

O fim do noise: pop como ruído

Henrique Iwao Jardim da Silveira

I. Noise como Música

O documentário filmográfico *Beyond Ultraviolence* ("Além da Ultraviolência") tem como tema o projeto musical Merzbow, cujo responsável é o músico japonês Masami Akita. Em um dos trechos de uma entrevista com o mesmo, a tensão entre o gênero sonoro *noise* - ノイズ, literalmente "ruído", e a ideia de música, é elucidada de modo exemplar:

Quando primeiro comecei, eu queria definitivamente fazer uma música que fosse tão odiosa para os ouvidos que não poderia ser aceita como música. Mas agora, quando ouço atentamente a música que fiz à época, não era tão dura para se ouvir, devo admitir. Naqueles dias, *noise* não era considerado música. É por isso que quis introduzi-lo a uma audiência muito mais ampla. E para dá-los um gosto de música [*a taste of music*] que vai contra o que é convencional [*conventional grain*]. Acho que é um método muito efetivo. Mas de acordo com noções musicais atuais *noise* é considerado música. Agora que *noise* [ruído] e música não são mais polarizados, *noise* se tornou muito mais puro em forma. Agora que o contraste não existe mais, ficou muito mais fácil de se compor *noise*. Hoje em dia, música como um conceito está num plano muito mais expandido. Então é muito mais fácil se concentrar em um barulho [*noise*] puro. É o que eu acho. (KERKHOK, 1998, tradução minha).

De início, Akita fala do *noise* como uma música que não fosse aceita como música (i), e de como o gênero de fato era assim entendido (como ruído, isto é, anti-música) (ii). Segue colocando que este, após alguns anos, parece amenizado (iii). Que essa amenização permite uma aproximação ao musical e um renovado entendimento desse gênero como música mesmo (iv), com consequente ampliação da esfera do musical (v). Que, entendendo o *noise* como música propriamente musical, há um leque de possibilidades novas a serem exploradas (vi).

As tentativas de fazer anti-música estão sempre carregadas de tensão: ao mesmo tempo em que se quer escapar de uma esfera bem definida do fazer artístico, isto é, da música, é pressuposto que aquela esfera sirva de referência para essa prática. Mesmo que um conceito de música ou de "fim da música" esteja em voga, abarcando todos os possíveis, e que este possa, em teoria, incluir as manifestações mais odiosas ou desviantes, isso não implica que os ouvintes consigam prontamente assimilar aquilo dentro da sua prática de ouvir música. Da mesma forma, no âmbito da cultura, essa assimilação está sujeita a intempéries diversas, existindo áreas que possivelmente nunca deixam de exibir contrariedade e provocar estranhamento.

Do ponto de vista individual, todo músico inovador é um primeiro ouvinte. Ele não precisa necessariamente de um esquema racional de ruptura, mas de uma sensibilidade que busca ser contrariada, afrontada. E então, de um sentimento que meça o desconforto e possa, levando este em conta, sugerir rotas de ação. Ademais, ele não deixa de prever e testar comportamentos de escuta alheios; elaborar e experimentar a partir de taxas de rejeição estipuladas e verificadas.

Paul Hegarty, em seu livro *Noise/Music: A History* (Ruído/Música: Uma História), aponta características para o *noise* japonês, categoria a qual Merzbow faz parte, enfatizando a importância da tensão envolvida quanto a elaboração do anti-musical. Entre estas estão:

- Volume sonoro muito alto, que pode ser assustador e atuar no limite do desconforto auditivo aceitável e da distorção perceptiva, além de promover uma vibração mais evidente dos corpos dos ouvintes. Há nisso uma tendência imersiva, de anulação do espaço (geralmente um local pequeno) para construir um vibrar junto - o ouvinte vibra junto com

o ruído (devir-ruído; nos tornar aquilo que ouvimos; sermos infligidos de dentro, conjuntamente estruturados pelo ruído). Ademais, produz uma sensação de inescapabilidade.

- Ligação temática com o 緊縛 (*kinbaku*, a arte da amarração erótica): uma disponibilidade para a submissão, sem procurar saber de antemão o conteúdo específico ao qual você se submeterá. Um erotismo que não busca a completude e a finalização (exemplificado mais fortemente por uma ausência de orgasmo).
- Como as texturas tendem a ser muito densas, a sensação também é de uma diminuição ou perda da capacidade de escuta analítica. Há uma maneira de irritar realizando mudanças constantes ou então permanecendo demais, que contribuiria para dificultar um pensamento analítico concomitante à experiência. Uma certa surdez na escuta, operada com o bombardeamento da audição (mas não apenas do ouvido); *escutar forçado ouvir*.
- Um engajamento com o informe: ruídos mal resolvidos, sensação de arbitrariedade formal, manifestação de incertezas e apropriações culturais confusas e eventualmente equivocadas. Começos e finais abruptos, mais como pontos do que articuladores de início e final. Priorização da ideia de mudança contra a de transição.
- Os materiais sonoros utilizados teriam a tendência de serem tratados como resíduos. Instrumentos, vozes, metais, objetos, eletrônica, amostras, tocadores, distorção, retroalimentação, efeitos “em ação”: tenderiam a ser desmusicalizados, diminuídos em suas qualidades combinatórias (transformados em som cujo excesso transborda, permitindo mais a disjunção na textura e a justaposição no gesto do que opções mais estruturadas). Os sons resultantes aproximar-se-iam de efetivar uma identidade entre conteúdo e aparência, apresentando-se como algo não estruturado composicionalmente e não integrado a um conjunto musical. Não fornecer escolhas interessantes faz parte dessa procura por *restaurar a materialidade ao material*.
- Não domínio do *métier* artístico; utilização de modos impróprios de tocar; estratégias de perda de controle da resultante sonora exata; não-virtuosismo; performance estática (não-performance, similar a uma atuação burocrática) e em que há um contraste entre o artista quieto e o resultado sonoro massivo; performances em que há uma atuação física extrema e absurda. O emprego contínuo de enganos criativos sobre o que significa atuar dentro de um estilo; liberação de qualquer obrigação quanto a um saber ou aprendizado *a priori*.
- Heterogeneidade: principalmente nos anos 90. *Noise* como gênero formado por híbridos complexos e bagunçados de várias manifestações heterogêneas, tendo muitos outros gêneros como base/ponto de partida, e manifestando diversos estilos bastante diferentes. "O desenvolvimento de uma música trans-gênero [cross-genre], trans-categórica, ultra-amplificada e frequentemente ultra-processada é algo específico (em seu alcance e espectro ao menos) ao Japão" [HEGARTY, 2007, p.138] [1]. Estilos musicais diversos foram sentidos e tratados como "pura informação", integrados às possibilidades de utilização como num supermercado, sem cargas históricas próprias e únicas.

Somado a isso, Hegarty chama também de *noise* - de *ruído* - o próprio princípio do anti-musical. Isso é confirmado ao longo do livro, quando o termo é associado a diversas práticas que tem como amarração conceitual a sua alta capacidade disruptiva perante ao musical, mas que são, entre si, bastante heterogêneas e variadas. Os seus exemplos são retirados de gêneros e movimentos culturais bastante distantes: o futurismo, *fluxus*, eletrônica, *free jazz*, *rock*

progressivo, *outsider music*, improvisação livre, *punk*, industrial, *noise*, *noise* japonês, arte sonora, *plunderphonics* e a música silenciosa e conceitual. E Merzbow, que tem um capítulo inteiro para si, seria a figura culminante, junto ao *noise* japonês, na qual a busca do ruído teria atingido a centralidade do modo de produção. "Há mais, caso queira, mais ruído no *noise* japonês, seja em termos de volume, distorção, não-musicalidade, instrumentos não-musicais, música contra música e contra significado." [HEGARTY, 2007, p.133] [2]

Além disso há muita heterogeneidade - é um gênero definido por sua multiplicidade: pode existir referindo-se a vários estilos, mas sempre coloca a questão sobre o gênero - o que é ser categorizado, categorizável, definível? É aí que a ideia de ruptura foi levada ao extremo, segundo o autor, podendo ser pensada em si e abrindo espaço para uma impossível demanda, Batailliana: a pura ruptura [3]. Seria o *noise* pós-música: algo que se aproxima do campo do musical por tentar habitar o limiar do mesmo, buscando transgressões e incorporando a pergunta sobre o que é *ainda* ser música ao mesmo tempo que tentando fornecer uma resposta negativa do tipo *isso já não é?*

Nele, a novidade, motor do moderno, teria dado lugar ao ruído, em uma busca correlata porém com uma diferença importante: a novidade teria um vetor ligado à assimilação e ampliação do campo do musical; a novidade buscaria domar o disruptivo e alargar as fronteiras do possível, dentro de uma prática. Já o ruído teria uma direção contrária: manter a potência do estranhamento, habitar a ruptura, conservar o incômodo e a heterogeneidade na ideia de mistura, dentro de um campo. Ele seria tanto o objeto impossível quanto o processo de aproximação a esse objeto. Ou seja, ambos se oporiam ao codificado, mas a novidade buscaria estabelecimento e aquisição, enquanto o ruído teria uma saturação própria.

O ruído existiria antes do estabelecimento de um enquadramento em algum sistema simbólico - aproximando-se das noções de exterior e desconhecido. Por isso haveria nele uma negatividade que não seria subsumida: o ruído é o não subsumível na dialética, aquilo que sobra, que assombra. Ele desliza no ser, porque, dado um modo de entendimento, é aquilo que foi percebido mas que permanece heterogêneo àquele modo, não se integrando.

Então, o ruído apresentaria dois limites internos: por um lado, o ruído absoluto da pura ruptura traria inevitavelmente a frustração da falha - não há ruptura que não dependa daquilo com a qual rompe, e ter sucesso em romper totalmente com algo é falhar em se relacionar com o mesmo. Se há rupturas desse tipo, devem estar em um nível molecular. Devem lampear de modo passageiro, aludindo rapidamente ao inalcançável.

Por outro, é necessário indagar-se sobre a pertinência de uma adequação não-histórica. Se o *noise* é o ruído da desterritorialização, então há uma necessidade constante de contextualização e localização desse ruído. O disruptivo, como conceito, é atualizado aqui em e por rupturas atreladas a estratégias que envolvem alto volume, imprevisibilidade e mudança contínua: estas dependem tanto das obras/performances quanto das leituras/escutas.

Abaixe o volume ou tenha seu aparato auditivo atenuado; ouça gravações repetidamente. Torne familiar: na familiaridade há o triunfo da escuta e do entendimento, na sua capacidade de achar fórmulas, catalogar estilos, ajustar à escala adequada, deslocar o incerto. Mesmo o aleatório em perfis de aleatoriedade (como nas funções densidade de probabilidade) e o imprevisível em tipos.

O sonho de uma catarse que se auto-consome, que expira enquanto cresce, sem recompensa, que é sacrifício e dispêndio, não pode ser facilmente mantido. Decerto, pode-se argumentar, e *Noise/History* dá suas cartadas, de que existem exemplos possíveis. Mas também que, com o passar do tempo, o próprio Merzbow se tornara prototípico para alguns, em

determinados aspectos. E parece que, *independentemente do som que você faça, acaba virando música*.

Na verdade, a relação de disrupção prevê um objeto com a qual perturbar, trincar, fender, esfacular (i); mesmo no caso em que o gênero (*noise*) é entendido como o ápice, o sumo possível do ruído, do disruptivo (ii). Mas não pode manter-se assim por muito tempo e fracassa cada vez mais (iii). Consciente disso, pode partir para uma fase modernista (de mapeamento, homegenização e novidade: "sintética"), após seu teste de força pós-moderno (de desorientação, heterogeneidade e ruptura: "disjuntiva") [4] (iv). Com isso, permite a outros gêneros musicais e formas de arte sonora, bem como práticas culturais, se apropriarem de traços característicos seus, na forma de sons, gestos, transições, atuação, texturas ou mesmo estilos típicos (v). Facilita hibridizações novas, deslocamentos e incorporações. Com uma maior consciência sobre seus próprios processos e seus resultados, pode investir em aprimorar aspectos, deter-se em desenhar detalhes, reavaliar estratégias, e até mesmo procurar outras maneiras de provocar ruído, afastando-se de outras formas da esfera da música (vi).

Uma vez que o *noise* é entendido num âmbito mais artístico que cultural, ele tende a perder em imediaticidade, mas o distanciamento permite uma avaliação mais detida sobre seus produtos (obras e performances). Transgressão, erotismo radical, malevolência, ligação ao subterrâneo - agora podem tanto serem identificados como traços característicos ligados ao gênero, como também serem plenamente descartados como fatores extra-musicais, só tenuamente ligados à música: hora de se concentrar em um "barulho puro". O fim do *noise* é também, um começo.

II. Pop como ruído

É curioso que na mesma época em que dava a entrevista falando sobre como o *noise* tinha se transformado em música, começasse a circular uma resposta a uma outra entrevista em que o próprio Masami Akita (Merzbow) comparava a música *pop* a uma espécie de ruído. Encontrei e desencontrei algumas vezes esse trecho, atribuído a uma entrevista a Oskari Mertalo, em 1997, para o webzine *Corridor of Cells: Extreme/Dark Music*.

Não há diferença entre ruído e música na minha obra. Eu não tenho ideia do que você chama de "música" ou de "ruído". É diferente dependendo de cada pessoa. Se "ruído" significa som desconfortável, então música *pop* é ruído para mim. (citado em POZO) [5]

A primeira frase não é inconsistente com a primeira entrevista: o *noise* hibridizaria categorias aceitas e não aceitas dentro do musical. Mas logo depois, há um outro uso para a palavra ruído: som desconfortável. Em primeiro lugar, há uma questão de gosto: desconfortável ao gosto; em segundo, um desconforto quanto à vontade: a música *pop* é indesejável. A aceção nesse trecho é ligada ao âmbito pessoal, "diferente para cada pessoa". Não se trata de um ruído limite, que faz referência ao estético, à disrupção e o transgressivo, mas um ruído mundano, sem vantagem produtiva ou espiritual alguma.

Mesmo no caso da busca por uma música odiosa, o odioso, como categoria estética, pode ser confortavelmente odioso enquanto odioso, e desejável, quando é buscado. E em um plano musical expandido, os sons ruidosos são material composicional e as qualidades do abrupto e do extremo também pertencem à esfera do estético: são apreciadas e desejáveis.

Mas podemos não nos contentar com isso e formularmos: agora que o *noise* é música, a música *pop* afronta nossa sensibilidade musical. Contrariados pelo excesso do *pop*, queremos rejeitá-lo: sua métrica dura, sua estrutura harmônica trivial, seus bordões, as melodias cantáveis, as regras de equilíbrio de preenchimento espectral, as formas padrão, as combinações timbrísticas

consagradas, a confiança na nota como unidade base etc. Tudo isso nos contraria ou mesmo se opõe ao que fazemos. Dentro do campo expandido da música, não apenas podemos comparar os gêneros do *pop* e do *noise*, como articular o *pop* de um modo que ele tencione uma ideia de musical, uma musicalidade *noise*, e provoque interrupções localizadas dentro dessa ideia de musicalidade.

Se considerarmos os critérios de Hegarty que explicam o ruidismo do *noise* japonês, obtemos o seguinte quadro com os itens: (i) volume sonoro excessivo; (ii) afinidade com temática sadomasoquista; (iii) entorpecimento da razão; (iv) engajamento com o informe; (v) material residual; (vi) incompetência; (vii) heterogeneidade. De fato, o *pop* apenas se relaciona e de modo não distinto nem constante com (ii) e (iii) (e se (ii) for pensado em relação a uma submissão contratual do ouvinte, então nem isso). Se pensarmos em relação a um potencial disruptivo em relação ao musical, vemos na verdade o *pop* congelar vários traços tipicamente musicais, ajudando a tipificá-los, de modo que, em circunstâncias culturais padrão, o *pop* seja distintamente e indubitavelmente *música*. E isso é garantido pela criação de uma zona de artificialidade que afasta de si o que é animal mas não-humano, e o que é maquínico mas não especificamente musical (separando aquilo que é instrumentalmente musical daqueles resíduos sonoros de dispositivos diversos). Não à toa, também a voz humana e a linguagem, que denota imediatamente o privilégio da sapiência, figuram em primeiro plano, junto a notas estruturadas, indicando um artificialismo especificamente humanizado.

Mas existem contextos e contextos, e por ser demasiado música, demasiado humano, o *pop* acaba se expondo a excessos específicos: (a) a garantia de ser música é tamanha, que é formada uma fenda - assim como a pergunta sobre aquilo ser ou não música para, para junto com ela a necessidade de determinar aquilo como música através da escuta. Uma música que não precisa ser escutada, que é em termos de necessidade, uma pós-música, apenas ouvida (em uma direção oposta a do *noise*, que agora pede para ser escutado e entendido, e não apenas vivenciado e recebido). (b) A presença da música *pop* como algo indubitavelmente criado e social se espalha de tal forma por diversos tipos de ambientação que se torna, junto com a fala, o principal elemento proposital da paisagem sonora na qual o humano é o componente determinante.

Com isso, devido a ambos fatores entrelaçados, o *pop* corre o risco de ser ouvido sem atenção, ou em um caso extremo "ser ouvido mas não escutado" [6]. Com a excessiva presença e familiaridade, se não há um certo bloqueio do pensamento, como apontado para o *noise*, há um entorpecimento. Enquanto índice de ocupação humana, opera uma valorização da escuta indicial, que pode ser aprofundada em determinações de artista, canção, gênero musical e hábitos identitários do público alvo, mas que, na falta desse interesse, indica apenas *ruído cultural* e um alto nível de ocupação humana do território (efetiva ou simbólica). Sons de locomotivas podiam outrora indicar o homem desbravando a natureza; diferentemente, músicas tocadas nos ambientes mostram uma natureza inundada no humano.

Rádios tocando em casas, música mecânica em lojas, elevadores, ao fundo em cafés ou nem tão baixas em bares: estes sons de fato mascaram, isto é, encobrem outros sons, tornando-os imperceptíveis ou difíceis de escutar. Quantas vezes não quisemos ouvir melhor os barulhos do ambiente (os pássaros, passos, motores de carro, pequenas máquinas, o latido do cachorro, o balançar da coqueteleira)? O *pop* muitas vezes atua como o protótipo do ruído aceitável: impediria confortavelmente outras informações sonoras de serem percebidas. Há a anedota de que a música no bar permite as pessoas conversarem descontraidamente, sem receio de que outros círculos de falantes em outras mesas os escutem.

O *pop* como ruído então configura-se como burburinho ou barulho de fundo, como a base humana de vários ambientes sonoros; música que mascara outros sons, diminuindo a informação sonora do ambiente; som desconfortável, para algumas sensibilidade acostumadas ao experimental; forma musical inaceitável para uma musicalidade cuja consistência tem valores estéticos ligados ao *noise*.

III. Transições

A música concreta, a partir do final da década de 40, constitui-se utilizando sons do mundo em suas criações, isto é, compondo músicas com sons não-especificamente-musicais. Assim, ajudou a ampliar o campo do musical, para que este incluísse sons gravados diversos, tanto produzidos por instrumentos musicais, quanto por objetos cotidianos, como portas, painéis, além de maquinários como trens, dispositivos e mesmo gravações de música. [7] Encontrando tal gama de sons dentro de contextos musicais, o ouvinte poderia aproximar música e mundo: alguns sons são comuns a ambos. A música mostra maneiras inventivas de variá-los e combiná-los; ela também traz uma noção de seleção que pode nos tornar mais atentos aos arredores, fortalecendo uma imaginação sonora no dia a dia.

Principalmente a partir da década de 90, artistas ligados à noção de *plunderphonics* ("pilhagem sonora") [8] começaram a se perguntar se esses sons do mundo, a serem selecionados, captados, combinados e variados, não seriam as próprias músicas do universo *pop*. Primeiro, por serem parte incontestável do mundo, a qual as pessoas estariam expostas, quer queiram quer não; um ruído metropolitano. Segundo, porque a atenuação da capacidade de escuta atenta para essas músicas potencializava um tratamento mais analítico das mesmas como material. As diferentes possibilidades de seleção e tratamento trariam aos ouvintes um contraste de tipos de engajamento auditivo. A escuta dos *plunderphonics* exigia atenção e entendimento. Nos casos em que as músicas-material das colagens musicais fossem reconhecíveis, o ouvinte poderia fazer comparações diversas com os supostos originais. Como se o contexto fosse tão familiar que seria preciso um deslocamento para voltar a escutar também o *pop*, seja este deslocamento comportamental (por parte do artista, que agora escuta possíveis combinações e materiais, ao invés de músicas) ou estético (pelo ouvinte, que agora tem que lidar com outras preocupações e formas de dar consistência ao musical).

O *plunderphonics* certamente envolve produzir um ruidismo em relação à música *pop*, introduzindo fragmentação da constituição, explicitação de questões musicológicas, ênfase em questões envolvendo referencialidade e transgressão de normas de autoria [9]. Ademais, há a possibilidade de que as operações de colagem musical sejam indesejáveis e desconfortáveis. Mas a capacidade de interrupção destas muitas vezes envolvem fazer com que a música *pop* seja escutada com mais atenção, enquanto forma de arte no campo da música, com questões e envolvendo uma série de pensamentos e preocupações. Não há simplesmente uma desconstrução ou crítica do *pop*: há uma reativação de potenciais de escuta.

Em minha obra de colagem musical *Not As Official an Artist As Cildo Meireles: (block that kick)*, de 2016, estava preocupado em articular artisticamente as questões que permearam o artigo até esse ponto. Eu queria criar uma música que (1) usasse como material a música *pop* e (2) que esse material fosse entendido como ruído dentro do contexto da obra. (3) Que a música progredisse para uma estética *noise* e que (4) esta aparecesse como a parte mais propriamente musical. Assim, eu construiria, a partir de materiais retirados de exemplos típicos da música *pop*,

uma música *noise* em que o *pop* [10], compareceria como ruído, isto é, com uma carga anti-musical.

Parti de duas referências adicionais. Cildo Meireles havia, em 2004, criado uma instalação sonora - *LiverBeatlespool* - em que empilhava 27 músicas de sucesso dos Beatles, retiradas do álbum *The Beatles 1*. As músicas foram sobrepostas a partir do ponto temporal correspondente à metade da duração de cada uma, de modo que a menor música ocorresse apenas quando todas as outras já estivessem tocando, enquanto que a maior começasse e terminasse sozinha. Dessa forma, *Hey Jude* figurava facilmente reconhecível, porque com começo e final descoberto, enquanto *From me to You*, estaria mascarada quase que inteiramente pelo fato de tocar quando as outras 26 canções estivessem também tocando juntas. Diferentes níveis de reconhecimento e ativações da memória eram assim enfatizados. A relação entre os Beatles e a cidade de Liverpool, evidenciada pelo local da instalação e o título da mesma, também dava uma chave de leitura envolvendo o grupo e sua presença na história e vida da cidade, tanto direta (os sons das suas músicas), quanto indireta (reconhecimento de quais músicas estão tocando, memórias evocadas pela escuta), quanto também metafórica (o fato do ruído, do material não reconhecível ter sido construído a partir de músicas dos Beatles faria analogia a como aspectos da cidade poderiam refletir de maneira não óbvia o legado da banda).

Eu não tinha interesse nem especificamente nos Beatles nem na cidade de Liverpool, mas sim em ressignificar o empilhamento do tipo piramidal que a obra operava. Usar os Beatles ainda tinha interesses marginais aos desse artigo: articular conjuntamente as noções de plágio, autoria e direitos autorais, além do fato de haver uma progressão do tratamento estereofônico nos álbuns que sempre me atraiu (da monofonia, para duofonia, até a estereofonia propriamente dita). Ademais, existiam vários colegas meus, da cena da música experimental brasileira, para os quais a música deles eram irritantes, inadequadas.

A outra referência era o subgênero da arte conceitual popular "de *youtube*", o "*all at once*" ("tudo ao mesmo tempo"). De fato, existem diversos gêneros-procedimento envolvendo procedimentos que geram toda uma série de vídeos e áudios, geralmente publicados na plataforma *youtube*, e um deles envolve escolher um autor ou álbum e empilhar todas as músicas do mesmo. No caso, produzi uma música de Beatles-tudo-junto (*Beatles all at once*). Diferentemente de uma opção comum à essa prática, não deixei as faixas sobreporem-se chegando a níveis de intensidade sonora acima daqueles aceitos pelos equipamentos utilizados. Para que o som não ficasse cada vez mais distorcido, uma vez que clipado (com os valores acima do máximo previsto tornando-se limitados pelo valor máximo, e equivalendo-se a ele), ajustei o volume do todo para que o pico máximo de intensidade se desse no valor máximo permitido. Ademais, equilibrei, de álbum a álbum, os valores de intensidade percebidos, de modo que cada música soasse com uma intensidade média relativa ajustada a todas as outras músicas.

Havia vantagens evidentes nessa decisão: primeiro, as músicas-material, tomadas isoladamente, teriam um nível de intensidade sonora baixo, colocando já de cara uma inadequação da escuta delas como canções *pop* (o volume estaria incorreto). Da mesma forma que as músicas *noise*, quando ouvidas em volume inadequado, isto é, não-incrivelmente-alto, falham em atingir o objetivo de inundar os sentidos de sons e dificultar a escuta analítica, a música *pop*, em um nível baixo demais, falha em ser escutada sem esforço e de modo fluido. Segundo, evitando a clipagem, a peça desenha uma forma clara em que as músicas-material vão se acumulando uma a uma até todas estarem tocando juntas; em seguida, vão desacumulando até apenas uma delas estar tocando.

Esse acúmulo numérico é acompanhado necessariamente de um perfil de intensidade correspondente: do pianíssimo ao fortíssimo.

A intensidade baixa de cada música isolada também tenta contornar um problema de fruição. Uma vez que o *pop* figura dentro de uma zona de consistência musical pautada por critérios costurados a partir de uma sensibilidade do *noise*, seria fácil que ou o ouvinte trocasse de referencial, operando uma mudança no campo de avaliação e referencia de fruição para um que esteja mais próximo ao do *pop*, ou simplesmente rejeite o *pop* como algo que não deveria estar ali - que se encontra em contexto errado. E não há um distúrbio forte nem transgressão se esse tipo de engajamento é favorecido. Quando um elemento é absorvido ou expulso, não há propriamente anomalia [11]. As músicas, tocadas em pianíssimo, indicam que estão, em suas aparições individuais, subordinadas como material a um acumular conjunto de textura e intensidade.

E usar todas as músicas dos álbuns oficiais de estúdio dos Beatles permite um acúmulo de maior escala, de um âmbito maior, e uma transição mais progressiva, com mais degraus, do que apenas usar 27 músicas (o que evidentemente, não é uma crítica ao trabalho de Meireles, mas uma colocação da diferença de intenção entre os dois). Ademais, como em parte expressiva da obra há a evidenciação de um objetivo textural - construção por acúmulo de uma textura ruidosa de espaço sonoro amplo -, cada música isoladamente contribui pouco para o mesmo; cada uma delas, isoladamente, possui um espaço sonoro límpido e claro, refletindo a ideia de que o ouvinte facilmente identifique os instrumentos, linhas melódicas e rítmicas separadamente. Tanto no espaço sonoro evocado, quanto no fato de promover uma ideia de construção por agrupamento, colocam-se em uma relação incongruente com o resultado central: um espaço sonoro que se expande cada vez mais, dando a impressão de uma sala estranhamente espaçosa (possivelmente pelas diferentes anulações, não apenas de fase mas de conteúdo, resultantes das sobreposições), e uma textura bloco única, em que cada parte contribui como um grão unificado num todo perceptivelmente sem partes.

Esse todo fornece a consistência sonora, isto é, não-conceitual, para a peça, que é didaticamente articulada de forma a construir esse bloco de tudo-junto. O bloco em si é uma textura imersiva de alta intensidade, que não permite a cognição das partes e ocupa de modo bastante equilibrado todo o espectro sonoro audível. O material neste é tratado como resíduo: do ponto de vista da textura central, as individualidades particulares e qualidades de cada música-material utilizada são irrelevantes. Seria possível construí-lo a partir de outras músicas, bem como de transitar imperceptivelmente de uma coleção musical para outra. Também de modo didático, após o acúmulo, as músicas aparecem como resíduo do processo - o decremento é também a exibição do que sobra, dos despojos pós-centro.

O fato de *Revolution 9* iniciar a coleção também tem suas consequências: como música de maior duração na discografia, também é a mais ruidosa e próxima das correntes experimentais ligadas a uma suposta música de ruídos (a música acusmática). Ela contém sons não-musicais diversos, dispostos de uma forma que estabelece um meio termo incerto entre tratamentos do estúdio de rock e o presente em obras de música eletroacústica. De certa forma, é uma obra com uma posição incômoda dentro da produção do grupo, e por isso, deve aparecer aqui como peça de maior destaque. *I Want You (She's So Heavy)* aparece em seguida (tem mais de 7 minutos de duração), com seu *riff* obsessivo. É uma música tão hermeticamente fechada no seu próprio ciclo repetitivo que não se mistura bem com as outras sobreposições e é preciso esperar um número de adições razoável para que ela perca sua posição perceptiva privilegiada. De modo que acaba por competir como ruído: como um tipo de consistência especialmente deslocada, tentando forçar uma

escuta mais própria ao *rock* que é. E como ela reaparece, emergindo do bloco de ruído de modo similar ao trecho anterior, a ideia é que seu caráter incômodo seja afirmado na repetição (de seu ciclo repetitivo). Ademais, ambas essas canções estabelecem contrapontos entre si, contrastando o mais variável e experimental com o mais repetitivo e roqueiro.

Há na peça três zonas: a primeira é definida pela capacidade de reconhecer as músicas e estabelece uma fricção entre o modo de apresentação destas e as condições normais as quais seriam escutadas. Mesmo numa peça de colagem, não seriam meramente sobrepostas, como ocorre nessa obra: haveriam ao menos ajustes de filtragem, volume e panorâmica. Aqui, a intenção é que existam tensões de fruição das músicas-material e que, retrospectivamente, até mesmo a primeira aparição possa figurar como ruído. A terceira zona compraz a região em que todas as músicas dos Beatles estão empilhadas e onde ocorre o pico de intensidade da obra, e cujo meio é o ponto de partida virtual de construção da mesma. A segunda zona é a zona de transição onde fragmentos e aspectos das músicas-material são reconhecíveis, mas em que a construção rumo ao bloco central já é bastante clara. É uma zona que articula a chegada e partida à sonoridade objetivo; é uma zona nebulosa e variável dependendo do ouvinte, que transitaria entre o *pop* e o *noise*, buscando definir a noção de musicalidade que permitiria a ênfase no ruído sonoro-musical da terceira zona e no estético da primeira.

A cacofonia não acontece quando todas as vozes somam-se em um todo que passa a ser uma textura única, mas quando a atenção vacila entre uma coisa e outra, e a apreensão não completa um objeto. Em um ambiente de bar, por exemplo, é irritante, em meio a muitos barulhos, reconhecer palavras ditas por outras mesas, sons que chamam a atenção inutilmente, ou músicas que são reconhecíveis para depois sumir em meio ao barulho, abandonando o campo de reconhecimento. Podemos nos irritar com a saturação do espaço sonoro, quando esse mascara sons que gostaríamos de escutar ou preenche a escuta com o ruído que incapacita relaxar. Mas isso acontece porque esse objeto denso é expulso da nossa expectativa de fruição auditiva, nesse contexto.

(*block that kick*) usou canções dos Beatles como material (1). Esse material, por ser tratado como resíduo, em relação à consistência buscada pelo bloco de ruído central, aparece como ruído (2). Isso ocorre devido ao nível isolado de intensidade baixo de cada música-material e o fato de se inserirem problemáticamente dentro do contexto da criação e dissolução de uma textura ruidosa de espaço sonoro amplo. Em geral, a música *pop* mascara diversos sons nos ambientes urbanos que frequentamos, mas aqui ela constrói via inter-mascaramento o ruído cujo acúmulo e aumento de densidade remetem a uma estética do *noise* (3), tratado sob uma ótica do musical, em que o ruído ele mesmo é percebido também em sua beleza enquanto som (4).

O musical almejado é resultante da proposição de uma construção que mantém em si elementos que procuram tensionar o modo de escuta que seria adequado a ela mesma, e exemplificar a relação dialética entre música e ruído.

Notas

1. "... the 'development of a cross-genre, cross-category, ultra-amplified and often ultra-processed music is something specific (in its breadth and range at least) to Japan'." Citado pelo próprio autor de seu artigo *Noise Threshold: Merzbow and the End of Natural Sound*, em *Organized Sound* 6 (3) (2001), 193-200, p.194.

2. "There is, if you like, more noise in Japanese noise music, whether in terms of volume, distortion, non-musicality, non-musical instruments, music against music and meaning."

3. Figuras do impossível ligado a algum tipo de ruptura ou excesso aparecem em vários trabalhos de Georges Bataille.

Um livro compreensivo sobre o assunto é *Georges Bataille: A Critical Introduction*, de Benjamin Noys.

4. É o que se depreende da explicação de Jean-François Lyotard quanto às duas fases da arte em "Respondendo a questão: o que é o pós-modernismo?", coletado em *The Postmodern Explained to Children: Correspondence 1982-1985*.

5. "There is no difference between Noise and Music in my work. I have no idea what you term "Music" and "Noise". It's different depending on each person. If "Noise" means uncomfortable sound, then pop music is noise to me."

6. Pierre Schaeffer, em *Traité des objets musicaux*, estabelece o quadro dos 4 modos de escuta. A diferença aqui adotada é que ouvir é uma atividade passiva, na qual nosso aparato auditivo funciona, enquanto escutar é uma atividade intencional.

7. Vide artigo de Carlos Palombini, *A Música Concreta Revisitada*, disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv4/vol4/art-palombini.htm.

8. Uma boa introdução sobre o tema é o artigo de Chris Cutler, *Plunderphonia*, incluído na coletânea *Audio Culture: Readings in Modern Music*, editada por Christoph Cox e Daniel Warner.

9. Vide minha dissertação *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental*.

10. *Pop* aqui é entendido de um modo bastante geral, abarcando diversos gêneros. Para o propósito presente, não é necessário separar nem diferenciar o *rock* psicodélico e o *rock pop* deste. Mesmo que com grande inventividade de arranjo e produção, e especificidades composicionais, esses gêneros, dada a grande familiaridade do ouvinte médio (o ouvinte ideal para essa incursão), podem ser tratados da forma reduzida aqui apresentada.

11. Ray Brassier, em *Genre is Obsolete*, dá como exemplo dois artistas que procuraram manter "o ruído *sui generis*", que atualiza as potências desorientadoras longamente aclamadas pelo *noise*".

Referências Bibliográficas

Hegarty, Paul. (2010). *Noise/Music: a History*. New York: Continuum.

Iwao, Henrique. (2016). *Not As Official an Artist As Cildo Meireles*. Álbum musical. Seminal Records. Disponível em <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/not-as-official-an-artist-as-cildo-meireles>, acessado em 16 de agosto de 2017.

Kerkhof, Ian. (1998). *Beyond Ultra Violence: Uneasy Listening by MERZBOW*. Filme documentário. Holanda: Allegri Film.

Pozo, Carlos. (Sem data). *Expanded Noisehands: The noise music of Merzbow*. Entrada em blogue. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080916192108/http://noiseweb.com:80/merzbow/all.html>, acessado em 13 de agosto de 2017.