uma aproximação conceitual, colocando-se aqui como uma das possibilidades de entendimento do ruído, porém não será a única, tampouco a mais importante.

Nem mesmo numa perspectiva da Teoria da Informação há diferença de natureza entre o que é designado como sinal e o que é ruído. Essa atribuição é realizada apenas no âmbito da interpretação, pois em estrutura e matéria, ruído e sinal apresentam uma mesma natureza e são indissociáveis entre si. É o intérprete ou o receptor que aplica a noção de ruído a uma determinada mensagem. Quer dizer, se não conseguimos perceber algo em sua relação com um contexto, não é possível defini-lo como ruído. Numa transmissão radiofônica ou televisiva, por exemplo, o microfone não distingue o que, para um ouvinte, poderia ser considerado como sinal ou como ruído. O microfone capta todos os sons de maneira indistinta, pois tudo que reconhece é o movimento oscilatório das ondas acústicas. Ou seja, na leitura de um texto feita por um ator em frente a um microfone, o “roçar da folha de papel” (Moles 1969: 120) quando ele vira uma página não é eliminado e aparece mesclado com sua fala em um

mesmo campo acústico. O microfone nesse caso é democrático, ‘tudo’ capta, ‘tudo’ transmite. Abraham Moles vai reforçar esse caráter:

Em resumo, não existe nenhuma diferença de estrutura absoluta entre perturbações e sinal. Sinal e ruído são da mesma natureza e a única diferença logicamente adequada que se pode estabelecer entre eles deve basear-se exclusivamente no conceito de intenção por parte do transmissor: um ruído é um sinal que não ‘se’ quer transmitir (Moles 1969: 119-120).

Na mesma direção, uma definição acústica de ruído retirada de um documento voltado para ações de controle e gestão dos níveis de exposição a ruído produzido pela *World Health Organization*, também ressalta essa característica que relativiza e não distingue, em sua natureza, som de ruído: “Fisicamente, não há nenhuma distinção entre som e ruído. O som é uma percepção sensorial e o padrão complexo das ondas sonoras é rotulado de ruído, música, fala etc. Ruído é assim definido como um som indesejável. (Berlund;, Lindvall; et al. 1999: vii).

Na confluência dos conceitos na acústica e na teoria da informação, o ruído permanece nesse plano do indesejável e de algo a ser evitado, apesar de sua natureza indiferenciada. Se tomarmos o aplauso como exemplo, podemos encontrar um caminho interessante que aponta para um caráter mais ambíguo e complexo. O aplauso é um exemplo importante de ruído, pois pode, tal como Moles ressalta, participar largamente do “brilho da execução de um concerto” (Moles 1969: 119). Moles aponta o aplauso como um dos poucos “ruídos”, no sentido acústico e informacional, que era retransmitido em uma cobertura de rádio. Ele era não apenas permitido, mas desejado e nessas transmissões havia frequentemente microfones especialmente posicionados na plateia para captar justamente esse ruído. Porém, a palavra aplauso, tal como apontado por Lydia Goehr (Goehr 2008: 108), tem, em sua origem, uma conexão direta com verbo explodir – *to explode*, no inglês – que, por sua vez, provém do latim *explodere*, ou *ex-plaudere* - e significa expulsar com palmas⁷. Essa origem se relaciona ao contexto teatral inglês, no qual o aplauso também significava repúdio e rejeição da peça em questão, indicando de maneira impositiva a manifestação da plateia para passagem para a cena ou atração seguinte. Nesse contexto, o aplauso servia não para a glorificação dos atores, mas ao contrário, para expulsá-los com sons “ruidosos” de palmas, assobios e vaia, como uma reação negativa à apresentação de determinada cena ou número teatral.

Há uma transformação por força do hábito da repetição do aplauso entre as cenas de um espetáculo, mudando de algo que representava uma ação negativa da plateia (indicando que seu

7 O *The Free Dictionary* na internet oferece, entre outras, a seguinte definição para o verbo *to explode*: “Latin: *explodere*, to drive out by clapping”. Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/explode>, acessado em 20/04/2012.

interesse pela cena havia se esgotado), para um sinal de aprovação. Por sua vez, Adorno comenta sobre o papel que vai sendo assumido pelo aplauso no contexto do espetáculo moderno, papel que não se configura nem como expressão de repúdio e nem de glorificação do espetáculo assistido, mas sim um hábito gregário e que não necessariamente representa os reais sentimentos e opiniões do público. O aplauso, argumenta Adorno, “é o último vestígio de comunicação objetiva entre o músico e seu ouvinte” (Adorno 1992[1963]: 65), e por sua força, poderia ter promovido uma importante e efetiva interação da obra, do músico, do ator, com o público. Entretanto, a ‘ruidosidade’ do aplauso perde força e torna-se ela mesma parte de um ritual antigo e compartilhado, regido pelo hábito. A atitude cerimonial do público, ao aplaudir o fim de qualquer apresentação musical, independentemente de ter gostado ou não, aponta ora para uma escuta distraída e distanciada, ora para um respeito pelo ritual, pela cerimônia em si. De certa forma, o ruído que o aplauso significava nos teatros ingleses passa a ser o sinal (sonoro) que, como aponta Moles, era almejado nas transmissões de concertos pelos meios de comunicação. O aplauso atual é um som que foi ironicamente silenciado em seu caráter mais ruidoso, justamente pelo hábito de atuação gregária do público. A ironia nesse caso vai além, já que a massa atuante e que busca agradar é justamente o público, o que nos teatros da corte inglesa era atribuição do bobo. O aplauso hoje representa um símbolo de padronização, eliminando a singularidade das expressões das pessoas. Contudo, tal como aponta Adorno sobre uma conexão alienada com o mundo, “o homem acorrentado escuta um concerto, tão imobilizado como as plateias posteriormente, e seu apelo entusiasmado pela libertação não é ouvido como aplauso” (Adorno; and Horkheimer 1985 [1947]: 19).

4. QUESTÕES SOCIOLÓGICAS

Como foi exposto até aqui, o termo ruído é geralmente tomado em dois sentidos objetivos – o ruído acústico e o ruído informacional. Entretanto, interessa-nos mais compreender como essas relações são transpostas para o plano sociocultural e da arte. Num sentido amplo o ruído tem uma ligação intrínseca com a cultura e parece ser um de seus elementos inerentes e necessários, aflorando nos mais diferentes aspectos da vida intelectual, material, artística e moral de diferentes épocas ou sociedades. O ruído embrenha-se nas divergências políticas, artísticas, morais, naquilo que não se quer enxergar nas relações sociais, no que perturba a convivência nas cidades, nos sons estridentes e caóticos, nos odores misturados, nas preocupações e tensões da vida urbana. O ruído não é apenas

um produto, mas um signo que concentra em sua autenticidade e inúmeras ramificações aquilo que há de mais legítimo numa civilização.

Emily Thompson ao referir-se à ruidosidade da paisagem sonora que circunda as grandes cidades modernas, cita uma frase proferida por um visitante japonês a Nova Iorque no início do século XX que expunha a perplexidade do estrangeiro diante do ruído produzido pela cidade: “Quando eu entender o que os ruídos significam... eu entenderei a civilização” (William L. Chenery, in: “The noise of civilization”, *New York Times Magazine*, 1 february 1920:13; apud (Thompson 2002: 115)). O visitante japonês, nesse caso, reverbera a figura de um estranho, de um sujeito que desconhece o modo de vida, ou melhor, vem de um modo de vida completamente diferente. Sendo o produto mais autêntico da civilização, o ruído pode abrigar sob sua carcaça áspera, aspectos mais íntimos e verdadeiros e que podem, mesmo sem serem desvelados, trazer luz ao poço de indefinição, dúvida e desorientação que sobrevêm sobre a alma da civilização.

A crescente industrialização e o amplo processo de urbanização das sociedades modernas foi acompanhada de uma mudança profunda nas sonoridades que se mesclavam à vida cotidiana. As paisagens sonoras antes formadas essencialmente por sons da natureza e por sons indicativos da presença humana foram sendo paulatinamente abafados pelos sons gerados inicialmente pelas máquinas de funcionamento mecânico e, mais tarde, pelos aparelhos elétricos e eletrônicos.

Junto com os “barulhos” dos centros urbanos surgem, imediatamente, as primeiras leis de monitoramento e controle de ruídos, reflexo da potência subversiva do ruído. Se por um lado os ruídos industriais são tomados como um mal necessário e, por isso, são ao menos parcialmente tolerados, no âmbito do convívio social o ruído vem geralmente associado à desordem e a perturbação da tranquilidade dos cidadãos. Talvez porque estejam vinculados à ideia de progresso e de conforto dentro do sistema capitalista, os ruídos das máquinas sofreram menos pressão dos órgãos reguladores do que os ruídos sociais, pois os últimos são geralmente associados às condutas a serem reprimidas (festas, manifestações, protestos políticos).

O desordenamento trazido pelo ruído é imediatamente combatido com a criação de leis de ordenamento. O surgimento da legislação de controle de ruído é contemporâneo ao surgimento dos conflitos sociais gerados pela convivência estreita das pessoas nos centros urbanos a partir da revolução industrial. Se antes disso o ruído – enquanto elemento de desordem e descontrole – era privilégio das forças – também desordenadas e descontroladas – da natureza, com a urbanização as pessoas passaram a usar o ruído como marca individual de distinção no meio das massas. Uma vez que as manifestações ruidosas foram em geral desaprovadas pelas leis de convívio, e que mesmo elevar a

voz tornou-se sinal de desrespeito, em muitos casos a música teve que ser usada como elemento ruidoso de manifestação das vontades e desejos que se contrapõem à ordem bem estabelecida. Por exemplo, as festas são a ritualização dos desejos de um grupo que se expressa pela música. Se há convivência em relação ao aspecto positivo dessa socialização, há por outro lado o incômodo dos vizinhos que não compartilham dos mesmos desejos. Esse caminho pode apontar para muito longe e nos lembra do esforço amplo em calar manifestações musicais “não” aceitas em nossa sociedade, ou até um vizinho de apartamento com hábitos sonoros e musicais diferentes dos seus. O direito de fazer ruído não prevalece sobre o direito de não ser perturbado.

Na sociedade moderna há sempre uma instância de poder que busca reduzir os ruídos feitos pelos outros ao mesmo tempo em que cria modos de prevenção sonora. A escuta transforma-se num meio de vigilância e controle e daí torna-se um objeto de poder. Nos centros urbanos, toda desordem vem acompanhada de ruído. Os tiros trocados com a polícia, um acidente de automóvel, os gritos das brigas do vizinho. O descontrole no âmbito social parece estar de alguma maneira relacionado ao descontrole sonoro. Essa conexão entre ruído e desordem impulsiona o aparecimento de leis e regras de controle do ruído. O bom andamento da vida e da convivência deve eliminar o ruído e, conseqüentemente, suas causas. Assim, vigiamos aqueles que produzem ruídos e somos vigiados em função dos ruídos que produzimos. E facilmente inverte-se a relação de causa e efeito: se a desordem é acompanhada de ruído, o ruído torna-se, ele mesmo, símbolo de desordem. Assim, quando somos ruidosos, seja na vida ou na música, estamos nos associando – por vontade própria ou por aqueles que nos vigiam – a algo que perturba a ordem.

Um exemplo notável é a *Rough music* (algo como *música áspera* no português), manifestação praticada primeiramente na Inglaterra durante os séculos XVIII e XIX por grupos que usavam o ruído como instrumento de punição social. Trata-se de uma encenação em que um indivíduo é punido por algum crime ou desvio de conduta social. Durante a representação, um grupo vai até a casa do suposto criminoso produzindo todo tipo de ruído percutindo objetos variados (sinos, tambores, latas, painéis etc.). O personagem a ser castigado é então carregado sobre um pódio enquanto é ruidosamente insultado.

Figura 6: 'Ran-Tanning' at Rampton, 1909. Picture the Past. Courtesy of Nottinghamshire County Council. Retirado do sítio: <http://www.nottsheritagegateway.org.uk/themes/folklore/folkloregraphic.htm>.

O ruído só pode ser tomado como elemento punitivo em função de seu caráter desagregador e incômodo. São conhecidos os efeitos nocivos da exposição a níveis elevados de ruído por períodos longos, o que pode causar uma série de distúrbios comportamentais (*stress*, dificuldade de concentração, insônia) e fisiológicos (perda parcial ou total da capacidade auditiva). Levado ao limite e em situações específicas os transtornos podem tornar-se mais graves, como no caso da doença chamada *long qt syndrome (LqtS)*, uma anomalia rara do sistema elétrico do coração que acomete as pessoas subitamente e pode ser disparada por diversas causas, entre elas um ruído muito forte, chegando a causar a morte⁸.

Em seu descontrole e sua imprevisibilidade o ruído torna-se também assustador, aponta para aquilo que se deve temer. Estrondos e explosões remetem a imagens negativas ancoradas em nosso imaginário. Assim, o ruído pode facilmente ser convertido em fonte de coerção ou de poder. É o que fazem os indivíduos que instalam aparelhos de som em automóveis com potência desproporcional ao espaço entre os assentos. Protegidos pela couraça dos carros e invadindo o espaço alheio com sons indesejados demarcam um território mais pelo volume do que pelo seu gosto musical.

⁸ Em pessoas com essa doença, a recuperação do coração demora mais do que o normal depois de cada pulso (batida). Essa doença torna os pacientes vulneráveis a um ritmo cardíaco anormal ou muito acelerado e, com isso, o sangue não é bombeado para fora do coração e o cérebro torna-se rapidamente desprovido de sangue, causando sintomas como perda súbita de consciência ou morte súbita. Segundo o Dr. Michael Vincent, *stress* acústico pode disparar um episódio. Por exemplo: ser acordado por causa de um forte barulho como ruídos súbitos como sirenes, toques de telefone ou mesmo o despertador. Estima-se que por volta de três mil pessoas morram a cada ano em função do LQTS. Informação disponível em <http://www.fi.edu/learn/brain/stress.html#stressnoise>. Acessada em 05/08/2012.

Aliás, o automóvel é um dos símbolos mais ruidosos do ambiente urbano contemporâneo, seja pelos níveis sonoros que produz, seja pelo poder simbólico que suscita em seus passageiros. Attali faz um diagnóstico preciso da relação entre ruído e poder vinculado ao uso do automóvel e seu dispositivo sonoro mais exemplar, a buzina:

[...] o nível de uso das buzinas de automóvel na cidade é relativo ao seu potencial político e subversivo e que o estabelecimento de controle sobre isso é indicativo de um reforço da credibilidade política à custa de elementos subversivos (Attali 1985: 123).

Por um lado a música pode ser usada de modo opressivo. Por exemplo, quando aumentamos o volume do aparelho de som, ela torna-se efetiva na demarcação de território e no estabelecimento de relações de poder. Por outro lado, a música pode servir a uma intenção de resistência. Certos gêneros musicais consolidam-se a partir de seu papel social enquanto demarcadores de atitudes específicas, geralmente ligadas à ideia de resistência ao *status quo*. Por exemplo, o hip hop e o punk rock associam-se tanto a gêneros musicais específicos quanto aos grupos sociais que os praticam, numa intensidade muito maior do que outros gêneros mais aceitos como o jazz ou o tango. Hip hop e punk não apenas usam o ruído como material sonoro, mas constituem-se igualmente como ruído no plano social ao representarem ideais que confrontam a alta cultura e a estabilidade das condutas sociais. Um equivalente brasileiro dessa atitude, o funk carioca, dá voz à camada excluída da população que se faz ouvir pela força de seus gritos.

5. ENTRE O MANIFESTO E A JUSTIFICATIVA: UMA QUESTÃO IDEOLÓGICA

Ao longo do século XX o ruído desempenha um papel importante na música, em parte devido à expansão de técnicas e materiais sonoros incorporados na música, mas também pelo seu potencial transgressor, algo que esteve fortemente presente no ideário da vanguarda. Neste contexto o ruído oscila entre concepções diferentes, a maioria dos quais denotam um aspecto negativo. Como apontado por Pierre Albert Castanet:

Embora ofereça geralmente frutos de um temperamento sócio-cultural singularmente profundo, a trajetória estética do ruído oscila, goste-se ou não, entre o desvio, a mentira, a substituição, a

sombra, a derivação, a dúvida, a emancipação, o desconforto, a proibição, o vôo, a abjeção ... e a morte (Castanet 2007: 4).

A associação de posturas ideológicas ao ruído pode servir para compreender certas contingências da história da música. Por exemplo, a formação do jazz norte-americano no início do século XX está intimamente ligada a componentes de conflito social e racial caracterizado pelo embate entre a cultura afro-americana e a ocidental, bem como pelo racismo dos brancos em relação aos negros. Como aponta Emily Thompson (Thompson 2002: 131-132), esse conflito é amplificado pelo processo de urbanização das cidades que permite a incorporação de novos hábitos culturais e movimentos sociais, entre eles a imigração dos negros das zonas rurais no sul do país para os centros urbanos situados ao norte. Thompson chama atenção para o fato de que as críticas dirigidas ao jazz naquele período eram frequentemente associadas ao ruído urbano que estaria espelhado nas sonoridades daquela música, assim como ao ruído social, promovido pela conexão entre as culturas de origem negra e branca nas cidades.

Enquanto o jazz era associado ao ruído numa conotação negativa, por volta da mesma época, na Europa, o Manifesto Futurista de 1913 e a música futurista de Luigi Russolo invertem esses valores, apresentando uma postura positiva, fazendo uma apologia ao aspecto ruidoso das cidades, das máquinas, dos aglomerados contemporâneos. No Manifesto, Russolo enfatiza a emergência do som cosmopolita da nova sociedade industrial: “A vida antiga foi toda silêncio. No século XIX, com a invenção das máquinas, nasce o ruído. Hoje, o ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens” (Russolo 1986 [1913]: 23). Essa conexão não se refere apenas ao cotidiano, mas envolve a própria concepção de música: “Por ora, estamos fartos disso [de música] e temos muito mais prazer em combinar idealmente os ruídos de trem, de motores de explosão, de vagões e de multidões clamorosas, do que em re-ouvir, por exemplo, a Heróica ou a Pastoral” (Russolo 1986 [1913]: 25).

A perspectiva do ruído como algo incômodo dentro do convívio social é estabelecida por dois critérios. Um de caráter científico determina de maneira experimental os limites a que um indivíduo pode estar exposto a fontes sonoras ruidosas sem que isso lhe traga prejuízos para a saúde. Neste caso, são estabelecidas condições que relacionam a intensidade sonora, com a frequência de exposição e o período de tempo a que um indivíduo fica submetido a determinado ruído para se determinar os danos que esse indivíduo pode sofrer. O outro critério está mais ligado a limites que se estabelecem a partir das relações sociais e de convivência de um determinado grupo. Algumas regras são mais ou menos comuns e adotadas de maneira ampla. Por exemplo, a restrição de acionar buzinas de veículos na proximidade de hospitais, ou a tentativa de se manter silêncio em áreas residenciais durante o período noturno. Note-se que em todos os casos, o que é tido como ruído é um som

inapropriado, seja por seu volume exagerado ou pela inadequação da situação em que é proibido. Ou seja, o ruído pode eventualmente remeter à música (por exemplo, a que vem da festa de um vizinho durante a madrugada) ou a sons que não seriam considerados ruidosos em outros contextos. Por exemplo, na cidade de São Paulo, para evitar o incômodo aos moradores, os caminhões que vendem gás para residência foram obrigados a trocar o som das buzinas por vinhetas gravadas para anunciar a sua chegada. Uma das empresas usou um trecho da melodia de *Für Elise* de Beethoven como vinheta, que ficou conhecida popularmente pelos moradores da cidade por “música do caminhão de gás”. Na prática, a adoção da vinheta significou transformar algo que em outro contexto seria entendido como música (a *Für Elise*) em ruído a partir da apropriação do seu sentido original (musical) que a tornaria adequada frente à legislação da cidade. Porém, é provável que a “música do caminhão de gás” seja ainda mais ruidosa que as buzinas usadas anteriormente, pois além de seu aspecto sonoro também desagradável, institui um ruído estético ao associar Beethoven ao gás butano.

No contexto social o ruído assume, portanto, o caráter que lhe é conferido pelos indivíduos. Diferentes grupos e diferentes épocas vão criar percepções, também diferentes, do que é ruído. Mesmo antes do período pré-industrial sons da natureza e aqueles produzidos por homens e animais eram certamente fontes sonoras incômodas. Mais tarde, com o adensamento das comunidades, são os ruídos das pessoas no trabalho e nas atividades sociais, assim como os dos animais domésticos que se tornam perturbadores. A vida urbana ou rural convivia com o ruído sonoro intenso, tal qual podemos ver na ilustração de *The Enraged Musician* (1741) feita por William Hogarth, que retrata o ruído das ruas em pleno século XVIII. Mais tarde, com a crescente industrialização no século XIX, os sons das máquinas vão somar-se aos das pessoas e animais na relação dos ruídos indesejáveis:

No curso do século XIX, o tilintar ruidoso da fábrica, o guinchar dos bondes, e outros sons novos eram incorporados à paisagem sonora. Apesar da presença desses sons novos, listas de reclamação continuaram a enfatizar os ruídos tradicionais de pessoas e animais (Thompson 2002: 117).

Parece haver uma relação direta entre o processo de urbanização e a evidência que adquire o ruído na sociedade moderna. Se por um lado isso estimulou o aparecimento de legislações específicas de regulação do ruído, por outro o tema tornou-se objeto de estudo em várias disciplinas. Ao mesmo tempo em que os Futuristas faziam reverência aos sons ruidosos, também a ciência vai se dedicar ao seu estudo a partir do início do século XX. Emily Thompson ressalta essa questão ao apontar que “o problema do ruído é amplificado nos anos de 1920 pelas ações dos especialistas em acústica” que, como os músicos, vão “construir novos meios para definir e lidar com o ruído no mundo moderno”. Uma espécie de ansiedade para mostrar as ferramentas e resultados científicos de estudo teriam

ajudado a aumentar a consciência em torno do assunto, bem como a criar demanda para solução dos problemas que poderiam causar (Thompson 2002: 119).

Figura 7: The Enraged Musician, de William Hogarth, 1741.

O papel negativo dado ao ruído dentro do contexto social levou mais tarde à adoção do termo *poluição sonora*, em referência a algo que, ao ser introduzido no ambiente, causaria sua degradação. Embora o problema seja moderno, Murray Schafer aponta que a legislação a respeito é antiga e menciona um exemplo de um regulamento aprovado por Julio Cesar no ano de 44 a.C. que proibia a entrada de veículos de rodas na cidade entre o nascer e o por do sol (Schafer 1994: 189). Em sua extensa avaliação da legislação de diversos países Schafer entende que essas leis são significativas para compreender diferenças culturais, já que essas leis não foram criadas de modo arbitrário e podem ser reveladoras de “diferentes atitudes culturais em relação a fobias sonoras” (2001: 197). Entre as diferenças que aponta estão o artigo do *Regolamento di Polizia Comunale* de Genova, na Itália,

indicando que persianas deveriam ser abertas e fechadas silenciosamente entre 9hs da noite e 7hs da manhã, ou a resolução de que em Bonn, na Alemanha, somente se pode bater tapetes e colchões nos dias de semana entre 8hs da manhã e meio-dia, com adição do período das 3hs da tarde às 9hs da noite nas sextas-feiras (2001: 198). Hábitos específicos como a *siesta* impõem horários e regulamentações diferentes conforme a região e a cultura: enquanto países europeus geralmente descansam entre 1h e 3hs da tarde, na Tunísia, no Norte da África, Schafer aponta uma regulamentação que diz que “entre 12h 30min e 5h de 1.o de junho até 30 de setembro, inclusive, é proibido produzir, ou permitir que se produza, ruídos que atrapalhem a tranquilidade da vizinhança” (2001: 198).

Murray Schafer constrói uma teoria com vistas a uma postura bastante ideológica de 'afinação do mundo' que, por vezes, idealiza uma vida no campo, “silenciosa”, um passado menos poluído (sonoramente) e, portanto, melhor.

No passado eram santuários silenciosos onde qualquer um que sofresse de fadiga sonora poderia buscar retiro para recompor da psique. Poderia ser na mata ou no mar, ou em uma montanha de neve no inverno. Alguém poderia olhar para as estrelas e ficar em paz [...] antigamente a quietude era um artigo precioso no código não escrito dos direitos humanos. O homem tinha reservatórios de quietude em sua vida para restaurar o metabolismo espiritual. Mesmo no coração das cidades havia ainda igrejas e bibliotecas escuras e quietas, ou a privacidade da sala de estar e do quarto. Fora das cidades pulsantes, o interior era acessível com o seu zumbido embalante de sons naturais. Havia momentos de quietude também [...] Só podemos compreender isso claramente agora que o perdemos (2001: 254).

Ora, uma postura que enaltece a nostalgia de tempos melhores nos parece um tanto partidária demais: partir do pressuposto de que a paisagem sonora do campo não é ruidosa nos traz distinções um tanto ingênuas e que reforçam uma cisão histórica entre natureza e cultura. O que o ruído das cigarras tem a ver com natureza e cultura?

No Futurismo, o ruído torna-se símbolo de progresso e, no fundo, símbolo de poder. Por outro lado, em Schafer há uma nostalgia em relação à paisagem sonora habitada pelo “silêncio” e quietude da natureza, dos ambientes rurais, enquanto que o ruído “artificial” das máquinas torna-se indesejável. Fica clara aqui a conexão ideológica na qual se instituem aspectos positivos e negativos que variam de acordo com a perspectiva adotada: na visão ecológica de Schafer, o ruído é o progresso e, portanto, o 'vilão', pois nos afastaria do bem-estar e conforto proporcionados pela natureza; e na visão dos Futuristas, o ruído também é símbolo de progresso, porém remetendo assim a um caráter 'positivo' de controle, eficácia e poder.

De fato, o movimento futurista italiano floresceu numa época em que eclodiram as vanguardas europeias com seus movimentos que questionavam o papel da arte na sociedade e que refletiam as transformações ocorridas nas metrópoles, bem como as recentes descobertas e invenções tecnológicas. Suas incursões musicais se fundamentavam na mudança do ambiente sonoro das cidades por meio do convívio cotidiano com as máquinas e seus ruídos mecânicos.

Apesar da ausência de obras significantes da música futurista, era claro o intento de Russolo em introduzir o que ele chamou de “som-ruído” no contexto histórico da música. Suas aspirações eram musicais e, apesar do insucesso artístico, era constante a sua tentativa de impor aos ruídos modos musicais de abordagem sonora, ao buscar entoá-los, harmonizá-los e ordená-los em ritmos. De certa forma, esse intento de construir uma sintaxe por meio de categorização dos ruídos encontraria ressonâncias adiante com o ‘solfejo dos objetos sonoros’ de Pierre Schaeffer.

A ideia trazida de certa forma pelo futurismo de ‘musicalizar’ os ruídos atribuindo-lhes parâmetros musicais se estabelece como um processo que se intensifica durante todo o século XX e vai ter um amplo desenvolvimento com as práticas da música eletroacústica.

6. REJEIÇÃO E ACEITAÇÃO DO RUÍDO NA MÚSICA

De certa maneira, o desenvolvimento histórico da música ocidental exemplifica uma espécie de história do processo de adoção e rejeição do ruído em um sentido amplo do termo. Na Idade Média, por exemplo, a tensão constante construída em torno de uma sonoridade diabólica a ser explicitamente evitada, que pode ser de maneira redutora condensada na figura do trítono, é recalcada pela instituição que determina o que pode ser aceito, neste caso, a Igreja. O recalque dos demônios da música na Idade Média, o confisco das estátuas greco-romanas para serem expostas no Vaticano com suas “partes íntimas” castradas, a divisão entre o prazer carnal nas festas populares medievais e o divino intocável nos rituais litúrgicos são apenas exemplos de um processo de assepsia que teve um início remoto e cujas ligações vão além do campo meramente estético.

Douglas Kahn no livro *Noise, Water, Meat: a history of sounds in the arts* (1999), reúne uma série de reflexões sobre o ruído e traça uma história do som nas artes, partindo do modernismo e das vanguardas artísticas. Nesse processo, Kahn constrói sua análise baseando-se em uma divisão comunicacional: som, significado, e ruídos significantes. Essa divisão é usada, a nosso ver, para

delimitar diferenças entre o universo do sonoro e os aspectos que ultrapassam essa instância, tais como todo o contexto social, político, ecológico envolvidos. Portanto, apesar do estabelecimento de uma relação da ordem da semântica, ela é entendida muito mais como alegoria de uma divisão do que estritamente um significado, ou seja, ela é substancialmente metafórica. Para Kahn os ruídos incorporados na música são os ruídos “significantes” e que, no processo de escolha e de incorporação dos ruídos, há uma clara distinção hierárquica, priorizando aquilo que se quer: quais são os ruídos significantes e por quê? Esse processo pode parecer complexo, mas apresentarei vários exemplos ao longo do texto que nos ajudarão a explicar essa ideia.

Nesse sentido, para compreendermos o ruído, é necessário ir muito além de seu conteúdo sonoro, meramente espectral, separado e dissecado nos laboratórios da acústica e da música eletroacústica. Para Kahn, o ruído é importante e significativo demais para ser apenas “barulho”, ele pode trazer muitas informações e detalhes que ajudam a entender o *como* e o *porquê* da história da musicalização dos sons, do silenciamento do ruído. De certa maneira, Kahn faz uma incursão quase psicanalítica no interior das relações estabelecidas pelo ruído (ruído não é uma coisa em si, mas o resultado de uma relação). Nesse sentido Kahn se interessa pelo processo de silenciamento do ruído, o processo pelo qual o ruído deixa de ser ruído, é filtrado e reduzido a uma esfera que permite sua compreensão e aceitação. E essa redução é para Kahn uma fonte preciosa de informação, é nas suas palavras “significante”, já que pode revelar muito das forças que agem a revelia do alcance limitado de nossas percepções:

Onde quer que eles possam ocorrer nas artes, ruídos e ruídos silenciados, suprimidos, desejados e celebrados sempre pertencem a um complexo de fontes, motivos, estratégias, gestos, gramáticas, contextos, e assim por diante. Como tal, eles tornam-se significativos. Concentro-me aqui em ruídos que, de alguma maneira, manifestam-se sonoramente nas artes, buscando ouvir os meandros dos sons entre os ruídos e determinar a significância dos sons que se aproximam do ruído. Estou interessado também na redução do ruído significativo que ocorre em locais específicos reconhecidos por seu ruído; em outras palavras, o silenciamento pode ocorrer no meio de um caos sonoro (Kahn 1999a: 20).

Douglas Kahn constrói a ideia de um processo de silenciamento do ruído nas vanguardas musicais, que se apropriam do ruído real – aquele que de fato incomoda (a guerra, a indústria, a psicose, as drogas) – e o transforma em algo metafórico e simbólico. Ou seja, para entender o ruído na vanguarda musical, é preciso examinar mais de perto como o fenômeno sonoro é invocado e silenciado em sua magnitude (ou falta dela) e sua potência de afeto. De certa maneira a vanguarda musical recupera esse ruído e o transforma em convenções. Parece haver uma espécie de relutância histórica em admitir certas características do som no âmbito das composições musicais que contradiz a retórica transgressiva do ruído e acaba impedindo um caráter emancipatório que a própria vanguarda

defendia numa tentativa de abertura do universo dos sons antes restritos ao âmbito das notas, ou seja, de uma composição *com* os sons ao invés da composição *dos* sons. É interessante notar que o viés abstrato da música, sua autonomia no âmbito dos sons é justamente a força que vai reprimir essas características ruidosas, primeiramente pelo aspecto extra-sonoro, pela sua causalidade, pelo seu significado.

Douglas Kahn usa o exemplo do grito como uma expressão sonora instantaneamente entendida através de uma comunicação não mediada, ou seja, o som do grito em seu *habitat* original é signo - um índice - de um susto ou de uma dor, por exemplo. Porém, num contexto literário, teatral, ou musical, o grito aparece como uma representação – icônica – de um grito real. E apesar desse grito representar um índice de dor, susto, ele se descola da experiência e se liga a uma abstração que aumenta ao ponto de perder sua conexão com o indício de um grito, especialmente quando esse grito é sonoro. A ruidosidade do grito, seu caráter imediato, perde força ao ser transportado para a estética.

O ruído na vanguarda estava ligado aos sons de combate militar, ao espectro e incursão da tecnologia e do industrialismo, às formas de cultura popular e manifestações públicas, à natureza e aos sons de outras espécies, atividades religiosas e de ocultismo, psicose e experiências induzidas por drogas, a música e as línguas de culturas fora das culturas reinantes da sociedade europeia, e os sons da esfera doméstica feminina, em contraste com o rosto masculino das festas ruidosas da vanguarda (2001: 21).

Porém, a vanguarda traz esse ruído descrito acima para as artes, transformando o conteúdo subversivo e complexo desses incômodos em estética. A música moderna vai se ocupar dessa limpeza, afastando de sua matéria as faces mais sombrias e reveladoras de traços e marcas sociais, políticas e subjetivas. É como se o radicalismo das vanguardas musicais fosse silenciado justamente por sua outra face. Num momento em que a música se abre ao universo sonoro complexo e busca ampliar de várias maneiras sua matéria essencial, ela dificilmente assume certas características, marcas, significados, que insistem em acompanhar os ruídos sonoros. E esses sons cuidadosamente “filtrados”, cuja seleção é regida por ideologias e convenções presentes nas divergentes práticas composicionais do período, tornam-se os novos ruídos e, diferentemente dos antigos, trazem o mundo com eles. Ou seja, esse processo de silenciamento nunca é totalmente efetivo. A significação dos ruídos, suas marcas e vestígios de um incômodo permanecem em alguma medida como um resto.

O silenciamento do significado dos sons e de toda a rede de referências que poderiam ser disparadas pelos sons foi um dos objetivos centrais da vanguarda musical, tal como no serialismo e em boa parte da produção da música eletroacústica, o que torna naturalmente importante estudar esse processo. Douglas Kahn se mostra extremamente interessado no que está por trás desse processo que

abafa, cala e amarra os sons ao universo da abstração e estruturação. Nesse processo que exclui tudo aquilo que não cabe numa abordagem ensimesmada da música e de sua gramática encontra-se a figura do analista e do musicólogo. As práticas de análise musical tradicional nos parecem estar muito mais vinculadas a uma separação do som de seus significados e à eliminação dessas características que o som carrega do que à sua inclusão como aporte de ampliação do entendimento de um determinado objeto de estudo, de uma determinada música. Nesse caso, essas características são ruidosas, atrapalham uma compreensão esperada ou que justifique uma idealização da arte como arte autônoma e como solução principal dos problemas do cotidiano. Se boa parte da música do século XX se esforçou em abrir as janelas para o universo dos sons, por que as ferramentas de análise se fecham e buscam analisar apenas o que está posto, o efeito, o fenômeno, a partitura, ou as indicações do compositor? Por que ainda hoje são rechaçados os estudos que se apoiam na investigação musical a partir de aspectos socioculturais ao invés de se concentrarem na estrutura musical? Por que a validação da música está constantemente calcada numa abordagem legitimada por uma ferramenta autoreferencial, construída a partir de modelos autônomos, centrada na sua própria sintaxe? O que a análise tradicional ainda tem a nos dizer sobre a música ao excluir informações sociológicas, psicológicas, políticas, e muito mais amplas?

A análise musical tradicional parece ter centrado o seu foco em um âmbito substancialmente restrito, o da estruturação musical. E essa estruturação enxerga primeiramente a nota e as relações entre elas numa organização maior que é a forma. Não é coincidência que a Musicologia enquanto disciplina tenha surgido na mesma época da sistematização científica, a qual se desenvolveu a partir de um método científico. O próprio nome Musicologia, em sua origem (*Musikwissenschaft*) diz respeito à Ciência da Música. E por consequência, o musicólogo, o sujeito que analisa a música, assume o papel do cientista que “interroga” a música e nesse percurso inquiridor, tal como nos laboratórios científicos se antecipam aos resultados, busca a confirmação das teorias que elabora de antemão, antevendo o resultado mesmo antes do experimento. O interessante é notar que no campo da análise musical essa perspectiva ainda assume um *status* preponderante e acaba por restringir a compreensão da música a um âmbito limitado.

Especialmente quando se torna obra, objeto, ou símbolo máximo de arte autônoma, a música busca afirmar que toda potência e todo significado da obra de arte está nela mesma e que nós seríamos capazes de absorver essa potência sem olhar para o que está em volta dela. O pensamento analítico musical vai reforçar essas ideias ao sugerir que as questões sociológicas, culturais, econômicas quase que maculam essa pureza da arte. Esse empenho e perspectiva apontam para o projeto do modernismo formalista. Existe uma crença utópica da vanguarda na arte como aquilo que

transforma a vida cotidiana numa vida reificada, em que a arte aparece como a solução para os problemas da vida.

A história da música está repleta de exemplos de uma tentativa de organização e racionalização dos sons e, mesmo quando o ruído passa a ser evidenciado e não mais evitado, esse processo se repete. Desde o Futurismo italiano podemos notar o esforço de organização, por meio da classificação e da análise de ruídos sonoros por Russolo quando cria uma orquestra de ruídos (os *intonarumori*) justamente para organizar e ordenar os ruídos que produziam.

Na história da música nos deparamos frequentemente com um processo de aceitação e rejeição de elementos ruidosos: a polifonia medieval em contraposição às estruturas monódicas, o aparecimento da *música ficta*, a dissonância, o cluster, os sons ruidosos. O rigor da escrita musical, o temperamento igual, a exigência de uma escuta atenta e respeitosa, a não aceitação do erro podem ser entendidos como um grande esforço de estabilização e, conseqüentemente, recalque daquilo que representava o não aceito, o ruído. Eventualmente, esses elementos foram gradualmente incorporados em algum contexto ou repertório, tornando-se parte de um sistema e, portanto, deixando de causar estranhamento. Ao tornar-se musical, o ruído é silenciado enquanto tal: quando transformado em som musical, ele pode ser generalizado e categorizado perdendo seu caráter ruidoso. Esse processo cíclico de rejeição e aceitação do novo, seja ele relacionado aos ruídos do mundo ou àqueles provenientes de uma reação à tradição consolidada anteriormente, pode ser encontrado em diversos exemplos no decorrer da história da música. Podemos citar alguns deles que ilustram as maneiras que a música encontrou para incorporar um aspecto ruidoso, específico para cada contexto.

O uso de harmonias paralelas que foi corrente na música de Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) tornou-se proibitivo e desagregador para as normas do contraponto dos séculos XV e XVI. Por outro lado, desde o início do século XX a conduções paralelas de vozes vai habitar sem problemas o repertório da música de concerto. Encaminhamentos de vozes paralelas como ocorre no *Kyrie* da *Messe de Notre Dame* (ca. 1365) da Machaut, e que seriam banidos por compositores como Palestrina⁹, ressurgem como elemento de construção musical em diversas obras, como no *Prelúdio X, Livro I – La Cathédrale Engloutie* (1910) de Claude Debussy (1862-1918) em que é justamente o contexto das harmonias paralelas que sustenta o jogo sonoro. Esse exemplo mostra como algo que num dado contexto deveria ser estritamente evitado, torna-se algo a ser explorado.

⁹ Agradeço a Alexandre Fenerich pelas importantes sugestões de referência ao repertório musical, especialmente o da música antiga.

Figura 8: Trecho da partitura do *Prelúdio X, Livro I – La Cathédrale Engloutie* (1910) em que Claude Debussy explora o desenvolvimento por harmonias paralelas.

Essa dialética entre a aceitação e rejeição do ruído pode se manifestar de diversas outras formas como, por exemplo, no uso da redundância. Em peças como o terceiro movimento *do Trio Cordes* (1958) do compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), em que cada um dos movimentos se desenvolve a partir de uma única nota, a estaticidade e imobilidade proposta pela peça coloca-se ao mesmo tempo como desconforto (ruído) e como uma porta de entrada para uma imersão nas qualidades dos sons. O mesmo efeito aparece nos experimentos seriais de Karel Goeyvaerts (1923-1993), como no caso de *Compositie Nr. 4* (1952), em que a repetição monótona em loop de ataques sonoros que vão gradualmente se desfazendo e revelando a construção de blocos sonoros.

O ruído pode manifestar-se também de maneira negativa, estabelecendo contextos em que a “limpeza” sonora contrasta com outros elementos explicitamente ruidosos que compõem uma determinada obra. É o que ocorre, por exemplo, no trabalho do artista japonês Ryoji Ikeda (1966-), como no caso de *+-* (1996), em que há uma assepsia na escolha cuidadosa de sons que poderiam eventualmente ser classificados como ruídos, mas apresentam um caráter quase cristalino em sua limpeza digital, em que as distorções são claras e controladas e as alturas, muitas delas no limite da audição, evitam qualquer elemento que remeta à “sujeira” e às imperfeições recorrentes nesse tipo de repertório. De maneira mais explícita o *japanoise*¹⁰ oferece um exemplo mais direto: a intensidade no limite da dor e o uso de materiais sonoramente agressivos (sons estridentes, excesso de volume) criam uma situação de incômodo constante e de sensorialidade extrema, como no caso de *Execution of Intelligence* (2004) do compositor polonês Zbigniew Karkowski (1958 -). Nessas músicas a escuta é restrita à sensação quase tátil em função de sua potência.

¹⁰ Contração das palavras *Japanese Noise* que serve para designar uma cena musical bastante atuante, especialmente nas décadas de 1980 e 1990.

Em cada um destes exemplos, o papel do ruído é reconfigurado de acordo com um contexto específico. Por um lado, o ruído pode ser reprimido, pois ao ser incorporado na música deixa de ser ruído. Mas por outro lado, ele pode ser sublimado, ou seja, ele pode ser elevado a um nível mais alto. Dentro de uma perspectiva psicanalítica, a sublimação remete à energia que leva impulsos primitivos inaceitáveis a se canalizarem para ações socialmente aceitáveis. De maneira metafórica podemos entender que este é o caso de gêneros explicitamente apoiados no uso do ruído, como a música-ruído japonesa que visa esvaziar os sons de sua musicalidade, transformando-os em música por meio de sua insistência agressiva. A relação sensorial é estimulada pelo excesso de ruído que coloca o corpo inteiro a serviço de uma escuta que classificável como masoquista pelo desconforto a que são submetidos os ouvintes. A ênfase no ruído já aponta para a realização de uma música negativa, uma anti-musicalidade, expondo tanto o conflito quanto sua relação com formas mais tradicionais da música ocidental (Hegarty 2001). Durante a experiência de um concerto de música-ruído, este processo de musicalização se torna turbulento, pois há uma dupla possibilidade de relacionamento com a música: ou se mantém um distanciamento e a situação torna-se um incômodo, ou se imerge nos sons numa escuta fortemente sensorial. Neste caso a situação mantém-se perturbadora criando uma relação de escuta que se coloca como uma atitude de resistência que se aproxima dos limites do corpo. Neste contexto o ruído permanece como um resultado de uma situação específica, que resiste a generalizações, abstrações e análises. É a experiência de uma contingência. Neste caso, o ruído é sublimado, elevado, quase como se existisse para ser adorado.

No livro *In the blink of an Ear: toward a non-cochlear sonic art* (2009), Kim-Cohen revisita a história das artes sonoras de maneira análoga à ampla história dos sons nas artes estabelecida por Douglas Kahn em 1999, em seu livro *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*. Porém, Kim-Cohen estabelece sua leitura a partir do âmbito das artes visuais e das ideias trazidas pelo pós-estruturalismo. O autor estabelece um paralelo sonoro com uma arte *não-retiniana* apontada por Marcel Duchamp, na qual a percepção ocular não mais dá conta de responder às questões representadas pelos objetos que compõem a obra. Essas relações, já haviam sido formuladas por Rodolfo Caesar em 2007 no texto *As grande orelhas da escuta* (Caesar 2007), preferindo, entretanto, o termo escuta não-timpânica, destacando a importância da membrana para a nossa relação com os sons: “Escolhi o tímpano porque ele é, sim, importante para a escuta, mas essencialmente porque tendemos a nos esquecer que é uma espécie de pele. Situa-se mais no limite entre o público e o privado, mais privado que a orelha, por exemplo, nosso limite acústico-social” (Caesar 2007: 44).

Os *readymade* de Duchamp endereçam um âmbito mais amplo do que aquilo que se pode captar pelo olho: eles remetem às próprias condições e possibilidades da arte. Esse paralelo é

postulado no que Kim-Cohen chamou de uma arte sonora *não-coclear*, isto é, uma arte na qual a dissecação auricular do fenômeno sonoro já não mais seria suficiente para o entendimento das obras sonoras, especialmente a partir do pós-guerra. Assim, Kim-Cohen aponta para uma direção que é oposta àquela tradicionalmente estabelecida em relação à música do pós-guerra de aparecer geralmente associada ao uso do som como elemento que se torna expressivo a partir de suas características acústicas intrínsecas, o *som-em-si* (*sound-in-itself*). Uma arte sonora *não-coclear*, ao contrário, iria explorar tudo aquilo que se situa para além dos sons, para as referências que emergem a partir deles e que estão fora do domínio acústico.

Kim-Cohen estabelece uma crítica a um pensamento demasiadamente voltado para as qualidades intrinsecamente sonoras do material musical, tanto por parte dos compositores quanto por parte do discurso teórico da música durante o Modernismo, o qual é intensificado no pós-guerra. A ideia de um som autonomizado tem dominado o discurso musical no ocidente e pode ser remetida à formulação de Hanslick acerca do que ficou conhecido como *música pura*, encontrando, por sua vez, ressonância no processo de autonomização das esferas sociais (fim do séc. XVIII e início do XIX) conforme descrito por Max Weber. De uma maneira generalista, podemos perceber resquícios dessa mesma linha mesmo em algumas ocasiões durante o século XX quando o ruído (sonoro) foi intencionalmente incluído na criação musical. É o que ocorre na tentativa de 'afinação' dos ruídos do Futurismo Italiano, em que os sons dos *intonarumori* foram classificados, categorizados e organizados para compor o projeto de nova gramática musical; ou na *écoute réduite* do objeto sonoro proposta por Pierre Schaeffer em que se privilegiam as relações estabelecidas no interior do próprio som a partir de sua percepção; ou ainda na proposta de musicalização do silêncio e na ideia de “deixar os sons serem eles mesmos” de John Cage. Enfim, essa linha quase hegemônica (se é que é possível falar em uma linha neste caso) se não efetivamente, mas ao certo intencionalmente, povoou a teorização sobre a música, vinculando-a ao som-em-si.

Para Kim-Cohen, o som “perdeu a virada conceitual” (*misses the conceptual turn*) e as teorizações a seu respeito dirigiram-se ao fenômeno, ao invés de buscarem os conceitos que podiam estar associados a ele. No livro, o autor sugere pensar para além do 'som-em-si' e de uma espécie de supra confiança no som, propondo que se repensem as fronteiras, reinscrevendo-as e re-imaginando sua ontologia: uma virada conceitual em direção a uma *arte sonora não-coclear*.

Talvez a principal crítica presente no texto de Kim-Cohen seja aquela feita à concepção do som como um fenômeno isolado, ligado a uma premissa perceptual estrita. Durante todo o livro, Kim-Cohen aponta diversos autores que desenvolveram reflexões sobre essa questão, como por exemplo,

Husserl em sua fenomenologia. Porém, Kim-Cohen endereça sua crítica ao essencialismo dessas teorias que priorizam características imanentes da coisa em questão: no caso, o som. Essa crítica é construída a partir de uma reflexão sobre o modernismo do pós-guerra e sobre a história da prática sonora daquele momento, utilizando como referência o ano de 1948.

Para Kim-Cohen, 1948 é um ano frutífero que, não coincidentemente, abrigou fatos importantes para este contexto. O primeiro deles refere-se aos experimentos iniciais de Pierre Schaeffer na *musique concrète* e que culminariam em um viés ideológico com a constituição da unidade *objeto sonoro* que, por sua vez, levaria à criação de um solfejo generalizado. O segundo diz respeito às primeiras composições 'silenciosas' de John Cage e que, posteriormente com a experiência em 1951 na câmara anecóica, acabariam culminando na resolução “deixe os sons serem eles mesmos” (*let the sounds be themselves*). E o terceiro viria pelos intentos do músico de blues Muddy Waters (1915-1983), a quem se atribui a invenção da guitarra elétrica, com suas pioneiras gravações elétricas. Schaeffer, Cage e Waters representariam, cada qual à sua maneira, diferentes alternativas a questões proeminentes daquele momento, como o serialismo, a sistematização e a quantificação dos valores da música.

A mudança que Kim-Cohen aponta é aquela que alguns autores, como no caso de Rosalind Krauss, chamam de transição do modernismo para o que vem depois. Segundo Kim-Cohen, essa transição “pode ser vista como um sintoma de uma profunda mudança epistemológica e ontológica, de uma visão de mundo iluminista baseada em valores singulares, essenciais, para uma baseada na pluralidade de contextualidade” (Kim-Cohen 2009: xvii). Kim-Cohen usa o exemplo de Rosalind Krauss que, ao identificar os trabalhos nas artes visuais a partir da década de 1970 como pós-modernos, ela os estaria distinguindo de seus antecessores justamente pelo viés profundamente conceitual que eles traziam:

Krauss caracteriza as artes pós-modernas como sendo organizadas em torno do, – e preocupando-se com – o discurso ao invés dos fenômenos. A virada conceitual pode ser vista como chegar a um acordo com uma prática: um compromisso com o vocabulário que define e é definido pelas questões dessa prática (Kim-Cohen 2009: xvii-xviii).

A ideia trazida por Duchamp de uma arte visual não-retiniana alimentou e motivou os questionamentos em relação ao essencialismo fenomenológico e à sacralização existencial de todas as categorias e fenômenos. Para Kim-Cohen, a partir de Duchamp, a definição das características de uma prática artística não estaria mais necessariamente relacionada com a morfologia, com o material, nem com a especificidade do meio.

Pensando em termos de som, a fim de serem reconhecidas, as ideias devem ser expressas, os pensamentos compostos, as estratégias orquestradas. Imagens, objetos e sons são indispensáveis. A arte sonora não-coclear responde a demandas, convenções, formas e conteúdos que não se restringem ao domínio sonoro. Uma arte sonora não-coclear mantém um ceticismo saudável em relação à noção de som-em-si. Quando ela [...] é identificada [...] desembarcamos em uma metafísica, em um sistema de crença, em uma fé cega (e surda). A maior defesa contra tal complacência é o ato de questionar. A arte conceitual, “arte sobre o ato cultural da definição - paradigmaticamente, mas não exclusivamente, a definição de ‘arte’”, é o modo estético de tal questionamento (Kim-Cohen 2009: xxii-xxiii).

7. EMPÍRICO E ABSTRATO

Tradicionalmente, o ruído é entendido como um elemento negativo a ser evitado, especialmente em função de sua vocação para desestruturar os processos comunicacionais. Se a eficácia da comunicação está fundada em relações e estruturas abstratas (gramáticas, conceitos, modelos), o ruído, por sua vez, apresenta-se como aquilo que opera sobre os signos e seus suportes e não sobre os significados. É a alteração da letra impressa, a distorção do som, o desbotamento das cores que se intromete no processo de significação. Assim, o ruído está sempre grudado ao aspecto concreto dos signos e não aos sentidos que eles carregam. Essa 'concretude' remete ao que Douglas Kahn aponta como caráter empírico do ruído. Para Kahn, ruído pode ser entendido como um “som áspero (irritante) gerado pelo movimento entre o empírico e o abstrato” (Kahn 1999a: 25). Neste contexto, o ruído está ligado ao empírico, enquanto a comunicação (significação) está ligada a um processo de abstração. Um problema interessante para Kahn surge quando o ruído está sendo comunicado e desse modo desliga-se do empírico, do experienciado e adere a uma ideia, ou a uma abstração, de outro ruído (Kahn 1999a: 25). Recorro aqui a um exemplo relacionado ao discurso verbal. Numa conversa, a hesitação na fala de uma pessoa é tida, a princípio, como um ruído, pois ela atrapalha aquilo que se pretende comunicar. Porém, nesse ruído reside um tipo de informação particular (específica) que se perde no processo de abstração da comunicação, da racionalização necessária para o entendimento daquilo que seria o conteúdo da mensagem. Eventualmente, o contexto e as causas dessa hesitação, assim como as pausas de respiração, gaguejos e a entonação da voz, adquirem um patamar significativo, na medida em que apresentam sintomas do estado ou da intenção da pessoa que não estavam ligados diretamente ao discurso, mas que podem modificar totalmente a compreensão daquilo que é dito. A incorporação intencional do ruído na música não ocorre senão por um processo de abstração desse ruído, o qual se torna signo (musical) de outro

ruído. Kahn sugere que o ruído na música é uma abstração de um som originalmente inconveniente. Ou seja, quando incorporado à música ele se torna “uma forma de redução de ruído, é algo feito para sons que geralmente não são escutados” (Kahn 1999a: 25). Aqui essa não-audibilidade está diretamente ligada à intencionalidade daquele que escuta e à criação imaginativa que se pode fazer, cada qual a seu modo, de um contexto “ruidoso”. Se o caráter empírico liga-se àquilo que é experienciado, quando é incorporado na música ele acaba aderindo a uma ideia, a uma abstração dessa experiência. Por exemplo, numa anedota sobre uma execução da famosa 4’33” de John Cage, conta-se que um caminhão passa na porta de uma sala onde se apresenta a peça. Na intenção de Cage, esse som (ruído) torna-se parte da ‘moldura’ de sua peça, esse ruído deveria tornar-se ‘musical’. Mas tornar-se musical implica em um processo de abstração a partir do qual ele deixa de ser ruído, deixa de perturbar a música, para tornar-se parte, ele mesmo, dessa música. Esse ruído musicalizado passa a ser um som que diz respeito a um ruído. Assim, escutar o caminhão como música é parte de um processo de redução de ruído (enquanto aquilo que atrapalha a comunicação), processo instaurado na transformação daquilo que é ruidoso em algo musical.

Neste sentido o ruído é justamente um elemento que se refere a particularidades de um contexto, de um gesto, de uma contingência. Sendo a consequência de uma situação específica, o ruído resiste a generalizações. A sua carga significativa está naquilo que é particular de sua existência. Um barulho explosivo e inesperado que interrompe uma ação qualquer pode estar repleto de significado. Indica a ocorrência de um evento, em certo momento, a certa distância, com certa intensidade. O grau de compreensão desse ruído depende do interesse de quem ouve, mas também da história e vivência do ouvinte em relação a situações semelhantes. Nessa direção, Kahn insiste na ligação do ruído com o empírico, com aquilo que é experienciado de maneira particular e específica (Kahn 1999a: 26).

Vale lembrar aqui o aspecto involuntário da audição, a característica intrusiva do som: o ouvido não possui pálpebras. No livro *Ódio a Música*, Pascal Quignard sintetiza poeticamente essa instância indomável:

Todo o som é o invisível na forma do perfurador de envelopes. Que se trate de corpos, de quartos, de apartamentos, de castelos, de cidades fortificadas. Imaterial, ele atravessa todas as barreiras. O som ignora a pele, não sabe o que é um limite: ele não é nem interno nem externo. Ilimitante, ele é inlocalizável. Ele não pode ser tocado: ele é impalpável. A audição não é como a visão. O que é visto pode ser abolido pelas pálpebras, pode ser impedido pelo paravento ou pelo reposteiro, pode se tornar imediatamente inacessível pela muralha. O que é orelha não conhece nem pálpebras, nem paraventos, nem reposteiros, nem muralhas. Indelimitável, dele ninguém pode se proteger. Não existe ponto de vista sonoro. Não existe terraço, janela, torre, cidadela, ponto de vista panorâmico para o som. Não existem sujeito nem objeto da audição. O som penetra. Ele é o estuprador. O

ouvido é a percepção mais arcaica ao longo da história pessoal, antes mesmo do cheiro, bem antes da visão, ele se alia à noite (Quignard 1999: 63).

Embora geralmente associado àquilo que se deva evitar, o ruído pode ter uma dupla função, uma face agradável e outra irritante, como aponta o médico Claude-Henri Chouard. Em seu livro *L'oreille Musicienne: les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Chouard relata um exemplo recorrente de pessoas lamentarem o fato de que as gravações em alta fidelidade feitas em estúdio busquem eliminar todo ruído (de natureza sonora ou não) existente numa situação de performance ao vivo (Chouard 2001: 143). Para essas pessoas esse ruído garantiria a sensação de vitalidade que a assepsia sonora do estúdio retira da gravação. Pessoas habituadas ao ruído urbano às vezes têm dificuldade para dormir em ambientes muito silenciosos, como numa casa de campo. De certa forma, os sons urbanos a que se habituaram remetem à existência dos acontecimentos, àquilo que tem vida e ao movimento das coisas e pessoas. Eles dão indícios do que acompanha nossa existência. Por eles seguimos o desenrolar do dia que se torna mais calmo à noite e vai ficando pouco a pouco agitado pela manhã. Sua ausência remete a uma imobilidade por vezes perturbadora.

Chouard chama a atenção para essa face desejável do ruído, pois ele remete à coisa viva, à experiência (Chouard 2001: 145), o que Douglas Kahn relaciona ao empirismo. A particularidade trazida pelo ruído é por vezes o que dá sentido a uma situação, um contexto. Tomem-se em consideração as diferenças entre um som cheio de transientes, modulações e pequenos ruídos que é emitido por um instrumento musical e sua imitação produzida em um sintetizador. A assepsia deste último contrasta com a riqueza do primeiro justamente em função daquilo que o instrumentista intenta eliminar (ou, ao menos, controlar): o ruído.

Para Chouard, o distúrbio informacional causado pelo ruído faz também com que nossos ouvidos tenham que acentuar de modo quase caricatural a mensagem significativa que escutamos, fazendo-a emergir desse fundo sonoro que a acompanha sempre (2001: 145). Nos dispositivos eletrônicos, por exemplo, esse ruído é inevitável, pois faz parte da natureza térmica dos circuitos. Para eliminá-lo seria necessário eliminar o calor, baixar a temperatura a um nível onde não pode haver vida. O ruído de fundo é, portanto, “signo de vida” reforça Chouard (2001: 145). Silenciá-los seria o equivalente da própria morte.

Porém, os organismos vivos têm uma aptidão para usar o ruído em favor de seu enriquecimento que as máquinas não têm. Uma das maneiras de conceber este uso “positivo” do ruído, é que a ele seja atribuído um sentido. A teoria da informação, de certa forma, precisou abstrair

o possível sentido do ruído para submetê-lo a um tratamento matemático e estatístico. Na psicanálise, podemos encontrar uma dinâmica interessante, aquela que estreita os laços entre ruído e recalque.

8. RUÍDO E TRANSGRESSÃO: UMA APROXIMAÇÃO COM A PSICANÁLISE¹¹

O conceito de ruído que uso aqui vai além de seu aspecto sonoro, estabelecendo-se numa relação contextual e contingencial. Neste trabalho, o ruído não é definido como uma coisa em si, mas se realiza como o resultado de uma relação. Desse modo, o ruído adquire um aspecto transitório e, ao ser estetizado, passa por um processo de “silenciamento”, ou seja, ao ser incorporado na música, assimilado e recuperado, perde seu caráter ruidoso e deixa de ser ruído. Esse processo não se instaura de forma simples, pois implica numa dinâmica cíclica e paradoxal das transformações artísticas. Neste item, pretendo iniciar uma reflexão sobre essa dinâmica de incorporação do ruído - também entendido como algo perturbador, não desejável, suprimido e reprimido - como um elemento conformado e aceitável. Para tanto, lanço mão de uma aproximação com dois conceitos da teoria psicanalítica freudiana, o recalque (repressão) e a pulsão de morte, a fim de investigar o retorno do que é recalcado, daquilo que é evitado, daquilo que é entendido como ruído. Esse retorno é explorado a partir da ideia da rememoração de algo reprimido. No plano estético essa rememoração liga-se ao processo dinâmico de movimento no interior das transformações artísticas, o que aponta para duas situações aparentemente paradoxais: o recalque do ruído (prostração) e sua rememoração (pulsão).

Vale lembrar que a proposta de aproximação com a psicanálise feita aqui se dá simplesmente por uma analogia, na tentativa de diversificar e ampliar a abordagem sobre o processo intrincado de transgressões artísticas e da relação paradoxal entre algo que, ao ser transgredido, torna-se novidade, e em seu caráter de novidade, adquire a potência de ser mais uma vez transgredido. Não pretendo fazer uma psicanálise da cultura, usando conceitos freudianos construídos para uma abordagem do sujeito, nem usá-los em uma perspectiva mais geral e menos subjetiva. Ao contrário, essa relação de

¹¹ Agradeço à psicanalista Iara Czeresnia pelas discussões frutíferas sobre o tema e pelas indicações bibliográficas e à Giuliano Obici pela leitura atenta e pelas sugestões

aproximação se dá apenas em caráter metafórico, mas como metáfora espero que nos ajude no entendimento, por semelhança, do processo que torna algo transgredido.

8.1 REPRESSÃO DO RUÍDO

No final do século XIX, o médico neurologista Sigmund Freud apresentava a psicanálise como uma atividade que, revelando ao paciente os traumas iniciais e tornando-o consciente das circunstâncias geradoras dos sintomas, faria desaparecer a doença psicológica. O próprio paciente deveria se lembrar de tais acontecimentos ou fornecer pistas para que o analista os reconstruísse. Mas o paciente apresentava resistências; ele não queria ou não podia trazer informações que conduzissem ao trauma inicial e às suas circunstâncias. Essa resistência poderia aparecer sob várias formas, como a transferência, por exemplo. Porém, o que nos interessa aqui é a ligação com algo perturbador (ruído) que não se quer (ou se pode) rememorar.

Como parte dos estudos sobre histeria e principalmente sobre reações e rememorações de traumas, especialmente aqueles abafados ou não *adequadamente* correspondidos, Freud recorre ao conceito de recalque¹². Inicialmente, recalque esteve ligado a neuroses de defesa (Freud, 1894), porém em seus escritos posteriores o recalque não se relaciona à defesa consciente, mas aparece ligado a uma natureza inconsciente. A relação que busco aqui é que o mesmo princípio que desencadeia o recalque de traumas (nos termos freudianos) é observado no processo que reprime o ruído real, de natureza perturbadora, no âmbito da criação artística. Esse ruído é algo que impossibilita a continuação de acontecimentos esperados, ele é inesperado, mandatário e subversivo. Porém, na busca pela estabilidade, pela organização para o entendimento, o ruído muitas vezes é reprimido ou transformado em algo mais palatável e aceitável.

Um exemplo clássico desse mecanismo de estabilização pode ser revelado pelo movimento futurista italiano em que, na tentativa radical e inédita de incorporar o ruído das máquinas de maneira efetiva numa obra musical, precisou submeter esse ruído a um processo de ordenação, no caso, uma ‘afinação’ dos sons-ruídos, preservando um aspecto reconhecível em processos regularmente utilizados na criação musical. Não é óbvio nem simples remontar a recepção das obras futuristas de Russolo na época de sua estreia, tampouco afirmar que a “afinação” dos ruídos fez com que aquela

12 Segundo Laplanche & Pontalis, o recalque refere-se à “operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – susceptível de por si mesma proporcionar prazer – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências.” (1988: 553). Pode ser entendido como um mecanismo de defesa que faz com que exigências pulsionais, condutas e atitudes, passem do campo da consciência para o da inconsciência.

música deixasse de ser “ruidosa”. Porém, é clara a tentativa de amenizar a “estranheza” trazida pelos sons dos *Intonarumori*.

É curioso notar que para explicar o recalque (aqui citado como repressão) e seu processo de retorno, Freud usa uma alegoria do ruído a partir da uma insistência:

Talvez possa ilustrar o processo de repressão e a necessária relação deste com a resistência, mediante uma comparação grosseira, tirada de nossa própria situação neste recinto. Imaginem que nesta sala e neste auditório, cujo silêncio e cuja atenção eu não saberia louvar suficientemente, se acha no entanto um indivíduo comportando-se de modo inconveniente, perturbando-nos com risotas, conversas e batidas de pé, desviando-me a atenção de minha incumbência. Declaro não poder continuar assim a exposição; diante disso alguns homens vigorosos dentre os presentes se levantam, e após ligeira luta põem o indivíduo fora da porta. Ele está agora "reprimido" e posso continuar minha exposição. Para que, porém, não se repita o incômodo se o elemento perturbador tentar penetrar novamente na sala, os cavalheiros que me satisfizeram a vontade levam as respectivas cadeiras para perto da porta e, consumada a repressão, se postam como "resistências". Se traduzirmos agora os dois lugares, sala e vestibulo, para a psique, como "consciente" e "inconsciente", os senhores terão uma imagem mais ou menos perfeita do processo de repressão (Freud 2006[1910]: 40).

Nesse caso, o comportamento inconveniente do indivíduo naquela situação, que por convenções exigia o silêncio, funcionava como um desvio de atenção à exposição do palestrante, à sua concentração na realização de sua incumbência. Essa tentativa de desviar a atenção por meio de risos, conversas e batidas de pé foi insistentemente reprimida, pois impedia o palestrante de continuar seu propósito. Porém esse processo de repressão ou recalque, por mais forte que tenha sido, não impede, necessariamente, que em algum momento o incômodo retorne sob alguma forma. É interessante notar que, muitas vezes, o incômodo retorna justamente quando mais se quer esquecê-lo, como no caso descrito por Freud:

Numa senhora de cerca de quarenta anos existia um *tic* (tique) sob a forma de um especial estalar de língua, que se produzia quando a paciente se achava excitada e mesmo sem causa perceptível. Originara-se esse tique em duas ocasiões, nas quais, sendo desígnio dela não fazer nenhum rumor, o silêncio foi rompido contra sua vontade justamente por esse estalido. Uma vez, foi quando com grande trabalho conseguira finalmente fazer adormecer seu filhinho doente, e desejava, no íntimo, ficar quieta para o não despertar: outra vez, quando numa viagem de carro com dois filhos, por ocasião de uma tempestade, assustaram-se os cavalos e ela cuidadosamente quisera evitar qualquer ruído para que os animais não se espantassem ainda mais (Freud 2006[1910]).

Há no ruído, portanto, uma força reativa, uma potência que coexiste com sua própria repressão, como um mecanismo que remete ao retorno do recalado, como um elemento perturbador por natureza que age de maneira insistente até que é rememorado. Essa dinâmica que reprime um

ruído não necessariamente aparece desvinculada do conteúdo causador da perturbação. Ao contrário, pode estar ligada a algo oculto, porém, familiar e conhecido.

Para Freud, os mecanismos reativos aos traumas podem funcionar como conexões entre o estranho e o familiar, ou seja: “(...) quando a reação é reprimida, o afeto permanece vinculado à lembrança” (Freud; and Breuer 1988[1893]: 45). De maneira análoga, o ruído se liga à psicanálise, constituindo um caráter paradoxal entre o familiar e o estranho, como podemos notar quando vinculado ao conceito de angústia:

[...] pela ação do recalque, o familiar, o que é mais íntimo ao sujeito, torna-se estrangeiro – o que lhe é mais estranho –, e que justamente seu retorno é o que provoca angústia. A experiência de estranheza do sujeito frente àquilo que “deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” [citando Freud, 1919: 282], aduz provas de verdade, isto é, confirma a relação íntima entre o afeto e o retorno do recalcado. O estranhamento não ocorre a partir daquilo que é simplesmente novo, mas antes diante do que é a um só tempo, estranho e familiar, há muito inscrito no psiquismo e alienado pelo trabalho do recalque (Fuks 2001: 03).

O retorno do recalcado, seja pela insistência disruptiva induzida ou não, motiva a constituição de uma duplicidade reativa: a prostração ou a ação. Essa duplicidade pode ser mais bem exemplificada na psicanálise pelos conceitos de depressão e angústia. A depressão se configura como uma consequência de um trauma, a prostração, a passividade, enquanto que a angústia simboliza uma reação ativa, a ação, como podemos notar no excerto abaixo:

[...] a angústia é o ruído - proveniente da pulsão e que, mais tarde, motivará o recalque. Ela aparece, nesse momento, como *reação* ao desamparo criado por este corte de origem. Já a depressão se relaciona com o lado inverso, negativo: a passividade e o próprio desamparo - o fisco no momento traumático (Delouya 1998).

O ruído, neste contexto entendido como a angústia, é o que motiva um recalque. Transferido para o plano estético ele pode adquirir uma espécie de condição negativa: o feio, o indesejável, aquilo que não se quer rememorar e que, portanto, é recalcado. Aparentemente, uma espécie de duplicidade promovida pelo movimento entre a passividade e a atividade se constitui como uma dinâmica possível para compreendermos o processo de rejeição e aceitação de um dado conceito ou material (musical, artístico). O recalque, tal qual entendido aqui, é a paralisação, o congelamento de um determinado conceito ou concepção de música, e a pulsão de morte a força que rompe ou sai dessa inércia.

8.2 RUÍDO E PULSÃO DE MORTE

Na sua teoria das pulsões, Sigmund Freud circunscreveu duas pulsões ou instintos aparentemente antagônicos: *Eros* como uma pulsão sexual com tendência à preservação da vida e *Tânatos*, como a pulsão de morte (sexual ou agressiva) que levaria à segregação de tudo o que é vivo, à destruição. Embora pareçam concepções opostas, a pulsão de vida e a pulsão de morte estão conectadas, fundidas, e onde há pulsão de vida, encontra-se, também, a pulsão de morte, ambas agindo em conjunto. Essa dinâmica das pulsões é regida, segundo Freud pelos princípios complementares de prazer-desprazer, que são impulsionados pelas exigências da libido.

A pulsão de morte como força destrutiva colocada por Freud pode ser analogamente entendida como a força motriz que desencadeia uma reação, o incômodo que bate à porta, o ruído. O psicanalista Luiz Alfredo Garcia-Roza, em seu texto *O mal radical em Freud* aponta que a pulsão de morte é o que

[...] impede a repetição do mesmo, isto é, a permanência de totalidades, provocando pela disjunção a emergência de novas formas. Ela é, portanto, criadora e não conservadora, posto que impõe novos começos ao invés de reproduzir o 'mesmo'. A verdadeira morte - a morte do desejo, da diferença - sobrevém por efeito de Eros e não da pulsão de morte (Garcia-Roza 2004 [1990]: 137).

Apesar de partir de uma força destrutiva, a pulsão de morte não necessariamente implica em uma postura negativa ou niilista. Em *O Mal-Estar na Civilização* (2010 [1930]) Freud apresenta como tese o fato da cultura produzir um mal-estar no homem, visto que existe um antagonismo intransponível entre as exigências da pulsão e as da civilização. Assim, para o bem comum da sociedade, o indivíduo é sacrificado: para que a civilização possa se desenvolver, o homem tem que pagar o preço da renúncia da satisfação pulsional. É um movimento de dessingularização do indivíduo, pois o desejo individual é reprimido em prol de um bem maior dirigido a todos.

Nesse ponto, Freud apresenta um conflito entre um indivíduo que, na procura da satisfação às suas necessidades pulsionais, pode não estar vinculado ao conjunto de forças que compõem a repressão e o recalque, tais como a moralidade, a vergonha e a repugnância. Porém, as pulsões podem exercer um papel fundamental nesse processo, especialmente a pulsão de morte, como aponta Garcia-Roza:

[...] na medida em que a pulsão de morte seja concebida como potência destrutiva, é que poderemos pensá-la atuando disjuntivamente e impedindo a perpetuação de formas ou uniões constituídas por Eros. Freud nos diz (em *O Mal-estar na cultura*) que a cultura está a serviço de Eros,

que quer reunir os indivíduos em totalidades cada vez mais abrangentes, até a constituição de uma grande totalidade que é a humanidade. Da singularidade individual à totalidade da humanidade, teríamos uma crescente indiferenciação. Ora, se entendermos o desejo como pura diferença, o projeto de Eros seria o da eliminação da diferença e, portanto, do desejo, numa indiferenciação final que é a humanidade (Garcia-Roza 2004 [1990]: 136).

A partir dessa ideia, posso sugerir uma aproximação entre a pulsão de morte e o ruído. Talvez exista no ruído uma força vital incontrollável que instaura uma separação ou ruptura de um contexto conhecido, ou melhor, comumente proposto. O ruído pode assumir uma função que rompe com um contexto comum e compartilhado em direção à singularidade, à diferença. Teria o ruído tal poder, de romper com as 'totalidades'? Ou ainda, o ruído pode se constituir por algo familiar, íntimo, portanto, reconhecível, que se quer esquecer? Existiria no ruído uma força destrutiva que impediria a perpetuação do mesmo, assim como sugerido por Garcia-Roza ao definir a pulsão de morte? Essas são questões complexas a que não tenho o intuito de respondê-las, mas apenas recorrer a elas como metáforas da potência que o ruído pode representar¹³.

Segundo Freud (2010 [1930]), a sublimação é um dos destinos da pulsão, uma espécie de canalização dessa força para satisfações artísticas por exemplo, como uma saída e fuga ao desamparo e à angústia da solidão. Essa relação da arte com um plano subjetivo que parte do desejo remete à tentativa de Bernard Stiegler de evidenciar o mecanismo de movimentação e transformação social: “Freud extraordinariamente bem mostrou: arte é finalmente aquilo que permite, de alguma forma, a sublimação do desejo, [...] e, então, a socialização do desejo sexual individual transformado em dinamismo social” (Stiegler 2007: 61).

Na tentativa de mapear esse processo e de situar as obras de arte como possibilitadoras de uma abertura ao circuito do desejo libidinal, Bernard Stiegler faz um diagnóstico dos efeitos nocivos da manipulação do desejo e de sua dessingularização. O desejo, segundo Stiegler, não pode ser fabricado, porque ele só pode ser singular. Apesar dessa impossibilidade, pelo fato de ser fruto da 'energia libidinal' fundadora (Freud), o desejo individual “(...) pode ser, no entanto, manipulado, e na manipulação, ele pode ser esgotado. É então, o condicionamento que substitui o desejo, e é isso que gera de fato o consumismo gregário”. (Stiegler 2007: 28). Para Stiegler há uma tentativa de eliminação do “defeito” no capitalismo cultural e essa tentativa evidencia uma característica da sociedade moderna desde o século XIX: “a necessidade, para o capitalismo, de massificar os comportamentos para fazer com que os indivíduos adotem objetos-padrão produzidos em série, onde é preciso,

¹³ Pode-se pensar que a dialética do ruído se liga mais diretamente à distinção estabelecida por Freud entre Totem e Tabu, do que à aproximação com o recalque e a pulsão de morte. Porém, inicialmente a pulsão de morte pode nos ajudar a investigar o processo de sublimação do desejo e sua relação com o fazer artístico.

evidentemente, que os comportamentos sejam eles mesmos *padrão* e *induzidos* em série ou, ainda, propriamente dito, produzidos.” (Stiegler 2007: 22). Ou seja, essa massificação ou uniformização dos comportamentos acaba por anular o indivíduo e sufocar o desejo que é essencialmente singular. É como se nada pudesse ser muito diferente do que já existe, e o desejo se aprisionaria no interior de uma economia libidinal geral da sociedade.

O “defeito” ao qual Stiegler se refere é o que proponho aqui apontar como ruído, aquilo que é evitado, que não se encaixa nos padrões, sejam eles industriais, mercadológicos ou sociais. O defeito é aquilo que não se adéqua ao aceitável, ele escapa a essa categoria, reunindo em sua essência um poder de diferenciação. Há um interessante modo de pensar o defeito a partir de sua palavra na língua francesa – *défaut* – e que Stiegler explora com atenção:

O que me interessa na palavra 'defeito' (*défaut*) é que nela exista o 'é preciso' (*il faut*). O defeito (*défaut*) não é a mesma coisa que a falta (*manque*). Pode-se reverter o defeito (*défaut*) em um 'é preciso' (*il faut*), o que eu chamo de a necessidade do defeito (*défaut*) (Stiegler 2007: 22).

Essa necessidade é o que nos referimos em um texto anterior¹⁴ como dialética do ruído, apontando a importância da saída de uma estagnação causada pela manutenção de um ciclo que se fecha em si mesmo. Essa dinâmica em *loop* carrega a tendência pela indiferenciação, pela repetição de padrões e o defeito, neste caso entendido como o ruído, pode adquirir a importante função de desestabilizar uma ordem generalizada e ele pode existir em potência no interior da própria dinâmica das situações. Esse defeito pode ser aquilo que há de mais grotesco e indesejável. Ou melhor, o grotesco é aquilo que é necessário, ao mesmo tempo aquilo que se quer evitar e a pulsão de morte é a força que carrega a possibilidade de romper o *loop* e sair dessa inércia.

Aqui faço também a relação com o conjunto de textos-poesias retirados de uma transmissão radiofônica intitulada *Para acabar com o julgamento de Deus* realizada por Antonin Artaud (como autor e narrador) e por alguns de seus amigos (Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin). Nesses textos, feitos para serem veiculados pelo rádio, há uma aproximação, por vias grotescas, da dialética do ruído, da força disruptiva necessária ao movimento.

Segue abaixo um pequeno excerto do texto que ilustra a relação que busco:

¹⁴ *Dialética do Ruído* (2010). Nesse texto, nos referimos a dialética do ruído como um processo de problematização a qual a música passa, “a partir do qual recorre-se ao ruído como elemento de desestabilização e deslocamento de funções. Para isso, esse ruído é musicalizado (torna-se musical) e torna-se fundo para o surgimento de uma nova problematização. Esse processo recorrente pode ser entendido como elemento de propulsão da linguagem musical, que incorpora elementos de instabilidade para criar novas estabilidades.” Campesato, L. (2010). *Dialética do Ruído*. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Florianópolis, Anais do XX Congresso da Anppom.

A BUSCA DA FECALIDADE

Onde cheira a merda
cheira a ser.
homem podia muito bem não cagar,
não abrir a bolsa anal
mas preferiu cagar
assim como preferiu viver
em vez de aceitar viver morto.
Pois para não fazer cocô
teria que consentir em
não ser,
mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser,
ou seja, a morrer vivo.
Existe no ser
algo particularmente tentador para o homem
algo que vem a ser justamente.

9. REMEMORAÇÃO OU A TRADIÇÃO COMO RUÍDO

O recalque daquilo que é familiar, o que muitas vezes é evitado, pode ser estendido a um plano estético, especialmente quando sintetizado pelas ideias de contradição e rememoração. A contradição se liga a instabilidade. Ela coloca em tensão o positivo e o negativo, o verdadeiro e o falso, instaurando uma força motriz que impulsiona as transformações objetivas e subjetivas do conhecimento e da cultura. A contradição está no cerne da ação do ruído, que em sua natureza dialética opera de maneira ora positiva (aquilo que impulsiona, estimula), ora negativa (aquilo que incomoda, atrapalha) dependendo do contexto no qual se insere. Se a contradição atua em função de uma tensão, a tradição baseia-se na recuperação daquilo que se tornou familiar. Para Adorno (1980 [1959]: 262), a tradição estética pode funcionar quase como uma rememoração de algo reprimido, uma espécie de angústia recalcada. Nesse caso, a tradição se coloca como o familiar que muitas vezes se quer evitar.

A crítica que Adorno faz ao dodecafonismo, ao levar ao extremo as exigências de autonomia nas obras, é um exemplo da maneira que alguns artistas, na tentativa de confrontar a tradição, reprimem radicalmente informações indesejáveis. Existe talvez, nesse movimento de rejeição do aceito, um dado interessante: a tradição reprimida adquire um caráter ruidoso. Nos movimentos da

vanguarda, em que o novo assume um papel essencial, a tradição opera como uma força contraditória. Ao mesmo tempo em que sintetiza algo de mais perturbador, promove a rememoração de práticas recalcadas pela imposição do 'novo'.

Em *O Mal estar na civilização* (2010 [1930]), Freud considera o reprimido como uma parte da civilização, como um processo inerente à dinâmica social, como uma espécie de força motriz da sociedade que está ligada à rememoração de fatos que foram, por diversos motivos, reprimidos no transcorrer da história. A tradição é uma maneira de trazer à luz, quer dizer, à consciência, algo que foi recalcado. Como aponta Safatle:

Ou seja, a própria história da civilização é, de certa forma, indissociável de algo que durante um longo processo só pode ser pressuposto, sem nunca ser totalmente posto. Algo que lhe é interno, um descompasso que deve ser rememorado no interior de sua tradição. Algo que não é um princípio meramente externo (Safatle 2010).

O processo de escuta musical se relaciona diretamente com uma viagem que se faz através da memória. A escuta pressupõe a existência de um jogo entre o que é reconhecido (o familiar) e o desconhecido (o estranho, novo). Neste jogo, essencial à natureza da música, a tradição funciona como um mecanismo de rememoração, de recuperação da história de quem escuta.

Jorge Luís Borges escreveu um conto em que um sujeito não esquece nada e, portanto, não consegue pensar. Pensar é generalizar, abstrair, esquecer. *Funes, o memorioso* (1944 [2007]) relata a história de um rapaz uruguaio do interior, que, a partir de um acidente, ficou com uma memória perfeita. Podia recordar a cor exata das nuvens na hora em que tal ou qual acontecimento preciso teve lugar. Podia recordar, em detalhe, a forma dos galhos de uma árvore num dia de vento. Podia recordar com precisão total um dia inteiro de sua vida. Entretanto, para que isso ocorresse, necessitava de um dia inteiro.

Ireneo tinha dezenove anos; havia nascido em 1868; pareceu-me tão monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides. Pensei que cada uma das minhas palavras (que cada um dos meus gestos) perduraria em sua implacável memória; entorpeceu-me o temor de multiplicar trejeitos inúteis. (Borges 1944 [2007]: 97)

Sua extraordinária capacidade, entretanto, não lhe permitia deter-se por um momento sequer numa determinada memória e analisá-la, comparando-a com outras. Borges, ao inventar este personagem, mostrou como a extrema exatidão e abundância de sua memória que o impediam de esquecer qualquer detalhe, impediam-no também, justamente por isso, de poder generalizar e,

portanto, poder pensar. Para pensar, diz Borges, é necessário poder esquecer, para assim poder generalizar.

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos (Borges 1944 [2007]: 97).

As totalidades e generalizações sempre se fazem presente, pois o pensamento opera em alguma espécie de síntese. Ou seja, há nesse jogo de lembrar e esquecer um mecanismo semelhante à força que move e constitui uma dinâmica social ou as transformações artísticas. A rememoração é necessária nesse jogo, mas ela depende sempre do esquecimento para que aquilo que é rememorado possa ressurgir como algo novo.

10. DIALÉTICA DO RUÍDO OU O PARADOXO DAS TRANSGRESSÕES ARTÍSTICAS

Adorno, em diversos momentos do seu discurso na *Teoria Estética* refere-se ao relacionamento dialético das transgressões artísticas, principalmente no que concerne todo um processo de incorporação do que antes seria errado, o não aceito, como algo necessário ao processo de transformação da arte. Sobre a banalização do novo, Adorno é assertivo:

O Novo abstrato pode estagnar, transformar-se em algo de <sempre-semelhante>. A feiticização exprime o paradoxo de toda a arte, que já não é evidente para si mesma, o paradoxo de que um <realizado> deve ser feito por si mesmo; e precisamente este paradoxo é o nervo vital da arte moderna. O Novo é, por necessidade, alguma coisa de querido, mas, enquanto Outro, seria o <não querido>. A veleidade (devaneio, sonho, dificilmente realizável, capricho) acorrenta-o ao sempre idêntico; daí a comunicação do moderno e do mito. Visa a não identidade, mas torna-se, no entanto, idêntico graças à intenção; a arte moderna exercita as anedotas do barão de Münchhausen: uma identificação do não idêntico (Adorno 1988 [1970]: 35).

A música ocidental em sua tradição de concerto estabeleceu como ruído justamente aquilo que há de mais primitivo e visceral na ação das pessoas, aquilo que eventualmente está na própria origem da música: o grito, a dança, o canto associado às ações vitais como o trabalho, a celebração, o lamento. Isso foi feito não pela supressão desses elementos, mas por sua sublimação. A energia libidinal dessas forças é estetizada e canalizada para a produção e apreciação de obras artísticas que se retiram do plano da experiência e se colocam no plano da contemplação. Essa passagem se dá de

várias maneiras. Simon Emmerson (2001), por exemplo, ressalta o confinamento de certas ações que são referenciadas de maneira indireta dentro da música. *La mer* torna-se “La mer” e uma dança torna-se “dança”. Ao colocar parte de nossas experiências entre aspas, a música de concerto promove um abrandamento daquilo que não podemos evitar porque está arraigado em nossa essência. A dança de nossos corpos torna-se a sarabanda que não convida ao movimento, mas apenas à contemplação durante um concerto. Ao mesmo tempo, a voz é impedida de cantar e gritar por melodias tão espetaculares que resistem ao fluxo natural da nossa respiração e à tessitura do nosso órgão fonador. O repertório de concerto indica o quanto é necessário rememorar esses ruídos estranhos que fazem parte dos nossos desejos mais íntimos, pois são a eles que se referem árias, sinfonias e concertos. Mas essa referência é sempre metafórica e distante, mantém-nos conectados àquilo que nos é familiar, ao mesmo tempo em que nos protege disso.

Quando a pulsão de morte traz à tona essa energia libidinal, ela transborda dentro da obra artística nos incomodando e, ao mesmo tempo, nos movendo. É assim que a *Sagração da Primavera* se impõe em 1913 como um rito não-musical e perturbador com seus ritmos primitivos que possivelmente moviam os seus ouvintes para além da contemplação e em direção ao movimento de seus corpos impelidos para o sacrifício. É assim que as estridências dos acordes de Varèse traziam de volta ao ouvido a aspereza tão viva e inquietante que a sala de concerto esforçou-se em evitar. Ou seja, aquilo que na vida é familiar e recorrente, e por isso mesmo incômodo, por mais que seja evitado (recalcado) na música, insiste em retornar na forma de ruído. E mesmo que isso não aconteça, sua existência, a mera possibilidade de seu retorno, funciona como mola propulsora da criação.

Em certo sentido, é isso o que buscavam as obras experimentais da vanguarda norte-americana ao reintroduzir aquilo que na música havia se tornado ruído: o acaso, o descontrole, o imprevisto. Se na superfície isso se coloca como reação ao formalismo europeu, na essência representa o retorno de certa energia libidinal para dentro da música. Um dos mecanismos desse processo é a mudança do foco da composição (no sentido de *concepção* da música) para a performance (no sentido de *fazer* a música). Partituras gráficas, instruções vagas e outras estratégias funcionaram como estímulo para um reaproveitamento das ações e vontades dos intérpretes e (em menor medida) do público. O que se buscava não era nada mais do que reativar aquilo que a música de concerto reprimiu por meio de uma estratégia contundente: tornando-se uma atividade fechada em si mesmo, exemplo máximo de arte autônoma, cuja relação com a natureza se dá pela representação, mais do que pela ação.

Ao buscar esse paralelo com a psicanálise, encontro uma possibilidade de estudar o mecanismo que faz com que uma informação ruidosa, incômoda e, por vezes, destrutiva, seja crucial para sair de uma inércia conservadora e, assim, colocar em movimento uma mola que propulsiona a dinâmica cultural. Essa dinâmica, posta como um processo de incorporação de algo “não desejável”, apesar de denotar um paradoxo, é uma operação essencial no processo de transformação da música, constituindo-se como uma energia motora que adiciona complexidade à música e transforma instabilidade em novidade, em mudança. Por um lado, ruído é uma negatividade, (um defeito), “uma resistência, mas também definido por aquilo a que a sociedade resiste” (Hegarty 2008: ix). Por outro, é também aquilo que indica o movimento, a existência, enfim, a vida.

3. PARADOXOS DO MUSICAL: JOHN CAGE E PIERRE SCHAEFFER

1. INTRODUÇÃO

Uma das características importantes levantadas neste trabalho em relação à introdução do ruído na música é a situação paradoxal em que para ser incorporado ele precisa ser silenciado, ou seja, precisa perder em alguma medida a sua 'ruidosidade'. Este processo aponta para o que chamamos de dialética do ruído: o ruído como elemento de desestabilização e deslocamento de funções é musicalizado e torna-se fundo para o surgimento de novas tensões. Desse modo, funciona como elemento de propulsão da linguagem musical, que incorpora elementos instáveis para criar novas estabilidades. Se por um lado isso parece concordar com a concepção clássica que coloca a música de um lado e ruído de outro, por outro lado aponta para a importância do ruído – seja num sentido acústico, seja num sentido metafórico – como um dos elementos propulsores dos processos de transformação da música.

O estranhamento trazido pelo ruído é ao mesmo tempo fonte de novos materiais musicais, e também um meio de confronto que faz com que a própria linguagem tenha que se repensar constantemente, a partir daquilo que lhe é colocado como diferença. A história da música está repleta de exemplos – alguns mais sutis, outros mais evidentes e provocadores – de compositores e movimentos que por meio do ruído possibilitaram a emergência de novos significados musicais. De certa maneira, nos parece possível até mesmo fazer uma associação entre períodos de mudança ou instabilidade e a incorporação de elementos ruidosos de um lado e, de outro, a associação entre períodos de estabilidade e a rejeição desses aspectos.

Um período que é generoso em termos de mudanças, as décadas iniciais do século XX, pode servir de exemplo, dada a quantidade de iniciativas de introdução do ruído na música e que, aos poucos foram sendo assimiladas para reverberar em períodos posteriores como material musical. As superposições de materiais distintos criando texturas complexas em Charles Ives (1874-1954), os *clusters* anunciados por Henry Cowell (1897-1965), a ironia da *musique d'ameublement* (música de mobília, ou como se diria hoje, música ambiente) de Erik Satie (1866-1925) são apenas alguns exemplos que vão fornecer material propulsor para a música de épocas posteriores.

É certo que a 'ruidosidade' se apresenta de muitas maneiras, ora por via acústica, tais como um som ruidoso, cheio de complexidades, batimentos e dissonâncias, como no caso dos *tone clusters* de Cowell presentes já em 1916 na peça *Dynamic Motion*; ora por vias metafóricas, como na satirização contestatória de Satie em relação aos padrões esperados de composição, de execução e de recepção da música, ao propor a música de mobília, peças que eram feitas para serem usadas tal qual os móveis: coadjuvantes num contexto qualquer, ou melhor, uma tentativa de tornar a música parte do ambiente onde era tocada, tal como um objeto da mobília. Seu estilo irônico vai trazer ruidosidade à música, especialmente com o uso de construções estáticas, que acabam por suspender o discurso musical, como no caso de *Vexations* (1893), ou com o empenho em dessacralizar a obra musical, colocando-a como elemento constitutivo do lugar e do contexto onde ela é escutada.

Figura 9: Carrelage phonique (Erik Satie, 1917) - *Peut se jouer à un lunch ou à un contrat de mariage* - *Mouvement: Ordinaire* (Ladrilho fônico – pode-se tocar em um almoço ou em casamento civil – Movimento: Ordinário).

É interessante notar que no caso de Cowell, a ruidosidade dos sons foi sendo paulatinamente intensificada na construção dos *tone clusters*. Há uma linha de transformação que opera a partir dos elementos da própria estrutura da música por meio da intensificação do papel da dissonância, que é cada vez menos ser usada em termos de função harmônica e mais pela sua potencialidade de funcionar como sonoridade. É uma transformação que se constrói de dentro (da sintaxe) para fora (a música). No caso de Satie, o rompimento com a tradição é mais explícito e direto, ou seja, a

transformação viria de fora para dentro, da contestação das funções sociais da música para a elaboração das texturas monótonas construídas em sua *arte do tédio* (1893).

O ruído, tomado em sentido amplo, habita as iniciativas dos compositores durante o século XX que buscaram renovar a música e a sua relação com a tradição. Essas iniciativas se estabelecem a partir de um caráter exploratório que vai aproximar a criação musical de um processo de experimentação que incorpora novos materiais e novas maneiras de se estruturar o discurso musical. Assim, na primeira metade do século XX vimos diversas iniciativas de exploração de novas escalas, incorporação de recursos de músicas de culturas orientais, investigação de novos instrumentos e, especialmente, o surgimento de um novo relacionamento com as qualidades do som e com a escuta musical. No início da segunda metade do século, três aspectos mostram-se essenciais: o desenvolvimento do serialismo, a incorporação dos aparelhos eletrônicos e a introdução do acaso e da indeterminação como ferramentas de organização musical. Em todos esses casos há um confronto explícito entre as formas e as concepções mais estabelecidas da tradição musical e a exploração dos novos materiais e procedimentos composicionais.

A fricção entre a tradição e o novo geram consequências que vão além da introdução de novos materiais na música. O ruído que se estabelece nesse período tem caráter abrangente e diz respeito às fundações da linguagem. Essas mudanças vão alterar, por exemplo, o papel do compositor em relação ao controle que ele exerce na produção da obra, seja pelo rigor a que o compositor se posiciona frente às estruturas definidas pelo serialismo, seja pelo descontrole que ele passa a acolher com a introdução do acaso. Por outro lado, ficam desestabilizados os conceitos de continuidade e estrutura estabelecidos pela tradição clássico-romântica. Esses conceitos são abalados por procedimentos como a improvisação, que desconstrói as formas musicais mais estruturadas; ou então por gêneros como o minimalismo, que simplificam a ideia de forma até a sua quase dissolução. O conceitualismo das músicas experimentais traz uma carga de referências extra-musicais ao discurso da música, cuja inclinação era apontar mais enfaticamente para suas relações internas. A performance ganha nova dimensão a partir do momento em que o intérprete é convidado a assumir parte do papel do compositor nas músicas indeterminadas, ou quando ele precisa desenvolver técnicas específicas e não usuais para os seus instrumentos. Todas essas mudanças configuram-se como agentes que adicionam ruído ao que se desenvolvia nos períodos anteriores.

John Cage e Pierre Schaeffer são casos especiais em se tratando de ruído e de certa forma foram eles mesmos considerados ruídos no turbulento movimento em que se inseriam as vanguardas do pós-guerra. Os dois compositores tiveram uma postura abertamente experimental que se

alimentou da tensão entre o diálogo com a tradição e a reação a ela, tensão que é recorrente na produção das vanguardas. Essa dupla relação com a tradição é o ponto de partida da nossa pesquisa. Ambos trabalharam extensivamente a partir da experimentação com ruídos. O primeiro em direção a uma tomada de consciência dos sons do mundo que, a partir de uma experiência particular e aberta de escuta, deveriam tornar-se parte do que se entendia e se escutava por música; e o segundo na direção da afirmação e uso do ruído como material concreto na construção de uma música de 'sons'.

Descrever a profundidade da influência exercida por esses dois compositores e pensadores não apenas na música, mas na arte como um todo, seria uma tarefa grande demais para o teor deste trabalho, porém o que pretendemos é fazer uma reflexão sobre algumas das consequências geradas nos modos de pensar e fazer música, especialmente no que se refere à relação com o ruído. Em ambos, o experimentalismo com os sons liga-se à abordagem do ruído como algo voltado para o empírico, como apontado por Kahn anteriormente neste texto. Tanto Schaeffer quanto Cage fizeram propostas para lidar com o ruído "imprevisível, ... [incômodo]..., cheio de significados e complexo" (Kahn 1999a: 22) a partir da experimentação. A *musique concrète* de Pierre Schaeffer inaugurou uma perspectiva então nova em relação ao som, na medida em que almejava uma concepção mais objetiva do som em relação a suas características físicas e perceptivas, buscando uma apreensão experiencial das qualidades sonoras, instaurando uma prática fundada na pesquisa de sons, na busca de novos materiais sonoros que tradicionalmente não faziam parte do repertório musical e em novas possibilidades de manipulação desse material por meio da gravação e edição. Com isso a música concreta colocava a escuta como polo em torno do qual a criação e a fruição musical gravitavam. Por sua vez John Cage, com as ações de incorporação do acaso, a exploração do silêncio e sua busca por novos territórios para produção musical permitiu que o público pudesse guiar sua própria experiência artística, quase como se criasse sua própria composição individual a partir da escuta dos sons que estão ao seu redor.

Tanto no caso do Cage quanto de Schaeffer a atitude experimental e de contraposição à tradição musical tem que ser compreendida nos termos da própria tradição. Ambos estavam inseridos num projeto de vanguarda em que o binômio novo-tradição é fundamental. Os dois compositores buscaram particularmente articular um discurso a respeito de suas concepções musicais que ao mesmo tempo questionavam pressupostos bem estabelecidos da música e reprocessavam esses pressupostos. Quando Cage e Schaeffer incorporam ruídos como matéria fundamental de suas composições, eles confrontam os elementos que tradicionalmente constituem o trabalho composicional (notas com alturas definidas, relações intervalares estáveis, ritmos baseados em pulsos regulares), mas reafirmam o seu trabalho criativo dentro de um contexto da composição musical.

Questionam as condições de criação da obra, mas não chegam a desconstruir a noção de obra e, conseqüentemente, de autoria. Ambos são compositores e em seus textos dialogam com outros compositores, ainda que lhes digam algo diferente do que estavam habituados a escutar.

Ambos os compositores pareciam estar incomodados com a relação entre uma adequação e justificativa de seus processos criativos e a maneira com que esses processos poderiam indicar um caminho para a transgressão da tradição musical. Como muitos compositores do período do pós-guerra, eles se viram também impelidos a justificar e situar seus trabalhos junto ao campo da música ocidental predominante, não apenas por meio de sua própria obra musical, mas também por um discurso teórico que buscava dar suporte às suas ideias musicais. Lydia Goehr num texto em que faz uma arqueologia da ideia de obra comenta:

Não é surpreendente que os músicos de muitos tipos foram forçados ou sentiram a necessidade de justificar-se a seus críticos, mostrando alguma disposição de sua música para atender às condições de produção da obra [work-production]. É difícil ignorar completamente o julgamento dos outros (Goehr 2007 [1992]: 250).

Essa dificuldade vai mobilizar, ao menos em parte, uma reação tanto à tradição, quanto ao limite dado ao grau de experimentalismo empregado cada qual a sua maneira, por Cage e Schaeffer. Se por um lado, a exploração radical do timbre no caso de Schaeffer tenha levado à criação de um método de classificação do som por tipos e formas – a tipomorfologia –, esse mesmo método vai revelar a preocupação de Schaeffer em formular uma linguagem musical coerente e em demarcar o lugar da sua música – feita para a escuta – em contraposição à música tradicionalmente composta e notada. Contudo, as propostas dos dois compositores funcionaram como ruídos, que eram não apenas sonoros, mas também conceituais, e apontaram para uma desestabilização em várias instâncias da música, de sua criação à sua difusão e recepção. Vistas a partir do momento atual, torna-se claro que muitas das ideias e princípios propostos por esses dois compositores foram incorporados ao pensamento musical contemporâneo e propiciaram o surgimento de novos sistemas musicais organizando-se com funções demarcadas para esses ruídos transformados em sons musicais. Eles deixam de ser “imprevisíveis” e incômodos, como ocorre com todo ruído que é incorporado como parte do discurso e, neste sentido, deixam de ser ruído.

Esse processo é evidenciado no mote repetido por Cage: “Deixe os sons serem eles mesmos!” (Kostelanetz 2002 [1988]). Essa concepção ao mesmo tempo em que introduz um germe das proposições transformadoras desse ruído imprevisível e complexo que Cage pretende transpor da vida para dentro da música, apresenta a diminuição dessa força, pois ela restringe a apreensão desses ‘sons

não intencionais' forçando-os para dentro de um paradigma musical. Cage parte de uma expectativa de apreciação musical desses sons, "silenciando" esse ruído (Dyson 1992: 376).

Como já citado anteriormente, ocorre no pensamento e na prática desses compositores um processo oscilatório em que são criadas tensões a partir da introdução de elementos que desestabilizam a música no período do pós-guerra, mas que vão aos poucos encontrando diálogo com aquilo que já é regular e estabilizado dentro dessa música, reforçando aquilo que chamamos de dialética do ruído. Há na música do século XX um processo de problematização a partir do qual se recorre ao ruído como elemento de desestabilização e deslocamento de funções. Para isso, esse ruído é musicalizado (torna-se musical) e torna-se fundo para o surgimento de uma nova problematização. Esse processo recorrente pode ser entendido como elemento de propulsão da linguagem musical, que incorpora elementos de instabilidade para criar novas estabilidades. Tanto em Cage quanto em Schaeffer pode-se detectar essa dialética a partir da qual para transformar o ruído num elemento musical foi necessário 'silenciar' esse ruído. Esse é um processo que vai submeter o experimentalismo de ambas as produções ao ideário que compõe aquilo que se entende por musical.

2. JOHN CAGE

John Cage representa a mais radical transformação no conceito de música. A partir dos seus *happenings*, experimentos com rádios, uso da indeterminação e radicalização dos processos de criação, vai modificar a nossa compreensão do que é música. Cage redefiniu as regras e funções do artista, do trabalho da arte e do público, por meio de suas particulares concepções de som, silêncio, espaço e tempo. A partir de sua produção de aproximadamente quarenta anos, há uma contínua tentativa de valorização do processo de criação (mais do que da obra finalizada), da subversão das ferramentas tecnológicas, da interação com o acaso, da criação de novos ambientes musicais e artísticos, colocando os ouvintes, intérpretes e compositores dentro de novas situações e principalmente tornando-os conscientes do universo sonoro em que viviam. Porém, dentre essas contribuições há uma não menos importante e pouco citada, que é a maneira como ele vai abordar a relação entre arte e natureza. Ao abrir as janelas para que os sons do mundo entrem em suas obras, o compositor aproxima a concepção da música das sonoridades que estão no mundo, ou seja, um som que não é manipulado nem abstraído num contexto de estruturação por via de elementos que

mediavam essa relação do som do mundo com a maneira como ele é usado numa determinada música.

De certa forma, Cage traz uma instabilidade a partir da tentativa de reconciliar a forma musical com a natureza por meio de um impulso mimético que buscava naturalizar a forma musical. Para transformar a natureza em música foi necessário destruir sua “naturalidade” colocando-a numa moldura em forma de arte. Em seu texto sobre as narrativas modernistas de Arthur Danto e Theodor Adorno, a filósofa da música Lydia Goehr retoma essa antiga discussão da relação entre arte e natureza, inserindo suas análises a partir da obra de John Cage. Segundo Goehr, “Cage invocava uma arte que imitasse a natureza em seus modos de operação (...)”, ou seja, “(...) não que o som musical deveria *soar* de maneira idêntica ao som natural, mas a arte deveria reproduzir o mundo, atualizando o que já estava acontecendo nele” (Goehr 2007: 93). Quer dizer, deixar os processos e forças naturais (acaso) operarem dentro da música, a tornariam muito mais próxima de um naturalismo do que a imitação artificial de sons e eventos da natureza como aparece frequentemente no repertório da música ocidental. Era por meio da performance (talvez mais do que da composição) que o compositor apontava a “qualidade emergente do mundo natural” que nos rodeia. Essa ideia é o que Lydia Goehr chama de naturalismo emergente:

Sob essa perspectiva, a questão fundamental exige uma reformulação: ela não mais diz respeito àquilo que faz um som musical e natural idêntico ou diferente entre si; a questão agora é saber como se pode experimentar o mundo natural por meio da música da maneira 'naturalista' adequada. Para essa pergunta, Cage apresentou a famosa resposta: é possível experimentar corretamente tanto a natureza quanto a música desde que se abra os ouvidos para outro modo de pensar e ouvir, ou seja, denunciando a falsidade das ideias ocidentais institucionalizadas” (Goehr 2007: 294).

Cage propõe que para abrir os ouvidos o indivíduo deve se livrar de qualquer “intencionalidade psíquica” em sua relação com os sons, promovendo um 'naturalismo' sonoro, numa tentativa de reconciliar a forma musical com a natureza. Para isso seria necessário deixar para trás os vínculos com a razão e com sentimento que mediavam a relação do espectador com a obra de arte:

O som como experiência, deve ser libertado de 'toda intencionalidade psíquica'. Deve 'ser ele mesmo' e não ser usado simplesmente como veículo da teoria humana (ocidental) e do sentimento'. Somos 'parte da natureza' e 'precisamos aprender a existir como a natureza, ou seja, existir simplesmente sem propósito' (Goehr 2007: 294).

Cage parte de uma expectativa de apreciação musical desses sons que estão no mundo, “silenciando” aquilo está fora da música. Deve-se notar que ruído e silêncio são elementos fundamentais do pensamento de Cage e são tomados não apenas como materiais acústicos, mas como elementos de reflexão sobre a constituição do que se considera musical. Ruído e silêncio são

realmente próximos para o compositor, e quase se confundem uma vez que para Cage o silêncio é sempre habitado por sons, geralmente inesperados e incontroláveis, assim como os ruídos. Douglas Kahn voltando-se para os textos (mais do que para obra musical) de Cage vai corroborar a ideia de que o compositor estabelece uma estratégia de atenuação do ruído como forma de incorporá-lo à música. Para isso o compositor proporia a filtragem dos aspectos político, social, poético e ecológico dos sons do mundo para trazê-los para a música. Kahn argumenta que quando Cage “escuta música em todos os lugares ele também promulga a redução do ruído. Quando ele fala em silêncio, ele também fala em silenciamento” (Kahn 1999a: 557). O ruído que Cage quis incorporar era restrito e selecionado e antes de tudo deveria esvaziar-se de qualquer conteúdo.

Goehr realiza uma reflexão acerca da antiga discussão sobre as relações entre natureza, arte e mimese partindo de duas narrativas modernistas fortemente vinculadas ao projeto da modernidade, mas que apontam para perspectivas diferentes: a de Arthur Danto e de Theodor Adorno. Embora esses autores concentrem-se em objetos de estudos diferentes – a música para Adorno e as artes visuais para Danto – ambos “estabelecem um vínculo entre a relação da arte com a natureza e a relação da arte com o senso comum” e buscaram “preservar simultaneamente uma *diferença* entre arte e natureza ou entre arte e senso comum para revelar o *caráter enganoso* daquilo que ambos interpretaram como asserções contrárias de *identidade*.” Segundo Goehr,

a dialética que se iniciou entre arte e natureza tornou-se, com o tempo, uma dialética entre arte e senso comum, onde 'senso comum' por sua vez se tornou o conceito precisamente para demonstrar a perda daquilo que o conceito de 'natureza' outrora implicava, ou seja, beleza e liberdade (Goehr 2007: 273).

O texto de Goehr concentra-se justamente na discussão de como os dois filósofos criaram discursos sobre “identidade e diferença para interpretar a ascensão de suas narrativas históricas particulares do engano modernista.” Nesse sentido, Goehr vai além: “dito isso, afirmo que assim como seus argumentos são sobre a identidade mas para a não identidade, seus argumentos são na verdade para a continuidade, não importando suas intenções” (Goehr 2007).

O texto de Lydia Goehr é interessante aqui, pois ambos pensadores escreveram a respeito de Cage, compositor central em vários trabalhos de Goehr. A discussão remete à ideia de finalidade que estaria presente na nossa relação com a natureza, mas estaria ausente na criação da obra de arte. Essa distinção, entretanto, fica comprometida quando não conseguimos mais distinguir o natural do artificial. O exemplo usado por Goehr para ilustrar essa questão são os pássaros e seus cantos, fato que se torna extremamente interessante e perspicaz no decorrer dos argumentos. Goehr oferece uma narrativa do papel dos pássaros, cantos de pássaros e gaiolas de pássaros na história da música e da

cultura recorrendo a Mozart, Kant e Keats. A narrativa é usada como um pano de fundo para explorar as teses sobre o fim da arte colocadas por Adorno (em uma perspectiva europeia) e por Danto (em uma perspectiva norte-americana). Ambos articularam referências a Cage na formulação de suas teses, já que o compositor gerou um debate especialmente rico a esse respeito em sua tentativa de afirmar uma identidade entre arte, natureza e vida.

Goehr ressalta de diversas maneiras como o canto dos pássaros forneceu inspiração à música para que imitasse a (e desse modo, se aproximasse da) natureza. Olivier Messiaen (1908-1992), por exemplo, instaura uma tensão entre a maestria composicional que remete a maestria da natureza quando transcreve em notas de sua música o canto dos pássaros. Em Messiaen, os pássaros não são pássaros de fato. São na verdade representações da natureza daqueles animais. Em Cage, entretanto quando os pássaros cantam em sua música, quer dizer, quando ouvimos os sons que estão em nosso entorno como música, esses sons precisam ser recontextualizados. Nesse caso já não temos a imitação do pássaro como música, mas o próprio pássaro. Goehr sintetiza: “[Cage] levantava a questão da relação da música com o canto do pássaro para tornar explícito o que estava em jogo em nosso conceito de música”. Ao contrário de Messiaen, na música de Cage “o canto do pássaro não mais precisava ser adaptado à forma musical porque já era música” (Goehr 2007: 281). Goehr prossegue:

Considere a obra mais conhecida de Cage, 4’33’’, na qual, embora não exista nada para ser escutado a não ser a coisa real ou natural, os ruídos que são eventualmente escutados enquadram-se no interior de um tempo e espaço instituídos, e se enquadram de maneira deliberada para ao menos chamar nossa atenção às restrições tradicionais de tempo e espaço de uma sala de concertos artificial (Goehr 2007: 283).

Com isso, Cage reverbera algo que já é latente, tanto na obra de Duchamp, quanto na de seus colegas do movimento Fluxus, que indica não o fim da arte, mas o fim de uma concepção tradicional de arte. Os sons musicais do compositor norte-americano não buscavam copiar a natureza, mas “reproduzir o mundo, atualizando o que já estava acontecendo nele” (Goehr 2007: 293). Daí que na obra de Cage é fundamental o conceito de performance já que é através da performance (mais do que pela ideia de obra) que se estabelece a experiência daquilo que está no mundo.

Enfatizando o modo de operação e não o ato de copiar, Cage declarava ter fechado o abismo entre arte e mundo (natureza) devolvendo-nos ao mundo do qual nossa experiência humana havia se separado. O propósito do argumento de Cage era expandir o conceito de experiência e tornar possível, portanto, uma transição para o entendimento filosófico (Goehr 2007: 293).

Figura 10: Olivier Messiaen, *Cahier de notation de chants d'oiseaux*, Manuscrito autografado, 27 p., 270 x 185 mm, Assise, 1980, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Ms. 23141, <http://multimedia.bnf.fr/visiterichelieu/grand/mus10.htm>.

Mesmo a trajetória de John Cage em relação a suas propostas musicais não pode ser vista de maneira reducionista, como um compositor apenas empenhado em desestabilizar a tradição musical. Há sempre presente no pensamento de Cage uma oscilação entre o comprometimento e a ruptura com a tradição musical. Se por um lado incorpora o acaso em suas obras e fundamenta sua composição na utilização de princípios de indeterminação, por outro é rigoroso na aplicação desses princípios e na observância estrita dos mesmos por parte dos intérpretes. Cage não deixa de sublinhar seu papel como compositor e ao invés de destruir o conceito de obra, cria uma obra que aponta para a limitação desse conceito. David Patterson no livro *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950* (Patterson 2009 [2002]) desmonta a noção às vezes propagada de que Cage não era um compositor, mas um inventor, cuja música não poderia e não deveria ser submetida à análise, a partir de um amplo estudo de sua obra musical.

Ao mesmo tempo em que se ressalta sua reação à tradição musical e seu comprometimento com as filosofias orientais, não se pode esquecer, como aponta Thomas Hines no artigo *Then Not Yet John Cage: The Los Angeles Years, 1912-1938* (Hines 1994), que as origens musicais de Cage estão fundadas numa admiração que manteve por Schoenberg e numa raiz cultural protestante e europeia. Segundo Hines, essa origem protestante teve importância na formação do compositor em função da forte herança religiosa de seu pai. De alguma maneira isso transparece no ideário do compositor. Se

tomarmos como exemplo a clara relação de Cage com a obra de Erik Satie e de Marcel Duchamp, é possível destacar proximidades e diferenças na postura desses artistas. Assim como Cage, Satie e Duchamp questionaram o lugar da arte dentro da tradição e alargaram as fronteiras da criação artística. Parte desse questionamento vem justamente de uma tentativa de desestabilizar a seriedade e a rigidez da grande arte com atitudes de ironia ou pela referência ao erotismo. Em Cage esse questionamento vem por outro lado, em que raramente podemos notar um erotismo explícito ou uma ironia que não seja tão séria quanto aquilo de que ele zomba ou censura.

3. PIERRE SCHAEFFER

A ideia do “som em si mesmo” também aponta para uma individualização dos sons, para um processo de atomização da música, ligando-se a tradição do som musical, tal como foi apresentado no primeiro capítulo. Essa postura que se apresenta de maneira mais radical em Cage já podia ser identificada muito antes nos gritos futuristas ou mesmo nas especulações de Edgard Varèse (1983-1965). A partir da segunda metade do século XX, seguindo um processo já visível na obra de Debussy, é notório um esforço para recolocar o som dentro da música a partir daquilo que está em seu interior (suas qualidades, seu timbre). Uma das propostas mais consequentes vem de Pierre Schaeffer que vislumbra um método forjado no final da década de 1950 que posteriormente ele passaria a se referir como pesquisa musical. De certa forma, é a pesquisa e o trabalho extenso não só com o timbre, mas com todas as características e marcas que constituem um som, que vai intermediar a passagem do ruído sonoro desorganizado ao som musical. É em função do esforço de Schaeffer em transformar em música a riqueza dos sons gravados, que situo o seu trabalho na linha que busca ampliar a música por vias da inclusão daquilo que é externo a ela, sem, contudo, afastar-se de uma linha de continuidade histórica da música.

Vale lembrar que o aspecto que vou ressaltar aqui da obra musical e teórica de Schaeffer, seu intuito ‘musicalizante’, é apenas uma reflexão sobre um trabalho fundamental, tanto pela profundidade quanto pelo ineditismo, da abordagem dos sons em geral e do ruído sonoro em particular. Essa abordagem que vai apoiar-se na escuta da complexidade dos sons gravados, propõe uma maneira de lidar, estudar, entender e utilizar a ampla gama de “novos” sons – muitos deles emancipados por Schaeffer – no âmbito da criação musical. A transformação dos sons gravados em

material sonoro de base para a construção de uma poética, seja ela musical ou sonora, é uma das maiores e mais importantes contribuições da música do pós-guerra e a figura de Pierre Schaeffer nessa contribuição é central. Portanto, é a partir de uma reflexão sobre o efeito musicalizante do método de Schaeffer que vou localizar a minha análise, sem deixar de ressaltar o caráter reducionista dessa apreciação. O recorte feito aqui em relação a esse aspecto particular da obra de Schaeffer tem o intuito de auxiliar na compreensão dos aspectos que estão em jogo no processo de estetização do ruído.

O prenúncio do que se tornaria a *recherche musicale* de Schaeffer pode ser encontrado em 1957 na *Lettre à Albert Richard*, e posteriormente mais sistematizado no *Traité des objets musicaux* publicado em 1966, tratado onde Schaeffer explicita as noções de *objeto sonoro e escuta reduzida* e propõe uma divisão em quatro modos de escuta. Vale ressaltar que a pesquisa musical de Schaeffer além de se constituir posteriormente em teoria, vai inicialmente ter o objetivo de buscar conhecimentos sobre o material sonoro produzido pelos novos meios, pois não havia precedentes da teoria tradicional para tal abordagem. Esse aspecto é ressaltado por Rodolfo Caesar ao escrever sobre a escuta como objeto de pesquisa:

A expressão, em francês, *recherche musicale* até hoje representa emblematicamente a descendência de Pierre Schaeffer, que, longe de buscar nela um mero artifício para legitimar a sua recém-criada música concreta, procurava dar conta do que produzia com os novos meios, cujos resultados requeriam conhecimentos - para análise e para síntese - até então não abordados pela teoria tradicional. O cunho científico assumido por Pierre Schaeffer para legitimar seu projeto artístico denota motivação pela busca de ferramentas que levassem a um conhecimento mais geral da música (Caesar 2000a).

Essa pesquisa vai revelar um objetivo universalizante da teoria de Schaeffer, uma busca por maneiras de compreender a música em seu caráter mais geral. Dessa forma é que Schaeffer vai incluir os sons complexos e ruídos na música, e, assim esses sons passam a ser classificados e valorados em termos musicais. Mais uma vez sobrevém a ideia de silenciamento do ruído quando incorporado à música. Makis Solomos refere-se a isso em termos de uma domesticação do ruído (Solomos 2008). O autor faz uma breve discussão sobre o ruído na música do séc. XX a partir de dois textos importantes: “*L'arte dei Rumori*” (1986 [1913]) de Luigi Russolo e o “*Traité des objets musicaux*” (1966) de Pierre Schaeffer. Esses escritos, cada qual a sua maneira, abordam de maneira incisiva a relação do ruído com a música e, em certa medida, ambos reclamam ao ruído o direito de tornar-se música. Entretanto, concordo com Solomos quando o autor resalta que “longe de 'liberar' o ruído, como geralmente tendemos a pensar, esses dois escritos se esforçam em domesticá-lo”, num processo de que se aproxima daquilo frequentemente nos referimos aqui como silenciamento do ruído. De maneira genérica, ambos

Russolo e Schaeffer estavam preocupados em tornar os ruídos, sons musicais e para isso era necessário realizar uma série de esforços de ordem prática, como entoar (*intona*) esses ruídos (*rumore*), afiná-los no caso de Russolo e classificá-los no caso de Schaeffer.

Obviamente, deve-se ressaltar as diferentes dimensões dos textos de Russolo e de Schaeffer. Os textos do futurista italiano trazem o tom de manifesto típico das ações da vanguarda do século XX. O próprio *Manifesto Futurista* consiste numa carta de poucas páginas endereçadas ao seu companheiro de movimento, o compositor Balilla Pratella. As ideias são expostas por Russolo com um ímpeto e dramaticidade que reforçam o caráter contestatário do texto. Se por um lado Russolo dialoga com a tradição musical, esta é tomada de maneira generalizada e superficial, dividindo a música em duas etapas: a anterior, tradicional e a música revolucionária dos ruídos futuristas. Por sua vez, o Tratado de Schaeffer é fruto de um longo processo de pesquisa e amadurecimento de ideias a respeito do domínio sonoro que o engenheiro francês vai desenvolver por quase três décadas. O projeto do tratado é ambicioso, pois vai além da necessidade de demarcar um espaço para a música concreta dentro do campo maior da música como um todo. Schaeffer busca investigar os aspectos fundamentais da música para, então, chegar a uma concepção universal em que a música concreta seria um caso em particular.

Em diversos momentos Russolo deixa clara sua intenção. No manifesto de 1913 aponta de modo contraditório o desejo de dar altura (*pitch*) aos ruídos, regulando-os “harmônica e ritmicamente” e justifica: “Dar altura aos ruídos não significa privá-los de todos os movimentos irregulares e das vibrações de tempo e identidade, mas ao contrário, conferir um grau ou altura àquilo que é mais forte e proeminente nessas vibrações” (Russolo 1986 [1913]: 27). Não deixa de ser curioso notar que ao mesmo tempo em que o ruído é introduzido como elemento de alargamento do campo musical, há uma tentativa de confiná-lo ao mesmo tipo de hierarquização intervalar das notas musicais. Para isso, Russolo propõe extrair dos ruídos algum resíduo de altura ou mesmo de acordes “que predominam entre o todo de suas vibrações irregulares”. Pode-se levantar aqui que o futurista italiano refere-se mesmo a uma categoria restrita de ruídos, que permitiria a percepção de algum tipo de estabilidade que pudesse ser controlada e hierarquizada. Russolo prossegue formulando, inclusive, o modo como esses ruídos poderiam ser gerados: “Assim, alguns ruídos obtidos a partir de um movimento rotativo poderiam oferecer uma escala cromática inteira, descendente ou ascendente, se a velocidade do movimento fosse aumentada ou diminuída” (Russolo 1986 [1913]: 27).

Em outro texto, *La conquista dell' enarmonismo* (A conquista do enarmonismo), Russolo faz uma aproximação ainda mais estreita entre ruídos e intervalos musicais. Para ele o temperamento

teria eliminado as pequenas variações de altura entre notas enarmônicas (um Sol $\flat$ e um Fá $\sharp$, por exemplo). Desprezar essas nuances de altura seria comparável a “abolir as infinitas gradações das sete cores” (Russolo 1986 [1913]: 62) no sistema da pintura. Por outro lado, o uso de instrumentos ruidosos (os *intonarumori*) não apenas serviria para vencer “a limitação do som em termos de qualidade, ou timbre” (Russolo 1986 [1913]: 64), mas também para ampliar o escopo das alturas das notas musicais para variações de ordem microtonal, porém se afastar-se de estruturas estáveis como as escalas. Mostra-se aí um desejo explícito de aproximação entre os novos sons ruidosos e os sistemas musicais tradicionais:

De fato, na construção de instrumentos ruidosos, nós buscamos não apenas a possibilidade de mudanças dos sons-ruído em tom e semitom, mas também em qualquer gradação que haja entre um tom e outro. E nós conseguimos obter perfeitamente frações de um tom, não importa o quão pequenas. *Graças aos instrumentos de ruído, então, a enarmonia é hoje uma realidade* (Russolo 1986 [1913]: 64).

Dal « *Risveglio di una città* » per Intonarumori. - L. Russolo

The image displays a musical score for Luigi Russolo's 'Risveglio di una città' (1914), specifically the section for 'Intonarumori' (noise instruments). The score is written on two systems of staves. The left system contains seven staves, each labeled with a type of noise instrument: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, and Gorgogliatori. The right system contains seven staves, each labeled with a type of noise instrument: Sibilatori, Gorgogliatori, Ronzatori, Scoppiatori, Stropicciatori, Crepitatori, and Rombatori. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (F, FF, P). The notation is written in a style that combines traditional musical notation with the specific requirements of the noise instruments.

Figura 11: Partitura de *Risveglio di una città* (1914), de Luigi Russolo.

2

5

Fl.

E♭ Cl.

1

ouvert

attacca *pp subito molto* *ff* *fff*

F Hn. 2

sourd.

p subito molto crescendo

3

sourd.

p subito molto crescendo

C Tpt.

1

2

T.

gliss.

3

gliss.

Tbn.

B.

ff

sourd.

p

sf *p* *mf*

1. I.D.

sourdement

f 3

2. Tamb.

ff

f

3. B.D.

f

l.v.

4. Sn.D.

muffled

mp *sf* *mp*

3

*R***

M

5. S.Cy.

to Susp. Cymbal

S.Cy.

ppp

6. Sir.

pp

7. Ch.Bl.

ff

3

3

3

to Triangle

8. Sl.St.

f

to Tam-Tam

l.v.

T.-t. *mf*

9. 2 Cy.

p

frottées l'une contre l'autre

3

mp

COL. 6

*** > = frapper avec la main
 # = agiter et secouer

**** R = sur le rebord (Rim)
 M = membrane (Head)

Figura 12: Compassos 2 a 5 de *Hyperprisme* (1922-23) de Edgard Varèse.

Um pouco depois de Russolo, e sob a influência do futurista, Edgard Varèse procurou uma emancipação do potencial dos ruídos com seu projeto de “liberação dos sons”. Varèse usa os ruídos dentro de um modelo instrumental tradicional e promove o seu alargamento, ora a partir do uso extensivo de sons sem altura definida (especialmente dos instrumentos de percussão), ora pela exploração de tensões acústicas criadas por jogos intervalares fortemente dissonantes. Além disso, Varèse vai enfatizar regularmente sonoridades que seriam banidas como ruidosas nos princípios clássicos de orquestração como os batimentos e os sons diferenciais. Numa peça como *Hyperprisme* (1922-23) para sopros e percussão, o compositor simplesmente superpõe o instrumental de percussão às complexidades espectrais que surgem das tensões entre as notas dos instrumentos de sopro. O trecho inicial da peça está ancorado na insistente repetição de uma mesma nota (um Dó# apresentado pelo trombone tenor) que ao invés de gerar um efeito de monotonia, induz ao movimento constante pelo exagero das articulações de cada nota e, principalmente, pelas tensões espectrais produzidas pela orquestração. O grupo de instrumentos de percussão, por outro lado, comporta-se como se atuasse de maneira independente e, ao invés de pontuar ritmicamente as notas dos sopros, forma uma textura para realçar o seu desenvolvimento.

Assim, diferentemente do que observamos em Russolo, os ruídos em Varèse não se contrapõem a uma classe de 'sons musicais'. Ao contrário, Varèse parte do que é tido como musical e explora a ruidosidade dos sons, sejam eles produzidos por instrumentos de altura definida, por instrumentos de percussão, ou mesmo por sons eletrônicos. Em entrevista a Georges Charbonnier em meados da década de 1950, o compositor delimita sua concepção sonora: “Quando dizemos ruído (em oposição a som musical), trata-se de uma negação de ordem psicológica: a negação de tudo que desvia do ronronar, do ‘prazer’, do ‘acalanto’. É uma negação que exprime uma preferência. O ouvinte que expressa sua recusa, afirma que ele prefere aquilo que o diminui àquilo que o estimula”¹⁵ (Varèse 1983: 97).

Enquanto Russolo se concentrara em propiciar um enriquecimento tímbrico dos sons-ruído possíveis de serem entoados pelos *intonarumori* transformando-os em tons, Varèse torna ruidosos os próprios materiais sonoros que já compunham a paleta de sons musicais. De outra perspectiva, Schaeffer segue em direção a uma radicalização do timbre na busca de transformar os sons em geral em *sons convenientes* depois de um longo processo de depuração. Ainda que Schaeffer parta de uma

¹⁵ No original: “Je ne distingue pas son et bruit. Lorsque l’on dit bruit (pour l’opposer à son musical) il s’agit d’un refus d’ordre psychologique: le refus de tout ce qui détourne du ronronnement, du ‘plaire’, du ‘bercer’. C’est un refus qui exprime une préférence. L’auditeur qui dit son refus affirme qu’il préfère ce qui diminue à ce qui le stimule”.

definição clássica e idealizada do timbre, associando ao seu conteúdo espectral, e partindo de uma perspectiva instrumental, ele amplia esse conceito com a ideia objeto sonoro, o qual está associado a uma série de parâmetros que vão além dos quatro elementos usados tradicionalmente para identificar um som: altura, duração, intensidade e timbre. O objeto sonoro de Schaeffer projeta-se além do conceito de timbre ao encontrar no interior do som “... uma massa, seu perfil, uma dinâmica, um grão, um *allure* e um timbre harmônico, definido como aquilo que resta a dizer de um som cuja descrição foi esgotada nos termos precedentes”¹⁶.

O que fica bastante claro nesses casos é a busca por uma vocação musical dos ruídos. Havia no caso de Schaeffer a ambição de expandir os sons, e mais que isso, as técnicas de manipulação sonora que se desenvolviam no rádio e no cinema e integrá-los à música. De qualquer forma, uma das maneiras que podemos analisar essa inclinação é a partir do timbre. Russolo, Varèse e Schaeffer cada qual a sua maneira, compreendiam o ruído em conjunção com a ideia de timbre, um parâmetro musical que entre outras coisas é a assinatura de um som, a característica que o identifica.

Promover o timbre a um parâmetro de sustentação da composição musical é algo que fez parte da trajetória da música do século XX. Mas nos casos de Russolo e de Schaeffer isso se dá de maneira radical e a partir de campos que estão fora da música. Vale lembrar que embora ambos tivessem alguma formação musical, Russolo iniciou sua carreira como pintor e Schaeffer, era engenheiro de rádio. Makis Solomos ressalta a hesitação de Schaeffer (assim como a de Russolo) entre manter-se na música ou sair dela. E podemos mesmo pensar em Varèse que por mais de uma vez pretendeu dizer que o que fazia era *arte dos sons organizados* e não música. Tanto o *Manifesto* de Russolo quanto o *Tratado* de Schaeffer fazem referências recorrentes à história da música como fundamento (no sentido de algo que serve como fundação) para as novas ideias que apresentam. Mas, diferentemente de Varèse que estabelece sua obra e pensamento musical, Russolo e Schaeffer criam um percurso que vem de fora para dentro da música. Ao desenvolver um método experimental e uma investigação acerca da música, Schaeffer faz um grande desvio para retornar a prática musical que desenvolve. Como ressalta Solomos:

De modo bastante geral, o debate era – ou é? - muito complicado, pois aí inserem-se de fato diversos debates de natureza diferente: a relação com a música no sentido tradicional do termo, as relações com a música num sentido mais geral, a questão sobre a prática a partir da qual nasce a música concreta (a radiofonia), a fascinação pela invenção da 'sétima arte' (o cinema) cuja relação com o teatro poderia ter sido um modelo para as relações da música concreta com a música instrumental etc. (Solomos 2008).

¹⁶ Carlos Palombini, em comunicação oral na ocasião do meu exame de qualificação de doutorado, em dezembro de 2010.

Solomos levanta a hipótese de que a “pesquisa musical” operava uma mediação importante para que o trabalho desenvolvido no estúdio de Schaeffer se associasse com a música. Isso não significa que o compositor buscou deixar a música de lado para colocá-la em função da pesquisa, mas ao contrário: “É somente para poder integrar a nova arte dos ruídos que é a música concreta”, diz Solomos, que Schaeffer “desenvolveu a estratégia da pesquisa musical”. Se por um lado, termos como 'música concreta' e 'música experimental' são sempre termos compostos que colocam essas práticas em contraposição a uma noção mais geral de música, a noção de pesquisa musical (*recherche musicale*) é em si genérica e poderia ser entendida como “fazer um grande desvio pela pesquisa (em si) para alcançar a música (em si)”.

Essa preocupação pela relação entre pesquisa e música, especialmente na utilização da escuta como objeto de pesquisa, foi abordada, anteriormente ao texto de Solomos, por Rodolfo Caesar no artigo *A escuta como objeto de pesquisa* (Caesar 2000a). Nesse texto, Caesar localiza suas próprias indagações, como compositor e pesquisador, acerca das inter-relações da música com a pesquisa no percurso feito por Schaeffer na delimitação de sua *recherche musicale*. É nesse itinerário que Schaeffer expunha as tensões entre a música concreta e a pesquisa criada para ela. As indagações de Caesar, via experiência de Schaeffer, vão trazer uma contribuição importante e mais atualizada dos problemas que se apresentam quando uma atividade artística incorpora objetivos e modos de operação da ciência simplesmente para usá-los como ferramenta de legitimação:

a tarefa de pesquisar a música traz benefícios, mas precisa resistir à fácil tentação de instrumentalizar um conhecimento musical socialmente mais autônomo, porque mais vinculado às certezas verificadas pela pesquisa. O refúgio da música no centro de pesquisa pode transformá-la em ativo e passivo de uma mesma contabilidade, bastando para isso que ela sacrifique sua existência 'extra-muros', quando se tornar cultura especificamente acadêmica. Neste momento pesquisador e compositor serão uma e a mesma pessoa. Pesquisa e composição serão um só produto. Se não quiser este destino, a música ainda precisa de territórios de não-saberes, de um saudável ignorar, para não cortar, de vez, seus laços com esse outro indecifrável, o público (Caesar 2000b).

A pesquisa musical empreendida por Schaeffer teve que lançar mão de diversas disciplinas para vencer a novidade do campo por um lado e a ausência de notação por outro. Porém, como ressalta Caesar, é notória a preocupação de Schaeffer em ampliar ao máximo a sua concepção de pesquisa,

[...] sem desdenhar qualquer fonte, e sem resumir a experiência musical a soluções apressadamente tomadas de empréstimo das ciências naturais. As obras de música concreta, não sendo passíveis de notação pela grafia das partituras voco-instrumentais, dependiam unicamente do ‘ouvido’ para serem apreciadas e analisadas. Necessitavam, portanto, de uma nova linguagem para sua ‘descrição’. Pierre Schaeffer assumiu esta nova e interessante problemática pelo atalho da escuta, norteado por seu projeto mais ambicioso, o de uma comunicação universal (Caesar 2000b).

Essa universalidade do método schaefferiano se constrói sobre a utilização da *écoute réduite*, um exercício de abertura e fechamento ao mesmo tempo, um exercício em que se busca descondicionar uma percepção naturalizada das relações culturais que fazemos ao relacionar um som a todo o conteúdo (informacional, cultural) que vem com ele. Numa primeira instância a escuta reduzida pode ser vista como um esforço de desvincular o som de seu contexto, especialmente de suas instâncias causais e das referências externas à música – a fim de organizá-lo e, principalmente, articulá-lo segundo um discurso musical de encadeamento sonoro, auto-referencial. Talvez esse pudesse ser um recurso usado por Schaeffer na construção de seu método, porém seja qual fosse a intenção schaefferiana, a escuta reduzida abre a possibilidade de ser uma intenção de escuta na busca não apenas de conhecer o som, mas da conscientização da própria percepção acerca desse som.

A escuta reduzida é uma técnica a serviço do método cujo objetivo é o descobrimento de uma musicalidade (polimorfa) universal. Ao contrário do que se acredita, a escuta reduzida não descarta a referência causal: a forma e a matéria sonora são vias privilegiadas de acesso ao evento produtor de som. [...] A escuta reduzida é antes de mais nada uma técnica de descondicionamento, de focagem de atenção, uma ‘limpeza da situação aural’. Ao desvinculá-la do método e de sua teleologia (uma construção tardia), ela reverte a seu papel primordial: reveladora, iniciática, exercício existencial, comunhão)¹⁷.

Assim como Russolo, Schaeffer vai promover uma aproximação entre ruído e som musical que aparecem generalizados na ideia de som e de objeto sonoro. Também assim como Russolo, Schaeffer vai buscar uma taxonomia dos sons, embora de natureza completamente diferente da oferecida pelo compositor italiano. Russolo apresenta um critério simples, aparentemente voltado para uma classificação de ruídos originários de contextos conhecidos e que poderiam ser imitados pelos instrumentos que criara. Basicamente, o manifesto apresenta seis famílias de ruídos da orquestra futurista:

1	rugidos, trovões, explosões, rugidos sibilantes, batidas, estrondos
2	assobios, sibilos, sopros
3	sussurros, murmúrios, resmungos, grunhidos, gorgolejos
4	guinchos, crepitações, farfalhares, zumbido, estalos, chacoalhos,
5	ruídos obtidos por percussão em metais, madeiras, couros, pedras, cerâmicas etc.
6	vozes de animais e pessoas: gritos, berros, brados, gemidos, risos, prantos, soluços

Tabela: Seis famílias de ruídos da orquestra futurista de Luigi Russolo (1986 [1913]), tradução minha.

¹⁷ Carlos Palombini, em comunicação oral na ocasião do meu exame de qualificação de doutorado, em dezembro de 2010.

A classificação de Schaeffer difere não apenas pelo refinamento de sua tipologia, mas pelo fato dela não estar baseada nas fontes sonoras e sim nas qualidades perceptivas do som. Reforçamos aqui a ideia de *qualidades perceptivas*. Em primeiro lugar, ela remete ao processo de estudo dos sons empregado por Schaeffer que sobrepunha as qualidades sensoriais dos sons às suas medidas físicas. Ou seja, sua tipomorfologia se baseia muito mais no processo de percepção dos sons do que naquilo que poderia ser medido desses sons em laboratório. Em segundo lugar, ao eliminar as relações do som com sua fonte e privilegiar a escuta, Schaeffer busca esvaziar os sons de sua significação.

À parte as diferenças de método classificatório e concepção musical, Solomos sustenta a tese de que em alguma medida Schaeffer segue a linha de Russolo na tentativa de *submeter* os ruídos à música. Schaeffer busca diferenciar o conceito de objeto sonoro do de objeto musical interpondo a ideia de objeto conveniente (*object convenable*). Os sons musicais são frequentemente relacionados no *Tratado* ao modelo instrumental e, conseqüentemente, à música tradicional. Embora sua tipologia seja uma tentativa de criar um modelo geral para todos os sons, ela estabelece alguma hierarquia em torno daqueles, uma valoração musical (também de ordem geral). Por exemplo, em sua tabela esquemática de uma tipologia dos objetos sonoros, Schaeffer (Schaeffer 1966: 442) considera como “objetos equilibrados” aqueles “mais convenientes” e, em seu entendimento, mais musicais. Note-se que esses sons ocupam os quadros centrais dessa tabela. A eles são opostos, poucas páginas depois, os “sons excêntricos”, sobre os quais Schaeffer comenta: “nossa classificação lhes reserva uma zona periférica, e os coloca assim nas fronteiras do domínio musical” (Schaeffer 1966: 452). Como aponta Solomos, o *Tratado* parte da tripartição dos sons em “música, palavra e ruído” para buscar uma ampliação do material musical. Mas esse processo dá-se por uma submissão dessa ideia mais ampla de som ao modelo dos sons musicais instrumentais. Assim, Solomos provoca uma aproximação entre Schaeffer e Russolo já que em ambos a “a abertura aos ruídos se realiza por sua musicalização”. Enquanto Russolo os remete à produção de alturas, em Schaeffer é necessário que eles “renunciem à sua consistência, a sua corporeidade, devendo tornar-se 'convenientes'” (Solomos 2008).

Figura 13: Esquema do princípio da tipologia dos objetos sonoros de Pierre Schaeffer (1966: 442)

Por outro lado, com a escuta reduzida servindo ao seu método, Schaeffer propunha 'silenciar' aquilo que era habitual para trazer novidade, ou seja, propunha o exercício de desconsiderar, no processo da escuta, aquilo que era reconhecido não *no* som, mas *por meio do* som. Pode-se imaginar que realizar um descondicionamento da escuta numa tentativa de silenciar a referencialidade, acaba por tornar asséptico um material sonoro extremamente rico de conexões não-sonoras. Nota-se uma tentativa de racionalizar para transformar a experiência com os sons numa linguagem com toda a riqueza e controle possível que pode surgir dela. Entretanto, Schaeffer parece buscar o oposto: liberar o som daquilo que lhe é impregnado culturalmente para que ele possa emergir em sua complexidade perceptiva.

Embora o Tratado de Schaeffer tenha se tornado a principal referência ao seu pensamento musical, há nos textos e nas experiências anteriores muitas ideias que são fundamentais para a compreensão de seu pensamento. Existe naturalmente uma tensão entre a perplexidade frente ao leque de possibilidades abertas pelo compositor e a tentativa, cada vez mais clara, de se relacionar o fenômeno musical a preceitos universais, especialmente na época do *Tratado*. Mas é preciso compreender o pensamento de Schaeffer como um percurso em que as ideias vão sendo montadas, testadas e eventualmente refeitas à medida que se desenvolvem. Esse percurso reflete o caráter

experimental proposto por Schaeffer, não apenas em relação à investigação musical, mas paralelamente à própria música criada pelo compositor. Rodolfo Caesar aponta especialmente para as diferenças entre a produção inicial e aquela mais próxima da época do Tratado:

Em 1959, bem antes da publicação do Tratado mas em uma época em que suas idéias já estavam bem formuladas, Schaeffer estreou a obra da qual mais se orgulhou: 'Étude aux objets'. Embora aqui se perceba como a tecnologia dos estúdios eletroacústicos enriqueceu-se de técnicas composicionais inexistentes na época dos discos, como a micro-montagem e a 'boucle', pode-se perguntar o porquê da limitação auto-imposta nas escolhas de materiais sonoros. Transparece o esforço de uma sistematização dos objetos sonoro-musicais acomodados pelos critérios de percepção, sendo esta aplicada na concepção e na feitura da música (Caesar 2000a: s/n).

Caesar argumenta que já naquele momento o trabalho do compositor aponta para o processo de sistematização que vai guiar sua pesquisa:

Esta teoria dos objetos não se ajusta facilmente às obras da primeira fase. As ambigüidades daquelas peças, sua referencialidade, sua energia, seus sentidos e a poética alimentada por todos os aportes externos à 'escuta reduzida' ficaram ausentes. É como se a partir de 1958 ouvíssemos música composta por Schaeffer de acordo com a teoria posteriormente publicada no Tratado. Parece que, ao invés de alargar o espectro de sua teoria incluindo mais critérios e categorias, Schaeffer limitou o âmbito de sua própria expressão musical ao mundo dos objetos sonoros redutíveis a uma escuta em exercício. O título autoralmente modesto da obra, se comparado com os primeiros títulos ('Concert de Bruits', 'Symphonie pour un homme seul', 1950), na verdade denota um ambicioso esforço de disciplina. Sinfonias e concertos compostos no 'clube de ensaios' (Club d'Essais), trabalhos de compositor em ambiente experimental, deram lugar a 'études' levados a cabo em um 'grupo de pesquisas' (groupe de Recherches Musicales). O esforço disciplinar e a renúncia autoral seguem em paralelo com o ascetismo dos objetos sonoros da escuta reduzida. Nesse esforço de depuração a música schaefferiana rejeitava as demais redes de sentidos, significados e ambigüidades dos sons das primeiras obras. (Caesar 2000a)

A atitude experimental e a sistematização desempenham papéis importantes na criação da música concreta por Schaeffer. Deve-se levar em conta também o discurso de legitimação que proliferou entre os compositores da vanguarda que criou um ambiente de tensão em que cada obra ou cada ideia musical tinha que ser recorrentemente justificada em termos do que ela traria de novo ou em que medida demonstraria um engajamento (com o nacionalismo, o comunismo etc.) por um lado, e confrontada com a tradição com a qual ela dialogava, por outro. Atacado recorrentemente pelos compositores da tradição da música eletrônica alemã e por aqueles que professavam o serialismo como língua franca da música, Schaeffer também se utilizava do contra-ataque como estratégia de defesa:

Dentre os milhares de sons em nossos arquivos, Pierre Boulez e seus amigos escolheriam os mais resistentes, escavando sua matéria, e mostrando nenhuma consideração por qualquer coisa que não a série que eles tinham calculado antecipadamente (Schaeffer 1970[1953]).

4. CONCLUINDO

Quando o ruído é real, ele adere a um existente, a algo concreto que se pode experienciar de maneira empírica. Quando o ruído é comunicado, ou quando ele se torna musical, geralmente ele adere a uma abstração de outro ruído, ou seja, ele se torna um som que é significativo e que remete a (representa) um ruído de fato, num processo de *musicalização do ruído*. Em princípio esse ato nos parece intimamente ligado a um processo de racionalização. A história da música está repleta de exemplos de organização e racionalização dos sons e quando o ruído passa a ser evidenciado, e não mais evitado, esse processo se repete. Desde o futurismo italiano podemos notar o esforço de organização, por meio da classificação e da análise de ruídos sonoros na tentativa de impor aos ruídos um modelo de organização sonora tradicionalmente conhecido, que permitisse o seu funcionamento dentro da música. Nestes casos essa incorporação tornou-se sistemática e organizada e os ruídos ganharam funções demarcadas transformando-se em sons musicais. Com isso eles deixam de ser ruído. Cage 'silencia' o que se entende por música para musicalizar os sons; Schaeffer 'silencia' a referencialidade (o contexto) para musicalizar o ruído.

Mas é preciso indagar o que Cage e Schaeffer estão silenciando (a música, o ruído, o anedótico, o estrutural) e o que significa esse processo. Dentro de uma perspectiva mais geral, o ruído pode ser entendido como uma contingência, como algo imprevisto e casual e que está sempre ligado a um fenômeno ou a uma ação. Ou seja, o ruído é sempre ruído *em relação a* algo ou ruído *de* algo e, portanto, é sempre resultado, efeito. Mas quando incorporado à música, torna-se ele mesmo o material musical. De contingência passa a ser objeto. Os ruídos das gravações de Schaeffer *foram* ruído de fato enquanto eram resultado das contingências: os guinchos das rodas da locomotiva, as distorções da agulha que perfurava os discos de acetato, os achatamentos dos planos sonoros impostos pelo microfone. Mas ao serem submetidos ao trabalho de composição, esses ruídos tornam-se a própria música. Não há mais contingência: eles estão fixados pela gravação, organizados pela composição, recontextualizados em sua significação pelo fato de serem apropriados na forma de música. Há uma inversão notável: não são mais ruídos *da* música ou *em relação à* música, mas uma *música de ruídos*. Mesmo as contingências de Cage deixam de ser ruído quando se transformam em música: ao serem fixados pela composição o acaso ou os sons “não musicais” perdem sua relação com uma existência bruta, casual, ordinária que faz parte da ação e do movimento das coisas, para tornarem-se um conceito, uma ideia que remete a essa ação e movimento. Portanto, o processo de

musicalização do ruído, neste caso, é também um processo de silenciamento que resulta de um movimento que vai do empírico (contingência) para o abstrato (o que está mais distante, o analisável, racionalizável). Esse processo passa pela racionalização na composição e pelo descondicionamento da escuta. Cage desconstrói, ou destrói, a ruidosidade do ruído para que a natureza apareça em seus modos de operação dentro da música. Schaeffer 'silencia' aquilo que é habitual para trazer novidade, ou seja, propõe o exercício de desconsiderar, no processo da escuta, aquilo que é reconhecido não no som, mas por meio do som. Schaeffer ao propor um descondicionamento da escuta numa tentativa de silenciar a referencialidade acaba por tornar asséptico um material sonoro extremamente rico de conexões não sonoras.

4. MÚSICA-RUÍDO

1. INTRODUÇÃO

Diferente do que foi construído até aqui no percurso desta tese, há um conjunto de práticas artísticas sonoras que se vale do ruído de uma forma diferente, ou melhor, que parece não se encaixar no modelo paradoxal e dialético apresentado nos capítulos anteriores, ou ao menos adiciona elementos que mobilizam essa dinâmica pautada pelo processo de silenciamento: para ser incorporado, o ruído deve ser atenuado. Neste capítulo, vou abordar algumas práticas que adicionam novos ingredientes a essa dinâmica, por buscarem manter o ruído como um dado contingencial, e eventualmente por se projetarem para fora do campo da música. Essas práticas pertencentes a diferentes iniciativas é o que vou agrupar sob o nome *música-ruído*. Esse termo é usado aqui apenas como recurso didático para delimitar manifestações bastante distintas em suas origens – inclusive geográficas – e que apresentam uma dinâmica em relação ao uso do ruído que difere do que foi exposto até agora. Por música-ruído entendo a produção que utiliza o ruído como recurso extremo no conjunto de práticas compostas por vários gêneros musicais que se configuraram a partir do final da década de 1970 sob a influência de diferentes manifestações do rock e dos movimentos experimentais *underground*, tanto musicais quanto da *performance art* no contexto das artes visuais. A música-ruído mais recente é frequentemente associada a gêneros como: *industrial noise*, *japanoise*, *noise rock*, *no wave*, *black metal*, *harsh noise*, *harsh noise wall*, *glicht*, entre outras etiquetas. Isso não significa que toda produção criada sob esses termos se enquadre no que me refiro aqui como música-ruído e, tampouco, que se excluam outros gêneros e outras “músicas”, inclusive de outros períodos, dessa minha delimitação. O que caracteriza uma música como sendo música-ruído não se localiza nem geográfica nem historicamente. Porém, encontro nesses movimentos supracitados uma concentração de propostas, que compartilham uma tendência a ações extremas – tanto em termos ideológicos quanto estilísticos - que me levam a agrupá-las sob o termo música-ruído.

Outro dado importante a reforçar é o uso que faço da palavra em sua forma composta - música-ruído -, ora no singular, ora no plural. Essa generalização tenta agregar sob esse termo uma quantidade suficiente de traços que caracterizam um impulso que confronta com dois polos: por um lado a permanência no campo do ruído, que se mantém em sua condição de contingência; por outro a aspiração de ser música. A reflexão sobre essa posição ambígua da música-ruído é essencial na constituição deste capítulo.

As características sonoras dessas práticas incluem o uso do ruído gerado por uma larga gama de processos e dispositivos, como instrumentos acústicos (quase sempre amplificados) ou eletrônicos, instrumentos não convencionais, como o som de máquinas em funcionamento e aparelhos sonoros, *samplers* e mídias de áudio fisicamente manipuladas ou processadas computacionalmente, ruídos produzidos por equipamentos eletrônicos em curto-circuito, distorções, *feedbacks* e microfônias, sons produzidos por processos randômicos e estocásticos, distorções e saturações geradas propositadamente, entre outras. De maneira geral, a música-ruído é baseada na improvisação ou no simples desenrolar de um processo único, longo e contínuo, muitas vezes formado por uma massa sonora complexa esvaziada de articulações e de conteúdo mimético. Outra característica é a ênfase dada às altas frequências e ao volume excessivo que extrapolam o limite da dor no sistema auditivo humano.

Essa música tem um caráter quase que puramente sensorial, em que características simbólicas e de significado não têm espaço para surgir. O simbolismo da música-ruído está muito mais relacionado a tudo aquilo que é extra sonoro, como o conteúdo das letras (quando é o caso), a aparência dos intérpretes, a imagem das capas e atitude dos atuantes, do que à organização dos sons ou à articulação formal (se é que se pode falar em articulação). A música-ruído parte da exploração de aspectos intrínsecos ao som, sua materialidade, entre outras, coisas na busca de uma abordagem sensorial e física ao sujeito. O modo como Rafael Sarpa refere-se ao *japanoise* poderia ser estendido à música-ruído em geral: uma música que “busca explorar algumas características intrínsecas do som que são capazes de oferecer a si mesmos como estímulo para as intenções repulsivas, excessivas, ou até mesmo destrutivas, para os corpos de seus receptores” (Sarpa 2012 [no prelo para 2013]: 01)¹⁸.

De acordo com Sarpa (Sarpa 2012 [no prelo para 2013]: 01), vários importantes autores sobre música e ruído da atualidade, tais como Jacques Attali, Douglas Kahn e Paul Hegarty, buscam uma definição de ruído abrangente, incluindo uma ampla gama de práticas, estabelecendo de certa maneira uma história do uso do ruído, de sua incorporação e, no fim, acabam agrupando toda e qualquer definição na ideia de ruptura, reclamando para o ruído um significado (Sarpa 2012 [no prelo para 2013]: 01). De certa forma, essa concepção não é muito diferente da apresentada até aqui. Porém, como foi apontado nos parágrafos anteriores, a música-ruído parece re-significar ou deslocar a dinâmica baseada na dialética incorporação-ruptura para outro ponto. Não que esse repertório

¹⁸ Texto “Noise as material affect: new uses of sounds in noise related movement” em processo de publicação sob a edição de Michael Goddard para incluir na coletânea de textos *Resonances: Noise and Contemporary Music* pela editora Continuum.

apresente uma oposição a essa dinâmica, pelo contrário, acredito que ele ainda faça parte dela. Contudo, especialmente no que concerne à significação, pode-se enxergar na música-ruído uma proposição diferente.

Essa diferença se estabelece a partir da relação que Douglas Kahn chamou de movimento entre o empírico e o abstrato (Kahn 1999a: 25) abordada no segundo capítulo como um movimento entre o ruído contingencial e a abstração do ruído. O ruído sonoro parte de sua condição empírica, como algo da ordem de uma pré-linguagem e se estabelece no substrato daquilo que é abstraído desse mesmo substrato. Essa abstração se localiza no deslocamento daquilo que reside no exterior do som ou da sonorização, para o seu interior. Mas, e se uma ‘música’ (e aqui as aspas são fundamentais) insistisse em permanecer no âmbito do empírico, do anterior à linguagem? Seria possível manter-se como ruído e ao mesmo tempo aspirar a ser música? Essa intrincada relação é o tema principal que será posto em reflexão neste quarto e último capítulo.

2. OUVINDO O RUÍDO

Que toda música incorre em alguma medida na sensorialidade nos parece evidente, tal como foi discutido no primeiro capítulo. Contudo, o uso de recursos sonoros, estruturais e processuais que buscam alcançar esse campo do sensório pela imersão, é característica cada vez mais frequente nas práticas da música contemporânea e experimental a partir da década de 1960 e bastante intensificada pela música-ruído desde a década de 1980. Parece haver uma transformação importante na passagem da estruturação e composição de notas, e mesmo de objetos sonoros discretos que se articulam de maneira mais ou menos clara-para uma textura que privilegia uma massa contínua, ou a relação micro intervalar entre sons, ou seja, que apontam para dentro do som e para o interior da experiência.

A extensão do som no tempo é uma das características que vai modificar a experiência do ouvinte, de uma atitude que se move da contemplação para a imersão. A experiência do tempo é modificada intensamente quando uma massa ruidosa, como no caso do ruído branco é posta em estado bruto, ou seja, quando não existem marcas de diferenciação no tempo, pois o tempo só pode ser percebido por meio dos eventos que nele deixam suas marcas (Bergson 2001 [1960]). A própria técnica de filtragem, vedete da música eletrônica da década de 1950 e, posteriormente, a síntese subtrativa, exemplifica a intenção daquela música de controlar, pela escolha e filtragem dos sons e

faixas de frequências desejadas, a estruturação composicional em função de ideais de musicalidade. Não que a música-ruído não trabalhe por seus ideais, pelo contrário. A diferença são os próprios ideais que, neste caso, flertam com a não-musicalidade. A música-ruído utiliza o ruído branco, mesma matéria-prima dos serialistas da música eletrônica, porém sem filtrá-los, apresentando-os em seu estado bruto, estático, como “peças” que se consistem essencialmente a partir da apresentação dessa parede sonora ruidosa, sem interferências de articulação ou estruturação. Desse modo, a música-ruído sugere uma relação com o ouvinte que aponta para duas possibilidades: ou a repulsa, impedindo que o ouvinte se conecte a ela, ou uma submissão, em que o ouvinte se entrega a um estado de imersão que no seu limite se aproximaria de um transe.

Na música-ruído, a imersão se dá por uma imposição, ou radicalização em busca de uma experiência nova em relação ao que se ouve e sente frente a essas propostas sonoras. Esse mecanismo difere daquele que reforça a sensorialidade imersiva pelo abandono ou pela proposição sugestiva de uma intencionalidade de escuta, proposta que foi explorada, por exemplo, por músicos da vanguarda norte-americana em peças que misturavam psicodelia, estaticidade e minimalismo. Na música-ruído, o ouvinte é subjugado pelos sons. Há uma ênfase na sensorialidade e numa imposição à escuta. Isso é diferente, por exemplo, de outras situações em que algumas propostas musicais indicaram posturas de escuta que buscavam alguma imersão no material sonoro. Numa situação de escuta reduzida, por exemplo, a escuta se dá por uma sugestão e busca-se um estado de imersão nos sons pelo distanciamento daquilo que é naturalizado. A imersão pode ser alcançada por meio de uma intenção de escuta que vai possibilitar uma abertura da percepção pelo fechamento (tanto prático – loop –, quanto conceitual –, extrapolando as referências causais dos sons). Isso é diferente também do que podemos observar nas músicas de compositores como Morton Feldman, La Monte Young, ou mesmo Steve Reich. Suas composições muitas vezes direcionam a percepção a uma espécie de transe, a um deslocamento espaço-temporal pela repetição (no caso de Reich), pela suspensão temporal (no caso de Feldman), ou pela estaticidade (no caso de La Monte Young). A imersão do minimalismo de Reich e nas peças estendidas no tempo de La Monte Young se dá pelo abandono: o ouvinte precisa estar disposto a abandonar-se à experiência daqueles sons. No caso da música-ruído isso se dá pela imposição da sensação, pelo caráter exclusivista da atenção e envolvimento, afastando qualquer outra coisa que não seja aquela vivida no momento. Na música-ruído – especialmente no caso das paredes sonoras do gênero *harsh noise wall* - a imersão ocorre pela imposição, ou seja, não há como evitá-la, a não ser que se abandone o recinto onde ela ocorre.

Um dos subgêneros da cena *underground* do *noise*, chamado *harsh noise wall* – HNW – exemplifica exatamente essa maneira pela qual seus praticantes exploram a sensorialidade. O músico

francês Romain Perrot que atua sob o nome de Vomir é considerado um dos principais representantes da iniciativa HNW e a grande maioria de seus trabalhos são apresentações de ruídos muito densos e sobrepostos a fim de constituírem uma massa sonora complexa e ininterrupta, cuja intensidade é reforçada para realçar o caráter estático, porém grandioso, de sons. É interessante lembrar aqui que em sua origem a palavra ruído no francês provençal está relacionada à náusea e que o próprio nome usado pelo artista, Vomir, em francês remete ao verbo que designa o ato de vomitar. Essa aproximação com uma reação do corpo – sentir náusea – a um estímulo intenso e geralmente desagradável, não se estabelece por acaso, pois vai ressaltar o caráter niilista de uma parte do repertório de música-ruído.

Vomir tem inúmeros discos e CDs que consistem basicamente de uma faixa continua de diferentes versões de uma ‘parede sonora’ ruidosa e estática. Esse tipo de trabalho adquire uma unidade: é como se todos os discos fossem o mesmo trabalho, como partes de uma série que se constitui da repetição da mesma ideia. O próprio website do artista se refere aos diversos discos e versões como sendo o mesmo trabalho, um monólito que transforma o material sonoro que ocorre no tempo, em “objeto”, ou seja, em algo fixo. Concordo com Hegarty quando descreve o forte caráter estático das peças de Vomir e a diferencia de outras propostas experimentais de imersão por meio do som:

Sua stasis radical, em sendo ostensivamente ruído, é uma rejeição intencional do tempo que a música e o som organizado (ou sons reconhecidos como organizados – martelos, relógios, sinos) - estruturam para nós. Música estática é muitas vezes um objetivo da música "espiritual", para criar estados de transe, ou para revelar uma essência do esvaziamento do tempo, como no minimalismo americano que vai de Morton Feldman a La Monte Young. Música [de] ruído [noise music] pode certamente criar este estado, mas uma vez que isso acontece, nós ainda estamos realmente na presença de ruído? (Hegarty 2012: 21)

E esse é um ponto importante e recorrente em alguns exemplos de música-ruído: o relacionamento com o tempo por meio da suspensão da experiência do tempo transcorrido ou uma remoção aparente do tempo. Esse abandono em direção à imersão sensorial é uma das potencialidades desse repertório que explora a estaticidade e o excesso. A imersão pela sensação é uma das características da música-ruído que vai indicar uma relação diferente de experiência. Ocorre uma espécie de suspensão do tempo, ao menos do tempo psicológico, mesmo que momentaneamente. Nesse caso, há uma perda dos pontos de referência, ou melhor, não há pontos de referência ou aquilo que Leigh Landy (2007) defende como recurso para a música de se aproximar do seu público: “algo para agarrar-se” (*something to hold on to*). Landy propõe que para aproximar-se de obras complexas, como é o caso de uma parte da música de concerto contemporânea, o ouvinte

precisa reconhecer padrões, estruturas, ou regularidades, que serviriam de porta de entrada para a compreensão dessas obras. No caso da peça *Proanomie* de Vomir, que dura o tempo inteiro de um CD, ou seja, por volta de 77 minutos, e apresenta apenas um ruído branco estático por todo esse tempo, essa relação acaba por se inverter. Não há algo conhecido para que o ouvinte se agarre e não existe balanço entre informação e redundância. A conexão com o ouvinte acontece pela via sensorial, por uma percepção que envolve todo o corpo, quase como uma escuta tátil, explorando os limites tanto do material sonoro quanto do corpo do ouvinte: ele ouve, sente na pele, ao invés de escutar e racionalizar sobre a experiência, ou melhor, o ruído nas músicas-ruído geralmente se apresenta como um estímulo recebido pelo corpo e não por filtros culturais.

Além de explorar experiências que transformam a percepção do tempo, a música-ruído também vai se relacionar com o espaço de maneira específica, especialmente na percepção desse espaço. A música-ruído se afasta da escuta analítica e se concentra na sensação, explorando o som na sua 'materialidade', ou seja, na sua presença física no mundo, tal como os monolitos sonoros de Vomir. O uso de massas sonoras sobrepostas e densas, aliadas às altas amplitudes geralmente empregadas nas apresentações, revela a inclinação dessa música para *habitar* um espaço, quase como uma escultura. Num texto¹⁹ que traz uma reflexão sobre as especificidades do espaço acústico da música-ruído, Jean-Pierre Caron analisa um modelo que explora uma nova maneira de pensar o som e sua relação com o espaço por meio de diferentes autores e compositores, tais como o filósofo inglês Peter Strawson e o compositor russo Ivan Wyschnegradsky. Nesse texto, Caron enfatiza que o caráter físico do som explorado por vários músicos e compositores da música-ruído, especialmente em relação à percepção desse som, promove uma transformação do espaço musical num espaço empírico:

O uso de altas densidades e amplitudes revela um desejo de *habitar* no som, na medida em que ele já não se desenrola como música para ser ouvida separadamente do mundo físico, como discurso articulado. O som agora é percebido como uma presença física que molda nossas formas de acessar o espaço percebido. Não apenas o espaço intrínseco do som é criado pelas densidades geradas na performance, mas a própria percepção empírica do espaço de performance é modulada pelos sons²⁰. (Caron 2012 [no prelo para 2013]: s/n).

Portanto, é possível encontrar na música-ruído uma força que busca afetar e modular a relação do corpo com o contexto que o cerca, no caso, por meio do espaço criado pelos sons dessa música. E esses sons atingem o corpo dos seus ouvintes tão intensamente – pela persistência, pela amplitude – que se tornam “objetos” de poder. Que o ruído agrega poder de forma intensa, já é sabido, mas o uso

19 Into the full: Strawson, Wyschnegradsky and Acoustic space in noise musics, texto em processo de publicação sob a edição de Michael Goddard para incluir na coletânea de textos *Resonances: Noise and Contemporary Music* pela editora Continuum.

20 Idem.

estético dele vai mobilizar diversas maneiras de atuação – e também imposição – política por meio da apropriação pela estética.

3. PODER

A ideia de intensidade se aplica aos ruídos de modo geral: o ruído é o demasiado, o indesejável e o excessivo, não apenas em termos de energia sonora, mas também na prática de performance, na duração, na imprevisibilidade, na perda de pontos de referência. A música-ruído frequentemente busca na intensidade, um excesso, um transbordamento que é capaz de induzir uma recepção extasiante dos sons confrontados e que vão além da escuta.

Em algumas propostas artísticas mais extremas há nitidamente um anseio pelo ruído e de manter-se como ruído, de permanecer fora do que é aceito ou compreendido. Se de fato, elas se configuram com ruídos, por outro lado, não há como negar a existência de uma propensão e pretensão de atuarem como música. E talvez aí resida um verdadeiro e interessante paradoxo do ruído: como pode haver musicalidade em algo que se conserva tão ruidoso? Sim, o ruído é contextual e contingencial, porém, parece haver nessa música uma forte vocação autoritária, na qual a escuta se baseia numa relação masoquista com o som. Nesse caso, a subjetividade do compositor não importa mais, o som-ruído é por si o mandatório: o poder que afeta os corpos e o psiquismo de seus ouvintes submissos.

Essa submissão de quem escuta nutre uma relação estreita com o seu contrário, com a imposição de quem produz. O ruído pode ser, portanto, um meio poderoso para um fim autoritário. O ruído foi celebrado pelos futuristas italianos, como símbolo de progresso e de futuro, mas também com um forte apelo fascista. O trabalho do poeta F.T. Marinetti simboliza esse aspecto autoritário e muito sintonizado com os propósitos da guerra, à qual se refere com grande admiração e êxtase. Em seu manifesto *Guerra, a única higiene do mundo*, de 1915 reverbera que os futuristas “glorificam o amor ao perigo e à violência, louvam o patriotismo e guerra”.

Apesar da inclinação ideológica insana dos manifestos futuristas, a intenção vanguardista que propõe o rompimento com o passado artístico e histórico, aproxima-se do radicalismo que encontramos nas músicas-ruído. Essa aproximação estende-se à exploração do ruído a ponto de culminar numa apoteose alegórica de dominação. Há na relação músico-ouvinte do repertório música-

ruído uma semelhança com o duplo dominador-dominado, criando um acordo tácito semelhante ao do sadomasoquismo. Não há como negar o interesse e prazer inerentes à submissão ao som, muito pela grandiosidade com ele possa se apresentar. Ou numa atitude oposta, um desprazer e medo tamanhos criados pelo desconforto, por vezes extremo, a que se é submetido. Em qualquer dos casos, o que não pode existir é uma indiferença frente à música-ruído.

Essa celebração do ruído enquanto potência grandiosa é o que queremos abordar aqui. Durante todo o percurso desta tese, estabelecemos um discurso que de uma maneira ou outra tentou indicar a importância do defeito, do incômodo, de algo destrutivo para o movimento de propulsão pelo qual a arte deve passar. E então, é inegável observar na música-ruído uma potência destruidora, que poderia concentrar todas essas tão almejadas reivindicações. Porém, a música ruído incorre num processo interessante, mas nem por isso menos reacionário. Ao situar o ruído numa posição de veneração, a música-ruído o submete à sublimação. Ora, se por um lado, parte da produção artística pós-vanguarda enveredou pelo caminho da banalização e da cotidianização do fazer artístico – vide Andy Warhol –, a música-ruído parece ter tomado o caminho da sublimação que se aproxima das temáticas violentas e de dominação veneradas pelos futuristas.

A celebração do ruído pelos futuristas italianos, como dito anteriormente, é resultado da supervalorização do progresso, da superioridade e velocidade das máquinas sobre a lentidão humana e a monotonia da natureza. Esse ideal é paralelo à ânsia vanguardista na busca pelo radicalmente novo como a única solução (e resposta) estética possível às mudanças trazidas pela industrialização, pela enorme transformação dos centros urbanos, pelo estreitamento das distâncias entre culturas e pelo acelerado avanço tecnocientífico. Em suma: pelo que a vida moderna significava. A música-ruído surge em um contexto bastante diferente, especialmente no que concerne aos problemas estéticos. Salomé Voegelin, no livro *Listening to noise and silence: toward a philosophy of sound art* (Voegelin 2010), indica uma diferença interessante entre o futurismo e a música-ruído do *noise* japonês, no que diz respeito à exaltação do ruído. Essa celebração não incorre num idealismo objetivo comprometido com uma doutrina ideológica específica, fiel ao espírito de uma época, mas sim numa valorização da intensidade sonora empírica, sensorial e “quase solipsista”, na qual não se busca “um movimento de massa e progresso”, mas um isolamento individual e invariável: “Ruído é a revelação autista de guerra, espantado, mas focado, produzindo um peso excessivo em um tempo fugaz” (Voegelin 2010: 43).

É um movimento que prima pelo empírico e sensorial, ao invés do racional e conceitual, evitando um encaminhamento teleológico, buscando o aqui e agora da experiência sonora ao invés da horizontalidade que carrega um futuro na escuta. A música-ruído lida com o ouvir, a sensação ao invés

de escutar, de análise e operação por meio da memória na construção da escuta de uma música. Mas esse sentir, essa experiência é individual e exclusiva: “O ruído não tem que ser forte, mas tem que ser exclusivo: excluindo outros sons, criando no som uma bolha contra sons, destruindo significantes sonoras e se divorciando a escuta do sentido material externo a seu ruído” (Voegelin 2010: 43).

A experiência com o ruído geralmente se liga a um contexto ou contingência específica e exclusivista. Um ruído elimina a possibilidade de paralelismos no momento da escuta, de uma escuta polifônica, já que demanda uma atenção direcionada à sua materialidade, na medida em que toma o corpo e a atenção do ouvinte de maneira involuntária e coerciva. O ruído exclusivista, portanto, tem o poder de nos aprisionar. O som é ruidoso quando aprisiona a minha escuta e me ensurdece para qualquer outro som além dele. Essa experiência, portanto, leva a um isolamento da experiência, tornando o processo de fruição uma ação totalmente individualizada já que o que é colocado em ressonância é a sensorialidade e não a uma escuta que dialoga com a coletividade. Ao relatar sua experiência no contexto das festas *rave*, Voegelin explica como se dá o isolamento: “A atração vertical do ruído intensifica as experiências solitárias de escuta. Ruído exagera o isolamento do meu engajamento sensorial e estreita a reciprocidade entre o ouvinte e o que é ouvido” (Voegelin 2010: 46). Num certo sentido as *raves* dificultam e até impossibilitam a comunicação verbal e, por assim dizer, uma socialização direta dos indivíduos. Portanto são essas características, a da exclusividade, do isolamento e da sensorialidade da escuta, que parecem trazer à tona a diferença de abordagem e celebração do ruído que a música-ruído instaura.

Porém, para Voegelin esse processo desencadeado pela música-ruído não incorre, necessariamente num autoritarismo. De certa maneira, o ouvinte de músicas de Merzbow ou de Otomo Yoshihide, dois importantes representantes do *noise* japonês, é geralmente levado a aproximar-se desse repertório em função de uma forte curiosidade e do desejo de expor seu corpo e seus sentidos a uma situação limite. Para Voegelin, “o ruído corta a conexão com o social e produz uma euforia, um êxtase de liberdade” (2010: 47). Talvez seja essa atração pela superação daquilo que é conhecido, saindo de uma zona de conforto para uma zona de confronto e resistência, que esteja na base do interesse despertado por essas músicas.

Nos grupos do chamado pós-punk e do movimento Industrial do fim da década de 1980, o *poder* é buscado deliberadamente como uma característica essencial, principalmente na forma de uma mensagem musical a ser compartilhada. Há uma forte cumplicidade com uma perspectiva de poder que se volta para a agressão, o controle, a violência. O conteúdo das letras frequentemente se reporta ao universo daquilo que é tabu e proibido, como a guerra, o nazismo, a violência dos *serial killers*,

entre outros aspectos. Ou seja, esses grupos incorporam o conteúdo ruidoso de maneira a recuperá-los.

4. LIMITE DA MUSICALIDADE, DA DOR, DO EXPERIMENTALISMO, DA ARTE

Talvez a característica mais significativa da música-ruído seja o fato de trabalhar *com* e *no* limite. Em vários exemplos nota-se a tentativa persistente de lidar com aquilo que se localiza no extremo: da dor, do corpo, dos equipamentos, do experimentalismo e até da própria arte. Como comentado anteriormente, é uma prática que busca o êxtase pelo excesso, pela extrapolação. Limite é algo que se constitui de uma linha de demarcação, que marca contornos de um domínio para outro, indica fronteira, margem, porém também determina um fim. Nesse tópico serão abordados alguns dos limites que a música-ruído acaba por alcançar, intencionalmente ou não.

Um desses limites é o da dor, ou o limite de resistência e tolerância ao que corpo humano pode suportar. No caso da música-ruído, geralmente esse limite diz respeito ao uso de sons com intensidade elevada. É certo que a tolerância à exposição por excesso de potência sonora não pode ser generalizada para todas as pessoas em todas as faixas etárias, já que ela pode variar em função de sensibilidades e hábitos individuais. Porém os níveis de amplitude muitas vezes usados nos eventos de música-ruído ultrapassam a casa dos 120 decibels, valor genérico referido no campo da psicoacústica como sendo o *limite de dor*. E é aí que a dor passa a ser usada como recurso estético e expressivo, um recurso que toca o sublime. A aproximação com e pelo sublime não necessariamente se constitui numa busca consciente pelos criadores e praticantes da música-ruído. Mas ainda que ela se dê de maneira não intencional, muitos exemplos desse repertório têm no limite entre dor e estética o fundamento para a construção de sua expressividade.

A partir de todas as maneiras que o ruído foi abordado nos capítulos anteriores, em seu aspecto negativo, perturbador, familiar e transformador, quero ainda apresentar aqui um viés não menos importante no quebra-cabeça que constitui o seu território: o viés do prazer. E esse prazer não é menos relativo ao seu caráter subversivo e transgressor. Não é à toa que há uma forte relação do limite da dor com o prazer que ela causa e, nesse caso, essa sensação paradoxal é certamente

explorada pela música-ruído, constituindo-se numa relação ao mesmo tempo sádica (por parte de quem faz) e masoquista (por parte de quem ouve).

O limite da dor está intimamente relacionado ao limite da tolerância do corpo, e no caso, a uma exploração estética dos limites do corpo. Nesse sentido pode-se encontrar bastante semelhança na proposta das músicas-ruído (especialmente no exemplo de Throbbing Gristle que veremos mais adiante) com a exploração dos limites do corpo pela arte da performance. A *performance art* em sua essência se constitui por uma diversidade de práticas em que ações de um indivíduo ou grupo são desenvolvidas em um lugar e tempo particulares e em que a intenção está focada na ação, no acontecimento de uma proposta geralmente conceitual. Pode-se dizer que a base de influências tanto da arte da performance quanto das músicas-ruído são muito próximas, partindo das contestações do dadaísmo e da força de figuras como Antonin Artaud e William Burroughs. Esse compartilhamento de ideais nos fornece uma relação interessante: música-ruído e performance tendem a buscar o sublime transformando o limite do corpo e das convenções sociais e culturais em recurso estético. A relação das músicas-ruído com o sublime será mais bem desenvolvida posteriormente. Por hora, basta afirmar que essa aproximação com o sublime pela transgressão dos limites está vinculada a uma dinâmica entre atração e temor em relação àquilo que está além das nossas possibilidades, ou seja, com o inalcançável.

A atitude de contestação frente às regras sociais, frente ao papel da arte e do artista vai ser explorada ao extremo pela arte da performance, especialmente por vias da experimentação com o corpo. No caso da performance e da *body art*, o corpo do artista, seus fluídos, saliva, sangue, esperma, urina, fezes, transformam-se em material, suporte e meio de expressão. Artistas como Vito Acconci, Marina Abramović, Rebecca Horn, Chris Burden extrapolam os limites do corpo, seja pela violência, ou pela dor, seja pelo extremo do esforço físico. No caso das músicas-ruído a violência a que os músicos expõem seu público em muito se aproxima do extremismo dessa performance. Um dos aspectos de intercessão entre a performance das artes visuais e algumas apresentações e performances de artistas da música-ruído é o martírio. Em muitos exemplos há uma construção e apresentação frente ao público de atividades repulsivas, chocantes e que provocam uma sensação de martírio, de grande aflição e sofrimento. Esse martírio do performer, que é construído na relação com o espectador, muitas vezes se inverte e se transforma no martírio do observador. A situação limite de um evento típico de noise japonês se estabelece na criação de um ambiente de perturbação e incômodo constantes que estabelece uma relação entre quem ouve e quem faz como uma luta de sobrevivência, de limite do corpo. Essa situação gerada pelo ruído é específica e resiste a generalizações, abstrações e análises. Ela é a experiência de uma contingência. Ao mesmo tempo em que o performer se coloca em

uma situação limite, ele força seu espectador a ficar no mesmo limite, estimulando-o a intervir na situação, muito embora essa intervenção nem sempre aconteça.

Um exemplo interessante dessa dinâmica de recepção pode ser encontrado na série da artista brasileira Paula Garcia que se intitula *Corpo-ruído*. Essa série se constitui de vários trabalhos em diversos formatos, como fotografia, vídeo e performance em que a artista trabalha com ímãs de neodímio e pedaços de ferro recolhidos em serralherias. Em *Corpo-ruído #2* (2010), uma versão performática do trabalho, Paula Garcia usa uma roupa especialmente feita com os fortes ímãs e cria uma situação em que o seu próprio corpo fica parcialmente entrelaçado por conta do peso dos ferros que são atraídos contra ele. A roupa imantada cobre seu corpo todo, incluindo a cabeça, e a performance consiste na colocação por alguns colaboradores (Joacyr Salles Barros e Iano Ahmed), dos pedaços de ferro, um a um, até o limite suportado pelo corpo da performer e pelo magnetismo dos ímãs. A performance também contava com um microfone posicionado próximo ao corpo da artista, com o intuito de captar os sons dos ferros despencando de seu corpo.

Figura 14: Foto da performance *Corpo-ruído #2* (2010), de Paula Garcia.

A paralisação de seu corpo pelo peso dos retalhos de ferro colados a ele expõe o limite físico do corpo humano, mas também expõe uma relação perversa com o público. Nesse momento há que se perguntar: e o público? Qual o papel dele frente à execução de uma performance como essa? Seu campo de ação estaria também paralisado pelo magnetismo da instituição obra de arte? O que está a

cargo dele? Por mais que haja um esforço grande por parte da arte experimental em estimular o caráter imersivo e participativo de suas obras, há também muitos casos em que essa relação é posta no seu limite, já que, ao mesmo tempo em que é impelido a participar, o público fica paralisado, permanecendo na relação de mero observador, contemplando as propostas, por mais radicais que elas sejam. Sem saber qual é o limite que separa o espectador da obra, o público mantém alguma distância, observando o martírio do artista como quem assiste confortavelmente em seu lugar a um filme de horror. A própria artista ressalta a sua tentativa de provocar o conflito:

Assim, os ímãs em meu trabalho são elementos para discutir forças, não só subjetivas, mas também sociais, que atuam para a consolidação de um sistema de poder que termina por moldar corpos, moldar sentimentos, moldar subjetividades, moldar verdades, etc. E o que se vê, na verdade, são corpos em desmontagem, em desmoronamento. Em última instância, o que proponho em minhas ações performáticas é um uso do meu corpo como 'suporte material sobre o qual as formas de conflito se inscrevem'. (Garcia 2010: 15)

O tormento infligido ao público vai sendo banalizado, o espectador vai desenvolvendo estratégias para enfrentar essa aflição, transformando-a em algo de cotidiano, trivial. Não posso deixar de lembrar aqui o caso extremo em que uma relação estetizada entre artista e público se transforma em tragédia: o artista colombiano John Jairo Villamil, um estudante de artes morreu sufocado com um saco de plástico preto na cabeça, diante dos amigos e de outras pessoas que assistiam à exibição de sua performance em maio de 2011. Apesar da triste fatalidade, o fato torna transparente a distância entre a arte e a vida, expondo a permanência e resistência do entendimento da arte como atividade relegada à apreciação pela ordem do espírito.

Assim como Villamil, Vomir é conhecido por suas performances de paredes ruidosas em que utiliza um saco preto cobrindo a sua cabeça. Com isso, pretende provocar um distanciamento do mundo, ou como ele próprio diz, uma aproximação mais direta com o ruído. Em muitas de suas apresentações, os próprios espectadores utilizavam o mesmo saco preto em busca da imersão. É claro que o extremo no caso da proposta de Vomir em relação ao corpo não é como na arte da performance. Quer dizer, Vomir busca atingir o 'limite' tanto pela potência sonora que pode ferir os ouvidos do seu público, quanto pela representação de tabus envolvendo o imaginário de ligações com um conteúdo extra-sonoro, mais presente na atitude dos músicos.

Figura 15: À esquerda cartaz de performance de Vomir; à direita, o músico durante apresentação.

Figura 16: Performance de Vomir em que, tanto o artista quanto vários indivíduos na plateia, cobrem a cabeça com sacos pretos.

Um exemplo que se aproxima mais do limite do corpo no contexto da música-ruído é o do artista australiano Lucas Abela que se apresenta sob o nome de Justice Yeldham. Esse talvez seja o exemplo mais interessante de como uma relação ambígua entre martírio e ironia são ressaltados justamente pelo papel que o ruído adquire. Justice Yeldham desenvolveu um trabalho com o vidro, criando seus experimentos sonoros usando osciladores e pedais de distorção ligados a microfones de

contato presos a folhas de vidro quebradas. Durante suas performances, Yeldham pressiona a folha de vidro contra seus lábios e rosto produzindo sons como se tocasse um trompete. Muitas vezes, Yeldham chega pela excitação durante a improvisação, a misturar a geração dos sons amplificados ao ato de morder e mastigar pedaços do vidro. Apesar da simplicidade do instrumento, Yeldham demonstra uma postura e concentração típicas de um instrumentista virtuoso. Os sons amplificados e distorcidos têm um caráter sonoro agressivo que reforça os gestos incisivos do artista. As bordas cortantes do vidro pressionadas insistentemente contra o seu rosto durante a performance eventualmente provocam ferimentos em relação aos quais Yeldham permanece impassível, como se a sua habilidade enquanto performer estivesse muito acima da dor e da ameaça contra o próprio corpo. Assistir a uma performance de Yeldham significa pairar entre um sentimento de repulsa e de admiração. De certa forma, os limites da admiração ou repulsa podem ser vistos como uma perversão moral, já que se estimula o sentimento de prazer, interesse e entretenimento – tais como nos *freak shows* – expondo as fronteiras morais e éticas, que são tanto definidas quanto desobedecidas pelas ações de Yeldham. Nesse caso, o ruído permanece na ambiguidade, na ironia do martírio que se subverte em gozo.

Figura 17: Justice Yeldham em performance.

Tanto nos trabalhos de música-ruído, quanto no exemplo das performances de Justice Yeldham, assim como nas performances de *Corpo-ruído* de Paula Garcia, o experimentalismo é levado ao extremo. Se no contexto das vanguardas musicais as tensões trazidas pela experimentação funcionaram como mola propulsora do fazer artístico, no contexto das performances da música-ruído e da *body art*, essa experimentação avança a tal ponto, que se superpõe ao discurso e à própria linguagem, levando ao extremo procedimentos de deslocamento da ideia de arte. Marcas e incisões são deixadas no corpo do artista, no corpo do espectador, no corpo da própria arte. Um evento de noise japonês, por exemplo, toma esse extremo dos procedimentos de maneira literal, ao ferir com o som, por seu aspecto tátil, os ouvidos de seus espectadores, transformando o ferimento físico em estética, como se assim legitimasse sua prática. É o limite do que a arte põe em jogo ao situar-se no terreno pantanoso e perigoso do sublime. Reforça a crença na arte como extensão da vida e na

possibilidade de transformação do mundo por meio da arte, fazendo do próprio corpo dos artistas e de seus espectadores um gesto estético. O que interessa é o próprio gesto, muitas vezes martirizante, de impor ao seu público o compartilhamento de uma aflição. Mas mantém-se em alguma proporção o ideário modernista das vanguardas, sua crença na utopia e na estetização do real. Neste caso o real é transformado em hiper-real, processo intensificado pelo desejo de superação daquilo que está distante e permanece inalcançável.

Essas noções de limite trazidas por um uso radical de processos e materiais desembocam numa questão maior que é o limite da própria musicalidade. Entendo o ruído, em seu estado original, bruto, como algo que está antes de qualquer organização, de qualquer linguagem. Mas não se trata aqui de estabelecer uma oposição entre sinal e ruído: ambos fazem parte do mesmo processo. O ruído é a matéria a partir da qual pode emergir aquilo que é significativo, o sinal. Em geral, o uso do ruído em arte significa, na verdade, uma filtragem do ruído para deixar que, a partir dele, emergja algo significativo. Esse processo, a que nos referimos repetidas vezes como silenciamento, funciona como motor propulsor em todo processo criativo e artístico. O ruído *na* música, mesmo em seu limite, é o que faz a conexão entre o ruído empírico (aquele que está no mundo) e a música. É o que conecta a música às forças que a mantêm em ebulição. Essa conexão é comentada por Frances Dyson:

O significado que um sinal pode transmitir resulta de sua serialização e periodicidade - algo que ouvido e sentido no ritmo - mas o que está entre os sinais, o que de fato define o sinal (o cinza [cinder] de Derrida, o silêncio de Cage) é um processo estética, tecnológico e metafísico que filtra e é constituído por ruído. Enquanto o ruído - como fluxo, vibração, pulso ou sinal - é de fato uma boa metáfora, seu movimento incessante entre o sinal, a música, o rumor, e a linguagem perturba qualquer dialética com a qual ele está envolvido, ou à qual ele é aplicado (Dyson 2009: 188-189).

Na mesma direção, Hegarty retoma essa ideia, ressaltando que boa parte do ruído em um gênero como o noise japonês é um ruído tratado (filtrado, como diria Dyson), embora tenha a pretensão de se apresentar como material não-musicalizado. Instaura-se se aí, realmente um limite entre o que é musical e o que está fora da música? Não haveria sempre, mesmo nas músicas-ruído, apesar de sua radicalidade, uma musicalização do ruído? Hegarty comenta a postura de Adorno no texto *Música e Técnica* a respeito da possibilidade de um material bruto constituir-se como música:

Adorno questionou se o material não tratado poderia contar como música. Enquanto pouco do noise japonês não tem tratamento, ele pretende ser o material que é não-musicalizado [*unmusicalized*]. Adorno afirma que "a obra de arte sem conteúdo, o epítome de uma mera presença sensual, nada mais seria do que uma fatia da realidade empírica. [...] A identidade não mediada do conteúdo e da aparência anularia a ideia da arte" (Adorno *apud* Hegarty 2008: 140).

É uma reflexão interessante analisar o radicalismo contestatório da música-ruído ao colocar-se justamente nesse terreno ambíguo e de translação entre o que se pode entender como musical e esse ruído empírico que “permite que uma estrutura para todo o resto que existe (ou seja, música, significado, linguagem, e assim por diante, emergem a partir do e contra o ruído), mas também a sobrevivência daquele outro material que é excluído como ruído – ou por ser ruído – e, além disso, o limite contínuo de expansão da matéria (ou música/significado)” (Hegarty 2008: 139).

5. MÚSICA-RUÍDO E SUBLIME: ÊXTASE

A ideia de sublime sempre esteve envolta em uma névoa de mistério e estranhamento, ao mesmo tempo que foi associada a um *status* de grandiosidade, elevação e transcendência. O sublime também se refere àquilo que é irrepresentável, àquilo que excede nossa compreensão, reportando-se a momentos em que a razão escapa e as certezas começam a se quebrar. O vocábulo sublime tem uma de suas origens no latim *sublimis* que significa *elevado, das alturas*, em que o prefixo *sub* designa essa elevação e *limus* relaciona-se àquilo que é limítrofe e fronteiriço. O conceito é central para o campo da estética e aparece em muitos escritos teóricos ao longo dos séculos, desde o tratado *Du Sublime* atribuído ao grego Longinus²¹ e traduzido em 1674 por Nicolas Boileau, passando pelo *In a philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) do filósofo político irlandês Edmund Burke, pela *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) (*Kritik der Urteilskraft*), de Immanuel Kant, e pelo *Über das Erhabene* (1801) de Friedrich Schiller, apenas para citar alguns dos textos clássicos a respeito do assunto.

Ao recorrer ao sublime neste capítulo, me restrinjo a tratar dos aspectos referentes à ordem da experiência, a experiência do sublime, no ponto onde se tocam uma sensação, emoção ou estremecimento de um tipo de prazer quase perverso, uma sensação que é ao mesmo tempo dolorosa e prazerosa. Nesse sentido, entendo que há uma relação estreita entre o sublime e o uso do ruído como elemento extremo na música-ruído.

A experiência do ruído frequentemente é relacionada à sensação de êxtase. O dicionário Houaiss da língua portuguesa vai definir êxtase como sendo:

21 Pensador grego que deve ter nascido por volta dos séculos II ou III d.C.

[um] estado de quem se encontra como que transportado para fora de si e do mundo sensível, por efeito de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração, temor reverente, etc. 2. [Patologia] absorção como uma ideia fixa, acompanhada de perda de sensibilidade e motricidade. [Eimologia] deslocamento, movimento para fora, perturbação mental determinada por terror, assombro. [...] [Sinônimo/Variante] absorção, absorvimento, admiração, arrebatamento, arroubamento, arroubo, assombro, embevecimento, encantamento, encanto, endeusação, endeusamento, enleio, enlevação, enlevo, espasmo, pasmo, rapto, suspensão, transportamento, transporte [...] (Houaiss; Villar; et al. 2004: 1290-1291).

Em boa parte dos textos escritos sobre *noise japonês*, e mais especificamente sobre a música de Merzbow (Hegarty 2008); (Reynolds 2004), faz-se uma relação com o êxtase. No caso de Reynolds essa relação pode se dar pelo horror, numa necessidade da sociedade em viver o horror ou pela suspensão da percepção, como no caso da intensidade da proposta de Merzbow. O ouvinte da música de Merzbow é absorvido pelo poder do ruído e transportado para fora de si, a caminho para uma situação de êxtase, tal como descrito no Houaiss. Essa intensidade pode incorrer no que Reynolds aponta como horror: “Esta escura e incontrolável matéria doentia e de horror é uma espécie de ruído cultural, causando um bloqueio e desestabilização dos códigos pelos quais damos sentido ao mundo, tornando a vida habitável” (Reynolds 2004: 55).

Apesar da prática do *noise japonês* aparecer e se intensificar num momento onde o discurso sobre a pós-modernidade tem seu auge nas décadas de 1980 e 1990, é muito característico notar no escrutínio desse movimento uma forte relação com o sublime tido como componente essencial do modernismo, o mesmo sublime descrito, por exemplo, em 1757 por Edmund Burke. No caso específico do *Japanoise*, a exacerbação da sensorialidade alcançada pelo material usado, as altas frequências, as distorções em ondas quadradas, o uso intenso de microfônias e *feedbacks* e o volume acima do limite do suportável, todas essas características denunciam a aspiração pela grandiosidade, pelos estados alterados de consciência, pela imposição de uma experiência intensa, ou seja, por um vínculo com um ideal estético muito semelhante ao do sublime. Esse vínculo é intensificado por um forte conteúdo extra-musical que permeia e intensifica essas características, como a temática dos álbuns e as atitudes de seus praticantes e de seu público.

Neste ponto é preciso fazer uma ressalva: é claro que a aspiração ao sublime não é algo exclusivo desse conjunto de práticas musicais, mas um anseio comum, em alguma medida a toda a produção da arte moderna. Numa interessante reflexão sobre a música de Merzbow e a relação com o inefável, Paul Hegarty chama atenção para o papel do indizível de toda música: “Toda música e uma considerável quantidade de crítica musical deseja que a música (ou o ruído) possua certa inefabilidade, deseja estar além dos poderes da linguagem.” (Hegarty 2008: 162). Ou seja, ressalta o fato dessa ambição não ser um ‘privilegio’ da música-ruído japonesa. O interessante é notar que o sublime nas

artes é retomado a partir da década de 1980 justamente numa reação que demonstrava a insatisfação frente à banalização da arte *pop* e ao mesmo tempo à hiper-intelecualização de movimentos extremamente conceitualistas e minimalistas, como descreve Morley (2010: 13).

Se originalmente o sublime esteve associado às forças da natureza ou do divino, Morley aponta que há muito esse conceito assinalou também aquilo que causa terror e promove uma espécie de prazer perverso que mistura medo e deleite. Essa concepção aparece já no texto de Edmund Burke *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of sublime and beautiful* de 1757:

A paixão causada pelo grandioso e o sublime na natureza quando aquelas causas operam com sua maior potência é a perplexidade, e a perplexidade é o estado da alma em que todos os seus movimentos são suspensos com algum grau de horror... De fato, terror está em qualquer que seja o caso [...] o princípio regulador do sublime {Burke apud Morley, 2010 #774: 15}.

Na contemporaneidade o sublime é visto como algo que permite uma experiência autêntica de autotranscendência, uma experiência transformadora que é entendida como ocorrendo no aqui e agora. O sublime seria algo de natureza experiencial e que se insere no momento em que a razão encontra seus limites. Nesse quadro, Morley propõe uma identificação entre a ideia de sublime e a produção artística contemporânea baseada em quatro abordagens que derivam dos textos de Longinus, Burke, Kant e Schiller:

De Longinus vem a ênfase na transcendência da realidade por meio do ato heroico; de Burke, a ideia de sublime como uma experiência do choque e reverência e como uma força desestabilizadora; de Kant a noção de sublime como revelador de uma realidade que é fundamentalmente indeterminada, indecível e irrepresentável; e de Schiller, uma leitura do sublime como uma experiência de êxtase (Morley 2010: 19).

Morley ressalta a resistência que os artistas atuais têm de relacionar seus trabalhos à ideia de sublime e aponta como uma das razões o fato de que durante o século XX “a retórica do sublime foi frequentemente empregada por regimes totalitaristas na tentativa de seduzir as massas” (2010: 19). Além disso, houve ainda uma recorrente apropriação alegórica da transcendência do sublime pelos meios de massa que anunciam seus produtos e estimulam o consumo por meio de uma trivialização da experiência do sublime. Assim, a recusa dos artistas contemporâneos estaria ligada à conexão do termo com “uma política malevolente e com uma cultura de massa não autêntica” (Morley 2010:19).

De certa maneira a música-ruído flerta com o sublime, como se estivesse buscando nessa categoria uma legitimação. Ao trazer sons que se encontram sempre nos limites (da intensidade, da altura, da instabilidade, da dor e da própria musicalidade) essas músicas instauram uma situação de desconforto e incômodo em níveis que transcendem a possibilidade de se lidar com eles. O prazer e o

gozo vêm da impotência frente os sons e da impossibilidade de lidar com a energia que carregam. Assim, aquilo que se coloca como subversivo, repulsivo e insano é transformado em elemento estético:

A alteridade da música ruído parece entrar em um estágio similar; aquilo que ameaça subverter ou desafiar é exibido como o novo, o radical, ou o fascinante dentro da música de ruído. Como em filmes de terror ou psicológicos, o supostamente subversivo se torna o espetáculo; nós prazer ou gozo (prazer elevado ao nível da dor) em experimentar o que achamos desconfortável ou ameaçador (Thompson 2010: 10).

Essa estetização do ruído na direção do sublime parece então ser a tônica de certa produção artística contemporânea trazendo a negatividade de certas ideias e situações para o centro do interesse criativo. Na mesma linha Morley afirma que “espanto e admiração podem rapidamente dissolver-se em terror, dando lugar ao aspecto mais escuro da experiência sublime, quando a sensação emocionante de prazer se metamorfoseia em um flerte com a dissolução e o demoníaco” (Morley 2010: 13).

No caso da música-ruído, essa potência e agressividade física dos sons quase esvazia a possibilidade de uma escuta analítica ou contemplativa e induz a uma experiência da sensorialidade do aqui e agora, imposta pela exclusão de que está fora dela. O desconforto físico é ao mesmo tempo fonte do interesse e força castradora que impediria um processo de escuta a partir da construção de relações. Aí revela-se portanto o aspecto autoritário da música-ruído que impõe uma escuta fortemente sensorial. E como a sensorialidade pertence ao sujeito e não pode ser compartilhada, expõe-se também seu caráter exclusivista, como apontou Salomé Voegelin (2010).

Seguindo minha intuição de que o sublime se apresenta como um ideal que sustenta uma parte significativa da estética das músicas-ruído, especialmente as da cena japonesa, podemos encontrar no discurso do músico e improvisador japonês Otomo Yoshihide indícios que vão nessa direção. Numa entrevista²² de 2001 realizada por Michel Henritzi para a revista francesa *Revue & Corrigée* endereçada a Otomo Yoshihide, há claramente a indicação de um atrito entre o entrevistador, que nesse caso simboliza o preconceito típico do “avaliador” dessa música, e o compositor que, de maneira não menos típica, defende sua produção num discurso contaminado pelo jargão do ativista. Ao ser questionado sobre o fato de que uma de suas músicas, *Filament*, explora os limites extremos da dor, usando sons excessivamente agudos e dolorosos, responde dizendo que não se interessa por uma possível relação de troca sadomasoquista entre quem faz e quem escuta esse tipo de música e acaba

²² Disponível em <http://www.japanimprov.com/yotomo/interview01.html>, acessado em 20/06/2012.

por dirigir sua resposta a uma ênfase na beleza desses sons, indicando que sempre haveria na beleza justamente um caráter perigoso:

Eu não executo *Filament* com a intenção de infligir dor. Eu simplesmente faço os sons que eu gosto. Ao utilizar o ruído ou as ondas senoidais de alta frequência eu não estou buscando qualquer tipo de sentimento bom que possa derivar da dor, porque eu não quero fazer sons que sejam muito dolorosos para mim. Mas eu sei que para algumas pessoas esses sons são bastante difíceis de escutar, então eu não quero forçá-las a ouvi-los. Eu não tenho absolutamente nenhum interesse em trocas musicais com base em uma disciplina de tipo sadomasoquista. Para mim, o som de *Filament* é muito bonito. Mas a experiência da beleza está sempre ligada ao perigo. O perigo é a cessação do pensamento. Eu realmente quero que as pessoas estejam conscientes disso.²³

Pode-se pensar também que um dos fatores de legitimação da arte pode ser justamente a sua grandiosidade. Stockhausen é levado a mencionar, de modo controverso, a tragédia de 11 de setembro nos Estados Unidos da América como algo associado a uma grande obra de arte. Em sua grandiosidade e singularidade ela não pode ser refeita. É, portanto, única e aponta para o sublime, pois é inefável. A tragédia é tomada por seu aspecto estético pelo seu poder e alcance em escala global, algo muito maior do que poderia ser pretendida por qualquer obra de arte. Os futuristas fizeram menções de teor semelhante em suas palavras de exaltação à guerra, e o século XX está recheado de exemplos que valorizam esse tipo de perspectiva. Não é à toa que a publicidade, os sistemas autoritários, a religião e o militarismo vão apostar no sublime como ferramenta para atrair e manipular as massas. Mas é também chocante observar o poder dessa ferramenta de mobilização. Por exemplo, em 1978 o reverendo Jim Jones conseguiu “convencer” 901 pessoas a cometer suicídio coletivamente numa cidade que ficou conhecida como Jonestown²⁴, em referência ao seu nome, no meio da Guiana Inglesa. Um discurso doutrinário que pregava ideais utópicos de caráter grandioso chegou à consequência extrema quando no dia 18 de novembro de 1978, o pastor convenceu seus seguidores a cometer o suicídio como um ato revolucionário de transcendência. Há uma clara aproximação das ideias apresentados por Jones e uma aspiração pelo sublime, o que reforça de maneira estrondosa, o poder dos argumentos daquele pastor frente a uma comunidade inteira. Os integrantes da comunidade, após o trabalho diário, participavam de várias atividades – incluindo aulas de socialismo – em que o som da voz de Jim Jones era onipresente e ecoava pelos alto-falantes, não apenas no galpão principal de encontros em Jonestown, mas em todos os recantos daquela cidade, dos campos de plantação aos dormitórios. O alto-falante mais uma vez assinala a emanção do poder

²³ Otomo Yoshihide em entrevista, 2001, disponível em <http://www.japanimprov.com/yotomo/interview01.html>, (acessado em junho de 2012).

²⁴ O nome oficial da comunidade era Peoples Temple Agricultural Project.

a partir da mensagem sonora. A relação com o uso da voz, transmitida nos programas de rádio ou propagada pelos alto-falantes por Hitler, em suas campanhas durante seu período como ditador, não é aqui mera coincidência.

A potência desse estado de sublime em que o assombro é usado como força para colocar os indivíduos numa espécie de prostração é em alguns momentos sublimada, como nas peças *It's gonna rain* de Steve Reich (1965) ou *Power* (1975) de John Oswald. Em ambos os casos, a voz de um pregador serve de alegoria a um estado de poder e glória que é erigido, mais pelo tom decidido e ameaçador das vozes do que pelo conteúdo que elas trazem.

A partir da década de 1970 é notável o surgimento de um movimento experimental que se instaura num eixo que está entre as manifestações das músicas de concerto das vanguardas e das músicas populares de caráter mais radical, como o punk rock. Essas músicas estão fortemente associadas a uma atitude, social e estética, de transgressão e sua motivação é alimentada por mudanças culturais acentuadas, como a popularização das tecnologias, a eletrificação dos instrumentos, e a revolução cultural dos anos de 1960, a qual trouxe reflexos em vários aspectos da vida social, da política à sexualidade. O experimentalismo musical deu vazão a uma série de práticas que extrapolaram diversas barreiras daquilo que delimitava a música, como as salas de concerto, a figura do compositor, do intérprete, do ouvinte. Uma profusão de bandas e grupos passam a canalizar a experimentação para além do sonoro, além do material empregado, explorando o uso de espaços alternativos, chamados de '*underground*' que abrigam das mais variadas experimentações, todo o contexto musical passaria por um processo profundo de transformação.

Aparentemente essa mudança adquire um caráter significativo e pode ser localizada no momento onde as práticas artísticas se abrem para o banal, para a dessacralização dos papéis (do artista, dos lugares, do público), para a pornografia, para a informalidade da própria construção musical. Torna-se clara, especialmente dentro do movimento punk, a importância da performance, em contraponto ao valor crescente que é dado aos estágios de produção e pós-produção musical, seja no âmbito da música de concerto, seja no âmbito da música popular. Isso se torna nítido se compararmos o punk a outro movimento também associado ao rock naquele período, o rock progressivo. Se ambos os movimentos foram associados a práticas experimentais, elas têm naturezas nitidamente diferentes. O experimentalismo do rock progressivo nos anos de 1970 buscava ampliar as fronteiras do rock incorporando novos elementos e influências, mas sempre na direção de uma sofisticação musical. Em bandas que se tornaram populares na década de 1970, como Pink Floyd, Genesis, ou King Crimson tornou-se evidente a preocupação com a qualidade técnica dos músicos, a sofisticação das estruturas

melódico-harmônicas, as inovações tecnológicas, e o refinamento da produção no estúdio. Por outro lado, o experimentalismo do *punk rock* foi em direção oposta alimentando-se da prática informal, que desprezava o virtuosismo instrumental que se refletiu na associação do movimento com o lema do Do-It-Yourself (faça-você-mesmo). Esta associação implica em si numa atitude ideológica de independência frente à institucionalização da música promovida pelas grandes corporações de mídia e entretenimento e pela indústria fonográfica.

Por outro lado, o experimentalismo que encontramos no punk é diferente também do experimentalismo da vanguarda norte-americana de compositores como John Cage, Early Brown, Morton Feldman, Cornelius Cardew e La Monte Young. Aqui, o experimentalismo se dá num terreno delimitado das práticas artísticas da vanguarda e buscam um confronto com certos elementos fundamentais da música. Esse confronto está voltado especificamente para os problemas musicais e mesmo quando coloca questões políticas ou ideológicas, o faz a partir da realização estética e por maior que seja o radicalismo de um compositor como Cage, há em sua obra um pensamento e respeito por aquilo que ele confronta musicalmente. Não há como destruir o musical quando suas peças são tocadas por um pianista da qualidade de David Tudor, por exemplo. Por sua vez, o confronto estabelecido por movimentos como o punk, parte da própria música, apoia-se nela, mas sua discussão visa mais as questões comportamentais e ideológicas que residem fora dela.

Parece termos chegado num ponto onde o distanciamento da autonomia da obra artística passa a ser tamanho que não faz mais sentido localizarmos nossa análise a partir dessa baliza. Vale ressaltar que há muitas exceções e confusões dessas práticas e grupos de artistas que rejeitam esse divórcio intenso com uma instância autônoma da música, com a legitimação que essa categoria traz. Porém, nota-se uma transformação cada vez mais efetiva e, nesse caso, a improvisação é uma das características responsáveis por essa mudança. Diferente da improvisação no jazz, a improvisação das músicas-ruído, *underground* tem uma atuação muito mais libertária e democrática, já que

[obras] sonoras de improvisação são uma das principais áreas de hibridização entre gêneros na música contemporânea. Qualquer tentativa de identificar um papel social e chegar a um acordo sobre um significado cultural para essas práticas de improvisação deve lidar primeiro com questões de definição. Estas questões são especialmente importantes para práticas híbridas emergentes, porque seu desenvolvimento prático ultrapassa a capacidade das estruturas críticas/ideológicas disponíveis para fornecer definições úteis e geralmente aceitas para elas (Brassier 2009: 74).

Essas questões tornam-se evidentes em movimentos pós-punk como o chamado rock Industrial que exerceu forte influência em movimentos posteriores como o *noise* japonês. O Industrial e o japanoise têm atitude voltada para a desconstrução do que se considera musical a partir da introdução

de elementos ruidosos. Junto aos instrumentos tradicionalmente usados nos grupos de rock (baixo, guitarra e bateria) o movimento incorpora o uso de sintetizadores e sons de máquina industriais. Há aqui uma forte referência à industrialização, mas em seu sentido negativo já que os anos de 1980 representam de certa forma um período de colapso da era industrial e, como afirma Paul Hegarty, a música industrial é uma música para o fim da indústria (2008: 105). O aspecto negativo em relação àquilo que é socialmente estabelecido é, de fato, o que sustenta a esse tipo de proposta que faz as vezes de manifesto daqueles que não se vêm incluídos nos domínios mais valorizados pelas instituições sociais:

a música industrial sabe que não há exterior para escapar daquilo que não é ainda consumido pelo interior. A música industrial encarna a parte maldita da sociedade moderna, representando performances sacrificiais e realizando música que oferece um colapso momentâneo do pensamento racional na forma de uma escuta que *saberia* de antemão o que se vai escutar (Hegarty 2008: 105).

É nesse sentido que Hegarty comenta sobre o papel do ruído na música de grupos de Industrial como os ingleses Throbbing Gristle e Cabaret Voltaire: “Este ruído seria feito de não-musicalidade [...] uma recusa de todas as normas (em teoria), com a intenção de levar a experiência o mais longe possível” (Hegarty 2008: 106). O autor continua enfatizando o interesse do movimento no poder, violência e dominação. “Throbbing Gristle busca manter o tabu pairando por perto”, já que pode-se perguntar “qual o sentido da transgressão se estamos confortáveis com isso?” (Hegarty 2008: 111).

A transgressão é alimentada por uma simbologia cujo significado é esvaziado a partir do momento que as referências usadas pelo movimento são descontextualizadas e misturadas numa espécie de pastiche de referências que apontam para tudo aquilo que gere estranhamento. Na maior parte das vezes, essa descontextualização torna difícil localizar uma inclinação ideológica clara nessas referências. Essa relação que aparece de modo explícito na música é confirmada pelas atitudes dos músicos e simpatizantes e pela identidade visual do movimento. Uma breve análise das capas de LPs e CDs produzidos pelo movimento mostra isso²⁵.

25 Agradeço aqui a Rafael Sarpa pela indicação das imagens das capas de LP's e CD's e pela ajuda na busca pelas fontes.

Figura 18: À esquerda, imagem que serve de logo para o selo Industrial Records; à direita foto do crematório de Auschwitz a que supostamente o desenho à esquerda faz referência.

A começar pela própria imagem que serve de logotipo para o selo fonográfico Industrial Records, voltado exclusivamente para esse repertório. O desenho mostra o detalhe de um prédio que parece uma fábrica comum numa relação direta com a legenda *industrial*. Porém, a foto é reconhecida pela comunidade que escuta essas músicas como sendo referente à chaminé de um crematório do campo de concentração de Auschwitz. A veracidade da foto é controversa e no blog NiqNaq²⁶, por exemplo, o autor indica que a chaminé de formas retas que aparece em foto recente de Auschwitz teria sido construída depois da guerra e que eventualmente o desenho usado pelo selo refere-se na verdade a uma foto em baixa definição da Estação de Energia de Bankside, onde está atualmente o prédio do Tate Modern Art Museum em Londres. O que menos importa aqui é a veracidade dessas fontes, mas o desejo de associação com um emblema do regime nazista e a espetacularização dessa associação.

Este tipo de associação é comum nas capas dos discos dos artistas. Reconhecida pela ambiguidade com que usa imagens referentes a símbolos de poder e opressão, a banda eslovena Laibach usa na capa de seu álbum *Let it be* (1988), uma imagem que remete aos Beatles e ao mesmo tempo aos álbuns fotográficos de oficiais nazistas. A violência constitui outro aspecto frequentemente invocado por esses artistas e a ideia aparece, às vezes, de maneira caricata, às vezes inspirando repugnância nas imagens que produzem.

²⁶ <http://niqnaq.wordpress.com/2009/09/06/society-of-the-spectacle/>

Figura 19: Capa do CD *Let it be* (1988) da banda Laibach que faz alusão à estética dos retratos de oficiais nazistas.

A capa do documentário *Beyond Ultra Violence-Uneasy Listening by Merzbow* (1998) do diretor holandês Ian Kerkhof a respeito da música e das ideias de Masami Akita (Merzbow), reforça o teor de intensidade e agressividade que o vídeo tente veicular. Na contracapa do DVD pode-se ler: “Experiencie as lúcidas rajadas dos incontestáveis e demoníacos ataques eletrônicos do deus universal do ruído”²⁷, numa clara, mas até certo ponto exagerada tentativa de criar uma imagem grandiosa e intensa do artista e do trabalho que ele faz.

A violência por meio de imagens que trazem situações de repulsa faz parte da identidade geralmente associada a esses artistas. A capa do CD *D.O.A.: The Third and Final Report* (1977) da banca inglesa Throbbing Gristle gera tensão ao explorar fotos de crianças em poses e situações que, num contexto familiar, poderia ser consideradas inocentes, porém, quando usadas na arte gráfica de uma banda de musica industrial, elas adquirem um caráter socialmente intolerável. O mesmo pode-se dizer da fotos usadas pela banda australiana SPK. Em seu LP/CD de estreia *Information Overload Unit* (1981),

27 No original: “Experience the lucid squalls of undeniable demoniac electronic assaults from the universal god of noise”.

imagens de intrusões cirúrgicas acompanham as músicas que ostentam títulos como *Suture Obsession* (Obsessão por sutura) ou *Epilept: Convulse* (Epilepsia: Convulsionar).

Figura 20: Capa do DVD *Beyond Ultra Violence-Uneasy Listening by Merzbow* (1998) do diretor holandês Ian Kerkhof.

Figura 21: À esquerda, capa do CD *D.O.A.: The Third and Final Report* (1977) do Throbbing Gristle; à direita, capa do CD *Information Overload Unit* (1981) do SPK.

Outro ponto que se destaca nesse repertório – em que se incluem vários desses gêneros referidos como *underground* – é a rede que sustenta a difusão, distribuição e, essencialmente, a legitimação dessas produções que se colocam, em sua radicalidade, como uma não-música. Procurando saber mais a respeito desses grupos por meio de pesquisa na Internet, encontrei uma grande quantidade de *sites* e *blogs* que muitas vezes se remetem uns aos outros e sevem de instrumento para a conexão dos simpatizantes desse repertório. No caso de Vomir, quase sempre sua música só pode ser acessada nesses *sites* mediante a compra do disco, o que cria uma relação de distanciamento proposital com seus ouvintes. Ou seja, ao mesmo tempo em que Romain Perrot estabelece uma atitude radical, há também certa aderência a uma prática comercial que fica clara, inclusive no tratamento dado ao seu trabalho, por uma rede de mídia *online*. Numa entrevista dada ao *MusiqueMachine*²⁸, o entrevistador inicia com uma reverência ao artista “que gentilmente concordou em conceder uma entrevista”. Quando perguntado se seu trabalho está focado num sentimento niilista e de ódio ao mundo, Vomir responde que sua atitude não é de ódio, e sim de recusa social, evitando que haja interação com a sociedade como um todo. Se por um lado busca ignorar a sociedade isolando-se dela, por outro declara uma atitude não necessariamente hostil: “No entanto, eu tento ser o mais educado e gentil quando eu conheço outras pessoas”. O tom da entrevista revela um caráter menos experimental e mais profissional, tanto do entrevistador quanto do entrevistado, que de certa forma, não condiz com o radicalismo da “música” que cria. Em outro *blog* chamado *Deadtones*²⁹ o autor exalta o caráter agressivo de um dos CDs de Vomir, quase que como alimentando um fetiche em relação à atitude transgressora da sua música: *Petites Amoureuses Ensevelies* não é nada senão uma pura demonstração de raiva e poder, e eu simplesmente gosto disso”. Não deixa de ser curioso notar que abaixo do título do *blog* há a indicação para o público leitor: “se você quer uma resenha [do seu trabalho], contate-nos”, evidenciando a intenção de se criar uma rede que articule outros músicos e ouvintes que tenham afinidade de com o repertório.

28 http://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=160

29 <http://deadtones.wordpress.com/2012/07/21/vomir-petites-amoureuses-ensevelies-cd-r-victimology-records/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS: VIDRO E MARTELO

Figura 22: Dr. Harold E. Edgerton, *Hammer breaking glass window pane*, 1933.

Imagine o vidro. Ou melhor, imagine uma parede feita de vidro. Uma parede dessas que encontramos em qualquer vitrine de shopping center, ou nas fachadas de tantos edifícios com ares 'modernos', ou nas galerias da Paris de Benjamim. Imagine essa parede feita do mesmo vidro que se vê nas garrafas de bebidas, nas lentes de óculos e telescópios, nas janelas das casas. O vidro é um material incomum, com propriedades muito especiais. Moldável, rígido e, especialmente, transparente, é uma espécie de símbolo onipresente da modernidade. É também um material contraditório por natureza. Ao mesmo tempo que é rígido e moldável, é frágil e delicado. Ao mesmo tempo que deixa ver o que está do outro lado, é uma barreira que não deixa que as coisas, os sons ou as pessoas passem por ele.

Agora imagine um martelo. Imagine que você segura o martelo em sua mão e, num golpe decidido o arremessa contra a parede de vidro.

III

No percurso desta tese tentei estabelecer um campo amplo de reflexões sobre o lugar do ruído na prática, na criação e na recepção da música. Esse campo, propositadamente disperso, pode ter contribuído para uma possível diluição das ideias e incorrer numa rarefação típica dessa generalidade. Ao contrário de tentar recuperá-las todas aqui, pretendo apenas fazer um percurso de rememoração de alguns pontos que, ao menos para mim, situaram um entendimento do ruído como um dado valioso para estabelecer uma análise de traços importantes da música e da arte, notadamente por seu poder subversivo, presente nos discursos de diferentes agendas musicais, especialmente aquelas propostas da segunda metade do século XX até os dias de hoje.

Uma das afirmações que faço é que o ruído seguiu um caminho que aponta para as fronteiras e bordas da música. A vanguarda, e também incluo aqui as músicas-ruído, exploram o ruído real dentro de um contexto artístico, transformando seu conteúdo complexo e subversivo em material estético. O ruído estetizado pode ser visto sobre vários ângulos e aqui recupero três deles: o ruído como fenômeno sonoro, o ruído metafórico e o ruído empírico. O ruído pode ser sonoro, como nas percussões de Varèse ou nos sons de trem gravados por Schaeffer. E ele pode ser conceitual, como no caso das 'músicas visuais' de Christian Marclay, das ironias do grupo Laibach ou das recomposições de John Oswald. Mas ele ainda pode permanecer como contingência, ou empírico, como no caso das paredes sonoras de Vomir, de Merzbow ou de Karkowski.

Um ponto central neste trabalho foi a análise do ruído por meio de uma dinâmica dialética: a dialética do ruído. A música da vanguarda em sua maior parte tratou de generalizar o ruído, de abstraí-lo de seu contexto e apropriar-se dele a partir do processo de silenciamento. O ruído é abafado, deixa de ser ruído e de pertencer ao domínio da existência bruta para tornar-se algo significativo. Entra aí um processo de transformar os ruídos em música. A dialética do ruído foi usada aqui para analisar o processo pelo qual o ruído é estetizado, ou, no caso da música, musicalizado.

Em relação ao que chamei de música-ruído esse processo não é tão suave, nem evidente. Podemos pensar que o ruído que é incorporado pela música-ruído é problematizado em função de sua proximidade, ou flerte com o musical. Se ele não consegue manter a sua musicalidade, então ele permanece sendo ruído. Da mesma forma, se ele é totalmente apropriado como música, então ele falha como ruído. Porém, a essa dinâmica, se acrescenta uma outra forma de musicalização. Diferente dos ruídos da música, como no caso das dissonâncias ou do trítone na música tonal, bem como das

músicas de ruído, como as investidas futuristas ou a música concreta e eletroacústica em geral, a música-ruído que defino aqui não atende ao processo de silenciamento, ou de atenuação do ruído pela sua inclusão num contexto artístico estabelecido. Contudo, ela incorre num outro processo estetizante: ao invés de silenciar o ruído, ou de incorporá-lo, limitando sua potência, ou reprimindo-o, ela eleva o ruído a um nível que se sobrepõe à ideia de musicalidade, ou melhor, que produz um negativo musical. A música-ruído pretende transformar o ruído, pela amplificação e pelo excesso, em algo da ordem do sublime. Ao invés de reprimir o ruído, ele é sublimado e, por isso mesmo, deixa de ser ruído. O ruído da música-ruído é transformado em música pela ambição dessa vertente de transformar a experiência, ou os desejos libidinais de quem produz essa música, em algo universalizante. Ora, parece ser pelo autoritarismo de suas ações que pretende se impor como música, ou além, como não-música. E essa pretensão demonstra o anseio dessa prática que se põe como revolucionária, em ser mais que a própria música, ou transgredir a música, superando as agendas que se firmavam exatamente antes.

Especialmente na música a partir do século XX é frequente a associação do termo ruído à ideia de experimentalismo. O termo tem sido genericamente usado para rotular músicas que se afastam das concepções mais tradicionais do que deve ser a música. Mas entendo que esse termo pode ser revelador e deve ser considerado em pelo menos três instâncias que vou me referir aqui como experimento, experimental e experiência.

É claro que qualquer música pode (ou deve) incorporar as três instâncias e, de fato, me parece que elas não podem ser entendidas isoladamente. Quer dizer, o experimentalismo numa produção artística pode incorporar essas três instâncias em níveis diferentes, mas é possível e provável que ela se incline mais em direção a uma delas. De maneira muito generalista ou simplificadora, posso dizer que a exploração acústica da primeira música eletrônica serial germânica, ou o uso da estocástica por Xenakis são experimentos, pois estão fortemente ancorados na formalização, na racionalização e na construção de modelos. Erick Satie com suas irônicas peças em forma de pera, ou as músicas conceituais de Christian Marclay, por sua vez tomam o experimentalismo em outra medida, pois não têm o mesmo desejo de sistematização dos exemplos anteriores. Para esses artistas era muito mais importante a proposta de confrontar ou de desarticular certos padrões, crenças, ou meias-verdades que foram se sedimentando na arte moderna. Ou seja, Xenakis e os serialistas estão mais diretamente associados à prática daquilo que chamamos de experimento; Satie e Marclay estão mais próximos do que em arte se associa geralmente ao termo experimental. Poderíamos adicionar ainda uma terceira acepção, ligada ao termo experiência, que é aquela de uma vivência intensa de um conteúdo artístico. É o que propuseram, por exemplo, músicos como La Monte Young no Theatre of Eternal Music, ou

talvez, de uma maneira mais sutil, Giacinto Scelsi com suas obras baseadas numa única nota. Mas como já afirmei, essas relações são apenas um recurso didático para a compreensão do experimentalismo musical e não podem ser tomadas como linhas divisórias bem demarcadas. É claro que o experimento de Xenakis tem muito de experimentalismo, assim como não se pode negar alguma parcela de formalização e método em Satie ou Marclay, pois seria difícil conceber que suas obras foram criadas de maneira completamente intuitiva e despropositada. Seguindo esse raciocínio, o próximo passo seria especular se é possível associar John Cage ao experimental, Schaeffer ao experimento e as práticas imersivas da música-ruído à experiência. Esse exercício, embora válido para uma explicação didática, na verdade enfraqueceria a minha tese, de que esses três campos são complementares.

Experimento, experimental e experiência são métodos usados pela música para lidar com o som. Essas três abordagens demonstram a vocação da arte para transformar a energia libidinal contida, reprimida, em estética. Certamente que nesse contexto, o ruído foi ou reprimido ou sublimado de acordo com a agenda dessas três maneiras de abordagem do ruído.

O ruído permeia a nossa cultura, se constitui como uma força inextinguível. Ele nunca pode ser completamente eliminado, ou seja, é parte de todos os sistemas: vivos, comunicacionais, informacionais, artísticos. O ruído nos acompanha e sua potência criadora está na base das inovações linguísticas e musicais. Ao considerar a presença do ruído na música, na arte e nas práticas culturais, estamos indiscutivelmente considerando uma maneira de desestabilizar esses domínios e abri-los a um campo mais amplo, fresco e anômalo. Essa anomalia, que mesmo para alguns contextos carregue um teor pejorativo, a meu ver é fundamental já que acrescenta frescor à massa conservadora que reproduz o mesmo, os mesmos conteúdos, as mesmas perspectivas, os padrões.

A ideia de que o ruído é uma força destrutiva, uma pulsão de morte, me parece muito convincente. E tal como a conotação invertida da palavra anomalia, a destruição, o rompimento é algo positivo e, no meu entendimento, essencial no processo de transformação de situações estagnadas pelo conservadorismo. Não pretendo com essa afirmação excluir a importância de conservar, manter, preservar determinada situação, procedimento, linguagem, ou qualquer produção cultural. Manter coisas é tão importante quanto desligar-se delas. Essa mesma necessidade é encontrada na proposição de Nietzsche em filosofar com o martelo. "Como filosofar com o martelo" é o subtítulo de *O Crepúsculo dos Ídolos*, uma das últimas obras do filósofo alemão escrita em 1888. Segundo as notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, o tradutor da versão em português publicada na série "Os Pensadores", o título desse livro

[...] é uma paródia e um trocadilho. Wagner encenara a ópera *Götterdämmerung* (Crepúsculo dos deuses). Nietzsche distorce e caricatura, pelas simples troca de duas letras: *Götzen-Dämmerung*. Os deuses mesmo, já dissera Zaratustra, não passaram por um crepúsculo: morreram de rir (III parte, "Dos renegados"). O sentido latente de *Götzen-Hämmerung*, levando mais longe o jogo de palavras (ou seja: martelamento dos ídolos), não é improvável: na correspondência Nietzsche sugere a um provável tradutor francês a fórmula: *Marteau des idoles* (Os pensadores: Nietzsche volume II: 107).

Na obra, Nietzsche busca desconstruir os ídolos da cultura ocidental, as suas verdades mais estratificadas. O filósofo se dirige a diversos campos dessa cultura tendo o martelo como instrumento de filosofia. Metaforicamente, ele usa o martelo e também o diapasão para saber do que se constituem as coisas, do mesmo modo que podemos bater com um martelo em nossos ídolos de madeira para saber se são ocos e com isso podemos derrubar os mitos que se vestem de verdades.

Minha intenção com essa aproximação é revelar uma semelhança do ruído com o ímpeto de Nietzsche em pensar a filosofia como uma ferramenta, no caso um martelo, que golpeia o conservadorismo mofado de ideais, ou nas palavras de Nietzsche, dos ídolos de nossa cultura. A aproximação estende-se ao uso alegórico de um instrumento que produz estrondo em contato com qualquer superfície. Mas, tal como as diferentes superfícies, as marteladas podem ser abafadas, amortecidas, absorvidas por um acolchoado de confortos e conformismos. Mesmo abafada, a reverberação de sua marretada é transmitida, ainda que em menor intensidade. Nietzsche propõe que o martelo possa ser também um diapasão, para comprovar pelo seu som ao tocar as estátuas dos ídolos aqui simbolizados pelo congelamento, pela domesticação, pela institucionalização, que elas são, na verdade, ocas.

A imagem que abre este capítulo foi realizada por Harold E. Edgerton, um engenheiro que se notabilizou por usar um estroboscópio para congelar, em imagens, eventos como uma bala no momento que atravessa uma maçã. Mas a imagem do martelo quebrando um vidro, poderia muito bem ser de uma obra de um artista dadá, ou quem sabe uma escultura sonora de Cristian Marclay. A imagem simboliza muito do que pretendi tocar ao eleger o ruído como instrumento de análise das transformações da música. A foto mostra a imagem fotográfica de um martelo sobre uma superfície de estilhaços de vidro, imagem esta que aponta ao mesmo tempo em duas direções: o vestígio de um ato de quebrar o vidro a marteladas e a imagem sonora do estilhaçar e tilintar de pedaços de vidro se quebrando. Se chamarmos essa imagem de música, estamos nos aproximando do teor das proposições colocadas neste texto. O martelo para Nietzsche é a ferramenta, a sua filosofia desconstrutora, o instrumento que releva a marretadas, - portanto, pela destruição, - os mitos e as verdades estabelecidas, revelando seu vazio, ou melhor, sua estagnação. Quebrados, não se pode mais acreditar neles. Não é à toa que o vidro, tal como para Benjamin, simboliza o progresso e tudo aquilo que é

moderno. E não esqueçamos, o vidro é responsável pela separação acústica dos ambientes. Ao colocar os vidros nas janelas de suas casas, os “modernos” separavam acusticamente os sons de fora dos sons de dentro. Mas quando o vidro se quebra com o toque do martelo não há mais separação entre as coisas. O que temos é puro ruído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. (1988 [1970]). Teoria Estética. São Paulo, Martins Fontes.

Adorno, T. W. (1980 [1959]). Ideias para a sociologia da música. Textos escolhidos de Benjamim, Adorno, Horkheimer, Habermas. V. Civita. São Paulo, Abril Cultural: 259-268.

Adorno, T. W. (1992[1963]). Quasi una Fantasia: Essays on modern music. New York & London, Verso.

Adorno, T. W. (2009 [1973]). Introducción a la sociología de la música. Obras Completas, 14: Disonancias e Introducción a la sociología de la música. R. Tiedemann. Madrid, Akal. **14**.

Adorno, T. W. and M. Horkheimer (1985 [1947]). Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Attali, J. (1985). Noise. Minnesota, The University of Minnesota Press.

Babbitt, M. (1998 [1958]). Who cares if you listen? Contemporary composers on contemporary music. E. Schwartz; and B. Childs. New York, Da capo press: 243-250.

- Bergson, H. (2001 [1960]). Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness. New York, Harper Torchbook.
- Berlund, B., T. Lindvall, et al. (1999). Guidelines for Community Noise. W. H. Organization. Stockholm, Stockholm University and the Karolinska Institute
- Blacking, J. (1990 [1973]). How musical is man? Washington, University of Washington Press.
- Borges, J. L. (1944 [2007]). Funes, el memorioso. Ficciones. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Boulez, P. (1986 [1955]). Experiment, Ostriches and Music. Orientations: collected writings. J.-J. Nattiez. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Brassier, R. (2009). Towards a Social Ontology of Improvised Sound Work. Noise & Capitalism. Mattin; and A. Iles. Donostia-S. Sebastián, Arteleku Audiolab (Kritika saila): 72-95.
- Bromberg, C. (2011). Vicenzo Galilei: contra o número sonoro. São Paulo, EDUC/Livraria da Física Editorial.
- Caesar, R. (1999). Composição e Natureza. A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern. M. S. C. Schuback. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 85-91.
- Caesar, R. (2000a). "A escuta como objeto de pesquisa." Opus 7(7).
- Caesar, R. (2000b). Novas tecnologias e outra escuta: para escutar a música feita com tecnologia recente. I Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação da Escola de Música/ UFRJ, Rio de Janeiro, UFRJ.
- Caesar, R. (2007). As grandes orelhas da escuta. notas . atos . gestos. S. Ferraz. Rio de Janeiro 7 Letras: 31-52.
- Caesar, R. (2010). Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. Horizontes da pesquisa em música. V. B. Freire. Rio de Janeiro, 7 Letras: 139-152.
- Campestrato, L. (2007). Arte Sonora: uma metamorfose das musas. CMU. São Paulo, USP. **Master**: 173.
- Campestrato, L. (2009). "A metamorphosis of the muses: referential and contextual aspects in sound art." Organised Sound **14**(1): 27-37.

- Campesato, L. (2010). Dialética do Ruído. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Florianópolis, Anais do XX Congresso da Anppom.
- Caron, J.-P. (2012 [no prelo para 2013]). Into the full: Strawson, Wyschnegradsky and Acoustic space in noise musics. Resonances: noise and contemporary music. B. Halligan;, N. Spelman; and M. Goddard. London, continuum.
- Castanet, P. A. (2007). Tout est bruit pour qui a peur: pour une histoire sociale du son sale. Paris, Michel de Maule.
- Chion, M. (1998). Le Son. Paris, Nathan.
- Chouard, C.-H. (2001). L'oreille musicienne: les chemins de la musique de l'oreille ao cerveau. France, Gallimard.
- Compagnon, A. (2010 [1990]). Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Cook, N. (2007). "Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance." Música em Contexto 1(1): 7-32.
- Delouya, D. (1998). "Tópica, o negativo da depressão originária." Revista Percurso(21): 5-14.
- Dyson, F. (1992). The ear that would hear sounds in themselves: John Cage 1935-1965. Wireless Imagination: Sound, Radio, and Avant-Garde. D. Kahn and G. Whitehead. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press: 373-407.
- Dyson, F. (2009). Sounding new media: immersion and embodiment in the arts and culture. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Emmerson, S. (2001). "From Dance! to "Dance": Distance and Digits." Computer Music Journal 25(1): 13-20.
- Emmerson, S. (2007). Living Electronic Music. Hampshire, Ashgate Pub Co.
- Freire, C. (2006). Arte Conceitual. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Freud, S. (2006[1910]). Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos. Rio de Janeiro, Imago.

Freud, S. (2010 [1930]). O Mal-estar na civilização. Sigmund Freud, Obras Completas: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo, Companhia das letras. **18**: 13-122.

Freud, S. and J. Breuer (1988[1893]). Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Históricos: Comunicação preliminar. Rio de Janeiro, Imago.

Fuks, B. B. (2001). "Notas sobre o conceito de angústia." Estudos e Pesquisas em Psicologia **1**(1).

Garcia-Roza, L. A. (2004 [1990]). O mal radical em Freud. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Garcia, P. (2010). Verbo G. V. e. C. C. S. Paulo. São Paulo, Galeria Vermelho.

Gautier, A. M. O. (2006) El sonido y el largo siglo XX. Revista Número

Goehr, L. (2007). As Narrativas modernistas de Danto e Adorno (e Cage). Ensaio sobre música e filosofia. R. D. V. Safatle. São Paulo, Humanitas: 269-309.

Goehr, L. (2007 [1992]). The imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music. New York, Oxford University Press.

Goehr, L. (2008). Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. Elective Affinities: musical essays on the history of aesthetic theory. L. Goehr. New York, Columbia University Press: 108-135.

Hegarty, P. (2001) Full with noise: theory and Japanese noise music. CTheory.net

Hegarty, P. (2008). Noise/Music: a history. New York, Continuum.

Hegarty, P. (2012). A chronic condition: noise and time. Reverberations: the philosophy, aesthetics and politics of noise. B. H. A. P. H. Michael Goddard. London, Continuum: 15-25.

Heidegger, M. (1977 [1954]). The question concerning technology and other essays. New York, Harper Perennial.

Helmholtz, H. (1954). On the sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music. New York, Dover Publications, Inc.

Hines, T. S. (1994). "Then Not Yet 'Cage'": The Los Angeles Years, 1912-1938. John Cage: composed in America. M. P. C. Junkerman. Chicago, University of Chicago Press: 65-99.

Houaiss, A., M. d. S. Villar, et al. (2004). Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Objetiva.

Iazzetta, F. (2009). Música e mediação tecnológica. São Paulo, Perspectiva.

Ihde, D. (2010). Embodied Technics, Automatic Press / VIP

Kahn, D. (1999a). Noise water meat: a history of sound in the arts. Cambridge London, The MIT Press.

Kahn, D. (1999b). The Sound of Music. Ars Electronica - Facing the future. T. Druckrey. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press: 192-201.

Kahn, D. (2003). "Christian Marclay's Early Years: An Interview
" Leonardo Music Journal **13**: 17-21.

Kassler, J. C. (2002). Musicology and the Problem of Sonic Abuse. Music, sensation and sensuality. L. P. Austern. New York, Routledge: 321-333.

Kim-Cohen, S. (2009). In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art. New York, Continuum.

Kostelanetz, R. (2002 [1988]). Conversing with John Cage. New York, Routledge.

Kursell, J., Ed. (2008). Sounds of Science - Schall im Labor (1800-1930). Berlin, Max Planck Institut für wissenschaftsgeschichte.

Landy, L. (2007). Understanding the art of sound organization. Cambridge, MA, MIT Press.

Mauceri, F. X. (1997). "From experimental music to musical experiment." Perspectives of New Music **35**(1 (winter)): 187-204.

Metzger, H.-K. (1959 [1961]). "Abortive concepts in the theory and criticism of music." Die Reihe (English edition, trans. Leo Black, Bryn Mawr)(5): 21-29.

Moles, A. A. (1969). Teoria de Informação e Percepção Estética. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro.

Morley, S., Ed. (2010). The sublime. Documents of contemporary art. London and Cambridge, Whitechapel Gallery and MIT Press.

Nyman, M. (1974). Experimental Music: Cage and Beyond. New York, Schirmer Books.

Oswald, J. (1985). "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative (Originalmente apresentado na Wired Society Electro-Acoustic Conference, Toronto, em 1985)." Retrieved 10/07/2006, from <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

Parikka, J. (2011). Mapping Noise: techniques and tactics of irregularities, interception, and disturbance. Media Archeology: approaches, applications, and implications. E. Huhtano; and J. Parikka. Berkeley & Los Angeles, University of California Press: 256-277.

Patterson, D. W., Ed. (2009 [2002]). John Cage: music, philosophy, and intention, 1933-1950. Studies in contemporary music and culture. New York, Routledge.

Quignard, P. (1999). Ódio à Música. Rio de Janeiro, Ed. Rocco.

Rancière, J. (2009 [2000]). A partilha do sensível: estética e política. São Paulo, Editora 34.

Reynolds, S. (2004). Noise. Audio Culture: readings in modern music. C. Cox; and D. Warner. London, Continuum.

Russolo, L. (1986 [1913]). The Art of Noise. New York, Pendragon Press.

Safatle, V. (2010). Políticas da Forma, aula 5.

Sanglid, T. (2002). "The Aesthetics of Noise." Retrieved 04/02, 2009.

Sarpa, R. (2012 [no prelo para 2013]). Noise as material affect: new uses of sounds in noise related movements. Resonances: noise and contemporary music. B. Halligan; N. Spalman; and M. Goddard. London, Continuum books: 10.

Schaeffer, P. (1966). Traité des Objets Musicaux. Paris, Éditions du Seuil.

Schaeffer, P. (1970[1953]). Vers une Musique Experimentale. Machines a Communiquer: Genèse des simulacres. P. Schaeffer. Paris, Seuil.

Schafer, M. (1994). The soundscape: our sonic environment and the turning of the world. Vermont, Destiny Books.

Schoenberg, A. (1984 [1975]). Style and Idea: selected writings. Berkeley, University of California Press.

Shannon, C. E. (1948). "The mathematical theory of communication." Bell System Technical Journal **27**(3): 379-423.

Solomos, M. (2008) Bruits 'entonnés' et sons 'convenables': Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits. Filigrane

Sterne, J. (2003). The audible past: cultural origins of sound reproduction. Durham & London, Duke University Press.

Stiegler, B. (2007). Bernard Stiegler: reflexões (não) contemporâneas. Chapecó, Argos.

Subotnik, R. R. (1996). Deconstructive Variations: Music and reason in Western Society. Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

Szendy, P. (2001). Écoute: une histoire de nos oreilles. Paris, Les Éditions de Minuit.

Thompson, E. (2002). The soundscape of modernity: architectural acoustics and culture of listening in america, 1900-1933. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Thompson, M. (2010). Releasing the Inner Idiot: Noise Music, Marginality and Madness. Sound, Sight, Space and Play: Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts, Leicester - United Kingdom, De Monfort University.

Varèse, E. (1983). Écrits. Paris, Christian Bourgois Éditeur.

Voegelin, S. (2010). Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. New York, Continuum.

Weber, M. (1996). Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. São Paulo, Edusp.

Wind, E. (1969 [1963]). Art and Anarchy. New York, A vintage book.