

DIALÉTICA DO RUÍDO

Lílian Campesato

Universidade de São Paulo – lilicampesato@usp.br

Resumo: Este texto investiga 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 é apresentado o conceito de ruído informacional. 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.

Palavras-chave: ruído; musicalização do ruído; sonologia; John Cage; Pierre Schaeffer.

1. Ruído Informacional

O engenheiro e matemático Claude E. Shannon, no mesmo ano em que a música concreta teve sua estréia, publicou 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), ainda como 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 pode mascarar “padrões regulares que trazem a informação”, ou atrapalhar o processo de comunicação. A partir daí, a ideia de ruído esteve associada 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 do estranho, do desconhecido, daquilo que é externo a um sistema. Porém, se esse estranho é incorporado, quer dizer que ele foi reconhecido e pode, aos poucos, tornar-se familiar, perdendo seu poder de causar estranhamento e 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 no textos de autores como Jacques Attali (Attali 1985), Douglas Kahn (Kahn 1999) e Paul Hegarty (Hegarty 2008).

Investigar o ruído e sua força motriz no processo cultural, seja ele musical ou não, é uma tarefa complexa muito além do escopo deste artigo. Contudo, este texto busca estabelecer uma reflexão sobre 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 incorporação à música.

2. Empírico e Abstrato

No processo de comunicação, o ruído deve ser, geralmente, desprezado. Para Kahn, ruído pode ser entendido em um sentido como um “som áspero (irritante) gerado pelo movimento entre o empírico e o abstrato” (Kahn 1999: 25). Neste contexto, o ruído está ligado ao empírico e a comunicação (significação) 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 abstração, de outro ruído (Kahn 1999: 25).

O próprio autor recorre a alguns exemplos para explicar esse processo. Utilizaremos aqui um outro 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 que torna-se signo (musical) de um outro ruído. Kahn sugere que o ruído é uma abstração de um som originalmente inconveniente, então o ruído é “(...) uma forma de redução de ruído, é algo feito para sons que geralmente não são escutados (...)” (Kahn 1999: 25). Por exemplo, em uma execução da famosa *4'33"* de John Cage, um caminhão passa na porta de uma sala onde se apresenta a peça. Na intenção de Cage, esse som 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 um certo momento, a uma certa distância, com uma certa intensidade. O grau de compreensão desse ruído depende do interesse dessa pessoa, mas também da sua história e vivência em relação a situações semelhantes. Nessa direção, Kahn insiste na ligação do ruído com o empírico, com aquilo que é experienciado de maneira particular, específica. (Kahn 1999: 26)

Embora geralmente associado àquilo que se deve evitar, o ruído pode ter uma dupla função (face), uma 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 até então comum,

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). 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 muitos 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 estaticidade.

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 à uma situação, um contexto. Tome-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: 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-los seria necessário eliminar o calor, baixar a temperatura a um nível onde não pode haver vida. O ruído de fundo é, portanto, “sino de vida” reforça Chouard (2001: 145). Silenciá-los seria o equivalente da própria morte.

3. Dois casos particulares: John Cage e Pierre Schaeffer

John Cage e Pierre Schaeffer são exemplos especiais em se tratando de ruído. Ambos trabalharam extensivamente a partir da experimentação com ruídos. O primeiro em direção a uma tomada de consciência dos sons do mundo, dando-os a prerrogativa, a partir da experiência de escuta, de serem 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’.

Em ambos, o experimentalismo com os sons liga-se à abordagem do ruído como algo voltado para o empírico apontada por Kahn no início deste texto. Tanto Schaeffer quanto Cage fizeram propostas para lidar com o ruído “imprevisível,... [incômodo]..., cheio de significados e complexo” (Kahn 1999: 22) a partir da experimentação. A *musique concrète* de Pierre Schaeffer inaugurou uma perspectiva então nova em relação ao som, na medida em que acrescentava 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 de novas possibilidades de manipulação desse material por meio da gravação e edição, tudo isso mediado por um exercício de escuta desse material. Por sua vez John Cage, em 4’33” por exemplo, permitiu, ao público guiar sua própria experiência artística, sua composição individual, a partir da escuta dos sons que estão ao seu redor. A incorporação desses ruídos, que eram não apenas sonoros mas também conceituais, por Cage e Schaeffer, apontou para uma desestabilização em vários níveis do processo musical,

passando pela produção, difusão e recepção da música, como já é notório. Porém, essa incorporação tornou-se, aos poucos, um sistema, organizando-se com funções demarcadas para esses ruídos, transformados em sons musicais. Eles deixam de ser “imprevisíveis”, como ocorre com todo ruído que é incorporado como parte do discurso; deixam portanto de ser ruído.

Esse processo é evidenciado quando Cage bravamente declama: “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 revolucionaram o pensamento musical desde então), apresenta a morte dessa força, pois ele restringe a apreensão desses ‘sons não intencionais’ a um paradigma musical. Cage parte de uma expectativa de apreciação musical desses sons, “silenciando” esse ruído (Dyson 1992).

A ideia de conceber o “som em si mesmo” pode ser identificada muito antes nos gritos futuristas ou nas especulações de Varèse, mas ganha força especialmente com Schaeffer, que inventou um exercício de escuta (escuta reduzida) para que o som pudesse ser desvinculado de seu contexto (e de instâncias causais e referenciais) a fim de organizá-lo e, principalmente, articulá-lo segundo um discurso musical de encadeamento sonoro, auto-referencial.

A ideia dos “sons por eles mesmos” também aponta para uma individualização dos sons, a um processo de atomização da música, ligando-se a tradição do som musical. É comum encontrarmos na teoria musical elementos que reforçam, de uma ou outra maneira, essa ideia, desde a noção de nota, objeto sonoro (Schaeffer 1966) e i-son (Bayle 1993).

O que se busca indicar aqui – talvez de um modo excessivamente simplificado – é a existência de uma espécie de dialética do ruído, ou melhor, dialética da oposição entre sinal e ruído. Parece haver na música um processo de problematização 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.

4. Dialética entre sinal e ruído

Na história da música nos deparamos o tempo todo com processos de incorporação de elementos ruidosos: a polifonia na música medieval, o surgimento da nota ficta, a dissonância, o cluster, ruído. Todos são paulatinamente incorporados no contexto de um determinado repertório, tornando-se parte daquele sistema e, conseqüentemente, deixando de causar estranhamento, de atrapalhar. Tanto nas vanguardas musicais quanto nas produções mais recentes (*noise* japonês, arte sonora), a dialética sinal *versus* ruído está presente, com a diferença de que o que assume os papéis de sinal e ruído se transformam completamente.

Essa dialética, apresentada anteriormente como um processo de incorporação de uma informação ‘não incorporável’, apesar de denotar um paradoxo, é uma operação essencial no processo de transformação da música. Esse jogo de forças – sinal *versus* ruído – se constitui numa energia motora em que adiciona complexidade à música e transforma instabilidade em novidade, em mudança. Por um lado, ruído é “uma negatividade [...], 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.

Agradecimento

Este trabalho contou com apoio da CAPES e da Fapesp (Proc. N.º 08/08632-6).

Referências bibliográficas

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

CHOUARD, C.-H. (2001). *L'oreille musicienne: les chemins de la musique de l'oreille ao cerveau*. France, Gallimard.

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.

HEGARTY, p. (2008). *Noise/Music: a history*. New York, Continuum.

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

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

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

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

SHANNON, C. E. (1948). "The Mathematical Theory of Communication." *Bell System Technical Journal* 27: 379-423, 623-656.