

Noise Music: o ruído como material criativo

Lorraine Gregório de Oliveira

Instituto de Artes - Unesp

lorraine.oliveira@unesp.br

Resumo: Esse texto integra a pesquisa em andamento sobre Noise Music, um gênero musical que utiliza primariamente como fonte sonora e artística o ruído. O objetivo da pesquisa é compreender os mecanismos pelos quais um gênero que carrega o nome-título de uma grande tensão no campo musical opera a partir da implementação do ruído como material criativo. Através de mapeamento bibliográfico, buscamos apreender as possíveis definições de ruído que podem ser utilizadas para categorizar o elemento empregado pela Noise e seus possíveis conflitos com discursos que tradicionalmente o excluíram do campo musical. Em seguida, identificamos outras experiências musicais e artísticas que adotaram o ruído, seja como recurso material ou como dado metafórico, em suas práticas. Por fim, notamos as possíveis influências desses movimentos na constituição do gênero Noise e algumas conexões prático-teóricas entre eles.

Palavras-chave: noise-music, música, ruído, performance, experimental.

Noise Music: noise as a creative material

Abstract: This text is part of an ongoing research on Noise Music, a musical genre that primarily uses noise as a sound and artistic source. The goal of the research is to understand the mechanisms by which a genre that carries the title of a great tension in the musical field operates from the implementation of noise as creative material. Through bibliographical mapping, we seek to apprehend the possible definitions of noise that can be used to categorize the element employed by Noise and its possible conflicts with discourses that have traditionally excluded it from the musical field. Next, we identify other musical and artistic experiences that have adopted noise, either as a material resource or as metaphorical data, in their practices. Finally, we note the possible influences of these movements on the constitution of the Noise genre and some practical-theoretical connections between them.

Keywords: noise-music, music, noise, performance, experimental.

Introdução

O gênero Noise Music é composto dos termos “ruído-música”, que representam, por si só, elementos importantes do processo de criação musical. Isto pois, em grande parte da música ocidental, os sons caracterizados como ruídos eram excluídos do âmbito musical, pois não correspondiam aos sons efetivamente incorporados na composição e performance. A própria definição de música, em muitos casos, partia de tal separação, como indica José Miguel Wisnik (1989, p. 27): “Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos”. A partir de tal concepção, percebemos que a diferença entre ruído e música está no nível de organização do último em relação ao primeiro. O ruído é entendido, portanto, como um elemento que ameaça a ordenação musical e, segundo Lílian Campesato (2012, p. 41), quando inserido na música, torna-se um elemento desestabilizador especialmente no século XX, “instaurando uma tensão dialética entre sua rejeição e aceitação enquanto elemento musical”. Assim a Noise Music faz parte desse circuito em que o ruído é mobilizado como recurso criativo e assume seu potencial como desestabilizador da ordenação musical, sugerindo uma ampliação do próprio termo música e uma revisão dos significados que sua caracterização como ordenação implica para a criação e seus meios. Desse modo, é interessante notar os diversos significados que o ruído assume, tanto em um contexto geral a partir de suas definições acústicas, quanto em sua relação com a

música, quando assume aspectos subjetivos e metafóricos, uma vez que afetam também o conceito do que chamamos de musical.

Definições de ruído

O ruído é um som comumente associado a uma perturbação acústica e, nesse sentido, é considerado barulho ou poluição sonora. Essa definição de ruído tem uma implicação mais subjetiva, pois o ruído aqui depende de uma situação onde ele é percebido – por alguém – como incômodo. Assim as propriedades acústicas do ruído não necessariamente geram a sua qualidade como perturbação e sim o contexto no qual ele está inserido. Partindo das definições de música que separam o ruído dos sons musicais, observamos como ambos estão interrelacionados e são dependentes de um contexto histórico, social e cultural onde determinados sons específicos são desejados como musicais e outros não, sendo, portanto, descartados. Nesse sentido, a separação entre ruído e música estará sempre sujeita a mudanças de acordo com as mesmas conjunturas que a formam. Logo, a definição de ruído como algo que não se insere no campo musical denota um viés particular e não informa as possibilidades para além dessa designação limitada, sendo incapaz de abarcar exemplos que o usam e geram tensão entre os dois conceitos.

Também a definição de ruído para a física acústica é importante para notarmos como o ruído é concebido em diferentes campos e como estes se influenciam. Hermann Helmholtz (1954, p.8) em seu Tratado sobre as Sensações do Tom, pontua brevemente como o ruído se caracteriza como um som não periódico, ou seja, composto por diversas frequências irregulares e inconsistentes. Conseqüentemente, os sons musicais seriam apenas aqueles com uma periodicidade identificável e regular, o que de certo modo reforça a ideia de música como algo ordenado, organizado e regularizado. Semelhante a definição mais subjetiva, essa caracterização do ruído não é capaz de perceber as inúmeras amostras desse som em exemplos musicais, que não se limitam ao repertório contemporâneo. Para David Novak (2013, p. 123) vários sons que estão presentes no fazer musical podem ser compreendidos a partir da definição acústica de Helmholtz como ruído, e, no entanto, não se tornam impedimentos para as performances musicais. São eles: o toque dos dedos nos instrumentos, a respiração dos músicos e outros ruídos de menor intensidade que não apresentam nenhuma ameaça à organização musical.

Outro exemplo de sons que podem ser compreendidos a partir das categorias ruído e música citadas anteriormente são as técnicas estendidas. Ferraz e Padovani (2011) indicam que as técnicas estendidas são um conjunto de recursos utilizados na composição e performance e se destacam por uma “expansão” do ambiente sonoro musical ao não se adequarem aos padrões de um determinado período. Algumas práticas que inicialmente se constituíram como técnica estendida se mantiveram no repertório e assumiram um lugar de “normatividade”, como o caso do tremolo e pizzicato. Outras caíram em desuso, mas representam como sons percebidos como ruídos eram levados em consideração na prática criativa. Banowetz (1992, como citado em Ferraz & Padovani, 2011) menciona dois tipos de pedais para piano, o pedal janízaro e pedal de fagote, que adicionavam vários ruídos à performance ao acionarem mecanismos que percutiam objetos dentro do instrumento, modificando a sonoridade e criando zumbidos e efeitos.

Por diversos motivos esses pedais não mais fazem parte da estrutura do piano, mas a busca por uma expansão dos sons possíveis a partir de uma abordagem que não se limitasse a divisão entre ruído e música foi algo presente muito antes das experimentações da Noise Music. A ampliação da paleta sonora no piano conta com exemplos desde os

pedais mencionados até às preparações do compositor John Cage, que utiliza objetos cotidianos para modificar a sonoridade emitida pelas cordas do instrumento, às quais se sucedem diversas inovações posteriores.

Dessa maneira, as inovações em direção a incorporação de ruídos, ou pelo menos aquilo que se era percebido como tal na época, contribuem para uma compreensão do conceito – assim como da música – como algo relativo e condicionado a um contexto (Campesato, 2012).

Movimentos artísticos que empregaram o ruído

Quando mencionamos o ruído na arte alguns movimentos específicos vêm à tona, principalmente aqueles desenvolvidos a partir do início do século XX, chamados de vanguarda. Identificamos alguns pontos de utilização do ruído na música, como os pedais para piano, mas é apenas com o ruído reivindicado como material estético que podemos estabelecer uma teoria e prática consciente das tensões que se estabeleciam com tal ação. O futurismo foi um dos primeiros movimentos no qual o ruído foi concebido como som musical. O manifesto *A arte dos ruídos* de Luigi Russolo (1986) argumenta a favor da necessidade de adicionar os ruídos às obras musicais no início do século XX. Para ele, o desenvolvimento tecnológico permitiu que o ruído “nascesse” das máquinas e portanto esses sons deveriam fazer parte do mundo musical. Russolo desenvolve instrumentos especializados na produção desses ruídos, chamados *intonarumori*, onde diferentes ruídos eram emitidos dependendo de sua construção interna. Russolo não negava a característica incômoda dos ruídos emitidos por suas criações, mas para ele, esse incômodo seria amenizado quando os músicos futuristas fossem incluídos na orquestra e o ruído musical despertaria a percepção do público para os sons cotidianos que os cercavam. As obras musicais dos futuristas não lograram grande êxito, mas contribuíram para estimular uma nova reflexão sobre os sons, os limites entre o que era considerado música e materiais que poderiam ser empregados ou não. Contudo, a concepção de ruído musical se mantém refém dos parâmetros tradicionais da linguagem musical, como altura e ritmo, e os ruídos eram trabalhados de modo a se assemelhar aos sons ditos musicais. Segundo Lílian Campesato (2007) as ideias de Russolo ainda promovem uma musicalização do ruído, uma compreensão de ruído a partir dos referenciais da linguagem musical. Assim, o ruído perde seu potencial incômodo e suas possíveis tensões em relação à música são suavizadas ao se tornar limitado às normas que a regem.

As contribuições da empreitada futurista são observadas em um outro movimento de vanguarda do século XX, o dadaísmo, onde o elemento caótico do ruído é, de certa forma, melhor preservado. O movimento se constituiu em pequenos grupos em diversas cidades, como Paris, Zurique, Nova Iorque e Hannover, que compartilham algumas semelhanças nas proposições artísticas como: a reflexão sobre o estado da arte, a ironia e crítica contundente a sociedade, rejeição aos valores estéticos tradicionais e uma busca por renovação a partir de uma agressividade destrutiva (Richter, 1985). Os ruídos podem ser localizados tanto na teoria filosófica que fundamenta a prática dos artistas, na busca pela desordem e pela desestabilização, bem como nos materiais sonoros utilizados. O Cabaret Voltaire, fundado em 1916 foi um importante espaço onde as performances dadaístas eram realizadas e empregavam, predominantemente, os ruídos vocais tais como assobios, gritos, sussurros e até mesmo a voz falada. Dentre as questões propostas pelos dadaístas a partir dessa busca pela destruição, desestabilização e desorganização, a ideia de anti-arte e resíduos como material criativo são as mais claras influências para a proposta da Noise Music.

Os dois movimentos acima referenciados, dadaísmo e futurismo, influenciaram a prática da Noise por uma vertente teórica a partir de ideias que rejeitavam princípios artísticos de sua época, utilizando materiais considerados resíduos em suas obras, assim como o significado, adotado pela música, do ruído. O futurismo trabalhou a questão musical de maneira mais evidente, mas nenhum dos dois efetivamente criou técnicas ou propostas musicais práticas que tenham sido incorporadas pela Noise. Esses procedimentos podem ser observados em dois exemplos de artistas da área musical na segunda metade do século XX.

Em primeiro lugar, um grande nome que se destaca quando mencionamos ruído é Pierre Schaeffer. O compositor francês trabalhou no Instituto de Radiodifusão Francês pesquisando novas sonoridades a partir da gravação e manipulação posterior desses sons. As modificações criadas em estúdio a partir dos fragmentos gravados em situações reais Schaeffer nomeia música concreta, fruto de uma longa pesquisa sobre timbres e sobre um fazer musical que englobasse os ruídos a partir da experimentação, da escuta e da investigação de tais timbres.

A teoria composicional de Schaeffer trabalhava os sons “concretos” no sentido de sons existentes no mundo como parcelas de material. Tais parcelas, chamadas objeto sonoro, não deviam ser tratadas como notas musicais – dotadas de altura definida e relações harmônicas – mas a partir de suas propriedades sônicas e acústicas como textura e granulação, aspectos não incluídos nos valores musicais tradicionais. O objeto sonoro para Schaeffer diz respeito a experiência do som, sua percepção em diversos sentidos para além de sua relação contextual (situação real em que foi gravado) e suas características não se atém às tradicionalmente concebidas nos sons musicais (altura, duração, intensidade e timbre). O experimentalismo em Schaeffer adquiriu um caráter contestatório de algumas premissas da música convencional. Para ele, a insuficiência do conceito de nota musical indicava a necessidade de criação de novos instrumentos e o uso de objetos não convencionais no fazer musical. Essa ausência de notação musical adequada para simbolizar os sons da música concreta apontava um tensionamento entre o papel do compositor e do intérprete, já que a obra era “performada” pelos equipamentos eletrônicos nos quais era produzida. O público, nesse ínterim, era afetado pelo concerto, que não mais exercia um papel de espetáculo, mas assumia seu espaço como evento provocador onde as novas propostas criativas eram apresentadas. Esses três questionamentos exercem enorme influência nas reformulações de práticas musicais, desde o século XX, que buscam romper com certos tradicionalismos e inserir materiais, meios e modos na criação de obras baseadas em um olhar crítico sobre o fazer musical.

A redefinição do próprio conceito de música e da criação musical é explorada por outro compositor, nos Estados Unidos, conhecido por sua atuação em diversas artes e colaboração com artistas de campos distintos.

John Cage foi um compositor fundamental para uma série de reflexões no campo musical e artístico, e seu pensamento filosófico é essencial para observarmos as performances de Noise e como elas se inserem em um campo de reavaliação e crítica das definições tradicionais da música. A expansão do cenário musical, dos objetos e materiais utilizados até o significado que a obra assume – o contato desta com o público e deste com o compositor – são todos exemplos de questões propostas pela pesquisa de Cage e revisitadas pela Noise Music.

Cage aplica várias técnicas composicionais e temáticas em suas obras, com destaque para o piano preparado, as obras que tratam do silêncio e o emprego do indeterminismo, ou acaso, em seu processo criativo. O piano preparado foi uma técnica de inserção de

objetos entre as cordas do instrumento, para que produzissem sonoridades distintas, onde o uso de borrachas, réguas, parafusos e outros objetos lembram a incorporação dos resíduos nas práticas dadaístas. Contudo, as obras para piano preparado apresentam certa limitação na crítica das convenções musicais principalmente por manterem uma “forma” musical, como são os exemplos das Sonatas. Ainda assim, tais obras foram um primeiro passo na busca por introduzir as sonoridades do cotidiano na música de concerto.

4’33” serve como um exemplo mais sólido da contestação proposta por Cage sobre música e criação. A performance da obra muitas vezes é associada ao silêncio, já que a sua notação não contém nenhum símbolo de produção musical a partir de um instrumento, apenas três movimentos onde lê-se a palavra “tacet”, que indica que o performer deve manter-se em silêncio. Contudo, o que aflora no momento da apresentação são os sons produzidos pela plateia, pelo ambiente, pelos sons externos à sala de concerto, ou seja, sons cotidianos e não identificados como sons musicais, e que representam ruídos indesejáveis nas performances. Segundo Seth Kim-Cohen (2009, p. 19) “sua [Cage] abordagem, quase exclusivamente, era trazer o não-musical para a sala de concerto”. Podemos observar até o momento, portanto, como há uma confluência de ideias que retornam sempre para a relação entre os elementos cotidianos, sejam eles sons ou objetos, e sua integração como material musical.

Os procedimentos de indeterminação empregados por Cage implicam em uma relação experimental com o material musical, do qual nem compositor nem performer tem total controle. O termo experimental possui inúmeros significados em diferentes campos de estudo, porém, na música, pode se referir a uma tendência em compor e performar de modo mais “aberto”, livre e incompleto. Lydia Goehr investiga esses e outros pontos de maneira aprofundada em sua pesquisa sobre os conceitos de experimental e experimentalismo (2008 como citado em Campesato, 2012, p. 31). As composições de Noise se beneficiam das questões experimentais em função de uma maior liberdade em relação às escolhas composicionais e ao prescindir de uma forma que estruture a obra, ou seja, os sons empregados em uma música Noise não são idealizados de modo narrativo, mas experimentados e improvisados pelo compositor, antes e durante a performance.

A ideia de “experimental” também se associa à relação sensorial da experiência, especialmente no caso da performance musical que passa refletir processos criativos propostos durante o momento de sua apresentação. Do mesmo modo, uma apresentação da obra não resulta em sua versão final, pois diferentes circunstâncias geram diferentes experiências, em cada indivíduo, o que faz do experimentalismo um procedimento comum às práticas contemporâneas que se distanciam da idealização de obras totalmente acabadas. Essa liberdade e ampliação também são encontradas na experimentação com materiais e ferramentas antes inexplorados, particularmente o ruído proveniente de equipamentos digitais, em um processo de descoberta constante através da improvisação e posterior solidificação de técnicas e de seus usos.

Circulação popular

Os movimentos e artistas citados anteriormente contribuíram para uma expansão dos sons utilizados na composição e no fazer musical, desde a criação até a performance. Uma maior liberdade experimental com os materiais, a incorporação de novos equipamentos conforme estes eram desenvolvidos representou uma mudança significativa a partir do início do século XX, não só para a música de concerto como também para contextos populares e não ligados à academia. Ainda que as instituições fossem alvo de duras críticas,

muitos artistas possuíam vínculos com elas e haviam passado por alguma formação acadêmica. Contudo, a distribuição e comercialização das tecnologias desenvolvidas no início do século XX, como o rádio, fonógrafo, computador, entre outros equipamentos, criados e aperfeiçoados para a gravação, produção e reprodução musical, ampliou o acesso a esses dispositivos por indivíduos distantes de um ambiente institucional e formal. Segundo David Novak (2013, p. 153), esses indivíduos não familiarizados com esses instrumentos passam a experimentar de modos distintos com o ruído e criar obras que dialogam com as buscas artísticas daqueles inseridos nesses espaços.

É o caso especialmente de gêneros populares que fazem uso de equipamentos eletrônicos, como as fitas magnéticas, amplificadores, pedais, microfones, na criação musical e também exploram seus usos na performance. Para além das muitas discussões que o termo música popular suscita, Novak a diferencia da música de concerto a partir do lugar onde ela se faz presente.

A Noise incorpora muitas questões filosóficas sobre música levantadas por Russolo, Duchamp, Schaeffer e Cage, mas sua performance não acontece em galerias, salas de concerto ou ambientes formais. A origem da Noise se aproxima de ambientes informais, como bares, casas de show e clubes, de modo semelhante aos gêneros populares. Aqui, o paralelo feito por Novak é com culturas undergrounds, que não se adequam nem ao institucional nem às obras comercializadas em veículos de massa. Dessa forma, gêneros como o rock, o free jazz e o punk são mencionados como exemplos importantes que antecedem a prática da Noise e anteciparam alguns dos elementos por ela trabalhados.

Nos escritos de Novak (2013) e Hegarty (2007), ambos localizam um diálogo entre free jazz e Noise pela liberdade harmônico-rítmica que o primeiro assume, e que representam uma das facetas do ruído a partir do incômodo gerado por notas dissonantes, o esfacelamento de padrões rítmicos identificáveis e a variedade sonora proposta. Ainda que o free jazz se mantenha no campo estritamente musical, com o uso de instrumentos, há uma transformação dos significados musicais devido à liberdade formal e estrutural que assumem.

Já o rock, foi um dos primeiros gêneros a empregar o volume como um papel central em sua prática. A guitarra elétrica, os pedais de efeitos e distorções e os amplificadores são recursos importantes em muitos subgêneros do rock e que são apresentados na Noise, com ligeiras diferenças. A distorção e o volume, nas obras Noise, não é “amenizado”, ou seja, volume e o ruído são elevados a potências máximas, gerando um incômodo fisiológico palpável. Especialmente durante a performance ao vivo dessas obras é que o volume ganha contornos mais destacados, uma vez que o público não mais controla a intensidade do som (como o caso de uma escuta individual em seu próprio quarto) e os artistas se valem da irrepreensibilidade desse volume, o que sugere paralelos à situações extremas e desconfortáveis, provocando conceitos filosóficos que orbitam o campo da música e sua ligação com o prazer/desprazer (Campesato, 2012).

Tanto rock quanto e free jazz, se aproximavam de uma reinvenção das práticas musicais mais do que uma negação destas. O ruído aqui exerce um papel mais metafórico de dissonância frente às posturas tradicionais na música. Portanto, o terceiro gênero relacionado à prática Noise, ampliou essa característica do ruído na música (em forma de dissonâncias, notas “erradas”, volume extremo) para a performance e atitude, dentro e fora do palco, assim como possibilitou outros usos para os equipamentos eletrônicos, amplificadores e dispositivos que permitiam a distorção do som. O punk, segundo Hegarty (2007, p. 68) representa “uma extensão do ruído tornada possível através da eletricidade, o ruído que provém da repetição, e o ruído da extensão do som no tempo e para longe da musicalidade.”

De modo semelhante à rejeição dadaísta, o punk operava a partir de uma negação de conceitos musicais tradicionais, da virtuosidade, do “bom” ou “ruim”, da habilidade técnica em tocar um instrumento, de beleza e complexidade. Hegarty observa bandas punk como The Stooges e Velvet Underground e argumenta que elas reintroduziram a agressão, transgressão e violência a partir tanto da forma musical quanto do conteúdo das letras. As batidas rápidas, altas e repetidas serviam como uma oposição aos longos solos e virtuosismos apresentados pelos músicos de free jazz. O termo punk não se limita às músicas e bandas, mas representa toda uma cultura que se estende às vestimentas, à atitude, ao modo de criar e performar as músicas, o cunho político.

A Noise Music, desde sua composição até sua performance é fortemente influenciada pelos movimentos que lhe antecederam, dos quais absorve a liberdade, o volume extremo, a negação da tradição, canalizados em uma performance subversiva e transgressiva em locais que contrastam com a aclamada sala de concerto, estreitando, assim como os gêneros populares, o contato direto com o público e estimulando deste uma postura mais ativa.

Noise Music

O diferencial entre o gênero Noise e os demais apresentados anteriormente, está no modo pelo qual os recursos são adaptados e acionados. A Noise utiliza predominantemente ruídos “puros”, sons estáticos de ruídos brancos, feedback, microfonação, distorção, em volumes extremos e repetidos sem uma estrutura formal reconhecível.

Podemos perceber um exagero nos elementos extremos que, para Lílian Campesato (2012) apontam para dentro do som, para o interior da experiência. A Noise Music intensifica uma experiência que recorre a sensorialidade e não a autorreferencialidade das obras musicais. Outros exemplos na música contemporânea, a partir dos anos 1960, também recorrem a sensorialidade dos sons, mais do que sua significação dentro de uma estrutura formal, como Steve Reich, Terry Riley e La Monte Young. No entanto, elas se diferenciam pois a Noise apresenta uma massa de ruídos sem qualquer articulação ou estruturação, implicando em uma escuta na qual o ouvinte “ouve, sente na pele, ao invés de escutar e racionalizar sobre a experiência” (Campesato, 2012, p. 114). É esse aspecto da Noise que lhe garante uma relação muito mais próxima da performance musical já que aqui o compositor se torna o intérprete que possibilita ao público uma experiência no qual os limites da escuta e do incômodo são mobilizados.

A Noise apresenta uma multiplicidade de artistas e de abordagens do ruído, mas destaca-se o uso predominante de equipamentos eletrônicos na produção dos sons, assim como a distorção desses sons a partir de aparelhos como pedais e efeitos produzidos por meio de softwares digitais. Optou-se por observar a produção de um artista representativo da cena Noise japonesa a fim de elucidar os procedimentos criativos que o uso do ruído pode assumir. No entanto, é importante indicar que essa análise não é de modo nenhum excludente de outras possibilidades de trabalho com o ruído dentro do gênero Noise.

O Japão é uma das regiões que se torna referência quando o assunto é Noise Music. Apesar de controverso, o termo japonês (noise japonês) é usado para designar a produção de artistas que trabalham os ruídos em seus processos criativos, sem necessariamente compartilhar uma identidade sonora. Um desses artistas se destaca tanto pela quantidade de discos produzidos quanto pela variedade de sons que esses discos apresentam. Masami Akita é considerado por muitos o “pai” da Noise Music. Seu projeto mais famoso, Merzbow, recebe o nome de uma instalação de Kurt Schwitters, chamada Merzbau. A

Merzbau era composta por objetos frequentemente retirados de seu uso cotidiano que a transformaram em uma espécie de colagem tridimensional, mesclando arquitetura, artes visuais e escultura. Assim como a colagem de Schwitters, o projeto de Akita faz dos ruídos seu material-objeto para construir suas colagens sonoras utilizando equipamentos analógicos e eletrônicos para criação, manipulação e emissão desses ruídos. No início de sua produção, Akita incorpora a experimentação com tapes (fitas magnéticas) e found objects (objetos encontrados), em conjunto com seu colega Kiyoshi Mizutani, através da gravação dos sons produzidos por um microfone condensador em contato com diversos objetos. Em entrevista para Tobias Fischer, Akita chama essa primeira experiência de “Ação Material”.

Após a saída de Mizutani, Merzbow vira um projeto solo de Masami Akita e, nos anos 1990, seus primeiros e mais famosos álbuns de harsh noise são lançados. O termo harsh noise designa ruídos extremos e “crus” que se sobrepõem como uma parede sonora. Os álbuns *Venereology* (1994) e *Pulse Demon* (1996) são exemplos de ruídos masterizados em volumes máximos que desafiam a escuta, com uma sonoridade agressiva e violenta, composto de gritos e sons distorcidos, ruídos intermináveis repetidos através de tape loops (repetições contínuas de uma mesma amostra sonora) que criam uma atmosfera imersiva, provocando um ataque aos sentidos. Alguns álbuns posteriores são menos “ruidosos” ao incorporarem sons de percussão, como o caso de *Merzbeat* (2002) que cria um ritmo estável através do qual podemos nos localizar nos sons intermináveis e repetidos dos ruídos, gerando um ponto de familiaridade com algo “minimamente” musical. Merzbow também foi um projeto que recebeu diversos colaboradores e mesclou instrumentos convencionais com o uso do ruído. No álbum *Strange City* (2016), Masami utiliza gravações do artista de jazz Sun Ra como material sonoro em diálogo com os ruídos, criando uma cacofonia a partir de recortes de saxofone, baterias e outros instrumentos, e das distorções promovidas pelo ruído. Em um de seus mais novos álbuns, *Eternal Stalker* (2022), em colaboração com o compositor, artista e curador Lawrence English, mistura sons gravados em campo em um complexo industrial e seu entorno, sugerindo intersecções entre o ambiente natural e industrial a partir dos sons evocados.

Conclusão

O projeto Merzbow representa muito bem as diversas influências que compõem a Noise Music, desde o futurismo com sua glorificação dos ruídos, e a anti-arte dadaísta onde o ruído assume uma negação da musicalidade. Quando incorporado, o ruído desafia nossas concepções de música e arte, tensiona os limites entre o que se considera música, como pensamos e a produzimos, e indica como a sua utilização pode possibilitar uma reflexão sobre conceitos tratados como absolutos.

Schaeffer e Cage questionaram as tradições musicais em sua época, ao introduzir novas técnicas e modos de criar que ressignificam a composição, performance e escuta. Ao trazer os ruídos cotidianos para a pesquisa musical, Schaeffer emancipa o objeto sonoro e lhe credita uma posição fundamental em sua música, não o elevando a posição de material musical, mas lhe dando sua própria autonomia como objeto sonoro, com características particulares e inexistentes aos sons musicais. Esse objeto sonoro assume na Noise papel semelhante, como elemento fundamental na criação das obras e na experiência destas mediada pela sensibilidade aos sons. Cage, por sua vez, redefiniu as convenções da música e das artes, por meio de suas experimentações com a indeterminação, com os objetos cotidianos em interação com instrumentos musicais e a percepção dos sons em seus

aspectos sensoriais para além das formas convencionais de fazer música. Os sons em si mesmos eram para Cage fruto de uma nova experiência de escuta diferente de uma escuta que os compreende como parte de um discurso musical ou estrutura autorreferencial.

Entretanto, a Noise Music não se insere nos mesmos ambientes nos quais Cage ou Schaeffer se apresentavam, como as salas de concerto ou laboratórios de pesquisa do som. Ao contrário, resgatam parte éthos da performance dadaísta que aconteciam no Cabaret Voltaire e se assemelham aos espaços de socialização no qual ocorrem os gêneros populares como o rock, free jazz e punk. Nesses ambientes a escuta é permeada por outras interferências e interações, distintas das propostas em um ambiente acadêmico ou institucional, ou mesmo em salas de concerto tradicionais. Aqui o público assume um papel mais ativo, convidado a interagir intimamente com os artistas durante a apresentação das obras, a partir de sua experiência no evento. Além disso, o conceito de intérprete é provocado, pois os próprios compositores executam suas obras, gerando espaço para reflexões sobre a relação entre a criação e interpretação na performance, o intérprete como artista criador, o compositor como executante, pontos importantes de serem considerados como possíveis ramificações da inclusão do ruído como desestabilizador do campo musical.

Portanto, identificamos que os mecanismos empregados pela Noise Music ao incorporar o ruído como material criativo se assemelha à processos realizados por outros movimentos artísticos, processos estes de ordem prática (equipamentos e dispositivos eletrônicos, técnicas e processos composicionais experimentais) e teórica (filosofia anti-arte, arte dos ruídos e improvisação ou experimentação como recurso criativo) que, apesar de similares ou idênticos servem à Noise um propósito inovador, ampliando e intensificando o potencial incômodo do ruído em direção a novas fronteiras, permitindo um olhar crítico para os processos criativos e performativos, em direção a uma reflexão sobre as definições dos materiais, meios e modos de criação musical contemporâneos.

Referências

- Akita, M. (2013). *Fifteen Questions with Merzbow: Lost and found* (Entrevista com Tobias Fischer). 15 Questions. Recuperado em 14 julho, 2022, de <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-merzbow/page-1/>
- Hegarty, P. (2007). *Noise/Music: A history*. Nova Iorque, EUA: Continuum.
- Helmholtz, H. (1895). *On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music* (3a ed.). Londres, Reino Unido: Longmans, Green, & Co.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In The Blink of an Ear: Toward a non-cochlear sonic art*. Nova Iorque, EUA: Continuum.
- Novak, D. (2013). *Japanoise: music at the edge of circulation*. EUA: Duke University Press.
- Padovani, J. H. & Ferraz, S. (2012). *Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Revista Música Hodie, 11 (2), 11-13. Recuperado em 14 de julho, de <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/21752>
- Richter, H. (1985). *Dada: art and anti-art*. Nova Iorque, EUA: Thames & Hudson Inc.
- Russolo, L. (1986). *The Art of Noises*. In C. Cox & D. Warner, (Ed.), *Audio Culture: Readings in modern music*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Publishing Inc.
- Campesato, L. (2007). *Arte Sonora: Uma metamorfose das musas* (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

- Campesato, L. (2012). *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Wisnik, J. M. (1989). *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas* (2a ed.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.