

O Império do Ruído

Today, Noise triumphs and reigns supreme over the sensibility of men, Luigi Russolo, *The Art of Noises*

1. George Steiner, comentando o retrato de Chardin *Le Philosophe lisant*, diz-nos que para sentir esta pintura de um homem que lê, precisaríamos de constituir «uma história dos níveis de ruído, da diminuição daquelas massas de silêncio naturais, não apenas nocturnas, que ainda envolviam as vidas diárias de Chardin e do seu leitor»ⁱ. Outro autor, Jacques Attali, faz num dos seus livros mais lidos (*Bruit*), um exercício em torno do quadro de Brueghel, *Carnival's Quarrel with Lent*, invocando, sobretudo, o ruído presente nesta pintura. No quadro, diz Attali, é audível a meditação sobre o ruído no conflito humanoⁱⁱ. Embora muito desse ruído já não esteja presente nos dias de hoje, ou deixou de ser audível, encontramos neste quadro uma espécie de arqueologia das ressonâncias e marginalidades: uma dupla cartografia que no moderno, visto a esta distância e olhando o número de trabalho sobre esse período e este tema, se mostrava muitas vezes geminadas, sobretudo, na cartografia do monstruoso (as deformidades) e do ruído. Imersa nesta geminada cartografia aparece a identidade constituída entre o ruído e a diferença, não deixando nunca de obcecar o mundo, pois remete-nos sempre para o outro lado deste binómio, que é o anónimo e o silêncio. Ou, por outras palavras, mais deleuzianas, de um lado a diferença, do outro a repetiçãoⁱⁱⁱ.

O leitor de hoje, mesmo que num quadro, já não existe num mundo silencioso, já não sabe ler sem ruído, mesmo que abandonado ao exercício da leitura, maior na escrita, o que o espaço contém leva-nos ao ruído que aí foi depositado, na cor, por exemplo. Mas o problema não está, presumivelmente, no pintor Aved (amigo de Chardin) que ali é retratado em 1734, nem no espaço e nas coisas que o cercam, nem no pintor e nos seus gestos emudecidos em tinta, o problema está no signo: todo o signo se cansou de ter o sentido, mesmo que múltiplo em outros, e deixou aflorar parte dos fundamentos que o constituem^{iv}. E parte desses **fundamentos são, arqueologicamente, ruído**, unidos desde a origem à panóplia do poder. Não precisamos hoje de nos esforçar para que o que antes parecia um universo sonoro seja agora, além de sonoro, ruidoso; não precisamos de impôr, numa pintura idêntica, a escolha da cor do ruído, os objectos que no limite introduzam o cessar de um som, ou gestos francamente in-significantes, pois todo o signo mostra-se nesse corrimão do ruído. Não fomos nós que o despertámos, foi ele que acordou para parte fundamental da sua identidade, originariamente inscrita no que o Ocidente tratou como *Logos*.

Já não é possível o silêncio, nem a sua reprodução, o que é manifestamente um equívoco semântico quando isso pretendemos ou o buscamos no espaço que nos envolve. Este nosso estender de braços para o silêncio, como para o paraíso e a salvação, é apenas uma espécie de pintura, mas uma mimesis invertida, que vai do quadro para a natureza. Os sentidos, sobretudo desde o século XIX, já não entendem o que podia ser uma massa silenciosa caindo sobre eles, ou essa massa era então entendida como ruído mas a outro nível: o da impossibilidade de pensar em silêncio, por exemplo.

A ferida que é o ruído é longa e profunda e a sua natureza é híbrida. Esta sua substância decorre a dificuldade que o humano teve durante séculos em entender o ruído e o silêncio, porque o silêncio é natural e o ruído é híbrido. A sua hibridiz desenvolveu-se durante muito tempo, primeiro no contacto permanente da linguagem com aquilo que era do domínio natural e com o que era do domínio humano e lógico; segundo, com o afastamento progressivo dessas duas placas tectónicas que a linguagem, aos poucos, deixou de identificar voltando-se para si mesma. Se ainda pudéssemos pensar como um grego da Atenas antiga, diríamos: de um lado a *Physis*, do outro o *Logos* e no centro, desejando enraizar-se, mas sem sucesso numa e noutra margem, a cunha da fala e, posteriormente, da escrita. Foi, no entanto, esta última, enquanto técnica que, inchando, mais separou as margens, introduzindo, para sempre, o caminho de sentido único ou sem regresso à natureza. Não cabe aqui aventar hipóteses sobre o melhor para o humano, sabemos apenas que parece ter sido assim. Então o universo sonoro calou-se para dar lugar a dois tipos de ruído imersos na técnica e que apenas são «audíveis», simultaneamente, na actividade de reprodução: o de significação ou diferencial e o ruído físico.

2. O surgimento explícito deste espectro, no sentido em que há várias formas de ruído e, em tecnologias da comunicação, várias cores, está, como vimos, associado desde sempre a uma espécie de ferida originada pela técnica. A origem de um trabalho artesanal de transformação de elementos naturais em utensílios domésticos dispersou para sempre o silêncio que se acomodava entre os “dizeres” da natureza e do homem. São muitos os autores que encontram apenas no tempo do homem sedentarizado o aparecimento das primeiras técnicas, incluindo a possibilidade de articular sons, isto é, falar, como parte que se intui conter a compossibilidade da escrita (outros há que dizem estar na técnica o aparecimento das primeiras comunidades não nómadas). A partir de

então o universo sonoro, mas que mantinha aberto uma porta para o reino silencioso, constituiu-se em ruído.

Nunca nos demos bem conta disso, porque nunca nos damos conta daquilo que implicitamente nos marca, ou damos conta desse implícito no tecido do nosso pensar e na sua textura, muito tempo depois, quando, na maioria das vezes, se tornou explícito (por isso o Séc.XX é tão importante para o Ocidente, sobretudo a sua literatura).

O contacto do homem com o fabrico de instrumentos e o seu uso originou novos sons e abriu o caminho ao surgimento de uma outra anatomia para estes; uma anatomia que já não se constituía harmonicamente, numa determinada ordem previsível e significativa, como os sons naturais, mas caótica, estilhaçada, introduzindo, sem o sabermos, o fragmento que viria a tornar-se, na sua totalidade e no sec.XX, como um categoria estética, imperando sobre muitas artes até ao surgimento de um outro elemento categorial, o virtual, também este um ruído, possivelmente mais poderoso porque se situa entre a alegoria e a metáfora do próprio ruído.

3. Foi, no entanto, com a invenção da escrita que esse ruído se tornou ferida, nos passou a constituir como figura que veio de fora para dentro. Para tal juntaram-se os olhos - que estão sempre fora de nós, pousando quase sempre fora do nosso alcance - ao alfabeto, e a sua soma é sempre uma distanciação que obriga um terceiro a colocar-se no processo: o leitor, mas que se encontra afastado no espaço e no tempo.

O medo de Platão, Sócrates, Rousseau, Bergson ou Lévi-Strauss e muitos outros (lembramos: “a letra mata e o espírito vivifica” da 2ª Carta aos Coríntios: 3,6) não está apenas na subalternização do alfabeto fonético à escrita, do sentido da audição à visão, mas a ideia que afasta os poetas da República: “a inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose.”^v É a metamorfose que não localiza e nos torna errantes. Então, das primeiras falas, onde predominava um «sistema de eco, leve como o ar e como que flutuante»^{vi}, para a escrita que é já um artefacto, o humano foi preparando a visão como substituto da audição e isso implicou para além do próprio ruído da inscrição dos signos num suporte (um ruído físico que cada vez que cessa assalta-nos outra realidade, a do nosso corpo, por exemplo) um reordenamento do espaço e do tempo (começando a haver aqui passado e futuro) que é causa em si de um ruído diferencial.

Este ruído da escrita, enquanto técnica, é, sobretudo, visual e não auditivo e tendo-se continuado, por muitos séculos, a falar-se a escrita, maior foi o seu alastramento na

linguagem. Na verdade há aqui uma distinção fundamental: enquanto a maioria das técnicas caminham no humano para a construção cada vez mais diferenciada de diferentes apelos auditivos, a escrita surge incorporando características que eram qualidades do sentido visão, como o espaço e o tempo, colocando em baixo relevo o aparelho auditivo para o exercício dessa oficina. À partida parece-nos que a visão discerne e identifica melhor o fenómeno que a audição, estando esta suspensa, restando-lhe ser o órgão suplementar da voz. E quando os leitores descobriram que se podia ler sem ser em voz alta, i.e., como se estivessem a monologar, o ouvido mirrou, encolheu-se para o seu ouvido memória, a sua matriz.

4. É fácil pensarmos que esta passagem do orgânico para uma memória fez cessar parte da oralidade, pelo menos, a de contar, entregando à visão, com breves incursões na matriz auditiva, a narração do mundo e do quotidiano. Por onde terá andado o ouvido este tempo todo? –Embrenhado nos seus princípios.

A visão contribui assim, na soma de que falámos, para alargar a série de significantes como se de um espelho se tratasse. A visão não tendo a capacidade de distinguir os sons e as imagens que produzem esses sons, e não sendo possível aferir da veracidade de sentido, pois não tem ligação com o ouvido, distribui erros semânticos pelo discurso em interpretação, é distribuidora de ruído.

A escrita, enquanto a grande técnica humana, manteve-se muda durante séculos, muda no sentido em que não se desprendia dela a sua capacidade de dizer-se, mas apenas o ser falada: um ser oral. Por isso o império do oral floresceu e veio a agonizar já bem perto do nosso tempo, e com esta agonia enterrou-se para sempre a possibilidade de contar, sem pausas, uma história para os humanos. Sempre que alguém começa a escrever para contar, as palavras interrompem-no, com ruído, para também elas contarem a sua história. E a sua história nunca é a do autor mas diferenciada, abrigada sempre nos rastros que a linguagem deixou. Isto significa que a escrita é primeiro técnica mas ganha pela tecnologia uma espécie de *inteligência* que ainda não vimos nas máquinas. As histórias narradas pelos humanos já não provêm da meditação (da massa do silêncio onde o invisível ganhava visibilidade) mas da língua que na escrita se autonomizou, carnívora como sempre quis ser e livre, em parte, pois necessita de corpos. O seu ruído existe nessa diferenciação mas também na impossibilidade do leitor/autor poder prescrutar a autobiografia dela. Talvez por isso nenhuma prosa ou poema (que seja

digno deste nome) exista no contemporâneo sem o ruído que nos torna, por momentos, *analfabetos*, ie, sem a capacidade de compreender e de *de-signar* a realidade inscrita.

Claro que quando escrevemos sobre a mudez da escrita referimos à capacidade que ela tem hoje em dia em se interrogar e interrogar-nos em torno quer da sua génese, quer dos seus conteúdos e não da possibilidade de ela ser dita. Sabemos que a escrita como um prolongamento da fala, a sua memória, levou Platão, no Fedro, a desferir-lhe um golpe que se mantém vivo ainda hoje: classifica-a como mnemotécnica, o que tornaria os homens mais esquecidos e apenas despertados para os sinais, para além de não transmitir saber mas apenas a aparência dele, ie, um ruído (275b). No entanto, ela manteve-se falante durante muitos séculos: não se imaginava uma escritura que se pudesse ler em silêncio. A escrita, num uso distinto da fala, seguia ainda esse estranho atrator humano que é a voz num tempo em que ler significava recitar em voz alta ou a meia-voz e onde a decodificação de qualquer transcrição alfabética não podia ser feita só com a visão mas também com a audição.

À «estranha» viagem do caudal humano impunha-se a tarefa de se esclarecer. Os gregos, e isso é visível, por exemplo na Metafísica de Aristóteles, colocaram três palavras no centro dessa tarefa: a simetria, a taxonomia e a forma, como reconhecimento da medida, hierarquização e limites, respectivamente. Então, a tarefa filosófica da Grécia antiga foi de mudar o curso desse caudal do caos para o exercício da razão, de modo a categorizar, analisar, definir e limitar o fenómeno. Ora, isso só poderia ser feito pelo registo dessa acção e pela ruptura com o regime falar-escutar e memorizar.

Não estranhámos por isso a surpresa de S. Agostinho que ao evitar acordar o irmão começou a ler em silêncio: primeiro a escrita deixou de ter som, apenas um pequeno movimento dos lábios distinguia o monólogo do acto de ler e mais tarde, esse tremer dos lábios cessou, ficando apenas entregue à visão a condução da leitura. No entanto, a ausência de um espaço que demarcasse as palavras, a cesura, produzia ainda um ruído semântico a quem experimentasse ler em silêncio, pelo que só muito mais tarde, com a separação das palavras, imposta pelo ruído da pena dos amanuenses, cada palavra ganhou a sua própria memória e voz. Este ruído físico da pena iremos tentar ouvi-lo mais tarde, transfigurado ou metamorfoseado noutros instrumentos técnicos de escrita.

Foi só a partir do sec. XII, que essa voz se pôde emudecer para dar lugar a uma novidade absoluta, do texto ou do fragmento, a partir de técnicas que seriam ruídos na oralidade mas que aqui funcionam como determinação e classificação da escrita. Essas técnicas

mantiveram-se incólumes, com algumas variações, até aos fins do século XIX. Essas técnicas instauram uma nova ordem discursiva assente primariamente no sentido da visão mas que funciona no desenvolvimento de um órgão a que vamos chamar, por ora, ouvido interior. Este ouvido não é receptivo ao ruído físico mas apenas àquele ruído semântico que provém da visibilidade de um desacordo ou de uma novidade e que cuja faculdade essencial será converter, pelo hábito, esse ruído semântico em semanticidade passando a ser também um lugar de acordo. É esta espécie de órgão que está na origem das alterações produzidas a partir de meados do sec.XVIII, (sobretudo com os ensaios sobre a origem das línguas e da linguagem e com a publicação na enciclopédia de D'Alembert dos desenhos de instrumentos técnicos e o seu *modus operandi*), nos modos de ser do novo homem que surgiu com o moderno: uma experiência interior do ruído e um espectro no assento ontológico porque implica também uma profunda reconstrução do «eu». As técnicas de que falámos são de ordenação do discurso e do texto, usando capítulos, subcapítulos, títulos, etc., e da impressão da cor para relevar, aos olhos do leitor, uma ordenação pretendida. Podemos indagar também o que no fragmento, no hipertexto e no virtual, por um lado, e por outro, no fragmento estético, nas formas de arte e na cultura visual a partir de fins do séc.XIX, há de ruído deste conceito, substancialmente novo, de texto.

5. O sentido da audição ganhou novo alento, em relação à visão, a partir da segunda metade do século dezanove, com a invenção das máquinas de reprodução dos sons, das imagens e da escrita. As pessoas que assistiram, em 1878, à reprodução da voz humana feita pelo primeiro fonógrafo, observaram que, para além da magicidade da própria máquina que registava os sons, este aparelho era um orador imperfeito, difícil de entender devido ao ruído, não o produzido pelo aparelho, mas o do próprio registo: o audível tinha-se transformado repentinamente num composto, qualquer coisa entre a fala e um novo tipo de texto. No entanto, como afirmava a *Scientific American*, estava inventada a máquina que podia «preservar as vozes dos mortos». A imperfeição apontada pelas testemunhas deve-se ao confronto da voz humana, colocada fora do seu órgão (uma voz sem órgão), com a imperfeição da sua reprodução técnica. Depois o cinema sonoro apenas veio introduzir esta *imperfeição* não apenas no mundo da ilusão, mas na vida quotidiana. É aqui que o ruído emerge não apenas das máquinas de reprodução, ao ar livre ou numa sala de cinema, mas do bulício da vida que vivemos. Esta é na verdade um revolução introduzida pela técnica, da qual o humano desconfia

pela sua imperfeição, sobretudo quando falamos em reprodução (sempre que em música tentamos a reprodução mais exacta, mais perfeita, em que não se oiça a ferida técnica, alguns clamam por ouvir o velho disco de vinil onde se ouve o dedilhar da guitarra, a respiração do pianista, o ranger do soalho do palco e a tosse de um espectador).

Das ruidosas máquinas de escrever iniciais, cuja inscrição nelas era invisível, vendo-se *a posteriori* o que tínhamos gravado, caminhou-se para máquinas agindo com visibilidade e cada vez mais silenciosas. Os automatismos invisíveis contradiziam os gestos da escrita e o seu ruído evidenciava o paradoxo inicial, que o mágico se juntasse ao perfeito: não entendemos muito bem que a reprodução técnica de alguns actos humanos não possam ser perfeitos como cremos que somos mas este é um núcleo de problematicidade ontológica. Também aqui está presente de uma maneira profunda a importância do ruído como causa da perda de alguma atenção que tem o seu efeito na textualidade. Há, sem dúvida, um ruído semântico preso ao ruído físico de escrever à máquina (typing)^{vii}. E mesmo que, como aconteceu, as máquinas sejam cada vez mais silenciosas, emergem das suas reproduções os tipos de ruído que ali são produzidos, muitos deles silenciosos para quem lê, ouve ou vê. Mas neste domínio não desejamos nunca que o mundo esteja disposto de uma maneira distinta que rompa com a teoria, intuição e conhecimento que dele temos, todos conceitos que têm o silêncio mas sobretudo o olhar como seu fundamento, basta pensarmos na raiz etimológica grega e latina para teoria e intuição, respectivamente.

Então, os fabricantes e inventores não fazem mais do que propor formas cada vez mais sofisticadas de máquinas, dirigindo-se aos nossos olhos, apagando de uma literatura inclusa os efeitos de uma audição cada vez mais ténue, compacta e veloz. Essas invenções no século XIX mais não fizeram que tentar dar visibilidade e silêncio às reproduções técnicas, dois elementos de toda a textualidade mas sobretudo da moderna, em oposição sistemática à invisibilidade e ao ruído. Provavelmente a novidade de tal textualidade é o som do espaço branco entre as linhas e entre as palavras. Escrever envolve «escrever espaço»^{viii} e enquanto no passado, com caneta ou lápis, a produção deste espaço era silenciosa, o arco da mão entre duas palavras sob um espaço branco, ela é hoje, mesmo num computador, ruidosa. E assim o ruído transforma-se no acto de reproduzir a nossa escrita um fundamento do media tecnológico e um efeito do tecnológico no estilo^{ix}; como se fosse, simultaneamente, o lugar e o produto do diferir, ie, uma diferença.

O silêncio escondeu-se, por ora, na indefinição, na experiência privada e no programa cada vez mais sofisticado de fazer máquinas silenciosas. Contra este programa que é ainda um rastro do ocular, o ruído emerge persistentemente naquilo que sobre e através das máquinas fazemos: quando elas forem em sua utilização (ou em sua inteligência artificial e actuante) silenciosas, nós seremos ruído, assim como todo o artefacto humano (o ouvido tem destas coisas).

6. No contemporâneo, alguma literatura colocou-se do lado da audição em detrimento da visão, transformou-se numa nova espécie de arte (o que pode ser uma saída para a literatura) em que o “artista” já não segue a paisagem, nem o seu espaço e tempo, antes caminha para uma espécie de reino determinado por gestos que têm uma literatura inclusa. Embora seja a escrita que ainda suporta este modelo literário, há nele uma dívida com as artes visuais contemporâneas, onde há, paradoxalmente, uma valorização dos sons e do desenho, pela razão que ambos são quase imateriais^x.

Mais que os olhos, mais que o silêncio, o ouvido e o ruído são, nos organismos vivos, elementos imprescindíveis de auto-organização, tão vital ao contemporâneo; uma espécie de gelatina para a nossa fragmentação.

Luís Cláudio Ribeiro

[Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias]

ⁱ George Steiner, *Paixão Intacta*, (Lisboa:Relógio d’Água, 2003), pg.29.

ⁱⁱ Cfr. Jacques Attali, *Noise* [Minneapolis-london: University of Minnesota Press, 1985], pg. 21-22.

ⁱⁱⁱ No entanto, Attali constitui aqui uma discriminação negativa: a partir do séc.XVII, os mecanismos económicos quebram o silêncio: as produções tornam-se ruidosas; «the world of exchange monopolizes noise and the musician is inscribed in the world of money», pg.22. O que é muito diferente da abordagem dos futuristas que encontra nas máquinas a causa da criação de uma variedade de ruídos como puro som (cfr. o futurista Luigi Russolo, *Arte dei Rumori* (1913), dos Manifestos Futuristas), triunfando sobre a sensibilidade humana.

^{iv} Claro que podemos ainda pensar o silêncio das coisas, por exemplo, o silêncio na literatura: “the moment we recognise silence is precisely when silence becomes a speaking silence. But silence speaks in a voice that can be heard in different tones by different listeners, meaning different things to different people.” Ora, falar desta espécie de silêncio, já aqui diferenciado, significa “coping with a problem of reading and interpretation. It is as simple as that.” Aqui o silêncio, como noutros modos inscritos nesta significação, “is always a singular, individual experience”. Manuel Frias Martins, *Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature)*, (Porto: Ambar, 2003), pp.227-229.

O signo faz crescer em si a sua ambiguidade, quer no seu uso, quer na sua troca simbólica. Nada disto era previsível nas ciências dos séculos XVIII e XIX. O que nos esperava, onde estamos, foi um movimento muito rápido de emersão.

^v Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação* (Lisboa: ed.70, 1987), pg.53.

^{vi} Eric A.Havelock, *A Musa Aprende a Escrever – Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente* (Lisboa: Gradiva, 1996), pg.84.

^{vii} Lisa Gitelman, *Scripts, Grooves, and Writing Machines – representing technology in the Edison Era*, (Stanford: University Press, 1999), pg.216.

^{viii} idem, pg. 218.

^{ix} Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, (Stanford: University Press, 1999), pgs.208, 229.

^x Cfr. Nicholas Mirzoeff, *Silent Poetry* (Princeton: University Press, 1995), pg.19. Aqui inscrevendo uma oposição entre Antigos e Modernos em relação às artes visuais.