

A ESTÉTICA DO RUÍDO

TORBEN SANGILD
TRADUÇÃO DE JULIANA FRONTIN

THE AESTHETICS OF NOISE

LA ESTÉTICA DEL RUIDO

ABSTRACT

Tradução*

Juliana Frontin**

<https://orcid.org/0009-0009-4552-7221>

**Universidade de São Paulo (USP), Brasil

* Publicação original:
Sangild, Torben.
The Aesthetics of Noise/Ed.
Pelle Krogholt. Copenhagen:
DATANOM, 2002.

Revisão de Letícia Catete
e Eliane Pinheiro (*Ars*)

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.215454

In the essay “The Aesthetics of Noise”, Torben Sangild seeks to define noise and briefly outline its history in society. He classifies it into three categories: acoustic noise, communicative noise, and subjective noise. Sangild then goes on to explore noise in rock and electronic music and how the use of the guitar, samples, and glitches by bands such as Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow and Curd Duca defined the effect and aesthetic power that noise can convey. Sangild treats noise as an aesthetic phenomenon, an explosive feeling that can have a critical potential in a society immersed in rationality and individuality.

KEYWORDS Noise, Aesthetics, Rock, Electronica

RESUMO

No ensaio “A estética do ruído”, Torben Sangild busca definir o ruído e traçar um breve esboço de sua história na sociedade. Ele o classifica em três categorias: o ruído acústico, o ruído comunicativo e o ruído subjetivo. Sangild então passa a explorar o ruído no rock e na música eletrônica, investigando como o uso da guitarra, de *samples* e de *glitches* em bandas como Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow e Curd Duca ajudaram a estabelecer o poder estético que o ruído pode transmitir. Sangild trata o ruído como um fenômeno estético, um sentimento explosivo que pode ter um potencial crítico numa sociedade imersa em racionalidade e individualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Ruído, Estética, Rock, Música eletrônica

RESUMEN

En el ensayo “La Estética del Ruido”, Torben Sangild busca definir el ruido y trazar un breve esbozo de su historia en la sociedad. Lo clasifica en tres categorías: el ruido acústico, el ruido comunicativo y el ruido subjetivo. Luego, Sangild explora el ruido en el rock y la música electrónica, investigando cómo el uso de la guitarra, samples y glitches en bandas como Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow y Curd Duca contribuyó a establecer el poder estético que el ruido puede transmitir. Sangild aborda el ruido como un fenómeno estético, un sentimiento explosivo que puede tener un potencial crítico en una sociedad inmersa en la racionalidad y la individualidad.

PALABRAS CLAVE

Ruido, Estética, Rock, Música Electrónica





O ruído pode explodir sua cabeça. O ruído é raiva. O ruído é êxtase. O ruído é psicodélico. O ruído está frequentemente no limite entre o incômodo e a alegria. Ruídos são muitas coisas. O ruído é um conceito difícil de tratar.

Alguns diriam que não faz mais sentido falar do ruído como algo especial, já que finalmente atingimos um estado em que todos os sons são iguais. Isso pode ser assim para certos artistas de vanguarda e ouvintes mais experimentados, mas posso afirmar que nós ainda ouvimos uma diferença entre o ruído e os sons musicais mais tradicionais. Ruídos são os sons que costumavam ser denunciados como não musicais. Incluir ruído na música ainda tem um efeito e carrega um certo poder estético. Este poder é o tema deste ensaio. Dar uma explicação exaustiva sobre isso, porém, não é apenas além dos limites de um ensaio, mas parece ser fundamentalmente impossível devido à evasão do assunto.¹ Há uma discrepância constante entre o objeto essencialmente indescritível e a tentativa de verbalizá-lo e entendê-lo. Espero que as seguintes reflexões sejam capazes de esboçar uma abordagem para entender o papel importante que o ruído desempenha na música de hoje.

Após definir o que é ruído e dar uma breve história do ruído na música, me aproximarei de bandas como Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow e Curd Duca como quatro abordagens estéticas muito diferentes sobre o ruído. Variando do êxtase agressivo à intimidade suave, da doçura melódica ao ruído abstrato *hardcore*, da guitarra ao computador. Esses exemplos servem para indicar a variedade de ruído tanto no rock como na música eletrônica. Refletindo sobre isso em uma perspectiva mais ampla, irei então abordar conceitos filosóficos como o sublime, o dionisiaco, a multiplicidade e o abjeto.

O QUE É O RUÍDO?

Etimologicamente, o termo “ruído” em diferentes línguas ocidentais (*støj*, *bruit*, *Geräusch*, *larm* etc.) refere-se a estados de agressão, alarme e tensão e a fenômenos sonoros poderosos da natureza, como tempestade, trovão e o estrondo do mar. É importante notar, em particular, que a palavra “ruído” vem do grego *nausea*, referindo-se não apenas ao mar revolto, mas também ao enjoo, e que o alemão *Geräusch* é derivado de *rauschen* (o sussurro do vento), relacionado a *rausch* (êxtase, intoxicação), apontando

assim para alguns dos efeitos estéticos e corporais do ruído na música. Não é possível uma única definição de ruído; em vez disso, fornecerei três definições básicas: acústica, comunicativa e subjetiva.

RUÍDO ACÚSTICO

No campo da acústica, o conceito de ruído é definido, em princípio, puramente fisicamente. Ruídos são sons impuros e irregulares, sem tons e sem ritmo - estrondos, repicados, sons embaralhados com muitas frequências simultâneas, em oposição a um som redondo com uma frequência fundamental e seus sobretons. Para nomear diferentes tipos de ruído, as metáforas sinestésicas são derivadas do espectro da cor, de modo que o “ruído branco” é um sinal que supostamente contém todas as frequências audíveis ao mesmo tempo, como um rádio com interferência. Um sinal no qual certas frequências são preferidas a outras é chamado de “ruído colorido”, variando de “ruído violeta” (uma tendência nas altas frequências) a “ruído roxo” (uma tendência nas baixas frequências).

RUÍDO COMUNICATIVO

Na teoria da comunicação, ruído é aquilo que distorce o sinal no caminho do transmissor para o receptor. Sempre haverá

um elemento de distorção, seja externa ou internamente, vindo do próprio meio. Na música, o ruído é originalmente um mau funcionamento dos instrumentos ou uma perturbação de algum sinal eletrônico, que é então revertido em um efeito positivo. O efeito de distorção da guitarra elétrica, por exemplo, que agora é onipresente, foi originalmente uma sobrecarga do amplificador, desgastando o som. No início dos anos 60, os guitarristas começaram a construir deliberadamente essas distorções mexendo nos amplificadores, e logo a indústria comercializou pedais com nomes como “*fuzztone*”, “*overdrive*” e “distorção” como uma maneira fácil de obter o mesmo efeito.

Da mesma forma, artistas da música eletrônica trabalham com diferentes tipos de sobrecargas dos dispositivos, ou deliberadamente induzem a erros com resultados imprevisíveis. Um dos métodos é mandar muitos sinais MIDI de uma vez, resultando em uma saída musical incontrolável. Outra técnica óbvia é causar uma distorção sobrecarregando um amplificador digital.

Quando você reverte uma perturbação tornando-a parte da música, ela não é integrada suavemente e sim impõe uma tensão. Ainda há um jogo com a relação anteriormente negativa entre ruído e sinal quando um ruído é legitimado. Essa tensão é uma parte importante do poder musical do ruído.

RUÍDO SUBJETIVO

“Sons desagradáveis” – este é o significado comum e coloquial, mas também o mais complexo, de ruído. E é obviamente uma definição subjetiva. Existem poucas regras sobre quais sons são desagradáveis (quanto mais alta a frequência e mais alto o som, mais desagradável ele parece); e isso é em grande parte uma questão de idiosincrasia pessoal e situação histórico-cultural. Um fator importante para não gostar de certos sons é até que ponto eles são considerados significativos. O barulho do mar revolto, por exemplo, não está longe do ruído branco do rádio, mas, no entanto, não é considerado desagradável e irritante. Ainda buscamos significado na natureza e, portanto, o ruído do mar é um som feliz, enquanto o ruído do rádio (mesmo que o ouvíssemos indistinguível do mar) é normalmente considerado uma perturbação. Os artistas que lidam com o ruído em suas músicas, assim como seu público, têm uma abordagem diferente do ruído branco, deixando de considerá-lo um incômodo.

Pode-se concluir disso que a definição subjetiva não é relevante para o uso estético do ruído na música. Mas, como já sugeri, isso seria uma rejeição precipitada da importante tensão que você obtém ao infundir o que antes era negativo. Chegar a um ponto em que um

ruído branco severo não seja considerado desagradável exige um treinamento dos sentidos a ponto de se familiarizar com essa expansão dos sons musicais. Chegando a esse ponto, o ruído ainda conterà uma certa potência devido à tensão de ouvir o que antes era descartado como repulsivo (cf. abaixo sobre o caráter abjeto do ruído).

A HISTÓRIA DO RUÍDO – UM BREVE ESBOÇO²

A origem da música foi, em princípio, um processo de purificação de certos sons, filtrando os sons irregulares, o ruído. A música sacra da Idade Média foi um extremo nesse aspecto, permitindo apenas o som puro da voz masculina e considerando o intervalo de terça (hoje essencialmente consonante) uma dissonância. A tradição clássica ocidental tem (de um modo geral) fomentado instrumentos de sons puros e mantido a exclusão dos impuros, com algumas exceções para efeitos dramáticos (trovão, cânones etc.). Durante o século XIX a música tornou-se cada vez mais complexa e dramática, e ao mesmo tempo a orquestra passou a incluir mais instrumentos de percussão que eram considerados ruidosos. Eles estavam, no entanto, longe do que hoje é considerado ruído.

O primeiro compositor a operar conscientemente o ruído como música foi o futurista italiano Luigi Russolo, escrevendo o manifesto *A arte do ruído* em 1913. Ele construiu o chamado “*intonarumori*” (entonadores de ruído) e compôs algumas obras para estas máquinas. Eram bastante primitivos, cada instrumento fazendo apenas um único som ao girar uma alça, e a música ainda tinha um resíduo da função mimética e ilustrativa. Mas a ideia de permitir que todos os sons fossem música era um ponto de virada crucial.

Edgar Varèse e John Cage começaram ambos a partir desse ponto. Para Varèse, o importante era expandir as possibilidades da música dentro da tradição de uma obra de arte autónoma, ou seja, incluindo novos sons anteriormente não musicais, agora sem o seu efeito ilustrativo. Ele tentou emancipar o ruído da sua função mimética, abstraindo-o como puramente estético em obras como *Ionisation* (1931), onde usou sirenes por suas possibilidades de glissando ao invés de aludir a uma emergência. Ao deslocar o foco das notas para o som, ao ver a música como camadas e tratá-la como um som organizado ao invés de um desenvolvimento melódico-harmónico e por experimentar com instrumentos electrónicos, Varèse é provavelmente o pioneiro mais importante da música

electrônica. John Cage teve visões semelhantes, desenvolvendo-se a partir de uma expansão de sons musicais na sua invenção do piano preparado até a filosofia do pós-guerra de que toda música é apenas som, e portanto que todo som é música. Ele queria abrir os nossos ouvidos a todos os sons que nos rodeiam, emancipando todos os ruídos. Esta visão está ainda muito longe de ser realizada.

Após a Segunda Guerra Mundial, a música concreta evoluiu na França, usando tecnologia da fita para fazer música a partir de sons encontrados. Os pioneiros foram Pierre Schaeffer e Pierre Henry. A música eletrônica pura tornou-se possível em meados dos anos 50, centrada no estúdio de Colônia com compositores como Gottfried Michael König, Karlheinz Stockhausen e György Ligeti. A inclusão de ruído eletrônico e uma distinção entre várias qualidades de ruído foi parte integrante desse período. Desde então, inúmeros compositores trabalharam com ruído acústico e eletrônico.

ROCK E RUÍDO DE GUITARRA

O ruído no rock está centrado em dois efeitos, ambos ligados à guitarra elétrica e desenvolvidos nos anos 60: *feedback* e *distorção*. *Feedback* é o momento quando os pequenos captadores da guitarra reagem ao som do amplificador, ou seja, o som que

eles próprios transmitem. A distorção é o desgaste do som da guitarra originalmente produzido pela sobrecarga do amplificador, agora normalmente feito pelos pedais.

O uso deliberado desses efeitos remonta a *Rumble* (1958) de Link Wray, mas foram bandas de garagem como The Kingsmen, The Kinks e especialmente The Who, que o tornaram parte integrante de seu som. O grande inovador, no entanto, foi sem dúvida Jimi Hendrix, que construiu todo um catálogo de efeitos ruidosos, usando-os com virtuosismo em suas composições de rock inspiradas no blues.

Esteticamente, no entanto, a influência no *noise rock* não veio de Hendrix, mas sim do The Velvet Underground, com sua música minimalista, *lo-fi*, sinistra e com textos desiludidos. Em faixas como “European Son” e “Sister Ray”, o barulho é alarmante de uma forma que fez do Velvet Underground um ponto de referência para todo *noise rock*. Nos anos 70, The Stooges continuou a tradição barulhenta do *garage*, combinando-a com elementos do *free jazz* e abrindo caminho para o movimento punk rock. Lou Reed fez seu excelente álbum conceitual *Metal Machine Music* (1975) - quatro lados em vinil de ruído puro de guitarra e nada mais, feito em parte como uma provocação dirigida à gravadora, o disco ganhou reputação de

estranho, bonito e barulhento. Também mencionarei o lendário primeiro single de Pere Ubu, *30 Seconds Over Tokyo* (1975), uma das peças de rock mais perturbadoras já feitas, e a provocativa estreia de Throbbing Gristle, *2nd Annual Report* (1977).

O termo “*noise rock*” [em dinamarquês: *støjrock*] denota uma parte da cena pós-punk surgida das cinzas do punk no final dos anos 70. O uso do ruído na guitarra se torna uma característica de muitas bandas, explorando ainda mais suas possibilidades. O pós-punk caracteriza-se por certa preocupação com o sinistro, a melancolia, a dor, o medo, a morte, o excesso, a perversão – enfim, o que o filósofo Georges Bataille (1897-1962) chamou de “o heterogêneo”. Este termo denota aquilo que não se enquadra no normal e racional da sociedade moderna, aquilo que não pode ser subjugado pela utilidade pública ou pelo lucro. O pós-punk tenta, assim, distanciar-se da suavidade e alegria do pop, mas principalmente sem descartar suas qualidades melódicas.

Uma das maneiras importantes de conseguir isso é usando ruído. *Noise rock* não é um estilo coerente, mas um termo vago para abordagens bem diferentes de uma estética do ruído dentro de um idioma pós-punk. Começou em Nova York sob o rótulo de “No Wave” no final dos anos 70 e na Alemanha com Einstürzende

Neubauten e outras bandas centradas em Die Geniale Dilletanten por volta de 1980. No Reino Unido, o *noise rock* real não surgiu antes de 1985, quando The Jesus & Mary Chain criaram a variante britânica, mais melódica.

Não está nos limites deste ensaio dar uma visão geral da cena noise rock e eletrônica e todas as suas diferentes subcategorias, mas vou mencionar alguns dos estilos e nomes mais influentes: Sonic Youth decolou com a guitarra de Glenn Branca para criar seu próprio estilo harmônico e técnicas (veja o exemplo abaixo). Bandas como Swans e Big Black usaram o ruído como uma força sombria e infernal em seus cantos góticos agressivos. Hüsker Dü, Dinosaur Jr. e outros preencheram a lacuna entre o pós-punk e a iminente cena grunge com seu uso franco de guitarras barulhentas. My Bloody Valentine (veja o exemplo abaixo), A.R. Kane, Lush, Ride e muitas outras bandas britânicas usaram o ruído na guitarra para criar uma atmosfera mais poética e sonhadora, rotulada como “*dreampop*” ou “*shoegazer*”. Band of Susans fez um uso mínimo, semelhante a um mantra, de ruído na guitarra com um equivalente britânico nas bandas Loop e Spacemen 3. Young Gods e Ministry, entre outros, usaram o *sampler* como um gerador de ruído. No Japão, uma cena noise surgiu do ambiente de free jazz dos anos 70

em Tóquio, apresentando Keiji Haino, High Rise, The Boredoms, Merzbow e outros. Em 1991, o desenvolvimento do ruído na guitarra parecia ter chegado ao fim, culminando com *Loveless* de My Bloody Valentines como um clímax digno. O ruído na guitarra se tornou convencional com sucessos de bilheteria como Nirvana e Smashing Pumpkins, e as possibilidades de som pareciam permanentemente esgotadas. O lugar para explorar o ruído não era mais encontrado na cena do rock, e sim na música eletrônica.

A música eletrônica usa o ruído de muitas maneiras diferentes, às vezes tão integradas que qualquer distinção entre ruído e música é fortemente borrada. *Samples*, *drumloops*, *breakbeats* rápidos, *dub bass* e claro todos os tipos de sons gerados por computador podem ser mais ou menos ruidosos. Uma tendência importante é o “*glitch*”, em que erros são infligidos aos CD’s, fazendo com que eles pulem e fiquem presos. Oval é provavelmente o *glitch-artist* mais convincente, criando uma atmosfera borrada não muito diferente de My Bloody Valentine. Apenas alguns artistas eletrônicos, como Merzbow (veja abaixo), lidam exclusivamente com ruído.

QUATRO EXEMPLOS

SONIC YOUTH

Sonic Youth fez sua estreia no chamado Noise Festival em Nova York, 1981, evento que marcou o fim do No Wave e o início de algo novo. Com o compositor e guitarrista Glenn Branca como figura paterna, eles se propuseram a “reinventar a guitarra”, considerando a guitarra um instrumento muito mais rico do que normalmente se considera, contendo um amplo leque de possibilidades.

A guitarra pode ser usada como instrumento de percussão, batendo as cordas com uma baqueta quebrada, uma chave de fenda ou o que estiver à mão. Combinando esse efeito com o *feedback*, Sonic Youth criou um som de sino, reverberado. Todas as possibilidades do instrumento – a guitarra, a ponte, o amplificador, até as tomadas elétricas – foram exploradas e, como sua característica mais original, as cordas foram afinadas de forma diferente, criando um novo som, com harmônicos mais dissonantes (às vezes até microtonais), longe do idioma geral do rock. Sonic Youth desenvolveu um arsenal de mais de 40 guitarras cada uma com sua afinação; muitas vezes os dois guitarristas tocavam cada um com sua afinação ao mesmo tempo.

Um traço característico é o que chamarei de “turbilhão do ruído”, no qual a melodia e o ritmo se transformam em um redemoinho de ruído, intensificando gradualmente o andamento e o volume, absorvendo o ouvinte em um buraco negro extático. Este vórtice caótico está em oposição aos elementos estruturais e formais da música, ultrapassando os limites dos sentidos, embora ainda controlados em um nível superior. O redemoinho é ao mesmo tempo uma explosão de energia e uma implosão de significado, desviando-se do distinto e semântico para o sublime e extático. O efeito comum do ruído na música é a agressividade, expressão furiosa também encontrada no turbilhão do Sonic Youth. O ruído é um meio veemente, refletindo o caos e o conflito interno e externo. Mas, como o próximo exemplo mostrará, o ruído também pode ser usado para evocar uma experiência muito diferente.

MY BLOODY VALENTINE

My Bloody Valentine também tinha a ambição de reinventar a guitarra, embora com meios e efeitos totalmente diferentes do Sonic Youth. Em sua música, o ruído não é agressivo, mas discreto. O ruído torna-se introvertido, sonhador, quase languidamente erótico. Isso vale especialmente para o álbum *Loveless* e os discos relacionados *Glider* e *Tremolo*.

Ao ouvir My Bloody Valentine, encontramos harmônicos difusos e borrados. Os acordes de guitarra estão deslizando, nadando em um mar lamacento de distorção. Os golpes dos guitarristas são cortados no processo de mixagem, de modo que cada som parece estar crescendo do nada, sem contornos distintos. My Bloody Valentine extrai todos os tipos de som da guitarra, manipulando-a de diferentes maneiras, também por meio de um *sampler*, para que, por exemplo, o *feedback* possa ser transformado em um instrumento melódico e sibilante. Os vocais são colocados no fundo no mesmo nível dos outros sons, tornando as palavras quase indecifráveis. O ruído em *Loveless* é extraordinariamente integrado na música, não como uma camada distinta de som e não colocado em oposição a uma clareza estrutural.

Todos esses efeitos combinados com o movimento sonolento e as melodias doces e sonhadoras, formam uma imagem sonora irreal e desorientadora, “o som que não-está-realmente-lá”, como eles mesmos o chamam. O som denso não cria a ilusão de um espaço acústico. Ele é claustrofóbico; quase como estar em um lugar infinitamente íntimo. Lá, a música afeta você como os estados mais cobiçados, porém vulneráveis: ternura, amor, sexo. Você tem que chegar muito perto, para mergulhar na teia de ruídos

para poder deixar o vocal sussurrar palavras doces em seu ouvido. A sensação de desorientação sonora de My Bloody Valentine é como um borrão, como chegar tão perto de um objeto que você perde os contornos dele. E este objeto é macio como um corpo tenro.

Mas essa desorientação leva a experiência ainda mais longe do que um encontro sexual concreto, em direção a uma intimidade mais abstrata e impessoal. Não há realmente uma relação eu-você (como em uma música pop normal), não há espaço para tal distância; a intimidade é avassaladora, ambivalente e transgressora de qualquer subjetividade, sugerindo algo semelhante a uma relação incestuosa, narcísica ou pré-edipiana.

My Bloody Valentine fez uma nova psicodelia sem recorrer aos efeitos mais óbvios; uma psicodelia de barulho. Em seus shows ao vivo, a banda experimentou terminar a apresentação com uma dose de puro barulho e ruído. Eles desenvolveram essa performance com perfeição, culminando na turnê Loveless de 1992, onde uma luz branca penetrante e deslumbrante foi lançada nos rostos da plateia enquanto o ruído puro ganhou novas dimensões em volume e durou mais de 15 minutos. Este foi um forte contraste com o show anterior suave e colorido e provocou duas reações diferentes: metade do público saiu em protesto ou dor auditiva, enquanto a

outra metade ficou para descobrir o que isso traria. E as experiências foram muito especiais. As pessoas passavam por diferentes estados de êxtase, todos pertencentes ao trans-individual ou pré-subjetivo: experiências fora do corpo, estados semelhantes ao nirvana, visões de ser engolido por uma vagina gigante; e a minha: ouvindo canções de ninar fantasmas que nunca ouvi antes – muito detalhadas que continuaram a ecoar na minha cabeça quando cheguei em casa. Essas experiências não são apenas efeito de uma sobrecarga do sistema nervoso, mas também estão inextricavelmente ligadas ao concerto anterior, abrindo a mente para os sentimentos mais íntimos.

MERZBOW

Sob o nome de Merzbow, Masami Akita, baseado em Tóquio, produz música de ruído puro desde 1979 e, especialmente nos anos 90, ele lançou um número impressionante de lançamentos eletrônicos, culminando no conjunto de 50 CDs (+ arte e CD-ROM) *Merzbox*, uma compilação gigante do seu melhor trabalho. Não apenas muito produtivo, mas também muito consistente, ele está constantemente operando perto do limite do que pode ser chamado de música. Partindo da *Metal Machine Music* de Lou Reed, considerado por muitos um ponto terminal para a música, ele explora as variedades

do ruído sem fornecer a ele qualquer material melódico. A música de Merzbow é um ataque ensurdecido ao corpo, isto é, até que o sistema nervoso relaxe gradualmente do estado de alarme e entre no mundo da percepção de ruídos extremos como música.

O nome Merzbow é derivado do dadaísta Kurt Schwitters' *Merzbau* (também conhecido como Catedral da Miséria Erótica), um trabalho em processo construído com o uso de material de lixo encontrado. Se o ruído é o lixo da música, os sons que tradicionalmente descartamos como não musicais, então Merzbow é um artista do lixo, buscando incansavelmente uma beleza estranha e convulsiva nas latas de lixo dos dejetos sônicos. E, como Schwitters, a arte de Merzbow é essencialmente urbana, reagindo à sobrecarga de impressões sensuais da cidade grande. Como uma espécie de escudo apotropaico,³ ele joga o barulho de Tóquio de volta em nossos ouvidos, transformando-os em uma experiência estética.

No entanto, nenhum fenômeno específico é reconhecível. O ruído de Merzbow é abstrato, mínimo, desprovido de conteúdo mimético. O seu efeito é imediato, uma sobrecarga do sistema nervoso, não conseguindo separar a informação em categorias de relevante e irrelevante – daí a reação normal de medo e desconforto perante o ruído de Merzbow. “O ruído é a inconsciência da música”,

afirma Merzbow, da mesma forma que seu outro interesse principal, a pornografia e o *bondage*, são a inconsciência do sexo. O ruído de Merzbow está ligado ao medo, conflito e agressão como no rock, mas desafiando qualquer melodia, o ruído puro não incita o ouvinte ao êxtase, mas permanece duro e um tanto conceitual para a maioria de seu público.⁴

CURD DUCA: *TOUCH*

Touch (1999)⁵ de Curd Duca é um exemplo recente de ruído comunicativo, retomando uma tradição de vocais cortados que remonta a *Gesang der Jünglinge* (1956) de Stockhausen. Uma voz feminina canta uma frase com um teclado ao fundo, mas nunca a ouvimos como uma frase completa, parece que o CD está danificado, fazendo com que ela gagueje por um tempo e depois pule para outra gagueira. A mensagem é perturbada, quase indecifrável. A palavra “toque” é clara, porém, várias vezes se manifesta de forma inteira, seguida por algumas notas antes de entrar em colapso na fragmentação em andamento. É quase como uma pintura cubista, uma visão fragmentada vendo as coisas de diferentes ângulos, mudando constantemente de foco.

A música dessa colagem de *samples* radicais é linda. O vocal é suave e sensualmente afetuoso, cantando as poucas notas do *sample* de forma saudosa, como se estendesse a mão para tocar alguém. Na verdade, depois de uma reconstrução, as palavras parecem ser “você seria como o céu para tocar”. Esta mensagem, este gesto, é muito perturbado para ser comunicado. A perturbação, é claro, não é realmente um erro do dispositivo, mas sugere o som familiar de um CD *player* incapaz de ler as informações digitais no disco. Uma obra como essa poderia ser vista como reflexo de uma situação cultural em que a comunicação clara é perturbada e a troca direta de afetos é ameaçada.

A amostra intacta correria o risco de ser sentimental demais, patética demais para sobreviver como mais do que um clichê em um mundo pós-moderno de sobrecarga de informações. Cortá-lo em pedaços e transformar sua afirmação banal em uma beleza mais perturbadora na verdade o torna mais autêntico em virtude da alienação. Nesta peça, o ruído não é uma certa qualidade acústica, como nos outros exemplos, mas uma distorção da mensagem e da melodia pelo uso de efeitos de mau funcionamento.

PARA UMA ESTÉTICA DO RUÍDO

De várias maneiras, o ruído como fenômeno sensorial e estético aponta fora do campo do sujeito como uma entidade dividida, para o que poderíamos chamar de transubjetivo, aquilo que transgride o individual. Isso se aplica tanto ao êxtase explosivo quanto à intimidade implosiva. Esse ponto transubjetivo também faz a ponte entre o rock, normalmente considerado subjetivo, e a música eletrônica, normalmente considerada objetiva. Com o ruído, o rock foge do foco padrão de um sujeito expressando seus sentimentos, e vai rumo a um estado mais anônimo. Isso foi manifestado no palco por My Bloody Valentine, não tendo foco nos membros da banda, que aparecem apenas como sombras na frente de uma tela grande com filmes psicodélicos abstratos projetados nela. As seguintes reflexões sobre o ruído como êxtase dionisíaco e como intimidade abjeta apontam nessa direção.

O DIONISÍACO E O SUBLIME

O êxtase do ruído é predominantemente agressivo e veemente, como o redemoinho do ruído em Sonic Youth. Isso é muitas vezes

uma estetização da violência e do sofrimento, sendo o ruído um ingrediente que poderia chamar-se de estética dionisiaca. Em *Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)*, Friedrich Nietzsche (2016) descreveu o apolíneo e o dionisiaco como dois princípios de atitudes estéticas em relação ao sofrimento, trabalhando juntos no *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner. Apolo representa aparência, forma, individualidade, beleza e sonho; a estética apolínea é um embelezamento do sofrimento, uma mentira auto-consciente, um véu de crueldade através do uso da forma e da elegância, uma aparência de beleza. Dionísio, por outro lado, representa o êxtase, o ser, a vontade, a embriaguez e a unidade; a estética dionisiaca é um confronto direto com o fundamento terrível do ser, uma vontade absurda que guia a todos em nossas vidas sem sentido. No êxtase dionisiaco a individualidade é transgredida⁶ em favor da identificação com a vontade universal – uma experiência assustadora, porém feliz. Assustador, isto porque é uma desistência mortal do Ego, mesmo que apenas por alguns segundos; feliz em abrir mão das responsabilidades de ser um sujeito. A experiência dionisiaca é um “conforto metafísico”, sabendo que o sofrimento é uma parte necessária dos efeitos da vontade eterna a destruição das coisas para criar de novo. O êxtase dionisiaco não se preocupa

mais com o próprio sofrimento individual, mas sim com as coisas do ponto de vista universal.

Na música, o êxtase do ruído é, sem dúvida, um efeito dionisiaco, em oposição à melodia e forma apolínea.⁷ Como mencionado acima, as palavras alemãs *Rausch* (êxtase) e *Geräusch* (ruído) estão relacionadas, apontando para este fato. O dionisiaco é aquilo que não é totalmente controlado ou formado, por exemplo, gritos e barulhos. Os elementos apolíneos são sedutores, incitando o ouvinte a entrar no êxtase dionisiaco, capacitando o ouvinte a ousar o confronto com o pavor da existência. Portanto, diz Nietzsche, o dionisiaco precisa do apolíneo.

Merzbow é tão exigente justamente porque recusa isso; ele não suaviza a aspereza do ruído com elementos apolíneos. Ouvir Merzbow é, portanto, uma experiência muito diferente do turbilhão de Sonic Youth. Uma das razões do efeito extático do ruído é seu caráter sublime. O sublime é isso que ultrapassa os limites dos sentidos, percebido como caos ou vastidão. Apesar de nossa capacidade de definir em palavras, o sublime vai além de fazer sentido – nunca o entendemos realmente. A complexidade do ruído (no sentido acústico) sobrecarrega os ouvidos e o sistema nervoso e é percebido como uma massa amorfa, incompreensível mas comovente. O deleite do sublime é a satisfação de enfrentar o incomensurável.

Como mencionado acima, os ruídos são os sons que são descartados como sendo impuros e não musicais. Música tradicionalmente expurga o ruído sujo e promove os tons mais puros. Mas o ruído pertence ao mesmo conjunto de sons a partir do qual a música se origina. Idealmente, a música está se definindo a partir de um distanciamento de sua origem. Isso é abjeção, usando o termo cunhado por Julia Kristeva (1982).

Os abjetos, no sentido de Kristeva, são as rejeições do corpo: fezes, esperma, saliva, unhas e etc., considerados sujos e repulsivos. A razão pela qual somos (mais ou menos) repelidos pelo abjeto é que ele ameaça nossa individualidade, não sendo nem sujeito nem objeto, mas algo no meio, confundindo nossa delimitação como indivíduos. O processo de limpeza corporal é uma forma de defender a própria individualidade, temendo a confusão entre o ambiente objetivo e nós mesmos. Confrontar-se com o abjeto é fortemente ambivalente, uma combinação de prazer e medo, lembrando-nos ao mesmo tempo da simbiose pré-edipiana com a mãe e com a morte, o fim de individualidade.

Retomando o ruído, a música se confronta com seu abjeto, brinca com ele, como uma criança brinca com seu banquinho,

metaforicamente falando. Esta é talvez uma razão para os efeitos da música de My Bloody Valentine, combinando uma intimidade extrema e ruído em algo muito doce, mas também implementando o medo dessa proximidade (quase incestuosa).

RUÍDO COMO MULTIPLICIDADE

Em seu livro *Genèse*, o filósofo francês Michel Serres (1982) desenvolve uma ideia do máximo ser-em-si como ruído. Atrás do mundo fenomenológico (o mundo que percebemos) existe uma complexidade infinita, uma multidão incompreensível, um análogo ao ruído branco. Todos os conceitos, toda a compreensão do mundo é uma ordenação desse caos,⁸ dessa multiplicidade, “ruído”. Serres usa o termo “*noise*” com dois significados: o inglês (*noise*) e a antiga palavra francesa “*noise*”, que significa briga. Ele também sugere a origem marítima grega, “náusea” (veja acima). A multiplicidade é conflituosa e barulhenta. Ruído e conflito normalmente também estão intimamente relacionados na música. Este aspecto do ruído é a razão pela qual ele é frequentemente utilizado para expressar raiva, medo e violência. O ruído na música pertence, é claro, ao mundo fenomenológico, mas existe nos limites de nossos sentidos,

apontando metonimicamente para um ruído mais fundamental, o caos do mundo pré-fenomenológico. Quando somos confrontados com uma dose massiva de ruído, muitas vezes criamos na nossa cabeça os nossos próprios sons, “sons fantasmagóricos”, como uma forma desesperada de nos relacionarmos com o caos audível.

Há também, penso eu, uma perspectiva mais sociológica para isso. Na sociedade atual é impossível absorver todas as informações que nos cercam; somos constantemente forçados a resolver um monte de informações para poder encontrar (ouvir) a informação desejada ou relevante. A sociedade da informação está se aproximando da sociedade do ruído, um estado em que a informação, destinada a transmitir conhecimento, acaba perdendo a capacidade de falar. A nossa cultura torna-se taciturna sem se calar, caminhando para um mutismo ruidoso.

E DAÍ?

Frequentemente me perguntam se o ruído é subversivo. Eu tendo a responder “não, não diretamente, mas tem um potencial crítico”. Se a subversão é o que o punk se imaginou ser, uma revolta que choca a cultura burguesa, eu não vejo tais possibilidades na

música. Pode-se até questionar se o punk realmente tinha esse tipo de efeito. Na atual situação histórica, os distúrbios da cultura jovem estão beirando o kitsch. Há muitas razões para isso, a mais visível é que a juventude rebelde se tornou um segmento de estilo de vida em marketing comercial.

O ruído não tem um significado estético fixo. Seu caráter fenomenológico depende do aspecto musical, bem como o contexto institucional em que se insere. Como vimos acima, o ruído, por exemplo, nem sempre é agressivo e alto. Ainda assim, há algumas características comuns: o ruído tende a abandonar a subjetividade, a individualidade, a racionalidade, a homogeneidade e o controle em favor do objetivamente irracional, do sublime pré ou não subjetivo, algo instável e complexo. Este é um fenômeno marginal e não um reino permanente para qualquer um entrar. Ainda assim, tem (ou teve) o potencial de ser crítico da racionalidade ascética e da vida habitual. Tal crítica não vem automaticamente com o ruído, é claro, mas apenas quando reflete uma situação histórica e ao mesmo tempo incorpora o que é culturalmente reprimido.

NOTAS

- 1** Este breve ensaio é parcialmente baseado na minha pesquisa “Støjrock og støjens æstetik”.
- 2** Para um desdobramento da parte da música composta e especialmente da parte do rock, ver Sangild (1996). [N.A.] A pesquisa foi posteriormente publicada (cf. Sangild, 2003). [N.T.]
- 3** Apotropaísmo é uma forma ritualística de afastar o mal por meio de sua descrição, como, por exemplo, ao criar uma imagem de alguma ameaça perniciosa. Esta é uma das motivações mais antigas da arte.
- 4** Às vezes, o público barulhento experimenta certo efeito de transe.
- 5** Do álbum *Elevator Music 2* (Mille Plateaux, 1999).
- 6** A palavra “êxtase” (derivada do grego) significa “destacar-se (de si mesmo)”.
- 7** Não estou seguindo a conexão de Nietzsche do apolíneo com a poesia e o ritmo (métrica) na música, fazendo da melodia um elemento dionisíaco. Para um desdobramento do argumento, ver Sangild (1996).
- 8** Serres não usa a palavra caos, para não ser associado à teoria do caos.

REFERÊNCIAS

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. **Die Geburt der Tragödie**. Berlim: Hofenberg, 2016.

SANGILD, Torben. **Støjrock og støjens æstetik**. [Não publicado]. 1996.

SANGILD, Torben. **Støjens æstetik**. Copenhagen: Multivers Aps forlag, 2003.

SERRES, Michel. **Genèse**. Paris: Grasset, 1982.

SOBRE O AUTOR

Torben Sangild é escritor freelancer e apresentador de rádio baseado em Copenhague, Dinamarca, que anteriormente atuava como acadêmico. Publicou um livro em dinamarquês sobre o ruído, bem como uma teoria estética chamada “Objective Sensibility”. Escreveu diversos artigos sobre arte, música, filosofia, ciência e psicologia e, atualmente, trabalha em um livro sobre emoções.

SOBRE A TRADUTORA

Juliana Frontin explora o som em suas diversas dimensões e extensões no tempo/espço. Seus trabalhos tratam da contenção do som e, ao mesmo tempo, dos seus transbordamentos, do volume no espaço e sua materialidade e possibilidades escultóricas e visuais. É artista e mestranda em poéticas visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Artigo recebido em
18 de julho de 2023 e aceito em
28 de agosto de 2023.