

O RUÍDO: FRICÇÕES ENTRE A LINGUAGEM SONORO-MUSICAL E A TECNOLOGIA

Frederico Pessoa

fredericoz@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3867177471311145>

RESUMO

Neste artigo, discutiremos como a ressignificação do ruído ao longo do século XX e do atual, e seu uso via tecnologia nas linguagens sonoro-musicais manifestam uma reapropriação dos aparatos tecnológicos pelos artistas e a subversão de seus programas “a fim de produzir algo imprevisto” (FLUSSER, 2008, p. 97). Ou seja, utilizar as tecnologias para realizar novas construções estéticas que atuam sobre nossas percepções e nossas relações com o mundo em que vivemos.

Palavras-chave: Musica; Arte Sonora; Ruído, Tecnologia.

A tecnologia é parte definidora do que seja o humano e sua história e desenvolvimento acompanham os percursos históricos de atuação do homem sobre o seu entorno. Atualmente, estamos cada vez mais imersos em ambientes programados (e programáveis) que definem modos de agir, pensar e atuar no mundo. Para alguns, talvez estejamos nos tornando “funcionários dos aparelhos”, sem a possibilidade (e nem mesmo a vontade) de compreendermos os processos em que estamos incluídos, deixando que “a maré kitsch de banalidades, a diminuição do nível intelectual, moral e estético da sociedade, [reforce] o totalitarismo dos aparelhos” (Ibidem, p.87). A crescente hibridização homem/máquina nos processos de produção estética nas linguagens da música e da arte sonora parece indicar um aumento de uma automação desses processos e uma perda de espaço para a ruptura e o inesperado.

Por outro lado, artistas e compositores buscaram (e buscam) formas de extrapolar os programas das máquinas de forma a ampliar o alcance e as possibilidades de realização poética. Assim, buscam ultrapassar a tendência contemporânea em nossas relações com os aparatos tecnológicos de sermos “agentes 'reativos', isto é, puramente adaptativos - e não mais inventivos, singulares, capazes de adotar comportamentos

excepcionais e nesse sentido imprevisíveis ou 'improváveis', ou seja radicalmente diacrônicos, em suma: ativos" (STIEGLER apud PINHEIRO NEVES, 2006, p.129).

As linguagens musicais e sonoras se ampliaram com a introdução de tecnologias que permitiram a entrada de novos elementos sonoros no espaço de composição e, atreladas a visões de mundo que refletiram sobre o sentido do ruído e dos sons ambientais, trouxeram novas possibilidades estéticas a serem exploradas por compositores e artistas ao longo do século XX e contemporaneamente. Esses processos se materializaram com a entrada do ruído em várias de suas acepções, o qual traz informação nova para os sistemas e provoca um novo diálogo homem/máquina que pode se transformar em uma ruptura em sua programação prévia. Discutiremos neste artigo como a ressignificação do ruído ao longo do século XX e atual e seu uso via tecnologia em poéticas sonoro-musicais e audiovisuais traz possibilidades de abertura aos programas aparentemente limitadores dos aparatos tecnológicos, atuando tanto em novas construções estéticas quanto na percepção do mundo que compartilhamos.

A palavra ruído possui significações diversas que se conectam a campos de pesquisa, momentos históricos e interpretações valorativas referentes a sistemas específicos de organização sonora. O ruído é compreendido em acepções diferentes: 1) ora como o par oposto (e complementar dialético) à informação; 2) ora como o não musical - que não se enquadra no sistema de organização de sons denominado música; 3) ora como o som incômodo - em uma perspectiva ecológica onde ruído é um fenômeno a ser minimizado para uma eufonia ambiental; 4) ora como o erro, a falha - aquilo que deve ser evitado (ou reparado), pois não se coaduna a um sistema de valores específico.

No entanto, propostas de ressignificação do ruído surgiram ainda no século XX e provocaram o aparecimento de poéticas musicais diversas que lançaram mão desses sons como elementos composicionais. Esse movimento em direção ao ruído é um fenômeno que se dá através de uma articulação complexa entre percepção, contexto social, significação, simbologia e tecnologia. As transformações histórico-sociais e o percurso das tecnologias em sua hibridização crescente ao humano trouxeram novos modos de produção e percepção dos sons nos espaços urbanos, uma vez que as cidades

viram a transformação de sua “paisagem sonora”¹ no decorrer da revolução industrial com o aparecimento de máquinas que ampliavam a presença de ruídos no espaço comum. Juntamente com essas transformações, compositores começaram a repensar o lugar do ruído e sua possível relação com a escuta estética, lançando mão de tecnologias para seu registro e manipulação.

A tecnologia é parte da pesquisa e da criação na linguagem musical desde seus tempos mais remotos, provendo objetos técnicos que permitiam a emissão de sons que não se encontravam na natureza. Cada instrumento musical criado pelo homem envolvia (e envolve) saberes que se destinavam a sua confecção e que eram, muitas vezes, objeto de um processo oral e prático de aprendizagem.

Diferentemente dos instrumentos musicais, o objeto de nossa escuta neste artigo são os sons que acontecem no mundo e não são produzidos com a intenção musical, recebendo a classificação de ruídos (quando vistos a partir das diferentes perspectivas acima citadas), bem como as tecnologias que nos permitiram acessá-los e ressignificá-los. Para que esses sons viessem a fazer parte dos elementos à disposição do artista, seria necessário o aparecimento de tecnologias que pudessem separá-los de seu ambiente comum e que pudessem retirá-los do tempo de seu acontecer. Essas tecnologias começam a aparecer no final do século XIX, após todo um percurso cultural de construção de sentido da escuta e da escuta técnica, que passa por uma reconstrução da compreensão do corpo e do próprio perceber.

O deslocamento e a construção de novos sentidos para os ruídos do mundo se desenvolvem conjuntamente a propostas de novas formas de relação com o espaço comum onde esses sons se manifestam. Um exemplo é o Manifesto Futurista (1909), nas palavras de Marinetti e sua reverberação na Arte dos Ruídos (1913), de Russolo, seu contemporâneo. Ambos os autores refletem sobre o mundo que os rodeia e sobre o compartilhamento do espaço cada vez mais povoado por máquinas que propiciam novas experiências (inclusive sonoras) e novas formas de perceber esse mesmo mundo.

1 R. Murray Schafer define a paisagem sonora como “qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras”. (SCHAFER, 1977, p. 23-grifo do autor).

Podemos pensar que os manifestos trazem rupturas conceituais que indicam caminhos de desprogramação e reprogramação dos sistemas interpretativos que construímos sobre o mundo.

Russolo foi um dos primeiros compositores a experimentar o uso dos ruídos como música. Em seu manifesto ele expressa a necessidade de voltarmos para o mundo para reaprender a escutá-lo:

“Vamos caminhar pela grande capital moderna, com nossos ouvidos mais atentos que nossos olhos, e iremos diversificar os prazeres de nossa sensibilidade percebendo o murmúrio das águas, o ar e o gás dentro dos canos metálicos, os estrondos e o chacoalhar dos motores [...] Nos divertiremos imaginando nossa orquestração de portas de correr de lojas, o burburinho das multidões, os diferentes rugidos das estações de trem, as fundições de ferro” (RUSSOLO, 2004, p.7, nossa tradução)

Essa *soundwalk*² revela-se como uma proposta de desenvolvimento de uma nova escuta que seja sensível esteticamente aos sons que acontecem no espaço comum, de forma a ressignificar a experiência auditiva individual. Russolo solicita uma atitude e um engajamento do participante para construir, ele próprio, a composição musical que está em potência no mundo, atribuindo ao ouvinte o papel de organizar musicalmente os sons que escuta. Posteriormente, presenciamos os primeiros experimentos com a possibilidade de montagem do registro sonoro gravado que surge com o fonógrafo e os gramofones, bem como com o *movitone* no cinema.

O fonógrafo era um aparelho para registro e reprodução de sons gravados. Começa a ser usado com cilindros de cera, mas logo surge uma versão com discos de baquelita que poderiam ser reproduzidos em gramofones. A junção dessas tecnologias permite usos musicais inusitados que deslocam suas funções e a permitem a introdução de sons que não faziam parte do universo musical até então: sons com mudança da velocidade de sua reprodução, sons invertidos (tocados de trás para frente), etc. O

² Essa expressão vem sendo utilizada em sua forma original na língua inglesa pelos artistas sonoros e músicos brasileiros. Poderíamos traduzi-la como *caminhada sonora*.

primeiro exemplo de que se tem notícia são as composições de Hindemith e Toch apresentadas no Festival da Nova Música de Berlim, em 1930.

O *movietone* era um sistema que permitia a gravação ótica da banda sonora dos filmes na própria película, com o fito de manter a sincronização som/imagem. Porém, em uma apropriação particular do sistema *movietone*, Walter Ruttmann produziu uma das primeiras (se não a primeira) músicas “concretas” da história em *Wochehende* (Fim de Semana - filme que possuía apenas a banda sonora, sem imagens), de 1930. O diretor utiliza sons gravados no mundo e os rearranja em uma colagem de timbres de instrumentos musicais, máquinas, pessoas, animais e objetos que ganham novos sentidos. Enquanto Russolo deposita no ouvinte a possibilidade de orquestração dos ruídos do mundo, Ruttmann exerce o papel de organizador da experiência estética a partir da apropriação da tecnologia que lhe permite essa manipulação do som, desviando-a de sua programação, já que “tais como programados, os aparelhos não servem para produzir imagens informativas” (FLUSSER, 2008, p.28).

Ruttmann conviveu com a criação de sistemas tecnológicos que registravam sons do mundo e permitiram novas formas de percepção do que seja a escuta e novos modos de apreciação dos objetos sonoros (no sentido de sons que se tornam foco da percepção). No entanto, escolheu uma relação e uma situação particular de escuta (e de visão), o cinema, para desviar o programa de sua função inicial: o centro não é, nessa obra cinematográfica, o olhar, mas o ouvir, já que nada há para ser visto. Ao mesmo tempo, o isolamento acústico e a penumbra do cinema ampliam a imersão sonora do espectador na proposta de *Wochehende*, transformando a experiência no que hoje denominaríamos de uma “instalação sonora”. Por outro lado, temos aqui a presença de uma relação complexa entre os diversos campos sensoriais, já que o som também traz imagens à memória.

Essa obra de Ruttmann é um exemplo do que eu denominaria *para-cinema*, conceito que afirma a proximidade do objeto estético criado pelo diretor ao cinema, mas ao mesmo tempo afirma uma distinção entre uma forma e outra. No *para-cinema* a imagem não está em movimento para ser vista (como no cinema), mas é posta em movimento na memória e na imaginação do espectador através de uma experiência

auditiva (estética e ao mesmo tempo realista). Hans Richter, contemporâneo e amigo de Ruttman, se expressou desta forma sobre a obra: “Foi uma história de um fim de semana, do momento em que o trem deixa a cidade até que os amantes, em meio a suspiros, são separados pela multidão de pessoas que se aproximam em seu caminho para casa.” (RICHTER apud CORY, p. 341).

Nossa escuta é em si um fenômeno complexo, que engloba uma série de fatores perceptivos e interpretativos que costumam tanto o que se dá a ouvir quanto o sentido que fazemos do percebido auditivamente, incluindo “diversas posturas [auditivas] interdependentes que se somam em uma construção dinâmica. Referências, memórias, associações, símbolos – todos contribuem para nosso entendimento do sentido sonoro” (NORMAN, 2005, p. 2, nossa tradução). A alteração da mediação tecnológica da escuta bem como a construção de situações especiais de escuta modifica modos, sentidos, memórias, associações e percepções do objeto sonoro.

A escuta molda esses objetos tecnológicos ao mesmo tempo em que é moldada por eles: “os objetos externos (os instrumentos técnicos) articulam-se com os objetos internos (mudanças na biologia anatômica que correspondem a funções motoras ou de memória/aprendizagem) numa constante ida e vinda entre exterior e interior” (PINHEIRO NEVES, 2006, p. 69).

Essa relação de influência mútua pode ser percebida na música concreta, surgida na década de 1940. Essa proposta musical mesclava a tecnologia de registro sonoro do gravador de fita magnética às perspectivas conceituais renovadas em relação aos ruídos do mundo. John Cage, compositor norte-americano, seria o responsável principal pela elaboração conceitual dessas perspectivas e Pierre Schaeffer o primeiro a desenvolver experimentações com a edição de sons do mundo através da manipulação da fita magnética (e o uso de efeitos analógicos), denominando sua prática composicional de Música Concreta.

Cage amplia a proposta de Russolo, advogando uma escuta dos sons do mundo em que a abertura para apreciá-los esteticamente independe de conceitos previamente formulados nas teorias musicais: “Uma pessoa talvez possa desistir de controlar o som, erradicar a música de sua cabeça, e começar a tentar descobrir maneiras de deixar que

os sons sejam eles mesmos ao invés de veículos para teorias feitas pelo homem ou expressão de sentimentos humanos.” (CAGE, 1987, p.10, nossa tradução).

Schaeffer buscava em suas pesquisas uma apreciação dos sons em suas características físicas (acústicas), e não as relações formais pré-definidas que poderiam ter dentro de um sistema que lhes daria sentido, caso da linguagem musical desenvolvida até então. A preocupação principal era a articulação dos sons (mesmo que até ali fossem considerados ruídos), sua modificação e a elaboração de composições sonoras para serem apreciadas esteticamente, criando novas bases para que essa organização pudesse se dar. Essas propostas iam de encontro à programação dos aparelhos de gravação de sons, pois sua função primordial deixava de ser o registro factual e passava a ser a expressão, bem como a reavaliação do que seria a escuta e do que deveria se dar a sua apreciação. Também eram uma oposição ao programa das linguagens musicais, oferecendo uma ampliação dos elementos à disposição do compositor para construções estéticas.

Atualmente, diversos compositores trabalham com propostas de inclusão dos sons do mundo em composições que os utilizam unicamente (definidas inicialmente como música concreta) ou que os associam a instrumentos convencionais e/ou eletrônicos. Escolhemos como objeto o trabalho da compositora Katherine Norman, que se articula com esse legado de pesquisas e experimentação com sons gravados no mundo (ruídos) e sua manipulação tecnológica, mas traz uma nova perspectiva para o campo. A compositora faz uma diferenciação entre a música eletroacústica (nome atual para o campo que “descende” das pesquisas de Schaeffer) e a que ela (e outros compositores atuais) realiza, cuja denominação seria *Real World Music* ou música do mundo real.

As músicas do mundo real retiram elementos da experiência direta com o entorno, mas não os isolam de forma a enfatizar unicamente suas características acústicas (como na música concreta/eletroacústica, na visão da compositora): “trabalhos com [sons do] mundo-real provêm universos musicais ‘abertos’, uma vez que requerem nossa lembrança contínua da realidade; de como as coisas realmente são, ou parecem, ou foram, para nós” (NORMAN, 2005, p. 19, grifos da autora, nossa tradução).

A música do mundo real parte de uma percepção específica do entorno (de uma apreciação tanto antropológica quanto estética que retoma Russolo e Cage, e modifica suas propostas), da seleção de elementos auditivos para registro, seu efetivo recorte do mundo e seu congelamento em um suporte tecnológico para manipulação posterior. Há, já no primeiro momento, um agenciamento entre gravador e aquele que grava, uma hibridização em que ambas as escutas tornam-se uma só: o ouvido da máquina se torna o ouvido humano e vice-versa. No entanto, a escuta maquínica não é, como se poderia pensar, puramente técnica. Ela é desde sempre informada por perspectivas biológicas de compreensão do funcionamento do corpo humano (a reprodução da estrutura timpânica), de ideologias sobre a escuta e sobre o mundo (teorias que direcionam a escuta) e de propostas hermenêuticas de extração de sentido do mundo (conceito de ruído, som e eufonia, por exemplo).

O suporte de registro permite a passagem para a manipulação sonora, em que elementos novos podem ser inseridos e lançados sobre os sons registrados de forma a moldá-los de acordo com a intenção do artista. Além disso, a própria possibilidade de montagem horizontal (sequência linear dos sons) e vertical (sobreposição sincrônica dos sons) permite um completo rearranjo dos elementos sonoros de que se dispõe.

As obras de Katherine Norman lançam mão das tecnologias de áudio para elaborar uma reconstrução da experiência auditiva e transformá-la em composição com uma intenção de apreciação estética e realista ao mesmo tempo. A manipulação dos ruídos via tecnologia reconstrói contextos interpretativos de forma a provocar a escuta a se deslocar e flutuar entre modos diferentes de interpretação, solicitando a apreciação estética dos sons, a identificação realista, a memória de experiências vividas, a simbolização cultural compartilhada, entre outras instâncias que trarão significação para o que for escutado.

A compositora joga com os elementos capturados do mundo real, resignificando os ruídos do mundo; manipula-os tecnologicamente e os devolve em composições que se distanciam e se aproximam da experiência vivida, mesclando informação e ruído (no sentido de contrainformação) para provocar a movimentação interpretativa do espectador. Norman, como compositora de músicas do mundo real,

“deixa de ser vist[a] enquanto criador[a] e passa a ser vist[a] enquanto jogador[a] que brinca com pedaços disponíveis de informação [...] brinca com o propósito de produzir informação nova. El[a] delibera. El[a] participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto” (FLUSSER, 2008, p. 93).

Para além da elaboração de composições que resignificam os sentidos de ruído, Katharine Norman realiza obras que provocam percepções ampliadas e mistas que relacionam escuta e visualidade. Comentamos acima sobre a experiência de Walter Ruttmann em sua obra *Wochehende*, onde a escuta da colagem de sons do mundo provocava a imaginação a suprir elementos visuais complementares à compreensão do percebido auditivamente, realizando um *para-cinema*. Alguns dos trabalhos de Norman com os sons do mundo realizam uma ampliação e aprofundamento da proposta de Ruttmann.

A peça *Bells and Gargoyles*, 1996, foi criada a partir de gravações realizadas em uma noite de tempestade na vila de Hathersage em Derbyshire. A obra apresenta um “quadro” reconhecível de uma situação vivida por alguém caminhando nas ruas em uma noite de tempestade. A Igreja no topo da colina. Gárgulas despontam de seu telhado. O ar parece tomado por seres sobrenaturais. Até que a chuva arrefece e o temor se dissipa juntamente com a névoa. Ao longo da peça, a manipulação tecnológica dos sons e a entrada de elementos novos cria uma atmosfera de suspense em que podemos “ver” o movimento das gárgulas do título ao nosso redor. A composição mescla uma narrativa sonora com estruturas estéticas dos sons de modo a provocar nossa imaginação para que fique em trânsito entre o estético e o realista (ou imaginário). “Visualizamos” o espaço e a situação que nele transcorre e somos conduzidos em nossa imaginação até sua solução final. A aproximação entre o realismo auditivo e o imaginário faz com que procuremos imagens que identifiquem os sons que ouvimos. No entanto, percebemos que não se trata de uma situação real, nem tampouco de uma narrativa linear óbvia e puramente realista. O imaginário e o simbólico atuam em nossa interpretação do que ouvimos e a construção final é uma síntese que tenta abarcar todas as nuances que percebemos auditivamente.

Katharine Norman desenvolve uma proposta que abarca múltiplas ações de ruptura a partir do ruído e da tecnologia. A compositora usa o ruído sonoro do mundo (o indesejável), registrado através de aparatos tecnológicos; os recompõe de forma a fazer com que deixem de ser puro registro e se transformem em experiências estético-simbólicas, provocando ruídos (quebra de expectativas) interpretativos no espectador; esgarça os programas das máquinas, criando “imagens improváveis” (parafraseando Flusser); provoca nossa reinterpretação do mundo através da solicitação de uma escuta aos ruídos (sons ambientes); induz experiências audiovisuais a partir de vivências aurais, criando ruídos (rupturas) perceptivos que provocam readaptações e ressignificações do percebido.

Conclusão

A tecnologia contemporânea é objeto de reflexão nos mais diversos campos. Vivemos um momento marcado pela hibridização homem/máquina cada vez mais acentuada e pela delegação cada vez maior de tarefas aos programas através da automação crescente. Questionamo-nos se estamos ou não perdendo nossa humanidade, nossa capacidade criadora e nos tornando meros “funcionários” dos programas.

No entanto, discutimos neste artigo sobre como um dos campos de maior renovação das poéticas sonoras se origina justamente com a entrada da tecnologia integrada a um sistema de registro e manipulação dos sons que ouvimos. A hibridização homem/máquina aqui permite a criação de universos sonoros que provocam uma ressignificação da linguagem musical e da arte sonora, da percepção e do próprio mundo, como vimos.

Os ruídos adentram o espaço da arte sonora e musical via tecnologias que permitiram o acesso a esses sons, atrelados a estruturas sociais que dão sentido a esses objetos técnicos. As escolhas e propostas livres de uso desses aparatos que subvertem seus programas definem campos de criação estética que provocam o inesperado, o ruído

criativo, como nos trabalhos de diversos compositores e artistas sonoros do século XX e da contemporaneidade.

Artistas como Russolo, Cage, Schaeffer e Norman indicam caminhos para alcançarmos essa liberdade: “a possibilidade única e insubstituível que tenho para lançar informações novas contra a estúpida entropia lá fora, possibilidade esta que realizo com os outros” (FLUSSER, 2008, p.96).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAGE, John. **Silence**. London: Marion Boyars Publishers Ltd., 1987.

CORY, Mark. Soundplay: the polyphonous tradition of german radio art. In KAHN, Douglas e WHITEHEAD, Gregory. **Wireless Imagination: sound, radio, avant-garde**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1994. p 331-371

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

HOLMES, Thomas. **Electronic and Experimental Music: Technology, music and Culture**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2002.

NORMAN, Katharine. Real-World Music as Composed Listening. In NORMAN, Katharine (Org.). **Contemporary Music Review**. Vol. 15, Parts 1-2. Amsterdam: Overseas Publishers Association, p. 1-27, 2005.

PINHEIRO NEVES, José. **O Apelo do Objecto Técnico: A Perspectiva Sociológica de Deleuze e Simondon**. Porto: Campo das Letras, 2006.

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noise: futurist manifesto, 1913**. Nova Iorque: Ubu Classics, 2004.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1977.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

SOBRE O AUTOR:

Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, especialização em Filosofia, mestrado em Artes/Cinema e é doutorando em Artes/Poéticas Tecnológicas, pela mesma instituição, com bolsa da FAPEMIG. Estudou música na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte e Produção Musical e Técnicas de Gravação no Morley College, em Londres.