

Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo

Lilian Campesato
Universidade de São Paulo
lilicampesato@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende analisar o uso do ruído como recurso extremo que expõe os limites da musicalidade a partir de práticas experimentais. Inicialmente há a exploração dos limites pela dor e martírio, relacionando as práticas intituladas de música-ruído com a performance nas artes visuais. Em seguida, com a apresentação de alguns exemplos radicais, há a identificação de uma ambiguidade nas propostas dos artistas Justice Yeldham e Vomir. Sua música oscila entre a permanência na condição de ruído (empírico) e a aspiração pelo musical. A reflexão sobre essa posição ambígua da música-ruído é essencial na constituição deste artigo.

Palavras-chave: Ruído. Experimentalismo. Estetização do ruído.

Limit in noise/music: musicality, pain and experimentalism

Abstract: This article aims to analyze the use of noise as an extreme resource that exposes the limits of musicality within experimental practices. Initially the exploration of the limits of pain and martyrdom are discussed, linking noise/music practices and performance in visual arts. Then, some radical examples are presented to show the ambiguity in the artistic proposal's of Justice Yeldham and Vomir. Their music oscillates between its permanence in the noise condition (empirical) and its musical aspiration. To reflect on this ambiguous position of noise/music is essential to the constitution of this article.

Keywords: Noise. Experimentalism. Aestheticization of noise.

1. Introdução: Música-ruído

Por música-ruído entendo a produção que utiliza o ruído como recurso extremo no conjunto de práticas compostas por vários gêneros musicais que se configuraram a partir do final da década de 1970 sob a influência de diferentes manifestações do rock e dos movimentos experimentais *underground*, tanto musicais quanto da *performance art* no contexto das artes visuais. A música-ruído mais recente é frequentemente associada a gêneros como: *industrial noise*, *japanoise*, *noise rock*, *no wave*, *black metal*, *harsh noise*, *harsh noise wall*, *glicht*, entre outras etiquetas. Isso não significa que toda produção criada sob esses termos se enquadre no que me refiro aqui como música-ruído e, tampouco, que se excluam outros gêneros e outras “músicas”, inclusive de outros períodos, dessa minha delimitação. O que caracteriza uma música como sendo música-ruído não se localiza nem geográfica nem historicamente. Porém, encontro nesses movimentos supracitados uma concentração de

propostas, que compartilham uma tendência a ações extremas – tanto em termos ideológicos quanto estilísticos - que me levam a agrupá-las sob o termo música-ruído.

Essas práticas incluem o uso do ruído gerado por processos e dispositivos como: instrumentos acústicos (quase sempre amplificados) ou eletrônicos; instrumentos não convencionais, como o som de máquinas em funcionamento e aparelhos sonoros, *samplers* e mídias de áudio fisicamente manipuladas ou processadas computacionalmente; ruídos produzidos por equipamentos eletrônicos em curto-circuito, distorções, *feedbacks* e microfônias; sons produzidos por processos randômicos e estocásticos, distorções e saturações geradas propositadamente, entre outros. De maneira geral, a música-ruído é baseada na improvisação ou no desenrolar de um processo único, longo e contínuo, muitas vezes formado por uma massa sonora complexa esvaziada de articulações e de conteúdo mimético. Outra característica é a ênfase dada às altas frequências e ao volume excessivo que extrapolam o limite da dor no sistema auditivo humano. Este artigo pretende levantar o uso do ruído como recurso extremo que expõe os limites da musicalidade a partir de práticas experimentais. Limite é algo que se constitui de uma linha de demarcação, que marca contornos de um domínio para outro, indica fronteira, margem, porém também determina um fim. Nesse artigo serão abordados alguns dos limites que a música-ruído acaba por alcançar, intencionalmente ou não.

2. Ruído e Limite

Talvez a característica mais significativa da música-ruído seja o fato de trabalhar *com e no* limite. Em vários exemplos nota-se a tentativa persistente de lidar com aquilo que se localiza no extremo: da dor, do corpo, dos equipamentos, do experimentalismo e até da própria arte. É uma prática que visa o êxtase pelo excesso, pela extrapolação dos limites.

Um desses limites é o da dor, ou o limite de resistência e tolerância ao que o corpo humano pode suportar. No caso da música-ruído, geralmente esse limite diz respeito ao uso de sons com intensidade elevada. Os níveis de amplitude muitas vezes usados nos eventos de música-ruído ultrapassam a casa dos 120 decibels, valor genérico referido no campo da psicoacústica como sendo o *limite de dor*. E é aí que a dor passa a ser usada como recurso estético e expressivo, um recurso que toca o sublime. Ao recorrer ao sublime neste artigo, me restrinjo a tratar dos aspectos referentes à ordem da experiência, a experiência do sublime, no ponto onde se tocam uma sensação, emoção ou estremeamento de um tipo de prazer quase perverso, uma sensação que é ao mesmo tempo dolorosa e prazerosa. Nesse sentido, entendo

que há uma relação estreita entre o sublime e o uso do ruído como elemento extremo na música-ruído.

A aproximação com o sublime não necessariamente se constitui numa busca consciente pelos criadores e praticantes da música-ruído. Mas ainda que ela se dê de maneira não intencional, muitos exemplos desse repertório têm no limite entre dor e estética o fundamento para a construção de sua expressividade.

Se por um lado o ruído pode ser associado negativamente com a dor, por outro, nos interessa apresentá-lo por outro viés, o do prazer. E esse prazer não é menos relativo ao seu caráter subversivo e transgressor. Não é à toa que há uma forte relação do limite da dor com o prazer que ela causa e, nesse caso, essa sensação paradoxal é certamente explorada pela música-ruído, constituindo-se numa relação ao mesmo tempo sádica (por parte de quem faz) e masoquista (por parte de quem ouve). Essa é uma relação de submissão ao som. O ruído se liga a um contexto ou contingência específicos e, segundo Salomé Voegelin, exclusivistas: “O ruído não tem que ser forte, mas tem que ser exclusivo: excluindo outros sons, criando nos sons uma bolha contra sons, destruindo significantes sonoros e divorciando a escuta do sentido material externo aos seus ruídos” (2010: 43). O ruído elimina a possibilidade de paralelismos no momento da escuta, de uma escuta polifônica, já que demanda uma atenção direcionada à sua materialidade na medida em que toma o corpo e a atenção do ouvinte de maneira 'involuntária' e 'coerciva'.

3. Música-ruído e Performance

O limite da dor está intimamente relacionado ao limite da tolerância do corpo, e no caso, a uma exploração estética dos limites do corpo. Nesse sentido pode-se encontrar bastante semelhança na proposta das músicas-ruído com a exploração dos limites do corpo pela arte da performance. A *performance art* em sua essência se constitui por uma diversidade de práticas em que ações de um indivíduo ou grupo são desenvolvidas em um lugar e tempo particulares e em que a intenção está focada na ação, no acontecimento de uma proposta geralmente conceitual. Pode-se dizer que a base de influências tanto da arte da performance quanto das músicas-ruído são muito próximas, partindo das contestações do dadaísmo e da força de figuras como Antonin Artaud e William Burroughs. Esse compartilhamento de ideais nos fornece uma relação interessante: música-ruído e *performance art* tendem a buscar o sublime transformando o limite do corpo e das convenções sociais e culturais em recurso estético. Essa aproximação com o sublime pela transgressão dos limites está vinculada a uma

dinâmica entre atração e temor em relação àquilo que está além das nossas possibilidades, ou seja, com o inalcançável.

A atitude de contestação frente às regras sociais, frente ao papel da arte e do artista vai ser explorada ao extremo pela arte da performance, especialmente por vias da experimentação com o corpo. No caso da performance e da *body art*, o corpo do artista, seus fluídos, saliva, sangue, esperma, urina, fezes, podem transformar-se em material, suporte e meio de expressão. Artistas como Vito Acconci, Marina Abramović, Rebecca Horn, Chris Burden extrapolam os limites do corpo, seja pela violência ou pela dor, seja pelo extremo do esforço físico. No caso das músicas-ruído a violência a que os músicos expõem seu público em muito se aproxima do extremismo deste tipo de performances.

Um dos aspectos de intercessão entre a performance das artes visuais e algumas apresentações e performances de artistas da música-ruído é o martírio. Em muitos casos há uma construção e apresentação frente ao público de atividades repulsivas, chocantes e que remetem à ideia de martírio, de grande aflição e sofrimento. Esse martírio do performer muitas vezes se inverte e se transforma no martírio do espectador. A situação limite de um evento típico de noise japonês se estabelece na criação de um ambiente de perturbação e incômodo constantes que gera uma relação entre quem ouve e quem faz como uma luta de sobrevivência, de limite do corpo. Essa situação gerada pelo ruído é específica e resiste a generalizações, abstrações e análises. Ela é a experiência de uma contingência (Kahn, 1999: 26). Ao mesmo tempo em que o performer se coloca em uma situação limite, ele força seu espectador a ficar no mesmo limite, estimulando-o a intervir na situação, muito embora essa intervenção nem sempre aconteça.

Paul Hegarty ressalta que boa parte do ruído em um gênero como o noise japonês é um ruído tratado, embora tenha a pretensão de se apresentar como material não-musicalizado. Instaura-se se aí, realmente um limite entre o que é musical e o que está fora da música? Não haveria sempre, mesmo nas músicas-ruído, apesar de sua radicalidade, uma musicalização do ruído? Hegarty comenta a postura de Adorno no texto *Musica e Técnica* a respeito da impossibilidade de um material bruto constituir-se como música:

Adorno questionou se o material não tratado poderia contar como música. Enquanto pouco do noise japonês não tem tratamento, ele pretende ser o material que é não-musicalizado [*unmusicalized*]. Adorno afirma que "a obra de arte sem conteúdo, o epítome de uma mera presença sensual, nada mais seria do que uma fatia da realidade empírica. [...] A identidade não mediada do conteúdo e da aparência anularia a ideia da arte" (Adorno *apud* Hegarty 2008: 140).

4. Limites do experimentalismo

Um exemplo interessante dessa dinâmica de recepção pode ser encontrado na série da artista brasileira Paula Garcia que se intitula *Corpo-ruído*. Essa série se constitui de vários trabalhos em diversos formatos, como fotografia, vídeo e performance em que a artista trabalha com ímãs de neodímio e pedaços de ferro recolhidos em serralherias. Em *Corpo-ruído #2* (2010), uma versão performática do trabalho, Paula Garcia usa uma roupa especialmente feita com os fortes ímãs e cria uma situação em que o seu próprio corpo fica parcialmente entredado por conta do peso dos ferros que são atraídos contra ele. A roupa imantada cobre seu corpo todo, incluindo a cabeça, e a performance consiste na colocação por alguns colaboradores (Joacyr Salles Barros e Iano Ahmed), dos pedaços de ferro, um a um, até o limite suportado pelo corpo da performer e pelo magnetismo dos ímãs. A performance também contava com um microfone posicionado próximo ao corpo da artista, com o intuito de captar os sons dos ferros despencando de seu corpo.



Figura 1 : Foto da performance *Corpo-ruído #2* (2010), de Paula Garcia.

A paralisação de seu corpo pelo peso dos retalhos de ferro colados a ele expõe o limite físico do corpo humano, mas também expõe uma relação perversa com o público. Nesse momento há que se perguntar: e o público? Qual o papel dele frente à execução de uma performance como essa? Seu campo de ação estaria também paralisado pelo magnetismo da instituição obra de arte? O que está a cargo dele? Por mais que haja um esforço grande por parte da arte experimental em estimular o caráter imersivo e participativo de suas obras, há

também muitos casos em que essa relação é posta no seu limite, já que, ao mesmo tempo em que é impelido a participar, o público fica paralisado, permanecendo na relação de mero observador, contemplando as propostas, por mais radicais que elas sejam. Sem saber qual é o limite que separa o espectador da obra, o público mantém alguma distância, observando o martírio do artista como quem assiste confortavelmente em seu lugar a um filme de horror.

O tormento infligido ao público vai sendo banalizado, o espectador vai desenvolvendo estratégias para enfrentar essa aflição, transformando-a em algo de cotidiano, trivial. Não posso deixar de lembrar aqui o caso extremo em que uma relação estetizada entre artista e público se transforma em tragédia: o artista colombiano John Jairo Villamil, um estudante de artes morreu sufocado com um saco de plástico preto na cabeça, diante dos amigos e de outras pessoas que assistiam à exibição de sua performance em maio de 2011. Apesar da triste fatalidade, o fato torna transparente a distância entre a arte e a vida, expondo a permanência e resistência do entendimento da arte como atividade relegada à apreciação pela ordem do espírito.

Assim como Villamil, Vomir é conhecido por suas performances de “paredes ruidosas” em que utiliza um saco preto cobrindo a sua cabeça. Com isso, pretende provocar um distanciamento do mundo, ou como ele próprio diz, uma aproximação mais direta com o ruído. Em muitas de suas apresentações, os próprios espectadores utilizavam o mesmo saco preto em busca da imersão. É claro que o extremo no caso da proposta de Vomir em relação ao corpo não é como na arte da performance. Quer dizer, Vomir busca atingir o 'limite' tanto pela potência sonora que pode ferir os ouvidos do seu público, quanto pela representação de tabus envolvendo o imaginário de ligações com um conteúdo extra-sonoro, mais presente na atitude dos músicos.

O músico francês Romain Perrot que atua sob o nome de Vomir é considerado um dos principais representantes da iniciativa HNW (harsh noise wall) e a grande maioria de seus trabalhos são apresentações de ruídos muito densos e sobrepostos a fim de constituírem uma massa sonora complexa e ininterrupta, cuja intensidade é reforçada para realçar o caráter estático, porém grandioso, dos sons. É interessante lembrar aqui que em sua origem a palavra ruído no francês provençal está relacionada à náusea e que o próprio nome usado pelo artista, Vomir, em francês remete ao verbo que designa o ato de vomitar. Essa aproximação com uma reação do corpo – sentir náusea – a um estímulo intenso e geralmente desagradável, não se estabelece por acaso, pois vai ressaltar o caráter niilista de uma parte do repertório de música-ruído.



Figura 2 : À esquerda cartaz de performance de Vomir; à direita, o músico durante apresentação.

Um exemplo que se aproxima mais do limite do corpo no contexto da música-ruído é o do artista australiano Lucas Abela que se apresenta sob o nome de Justice Yeldham. Esse talvez seja o exemplo mais interessante de como uma relação ambígua entre martírio e ironia são ressaltados justamente pelo papel que o ruído adquire. Justice Yeldham desenvolveu um trabalho com o vidro, criando seus experimentos sonoros com uso de osciladores e pedais de distorção ligados a microfones de contato presos a folhas de vidro quebradas.

Durante suas performances Yeldham pressiona a folha de vidro contra seus lábios e rosto produzindo sons como se tocasse um trompete. Muitas vezes Yeldham chega, pela excitação durante a improvisação, a misturar a geração dos sons amplificados ao ato de morder e mastigar pedaços do vidro. Apesar da simplicidade do instrumento, Yeldham demonstra uma postura e concentração típicas de um instrumentista virtuose. Os sons amplificados e distorcidos têm um caráter sonoro agressivo que reforça os gestos incisivos do artista. As bordas cortantes do vidro pressionadas insistentemente contra o seu rosto durante a performance eventualmente provocam ferimentos em relação aos quais Yeldham permanece impassível, como se a sua habilidade enquanto performer estivesse muito acima da dor e da ameaça contra o próprio corpo. Assistir a uma performance de Yeldham significa pairar entre um sentimento de repulsa e de admiração. De certa forma, os limites da admiração ou repulsa podem ser vistos como uma perversão moral, já que se estimula o sentimento de prazer, interesse e entretenimento – tais como nos *freak shows* – expondo as fronteiras morais e

éticas, que são tanto definidas quanto desobedecidas pelas ações de Yeldham. Nesse caso, o ruído permanece na ambiguidade, na ironia do martírio que se subverte em gozo.



Figura 3: Justice Yeldham em performance.

Tanto nos trabalhos de música-ruído, quanto no exemplo das performances de Justice Yeldham, assim como nas performances de *Corpo-ruído* de Paula Garcia, o experimentalismo é levado ao extremo. Se no contexto das vanguardas musicais as tensões trazidas pela experimentação funcionaram como mola propulsora do fazer artístico, no contexto das performances da música-ruído e da *body art*, essa experimentação avança a tal ponto, que se superpõe ao discurso e à própria linguagem, levando ao extremo procedimentos de deslocamento da ideia de arte. Marcas e incisões são deixadas no corpo do artista, no corpo do espectador, no corpo da própria arte. Um evento de noise japonês, por exemplo, toma esse extremo dos procedimentos de maneira literal, ao ferir com o som, por seu aspecto tátil, os ouvidos de seus espectadores, transformando o ferimento físico em estética, como se assim legitimasse sua prática. É o limite do que a arte põe em jogo ao situar-se no terreno do sublime. Reforça a crença na arte como extensão da vida e na possibilidade de transformação do mundo por meio da arte, fazendo do próprio corpo dos artistas e de seus espectadores um

gesto estético. O que interessa é o próprio gesto, muitas vezes martirizante, de impor ao seu público o compartilhamento de uma aflição. Mas mantém-se em alguma proporção o ideário modernista das vanguardas, sua crença na utopia e na estetização do real. Neste caso o real é transformado em hiper-real, processo intensificado pelo desejo de superação daquilo que está distante e permanece inalcançável.

Essas noções de limite trazidas por um uso radical de processos e materiais desembocam numa questão maior que é o limite da própria musicalidade. Entendo o ruído, em seu estado original, bruto, como algo que está antes de qualquer organização, de qualquer linguagem. Mas não se trata aqui de estabelecer uma oposição entre sinal e ruído: ambos fazem parte do mesmo processo. O ruído é a matéria a partir da qual pode emergir aquilo que é significativo, o sinal. Em geral, o uso do ruído em arte significa, na verdade, uma filtragem do ruído para deixar que, a partir dele, emergja algo significativo. Esse processo, a que me refiro em trabalhos anteriores como silenciamento, funciona como motor propulsor em todo processo criativo e artístico. O ruído *na* música, mesmo em seu limite, é o que faz a conexão entre o ruído empírico (aquele que está no mundo) e a música.

Referências:

HEGARTY, Paul. *Noise/Music: a history*. New York: Continuum, 2008.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*. Cambridge London: MIT Press, 1999.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum, 2010.