

RUÍDO E TRANSGRESSÃO: UMA APROXIMAÇÃO COM A PSICANÁLISE

Lílian Campesato

Universidade de São Paulo
lilicampesato@usp.br

Resumo: O presente artigo é parte de uma pesquisa mais ampla a respeito do ruído enquanto um agente de transformação musical. A partir dessa perspectiva, realizamos uma aproximação com os conceitos de recalque e pulsão de morte da psicanálise. No âmbito aqui apresentado, estes conceitos estão ligados a um processo de rejeição, aceitação e transgressão de elementos que estão na base da criação artística.

Palavras-chave: ruído; estetização do ruído; repressão do ruído; pulsão de morte; transformação artística.

Noise and Transgression: an approach to psychoanalysis

Abstract: This article is part of a broader research project that takes noise as an agent of musical transformation. From this perspective, we establish a reflection about the psychoanalytic concepts of repression and death drive. Within this framework, these concepts are linked to the process of rejection, acceptance and transgression of some elements that constitute the basis of artistic creation.

Keywords: noise, aesthetization of noise, repression of noise, death drive, artistic transformation.

INTRODUÇÃO

Este texto é parte de uma pesquisa mais ampla desenvolvida na minha tese de doutoramento “Contradições e Paradoxos no Processo de Estetização do Ruído” que pretende estudar e levantar vários aspectos, muitas vezes paradoxais e contraditórios, inerentes ao processo de transformação do ruído, num sentido amplo do termo, em elemento estetizável. A tese se propõe a 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, especialmente no século XX, tornou-se um agente desestabilizador, instaurando uma tensão dialética entre sua rejeição e sua aceitação enquanto elemento musical. Nosso conceito de ruído 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 ruído¹ Esse processo não se instaura de forma simples, pois implica numa dinâmica cíclica e paradoxal das transformações artísticas. No presente artigo, pretendemos iniciar uma reflexão sobre essa dinâmica de incorporação do ruído - também entendido como algo perturbador, não

1 Ideias desenvolvidas anteriormente nos textos: *Dialética do Ruído* (Campesato, 2010) e *The paradoxal role of noise in music* (Campesato, 2011).

desejável, suprimido e reprimido - como um elemento conformado e aceitável. Para tanto, lançamos 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 recalçado, 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).

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 sem altura definida. 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, recalçamento daquilo que representava o não aceito, o ruído. Eventualmente, esses elementos foram incorporados de modo gradual 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. É notável a incorporação de harmonias paralelas, por exemplo, no Kyrie da *Messe de Notre Dame* (ca. 1365) de Guillaume de Machaut contradizendo as normas de contraponto estabelecidas na época. Esse procedimento adquire um caráter ruidoso, pois é considerado uma ousadia usar tal movimento das vozes que tende ao esvaziamento sonoro. O que era ruído em Machaut constituiu-se como ideia musical explorada séculos depois, como no caso do Prelúdio X, livro I – *La Cathédrale Engloutie* – 1910 de Claude Debussy, 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.

Vale lembrar que a proposta de aproximação com a psicanálise feita neste artigo 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 pretendemos aqui 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 aproximação se dá apenas em caráter metafórico, mas como metáfora esperamos que nos ajude no entendimento, por semelhança, do processo que torna algo transgredido.

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, fazia 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) lembrar.

Como parte dos estudos sobre histeria e principalmente sobre reações e lembranças de traumas, especialmente aqueles abafados ou não *adequadamente* correspondidos, Freud recorre ao conceito de recalque². 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 buscamos 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, mandatório 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, afinação dos sons-ruídos, preservando um aspecto reconhecível em processos regularmente utilizados na criação musical: a hierarquização dos sons (ruídos) em escalas musicais na tentativa de impor a esses ruídos um modelo de organização sonora tradicionalmente conhecido, ordenando-os em configurações similares às das escalas temperadas. 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 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 de 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, se não 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, 1909 [2006]: 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

2 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.

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, 1909 [2006])

Há no ruído, portanto, uma força reativa, uma potência que coexiste com sua própria repressão, como um mecanismo que remete ao retorno do recalçado, 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 e Breuer, 1893-95: 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 recalçado. 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 recalçado, 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 lembrar e que, portanto, é recalçado. 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 entendemos 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.

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, 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 1990: 136).

A partir dessa ideia, podemos sugerir uma aproximação – eventualmente arriscada – entre a pulsão de morte e o ruído. Talvez exista no ruído uma força vital incontável 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 e que não temos o intuito de respondê-las, mas apenas recorrer a elas como metáforas da potência que o ruído pode representar.³

Segundo Freud (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

3 Talvez, a dialética do ruído se ligue mais diretamente à distinção estabelecida por Freud entre Totem e Tabu, do que na 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.

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 séc. 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, 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 tentamos 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 anterior⁴ 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.

REMEMORAÇÃO OU A TRADIÇÃO COMO RUÍDO

O recalçamento 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 (1976: 262), a tradição estética pode funcionar quase como uma rememoração de algo reprimido, uma espécie de angústia recalçada. 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

4 *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.” (Campeato, 2010: 1392)

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*, 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 uma 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.

CONCLUSÃO

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 que nos protege disso.

Quando à 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 descontrolo, o improviso. 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, encontramos 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 propuliona 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.

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço à CAPES pelo suporte a essa pesquisa, ao Prof. Dr. Fernando Iazzetta por sua contribuição precisa em ideias e discussões e à psicanalista Lara Czeresnia pelas indicações bibliográficas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Introduction to the sociology of music**. Trad. E. B. Ashton, New York, 1976.
- CAMPESATO, Lílian. The Paradoxical role of noise in music. In: **Fourth International Conference of Students of Systematic Musicology**, 2011, Colônia – Alemanha. Sysmus11 Proceedings. Colônia: Fourth Conference of Students of Systematic Musicology, 2011, v.1, p. 1-8.
- CAMPESATO, Lílian. Dialética do Ruído. In: **Anais do XX Congresso da Anppom**, 2010, Florianópolis. v.1 p. 1389-1393.
- DELOUYA, Daniel. Tópica, o negativo da depressão originária. In: **Revista Percurso**, n. 21, 1998. Revista Online: <http://www2.uol.com.br/percurso/main/pcs21/artigo2105.htm>. Último acesso: 24/09/2010
- EMMERSON, (2001). "From Dancel to "Dance": Distance and Digits." **Computer Music Journal** **25**(1): 13-20.
- FREUD & BREUER, Sigmund & Joseph. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (1893). Edição Standard Brasileira das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol.II**. Rio de Janeiro. IMAGO 1988.
- FREUD, Sigmund. Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos. 2006 [1910] Edição Standard Brasileira das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol.XI**. Rio de Janeiro. IMAGO 1988.
- FREUD, Sigmund. As Neuropsicoses de Defesa (1894). Edição Standard Brasileira das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol.III**. Rio de Janeiro. IMAGO 1988.
- FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. Paulo César de Souza. 2011[1930].
- FUKS, Betty Bernardo. Notas sobre o conceito de angústia. In: **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. n. 1 v. 1, 2001. Revista Online: <http://www.revispsi.uerj.br/v1n1/artigos/artigo1.html>. Último acesso em: 25/09/2010.

- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O Mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1990.
- HEGARTY, Paul. **Noise/Music: a history**. New York: Continuum, 2008.
- LAPLACHE, J. & PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- SAFATLE, Vladimir. **Políticas da Forma: aula 5**. Texto manuscrito, 2010.
- STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. (Organização e Tradução: Maria Beatriz de Medeiros). Chapecó: Argos. 2007.

Discografia

- DEBUSSY, Claude. *Predulio X*, livro 1: La Cathédrale engloutie, 1910. 1 CD.
- MACHAUT, Guillaume. *Kyrie*. In: *Messe de Notre Dame*, ca. 1365. 1 mp3 da internet: LastFM.