

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

LORRAINE GREGÓRIO DE OLIVEIRA

NOISE MUSIC:

O ruído como material criativo

São Paulo

2022

LORRAINE GREGÓRIO DE OLIVEIRA

NOISE MUSIC:
o ruído como material criativo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Piano.

Orientador: Profa. Dra. Anna Claudia Agazzi
Co-orientador: Prof. Dr. Fernando Iazzetta

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O48n	<p>Oliveira, Lorraine Gregório de, 1998- Noise music : o ruído como material criativo / Lorraine Gregório de Oliveira. - São Paulo, 2022. 62 f.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Claudia Agazzi Coorientador: Prof. Dr. Fernando Iazzetta Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - Análise, apreciação. 2. Ruído. 3. Música experimental. 4. Música concreta. I. Agazzi, Anna Cláudia. II. Iazzetta, Fernando. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 781.64</p>
------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LORRAINE GREGÓRIO DE OLIVEIRA

NOISE MUSIC:
O ruído como material criativo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Piano.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 21/11/2022

Banca Examinadora

Profa. Dr. Anna Claudia Agazzi
Universidade Estadual Paulista - Orientadora

Prof. Dr. Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo - Co-orientador

Prof. Me. Tiago Gati

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender os mecanismos pelos quais o gênero musical *Noise Music* opera, a partir da implementação do ruído como material criativo, uma vez que carrega o nome-título de uma grande tensão no campo musical, a dizer a separação entre um som “musical” e um som “ruidoso”. Através de mapeamento bibliográfico buscamos apreender as possíveis definições de ruído que poderiam ser utilizadas para categorizar o elemento empregado pela *Noise* e seus eventuais conflitos com os discursos que, tradicionalmente, o excluíram do campo musical, formando o primeiro capítulo da presente dissertação. Em seguida, no segundo capítulo, identificamos alguns movimentos artísticos que empregaram ruídos, cada qual a sua maneira, seja como um recurso material concreto ou em sua dimensão metafórica. Dentre eles, os movimentos dadaísta e futurista, a música concreta de Pierre Schaeffer e o experimentalismo de John Cage, são compreendidos enquanto possíveis influências teóricas e práticas para a *Noise Music*. O terceiro capítulo consiste na investigação da *Noise* em um contexto de circulação popular, onde observamos três manifestações recorrentemente mencionadas pelos autores analisados: o Free Jazz, o Rock n’ Roll e o Punk. Buscamos reconhecer as ferramentas e recursos empregados por essas manifestações e relacioná-los ao gênero *Noise*, identificando os equipamentos e técnicas em comum. Finalmente, selecionamos o artista Masami Akita e seu projeto *Merzbow*, reconhecido como um dos primeiros compositores de *Noise Music*, para verificar o uso do ruído em suas obras e as implicações de seu trabalho para o campo musical.

Palavras-chave: *Noise-music*; ruído; música experimental.

ABSTRACT

The present work aims to understand the mechanisms through which the musical genre *Noise Music* operates, from the implementation of noise as creative material, since it carries the name-title of a great tension in the musical field, namely the separation between a "musical" sound and a "noisy" sound. Through bibliographical mapping we sought to apprehend the possible definitions of noise that could be used to categorize the element employed by Noise and its possible conflicts with the discourses that, traditionally, excluded it from the musical field, forming the first chapter of this dissertation. Then, in the second chapter, we identify some artistic movements that employed noise, each one in its own way, either as a concrete material resource or in its metaphorical dimension. Among them, the Dadaist and Futurist movements, Pierre Schaeffer's concrete music and John Cage's experimentalism, are understood as possible theoretical and practical influences for *Noise Music*. The third chapter consists in the investigation of *Noise* in a context of popular circulation, where we observe three manifestations recurrently mentioned by the analyzed authors: Free Jazz, Rock n' Roll and Punk. We seek to recognize the tools and resources employed by these manifestations and relate them to the *Noise* genre, identifying the equipment and techniques in common. Finally, we selected the artist Masami Akita and his project *Merzbow*, recognized as one of the first *Noise Music* composers, to verify the use of noise in his works and the implications of his work to the musical field.

Keywords: *Noise-music*; noise; experimental music.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 O QUE É RUÍDO?	8
2.1 Possíveis definições do ruído	8
2.2 O ruído e a música - limites	10
3 O RUÍDO NA ARTE	16
3.1 Futurismo	16
3.2 Dadaísmo	18
3.2.1 Duchamp e a Anti-arte	20
3.2.2 Kurt Schwitters e a colagem	22
3.3 A Música Concreta e a Música Experimental	24
3.3.1 Pierre Schaeffer	24
3.3.2 John Cage	27
4 NOISE MUSIC	34
4.1 Uma circulação popular	34
4.2 <i>Noise music</i> , equipamentos e ideias	39
4.3 A <i>Noise Music</i> e seu subgênero Japanoise	41
4.4 A <i>Merzbau</i> de Masami Akita	45
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	57

1 INTRODUÇÃO

A chamada *Noise Music*¹ se configura como um gênero musical emergente durante meados dos anos 1970. O nome engloba os termos ruído-música que representam, por si só, sons presentes no processo de criação musical. Juntos, eles apontam para um tensionamento de suas definições, particularmente devido à oposição que os categoriza, já que a música recorrentemente é delimitada a partir da exclusão de seu outro, o ruído. Como nota José Miguel Wisnik (1989): “Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos”.

No entanto, o termo ruído possui diferentes concepções em áreas e situações distintas nas quais é compreendido. Assim, cabe identificar, inicialmente, os significados que lhe são atribuídos para notarmos como os limites entre ruído e música são traçados e como esses limites influenciam processos de criação artística, crítica e construção estética de propostas musicais, e possíveis expansões dessas fronteiras.

A *Noise Music* não foi o primeiro e único gênero a incorporar ruídos, ou sonoridades percebidas como ruídos, em suas obras. Este já havia sido trabalhado, não só no campo musical como em outras áreas artísticas, ora como um possível elemento musical, ora assumindo uma característica desestabilizadora. Percebê-lo a partir destas duas concepções revela que cada contexto carrega uma categorização que “instaura uma tensão dialética entre sua rejeição e aceitação enquanto elemento musical” (CAMPESATO, 2012, p. 41).

No segundo capítulo, a partir de uma abertura conceitual metodológica, tratamos de alguns movimentos nas artes visuais que servem de referências para o artista de *Noise* pesquisado no capítulo três, abordando semelhanças entre os conceitos de ruído trabalhados pelo futurismo e dadaísmo e, posteriormente, pelo campo da música.

Além das vanguardas européias do início do século XX, foram examinados alguns movimentos que usam o ruído a partir de suas diferentes definições e que desafiam noções do campo musical estabelecendo uma prática e teoria consciente

¹ Utilizaremos o itálico e iniciais maiúsculas para caracterizar o gênero musical *Noise Music*, assim como empregado por David Novak (2013) ao identificar a *Noise Music* como um conjunto de práticas musicais que abrange um discurso musical sonoro, gravações, performances, ideologias sociais e afinidades interculturais.

das tensões inseridas nesse meio, em um momento anterior às experimentações da *Noise Music*, as figuras de John Cage e Pierre Schaeffer nos anos 1940, e os gêneros populares dos anos 1950 e 1970 como o Rock n' Roll, o Free Jazz e o Punk. Enquanto em um dado período histórico-cultural esses elementos ruidosos seriam considerados como potenciais “obstáculos” ao discurso musical, em outro servem como material sonoro², e representam a possibilidade de um outro olhar para conceitos que anteriormente os rejeitavam.

Não se busca aqui estabelecer uma ordem cronológica linear e progressiva dos desenvolvimentos ocorridos no campo musical e artístico, mas traçar um panorama histórico-cultural e estético, no qual algumas das inovações possibilitadas a partir do uso do ruído influenciaram um gênero contemporâneo como a *Noise*, que, por sua vez, ampliou seus significados, aplicações e formas através da experimentação e composição musical. Os movimentos tratados foram escolhidos levando em consideração as relações propostas por David Novak (2013)³ e Paul Hegarty (2007)⁴ em suas análises sobre a *Noise Music*.

Como qualquer outro gênero musical, a *Noise* possui subgêneros nos quais o ruído adquire novos usos, propósitos e funcionalidades, que extrapolam o objetivo da presente pesquisa. Sendo assim, reduzimos as variáveis ao identificar características, equipamentos, materiais, técnicas e práticas recorrentes no movimento de maneira geral, apontadas pelas pesquisas dos autores citados anteriormente. Por fim, identificamos um artista fundamental da cena *Noise*, designado como um dos precursores do gênero, apresentando o início de sua carreira e suas principais ideias e influências, com o intuito de reconhecer as relações entre seu trabalho e as demais práticas. À semelhança de Arthur Danto (2006) em seu livro sobre as narrativas modernas e a arte contemporânea,

² A ideia de material sonoro é aqui utilizada de maneira geral para tratar do próprio som ruído, de acordo com a observação feita por Flo Menezes (2013) de que o material sonoro não mais consiste apenas de ideias musicais, como motivos, que estabelecem “correspondências estruturais”, mas abarcam os próprios sons que constituem a obra.

³ “Alguns ligam o desenvolvimento histórico do ruído à música industrial britânica anterior (Whitehouse, Throbbing Gristle, SPK), ao rock experimental americano (Velvet Underground, NYC ‘downtown’, Los Angeles Free Music Society, ‘No Wave’), e ao jazz livre (Albert Ayler, o falecido John Coltrane, e vários coletivos de improvisação dos anos 70), bem como à composição de sintetizadores eletrônicos europeus do pós-guerra e à música em fita cassete, projetos contemporâneos de arte sonora e música experimental.” (NOVAK, David. 2013. p. 14-15, tradução nossa)

⁴ HEGARTY, Paul. **Noise/Music: A history**. Nova Iorque: Continuum, 2007. p. 21-103.

pretendemos verificar como a *Noise Music* se tornou historicamente possível e as eventuais implicações de sua realização para o fazer musical tradicional.

2 O QUE É RUÍDO?

2.1 Possíveis definições do ruído

O ruído é comumente associado a uma perturbação acústica, um evento incômodo e barulhento, frequentemente inesperado e indesejado. Lílian Campesato (2012) explica as circunstâncias etimológicas do termo ruído, em alguns idiomas, de modo a identificar as diferentes conotações que podem ser, a ele, associadas. O inglês “*noise*” e o português “ruído” tem sua origem em dois termos do latim, cada um com seu significado distinto:

O termo em inglês que designa ruído - noise - vem do francês antigo noyse, do provençal falado no século XI noysa, nosa, nausea, e que deriva do latim nausea, cujo significado é o mesmo que atribuímos no português: mal-estar provocado por estar marejado, mal-do-mar, com vertigem (ibidem, p. 44)

No português, ruído resulta de *rugitus*, que pode ser visto como uma referência aos sons de animais ou à palavra rumor, correspondente a algo como murmúrio, boato ou fofoca. A origem da palavra indica caracterizações do ruído que sugerem situações e contextos que nos informam sobre impressões gerais de sua natureza, muitas das quais orbitam em torno de uma percepção negativa do estímulo sonoro.

Marie Thompson (2014) argumenta que definições desse tipo são orientadas para o sujeito (*subject-oriented*), ou seja, partem da apreensão daquele que julga o fenômeno como incômodo, indesejável ou desagradável. Para ela

Uma definição subjetiva do ruído é muito vaga no sentido de que o ruído se torna qualquer som que um ouvinte ouve ou experimenta como tal. No entanto, também é muito restritiva no sentido de que assume que o ruído somente é experimentado negativamente (ibidem, p.5)

Thompson também descreve outra definição do ruído, orientada para o objeto (*object-oriented*), que leva em conta suas propriedades acústicas tratadas como inerentes ao som, a despeito do indivíduo que o apreende.

A tentativa de descrever o som de acordo com suas propriedades físicas foi abordada pela física acústica em um importante escrito, o Tratado sobre as Sensações do Tom, de Hermann Helmholtz (1895). Nele, o ruído é apresentado como um som composto por diversas frequências irregulares e inconsistentes, em

oposição aos sons harmônicos e estáveis produzidos pelos instrumentos musicais, categorizados como sons propriamente musicais.

A sensação irregularmente alternada do ouvido no caso de ruídos nos leva a concluir que para estes a vibração do ar também deve mudar irregularmente. Para os tons musicais, por outro lado, antecipamos um movimento regular do ar, continuando uniformemente, e por sua vez excitado por um movimento igualmente regular do corpo sonoro, cujos impulsos foram conduzidos ao ouvido pelo ar. (ibidem, p. 8)

Em Helmholtz, semelhante à denominação em latim, sons de animais, da natureza, sussurros, sons de máquinas, são ruídos definidos principalmente a partir da negação de sua qualidade musical, excluídos totalmente do campo da música e diametralmente opostos ao que poderia ser considerado “tom” musical. A separação entre periodicidade do “tom” e a não periodicidade do ruído, no entanto, está longe de se legitimar como uma definição puramente física e objetiva. Isto ocorre, pois há diferenças entre a percepção do som e suas propriedades ondulatórias:

Deve-se notar que a associação dos sons de comportamento periódico (aqueles que possuem uma altura [definida]) aos sons musicais e dos sons periódicos aos ruídos é inconsistente e restritiva. Na verdade, mesmo os sons produzidos por instrumentos musicais exibem certo grau de a-periodicidade em suas frequências. Por outro lado, ruídos complexos como o ruído branco podem exibir comportamentos estáveis do ponto de vista estatístico. (CAMPESATO, 2012, p. 45)

Portanto, a definição de ruído como uma onda não periódica e irregular contribui pouco para compreender efetivamente os diferentes significados que o conceito assume, principalmente ao notarmos que as interpretações sobre sua qualidade resultam de uma definição baseada na eliminação daquilo que não o constitui e representam uma concepção que separa ruído e música. Segundo Marie Thompson (2014), essa definição acústica e orientada para o objeto considera o ruído como uma propriedade inerente a certos sons e, dessa forma, torna inflexível as trocas entre o som ruído e o som dito musical.

Em seu artigo sobre música, escuta e distúrbios auditivos comuns aos músicos, Denis Chadwick (1973) menciona o ruído como um fenômeno subjetivo, descrito como qualquer som indesejável, anárquico e dissonante. Ao mesmo tempo, nota como a separação entre o ruído e a música é sutil, ao expor como a música contém componentes ruidosos, especialmente em frequências mais elevadas (SNOW, 1931 apud CHADWICK) e como alguns instrumentos musicais, na

realidade, possuem características que dependem de uma certa quantidade de ruído (MCLACHLAN, 1935 apud CHADWICK). Isso nos leva a compreender que as relações entre música e ruído são tensionadas por suas definições, sobretudo quando sonoridades frequentemente caracterizadas como ruidosas são inseridas nas obras musicais. O que exatamente é compreendido como ruído nessas obras é discutível, uma vez que as definições do termo são complexas e imprecisas. Notar como sonoridades antes não identificadas como musicais são incorporadas nos permite pensar sobre a transposição dos limites que as excluía anteriormente:

A dissonância dentro do sistema tonal pode ser entendida como uma fonte de ruído que foi gradualmente sendo incorporada à sintaxe musical como fonte de mudança, inovação e aumento de complexidade do sistema tonal (CAMPESATO, 2012, p. 47)

Portanto, o ruído pode ser compreendido como algo vinculado a um contexto, no qual sua propriedade acústica não determina, de maneira absoluta, sua classificação como tal. O papel da escuta, que envolve vários componentes subjetivos e históricos, também contribui para as diferentes definições de ruído que extrapolam um sentido de “perturbação”, como os ruídos que aprendemos a ignorar (SCHAFER, 2011, p.8) por se tratarem de sonoridades recorrentes, que se tornam imperceptíveis em um espaço de tempo. No contexto urbano, por exemplo, o ruído branco (som contínuo que contém todas as frequências em igualdade) possui a capacidade de encobrir outras frequências, funcionando como um “atenuante de ruídos”.

Essas definições e identificações do ruído contribuem para observarmos sua complexidade e as inúmeras relações que podem ser estabelecidas a partir de sua incorporação no campo musical, levantando reflexões sobre os significados destas definições e abrindo espaço para uma renovação conceitual e artística.

2.2 O ruído e a música - limites

Lílian Campesato reforça em sua tese a ideia de ruído como algo relativo e contextual, ou seja, o ruído é definido e identificado de acordo com sua relação no todo, em diálogo com outras estruturas e a percepção daqueles que o observam. As duas identificações para o ruído, subjetivo e objetivo, pensadas de modo isolado, não abarcam todas as circunstâncias nas quais ele ocorre, como quando um som que poderia ter a definição de ruído não é percebido como tal .

Nesse caso, David Novak (2013, p. 123) observa que muitos sons estão presentes na prática musical sem ameaçarem a organização de sua forma ou serem afastados por sua característica não musical, isto é, ruídos que não são tratados como uma perturbação. Alguns dos exemplos citados são considerados próprios ao sinal musical como o toque dos dedos nos instrumentos, a respiração dos músicos de sopro ou sons produzidos por certos instrumentos percussivos, sem altura definida. Nesses casos, o baixo volume produzido por esses sons conta significativamente para que estes não sejam excluídos da performance, por não apresentarem risco à totalidade da obra. A possibilidade de amplificação e microfonação dos instrumentos fez com que muitos desses sons, antes tratados como insignificantes ou mesmo inexistentes, desencadeassem uma outra relação com o espaço acústico. Seth Kim-Cohen (2009) ao comentar sobre as obras de Muddy Waters relaciona esses sons “não musicais” aos os sons incorporados na estrutura da obra e observa como o objeto que amplifica não é capaz de realizar uma distinção entre eles:

O amplificador transmite o zumbido das cordas com a mesma fidelidade que o acorde maior. Os mais silenciosos e os mais barulhentos registam-se todos. O microfone é ao mesmo tempo sensível e agnóstico. Apontado para o cone do altifalante ou a corda vibratória ou a laringe, não faz distinção entre o catarro na garganta e as palavras da canção. (2009, p. 25)

Antes do advento da eletricidade e o desenvolvimento dos equipamentos eletrônicos utilizados nas performances e criações musicais, muitos compositores empregaram sonoridades e ferramentas inovadoras que se assemelham a abordagem da amplificação no sentido de não separarem ruídos de sons musicais, o que permitiu novas possibilidades na compreensão e produção do som. Em períodos históricos onde a organização musical se mantinha rígida e incontestável, algumas propostas alteram e desestabilizam essas concepções. Ferraz e Padovani (2012, p. 12) nomeiam esse conjunto de recursos utilizados na composição e performance como técnicas estendidas, práticas instrumentais e composicionais que se destacam pela não adequação aos padrões prescritos e pela experimentação, essencial ao fazer artístico.

O termo técnica estendida delimita um conceito utilizado para definir aspectos específicos de um repertório instrumental e de sua notação, a partir do século XVII. No entanto, é um termo a ser tratado com ressalvas, uma vez que toda técnica é

parte do processo criativo e depende da concepção poética da obra, tornando a ideia de técnica “estendida” algo compreendido simplesmente como “técnica”, e não um recurso essencialmente distinto. Como o caso do *tremolo* e *pizzicato*, que representaram uma expansão das possibilidades do instrumento, hoje são adotados em diversos repertórios e fazem parte do campo da “técnica” sem serem tratados como recursos estendidos, mesmo simbolizando uma experimentação que, em certo momento, não se adequava aos padrões estabelecidos.

Além das inovações no quesito técnico-composicional, o desenvolvimento e fabricação de novos instrumentos musicais, bem como modificações nos instrumentos já existentes, impulsionados principalmente após a Revolução Industrial do século XVIII, também representam uma revolução no modo de compor e performar música. O piano, por exemplo, passou por muitas mudanças até chegar ao modelo contemporâneo conhecido atualmente, um processo nem um pouco linear, no qual inovações surgiram e caíram em desuso. O pedal janízaro e o pedal fagote refletem como o instrumento contemplou ruídos ligados inerentemente ao seu funcionamento:

O pedal janízaro [...] adicionava todo tipo de ruído à performance normal do piano. Podia fazer com que uma baqueta percutisse na parte inferior da tábua harmônica, acionar sinos, sacudir chocalhos e até criar o efeito de uma batida de prato ao bater em várias cordas graves com uma tira de folha de metal [...]. Outro dispositivo de pedalização comum daquele período era o chamado pedal de fagote. Esse mecanismo dispunha um rolo de papel e seda sobre as cordas graves, criando assim um zumbido que os ouvintes da época sentiam se assemelham ao som do fagote [...]. (BANOWETZ, 1992, p.5)

Em seu estudo, Levy Oliveira (2016) categoriza algumas técnicas estendidas para piano de acordo com seu nível de complexidade, onde “a primeira ainda possui características em comum com a técnica clássica do instrumento e, as últimas, seriam as que sofreram mudanças mais extremas”. Os recursos dos pedais remetem à preparação do piano, técnica criada por John Cage conhecida pela inserção de objetos, fixados ou não, entre as cordas do instrumento, cuja posição é a segunda na tabela de Oliveira. Para Cláudia Castelo Branco (2006), o piano preparado se torna uma nova versão do instrumento, assim como o piano havia se desenvolvido de instrumentos de teclas precedentes.

O piano preparado é visto como uma das possibilidades de técnicas estendidas, mas de maneira nenhuma se constitui como a única. Castelo Branco

indica que é possível observar outra abordagem onde as técnicas representam modos não convencionais de tocar o instrumento, chamado *piano expandido*⁵. Nesse caso, são exemplos o toque direto nas cordas do piano, com mãos, baquetas ou outros objetos, toques na madeira, usos distintos do pedal, harmônicos, uma exploração de maneiras distintas das habituais na produção sonora, através do instrumento.

Assim, a ampliação da paleta musical por meio de invenções na produção do som, com as técnicas estendidas, e a modificação concreta do instrumento, inserindo objetos e aparelhos em seu interior, influenciam-se mutuamente em direção a pesquisa e criação de instrumentos originais, além dos recursos supracitados. Dessa forma, muitos artistas e compositores, descontentes com o mundo sonoro que lhes se apresentava, criaram instrumentos próprios para execução de suas obras. O americano Harry Partch e o suíço naturalizado brasileiro, Walter Smetak, montaram instrumentos únicos para que suas propostas musicais, impraticáveis em instrumentos tradicionais, pudessem ser realizadas. Alguns instrumentos se assemelham a formatos convencionais, como o *Chromelodeon I e II* que lembram órgãos e, *Adapted Guitar I*, um violão, todos de Partch. Outros tomam formas totalmente inusitadas, como a *Cloud Chamber Bowls* ou *Harmonic Canon I e II*, também de Partch⁶ e as *Plásticas Sonoras*⁷ de Smetak, notadamente Pindorama, um dispositivo sonoro-escultural pensado inicialmente para ser tocado por 60 executantes simultaneamente.

O pensamento composicional de Partch e Smetak refletem a proposta de uma reformulação no modo de tocar, na notação necessária para que esse tocar pudesse ser realizado, nos sons produzidos e na ideia de incluir sons antes inconcebíveis pela estrutura da música ocidental. Destaca-se aqui a oposição feita à harmonia tradicional tonal pela introdução dos harmônicos, da entonação justa, do micro e pós-tonalismo, bem como outros modelos composicionais, como o serialismo e o atonalismo.

Em outros termos, a incorporação do ruído no ambiente musical, em vista do desenvolvimento de novos instrumentos e tecnologias, se afasta cada vez mais da

⁵ Itálico como no original.

⁶ Para mais informações sobre as criações de Partch: <https://www.harrypartch.com/instruments>.

⁷ Conjunto de objetos criados por Smetak, situados entre as artes plásticas e a música (SCARASSATI, 2016).

prática tradicional, ampliando a definição de música e reformulando o próprio conceito de ruído.

Atualmente podemos incluir recursos eletrônicos, como computadores, amplificadores e afins, em uma concepção ampla do termo técnica estendida (FERRAZ e PADOVANI, 2011), expandindo ainda mais as possibilidades para produção, criação, composição e performance.

Desde a música concreta, passando pelo repertório popular, até os dias atuais, o aperfeiçoamento dos dispositivos eletrônicos permitiu diversas inovações no campo da música, sendo a introdução de sons alternativos uma das relevantes. A implementação de *softwares*, ambientes de programação, *hardwares* e aplicativos⁸ requer um constante estudo por parte do intérprete na manipulação desses materiais, provocando uma transformação também acerca da performance.

De maneira geral, os diversos ruídos que são acrescentados às possibilidades de composição musical e sua interpretação desestabilizam a definição de música, pois muitas a concebem de acordo com conceitos subjetivos e/ou objetivos semelhantes aos aplicados no ruído, de modo a excluir certos opostos “desordenadores”. Nos séculos XVI e XVII, por exemplo, como reflexo das ideias racionalistas em voga, a música era vista como uma ciência dos sons baseada em princípios matemáticos e físicos (BROMBERG, 2014). A escala, um dos elementos mais básicos e recorrentes da música ocidental, possui como origem a teoria desenvolvida na Grécia, especialmente por Pitágoras (MARCO, 2017, p. 14), decorrentes de pesquisas sobre razões e proporções matemáticas. Outro marco histórico para as definições de música são as ideias de Rousseau, que por sua vez, se volta para a subjetividade da percepção do som. Para ele, a música tinha a capacidade de nos afetar através das melodias “não apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos [...]” (ROUSSEAU, 1995, p. 885 apud BROMBERG, 2014, p. 45). Com Immanuel Kant, as definições de música ganham contornos ainda mais complexos, onde as teorias sobre o belo e o sublime nas artes tratam da capacidade da música de gerar efeitos sobre os indivíduos e como essa capacidade dialoga com uma propriedade intrínseca à forma musical⁹.

⁸ Alguns exemplos são o *Common Music*, *OpenMusic*, *Pwgl*, *Sporch*, *Orchidée*, *Max/MSP*, *PureData*, *SuperCollider*, *ChucK* e *Circuit Bending*. (ibidem, 2011)

⁹ “Kant refere-se algumas vezes à música e de diferentes maneiras, na maioria delas reconhecendo-a como arte agradável e, em algumas outras, perguntando-se se poderia tratá-la como bela”. (JUSTI, 2009).

Tal discussão estética sobre o sentido e significado do conceito de música é extensa e inesgotável, e não se limita aos exemplos apresentados acima; mas perpassa também a discussão sobre o conceito de ruído, uma vez que influenciam ainda hoje o nosso entendimento da prática artística musical e suas inovações, atuando na demarcação dos limites de materiais e meios usados na composição e performance.

Inicialmente indicamos que uma das definições recorrentes da música a associa a ideias de harmonia e proporção, excluindo da equação o elemento “ruído” como algo que a desestabiliza. Em vista disso, a aplicação do ruído como material criativo, desde as mais remotas práticas musicais até a contemporânea *Noise Music*, supera uma definição absoluta da música e seus fundamentos teóricos/práticos, atravessando as fronteiras entre a música e não-música, propondo novas estéticas que expandem possibilidades de criação musical.

Ao identificarmos o ruído como algo relativo e não condicionado a certas compreensões restritivas podemos investigar sua integração na arte como um diálogo com as concepções de música e as experimentações de recursos, materiais e instrumentos adotados por certas práticas. Disto surgem reflexões sobre o que identificamos como música, seus elementos usuais e excepcionais, que expandem seus significados e contribuem para novos fazeres artísticos ricos, complexos e expressivos.

3 O RUÍDO NA ARTE

3.1 Futurismo

O futurismo foi um dos primeiros grandes movimentos do início do século XX que serviu de modelo para as escolas estéticas posteriores conhecidas como vanguardas modernas (BERNARDINI, 2009). As ideias futuristas que circulavam pela Europa ganharam uma dimensão concreta com a publicação de seu Manifesto, em 20 de fevereiro de 1909, escrito por Filippo Tommaso Marinetti. O manifesto consistia em uma série de apontamentos que demarcavam os objetivos futuristas, que orbitavam em torno de uma rejeição ao passado, apreço pelos maquinários industriais da época, dos automóveis e armas - símbolos do desenvolvimento tecnológico - bem como uma valorização da velocidade e da agressividade, elementos necessários rumo a uma civilização moderna.

Marinetti, autor do manifesto, foi um poeta e escritor italiano nascido no Egito, que mudou-se em 1893 para Paris, onde estudou na Sorbonne. Formou-se em direito em 1899, na Itália, mas preferiu dedicar-se aos trabalhos literários, sua paixão desde pequeno, sendo um grande admirador dos poetas simbolistas como Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé (ibidem, 2009). É na Itália que Marinetti conheceu seus colegas futuristas e, dentre eles, Luigi Russolo, pintor e compositor, co-autor do segundo manifesto futurista lançado em 1910. Russolo buscou nos sons cotidianos elementos que pudessem transformar a música do passado em algo novo e surpreendente. É assim que o artista concebe uma nova arte, chamada *arte dos ruídos* (*L'arte dei rumori*), inspirado pela música de Francesco Balilla Pratella, seu colega e compositor futurista.

L'arte dei rumori é um manifesto escrito, uma carta de Russolo para Pratella, em que o primeiro argumenta em favor da chamada arte dos ruídos e sobre a necessidade de incorporar tais ruídos nas obras musicais de sua época. Para Russolo “No século XIX, com a invenção das máquinas, o Ruído [*noise*] foi criado” (RUSSOLO apud COX; WARNER, 2017). Ao passo em que o desenvolvimento industrial fabricava mais máquinas para exercer atividades distintas, com a urbanização e o crescimento populacional das grandes metrópoles, os “ruídos” se tornam cada vez mais presentes e audíveis para os indivíduos, cuja percepção precisa, então, se adequar a tais sonoridades cotidianas. É a partir desta

transformação que Russolo reivindica a incorporação do “som-ruído” na arte musical, indicando que

“A música tem se desenvolvido em direção à mais complicada polifonia e maior variedade de timbres e cores instrumentais. Ela tem procurado as sucessões mais complexas de acordes dissonantes, que tem preparado, de forma vagarosa, a criação do RUÍDO MUSICAL”. (RUSSOLO apud COX; WARNER, 2017)

Os sons emitidos pelos instrumentos nas orquestras poderiam ser enriquecidos com outras sonoridades musicais, inovadoras e surpreendentes, que promovessem uma emoção acústica renovada. Isso não significa que Russolo subestime a complexidade e importância de obras de compositores consagrados pelo cânone musical, mas sua busca é por uma nova realidade artística que se distanciasse daquilo que os sujeitos estavam habituados a encontrar nas salas de concerto.

A variedade timbrística e rítmica dos ruídos permite infinitas possibilidades e, em uma tentativa de organizá-las, Russolo divide os ruídos em seis categorias principais¹⁰ das quais os restantes derivariam. É interessante notar que esses ruídos são, em sua maioria, acústicos e produzidos mecanicamente através de instrumentos fabricados pelos compositores. O próprio Russolo posteriormente constrói os *intonarumori*, instrumentos musicais que emitiam ruídos diferentes conforme sua estrutura interna. Seu processo mecânico de produção sonora que, de forma geral, era acústico, determinava uma intensidade reduzida do volume emitido, se comparada às possibilidades atuais de amplificação dos sons.

A característica desagradável da escuta dos ruídos foi também um tópico discutido por Russolo. Para ele, era possível trabalhar uma escuta que se acostumassem com os sons ruidosos através de um aguçamento da percepção, que identificaria os sons cotidianos e promoveria uma orquestração imaginária. A inclusão dos músicos futuristas na orquestra contribuiria para despertar a escuta dos ouvintes, que se habituariam a essa expansão das sonoridades e traria a renovação pretendida pelos futuristas na arte.

¹⁰ São elas: 1. Rugidos, trovões, explosões [...]; 2. Assobiar, sibilar [...]; 3. Sussurros, murmúrios, resmungos [...]; 4. Rasgar, ranger, esfregar [...]; 5. Ruídos obtidos ao bater em metal, madeira, pedras, etc. [...]; 6. Vozes de animais e pessoas, gritos, berros, gemidos [...].

No entanto, como discute Lílian Campesato (2007), as ideias de Russolo ainda se encaixam em uma escuta musical dentro dos parâmetros tradicionais, em que há uma ‘musicalização’ dos ruídos, ao buscar neles elementos comuns à música, como o ritmo e a altura. A linguagem musical convencional permanece assim inviolada, ainda que os elementos trabalhados fossem inusitados.

Os músicos futuristas não obtiveram grande alcance com suas criações musicais, mas muitos foram os compositores influenciados posteriormente por suas pesquisas teóricas e que se direcionam cada vez mais para uma ruptura com os pressupostos teóricos tradicionais, empregando tanto os elementos sugeridos pelos futuristas quanto propondo linguagens mais experimentais. Especialmente no caso da *Noise Music* vemos direta influência futurista a partir da utilização dos ruídos como elemento central nas obras musicais. No entanto, neste gênero, os ruídos não são “musicalizados” e aparecem de forma "crua", evocando suas características incômodas.

3.2 Dadaísmo

Assim como o futurismo, o dadaísmo fez parte das vanguardas européias que buscavam se distanciar do formato artístico convencional e do pensamento corrente à época. Dado o contexto histórico das primeiras décadas dos anos 1900, as inovações tecnológicas, mudanças geográficas no território Europeu após a unificação da Itália e Alemanha, bem como a difusão do pensamento nacionalista e os horrores causados pela primeira guerra, refletem a desordem própria às ideias dadaístas, que não poderiam ser mais esclarecedoras de um momento profundamente caótico. Em Zurique, Paris, Nova Iorque, Berlim e Hannover, Richter (1985) observa a manifestação de artistas que apresentam afinidades, definindo um dos principais pilares do movimento. A reflexão que buscavam provocar através das novas formas e meios de fazer arte, que desafiavam limites entre o que poderia ou não ser considerado obra de arte, era crucial aos dadaístas: “Nossa verdadeira força motriz não era a turbulência, ou a contradição e revolta em si mesmas, mas a questão (fundamental antes, assim como agora), para onde seguir?” (RICHTER, 1985, p. 9).

Em Zurique, um importante estabelecimento se torna referência quando mencionamos o movimento dadaísta. Em 1916, após ter se mudado para Suíça, o

poeta alemão Hugo Ball propõe um acordo para o dono de um bar para que aceitasse suas performances e de outros colegas artistas, em troca de um aumento considerável no lucro com a movimentação que as apresentações gerariam. Assim é formado o clube noturno apelidado de Cabaret Voltaire, composto substancialmente por artistas de cunho literário e que futuramente passaria a envolver outras artes, como música e pintura.

Dentre as performances que se desenrolaram no Cabaret, destacam-se os poemas simultâneos recitados por Richard Huelsenbeck, Marcel Janco e Tristan Tzara, que utilizavam a fala, o canto e assobios com o intuito de criar um ambiente no qual as combinações vocais contribuíssem para o efeito da obra. Os sons produzidos pelos artistas eram mais importantes do que a construção de uma narrativa linear clara e precisa: “Os ruídos (um “*rrr*” prolongado durante minutos a fio, quedas repentinas, lamúrias de sirenes) são existencialmente mais poderosos que a voz humana”. (ibidem, p. 30).

Muitos dos sons ruidosos partem inicialmente da voz como meio criador, valendo-se de técnicas vocais para produzir ruídos que não eram anteriormente integrados na récita de um poema. O ruído, no dadaísmo, era uma possibilidade e necessidade (MELILLO, 2021, p. 33), incorporado como parte essencial da obra, e servia como uma provocação da audiência com o intuito de gerar reflexões sobre o lugar da arte na sociedade. O dadaísmo subvertia qualquer tipo de controle, rejeitando amarras estéticas e sociais, um símbolo do profundo desejo de liberdade:

A rejeição surgiu de um desejo de liberdade intelectual e espiritual. Por mais diferente que essa liberdade tenha se expressado em cada um de nós [...] fomos todos impulsionados pelo mesmo poderoso impulso vital. Nos levou a fragmentação ou destruição de todas formas artísticas, da revolta pela revolta; uma negação anarquista de todos os valores, uma bolha auto-explosiva, um gritante *anti, anti, anti*, ligado a um igualmente apaixonado *pro, pro, pro* [...] (RICHTER, p. 35)

Várias outras propostas se ramificaram desse interesse pela negatividade e pelo esfacelamento de formas convencionais de pensar e criar arte, para além das atividades dos poetas no Cabaret Voltaire. Marcel Duchamp é mencionado por Richter como um exemplo dadaísta em Nova Iorque e seus trabalhos com os *ready-mades* desenvolvem o conceito de antiarte: “O *ready-made* foi a rejeição lógica de Duchamp à arte e de sua suspeita de que a vida era sem sentido” (RICHTER, p. 88). A prática de Duchamp no campo das esculturas se assemelha às colagens do artista

alemão Kurt Schwitters, que, analogamente, utiliza objetos cotidianos para criar obras que representam a negação da arte como campo somente de fruição estética. Ambos os artistas dialogam com questões propostas pela *Noise Music* atualmente e implicam em uma reflexão sobre elementos artísticos antes inutilizados e excluídos (como o caso do ruído), em virtude de mobilizá-los como material criativo.

3.2.1 Duchamp e a Anti-arte

Marcel Duchamp residiu na Europa e se mudou para Nova Iorque onde obteve cidadania estadunidense em 1955. Famoso por suas esculturas de objetos cotidianos, *ready mades*, pintou quadros abstratos no início da carreira a fim de pesquisar cores, formas, linhas e superfícies e se afastar da representação fiel da realidade. Em 1913, integrou materiais ordinários como vidros, cabides, metal e tecidos em suas obras, criando o primeiro *ready made* através da união de uma roda de bicicleta presa em um banco de madeira. Declarar um objeto cotidiano como arte cumpria o papel de resgate do item de uma lista de produtos não identificados, em um primeiro momento, como material artístico ou mesmo obra de arte. Para Duchamp, o próprio ato de nomeá-los como arte é o que os tornava arte efetivamente.¹¹

A recepção das ideias e obras de Duchamp não ocorreu de maneira incontestável. Como a posterior crítica de Jean Clair, que atribui a Duchamp o início do que chama de *fin de l'art*,¹² muitos não aderiram à nova estética inaugurada pelos *ready mades* - que identificamos hoje como arte contemporânea ou arte conceitual. A Fonte, um dos *ready mades* de maior destaque, explicita muito bem a resistência dessa crítica especializada. Durante a primeira exibição do *Salon des Indépendants*¹³ no ano de 1916, em Nova Iorque, Duchamp submete um urinol sob o pseudônimo "R Mutt", obra que desafiou os parâmetros dos jurados na seleção dos trabalhos uma vez que a organização promotora do evento anunciava que "não apresentava critérios ao nível formal de inclusão ou exclusão das propostas" (SERENO, 2010). A rejeição do urinol de Duchamp exemplifica os limites aos quais

¹¹ Duchamp em entrevista em áudio (n° 511) para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que pode ser ouvido através do link: <https://www.moma.org/audio/playlist/296>.

¹² CLAIR, Jean. Marcel Duchamp et la fin de l'art. Paris: Gallimard, 2000.

¹³ O Salão dos Independentes consistia em uma mostra de trabalhos de artistas americanos e europeus, em Nova Iorque, exilados durante a primeira guerra, com obras produzidas nesse período. (SERENO, 2010, p.35)

a criação artística ainda precisaria se ater para ser admitida em um espaço artístico, mesmo aqueles que se denominavam independentes.

O caráter evidenciado na antiarte duchampiana é o desinteresse em provocar um prazer estético associado a supervalorização da visualidade, denominada por Duchamp como arte retiniana (MOTA, 2016), e questionar, a partir disto, o conceito enrijecido de arte, negando-o como único caminho possível. A Fonte desestabiliza a busca por fruição estética daquilo que é prazeroso ao olhar, opondo-se às narrativas que a dispensam como obra de arte. A destruição dessas narrativas traz à tona outros possíveis significados a serem estabelecidos no campo artístico, especialmente a ideia de que o significado da obra não estaria unicamente em sua materialidade, mas em outra dimensão da experiência:

O significado dos *ready-mades* de Duchamp reside na teoria na qual eles se baseiam e nas conclusões a serem inferidas a partir dela. Essas obras, como ele [Duchamp] sublinha várias vezes, não são obras de arte, mas de não-arte, o resultado de perspectivas discursivas e não sensoriais (RICHTER, 1985, p. 92)

O que ocorre é uma “mudança de ênfase, da arte como produto para arte como ideia” (CHANDLER; LIPPARD, 2013, p. 160), onde a materialidade não deixa de ser importante, mas a sua ideia, como concebida pelo artista, assume um papel primordial. Essas relações conceituais podem nos auxiliar a compreender os processos artísticos de obras que subvertem a visualidade, que surgem especialmente após os *ready-mades* de Duchamp e que abrem espaço para novos objetos, materiais e suportes na criação artística¹⁴, e podem servir como paralelos aos procedimentos empregados na *Noise Music*. Isto não significa que a *Noise* manifesta-se primordialmente como ideia - principalmente se pensarmos como seu uso do ruído explora a materialidade do som -, mas aponta para um ressignificado do que se considera música através do uso de seu material menos “musical”, desafiando, assim como a arte conceitual, as percepções do público:

E vêm colocando a crítica e o observador para pensar sobre o que eles veem, em vez de simplesmente enfatizar o impacto formal e emotivo. Prazer intelectual e estético podem fundir-se nessa experiência quando o trabalho é tanto visualmente forte quanto teoricamente complexo (ibidem, p. 164)

¹⁴ Artistas como Sol Lewitt, Robert Rauschenberg e Joseph Kosuth, para citar apenas alguns dos exemplos fornecidos por Lucy Lippard e John Chandler (p. 156).

3.2.2 Kurt Schwitters e a colagem

Portanto, a relação estética com a obra de arte que ultrapassa sua fisicalidade e aspecto formal, permitindo a ampliação dos elementos artísticos, implica eventualmente em uma relação mais próxima entre todas as artes. Das diversas performances que ocorriam no Cabaret Voltaire muitas associavam poesia e música, dança e teatro, incorporando elementos ruidosos de várias delas concomitantemente. Um representante importante dessa correspondência foi Kurt Schwitters, multi artista alemão graduado em pintura e arte plásticas que trabalhou também com escultura, poesia e arquitetura. Schwitters não se identificava como um dadaísta, porém era próximo dos artistas que se apresentavam no Cabaret Voltaire e desenvolveu suas próprias concepções teóricas sobre a arte, absorvendo a rejeição estética aos padrões tradicionais característica ao movimento.

Seu interesse por performance, poesia e música é constatado pelo famoso poema *Ursonate* (*Sonata Primordial*), onde o autor estrutura os fonemas do poema “fmsbw”, de Raoul Hausmann, desenvolvendo motivos silábicos e temas ordenados de acordo com os princípios composicionais da forma sonata, isto é, exposição do tema, desenvolvimento e reexposição.

Além da expressividade performática singular de Schwitters descrita por Richter (1985, p. 139), a obra contesta a forma através da contraposição de elementos a-semânticos dispostos em uma estrutura organizada musicalmente (HOLDERBAUM, 2012). *Ursonate* reúne a musicalidade na composição, referenciando a tradicional forma sonata, ao mesmo tempo que emprega elementos ruidosos como fragmentos silábicos, unidades sem significados que geram um efeito sonoro substituindo as notas musicais.

A peça representa a relação próxima entre a música e a poesia, e revela parte do espírito contestador dadaísta ao incluir sonoridades comuns à oralidade, mas ignoradas como recurso narrativo, como material poético e musical. Essas ideias não se restringiam à Alemanha, como o exemplo de Schwitters, ou à Suíça, com o Cabaret. Através de revistas e periódicos, os artistas divulgavam suas ideias criativas e seus *éthos* questionador das convenções. Schwitters, notadamente, foi um importante difusor de obras com seu periódico *Merz*, criado em 1922, que contava com portfólios de artistas como Hans Arp, El Lissitzky e o próprio Schwitters. O nome deriva da palavra alemã *Commerzbank* (Banco do Comércio), retirada de

uma colagem¹⁵ feita pelo artista. O termo Merz é significativo, pois posteriormente passa a designar todo o processo criativo do artista, suas obras, seu estilo e até identificar a si mesmo:

Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ, do nome do mais característico. Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia - escrevo poemas desde 1917 - e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ. (SCHWITTERS, apud CAMPOS, 1969, p. 36.)

A colagem é uma das práticas artísticas mais conhecidas de Schwitters e indica uma conexão entre o método de fragmentação linguística, na poesia, que se transfere para imagens em planos bidimensionais e, futuramente, para instalações tridimensionais. Inicialmente, com suas poesias, Schwitters escolhia as palavras de maneira quase matemática, ordenando os recortes como o procedimento utilizado na criação do poema sonoro *Ursonate*, desarticulando a palavra e expandido suas possibilidades “através de um acurado sentido de textura, de cor, de inter-relações formais, de valores táteis e óticos” (ibidem, p. 38). Com as colagens de imagens, os recortes passam a ser feitos de materiais considerados descartáveis como jornais e revistas, que se materializam com a instalação *Merzbau*, composta de sucatas, aparas, detritos, qualquer resto que poderia facilmente se separado como “lixo”:

Schwitters, tomando como ponto de mira primeiro os materiais cotidianos e do dejetto linguístico; em seguida, dirigindo-se para o som fundamental, a pré-sílaba, o espectro do léxico, traduzia, dentro da relatividade dos paralelos cabíveis entre as artes, um semelhante anseio de levantamento dos estados de sítio linguísticos, quer o imposto pelo idioma do uso corrente, quer o da chamada linguagem literária. Assim fazendo, contribuiu decididamente para o alargamento do arsenal de recursos expressivos específicos da linguagem poética [...]. (ibidem, p. 47)

No campo da linguagem, a utilização desse dejetto simboliza uma reinvenção de seu conteúdo, uma atualização de seu sentido fossilizado pelo uso cotidiano com o propósito de “incorporar novas e imprevistas camadas sedimentares de significado”. (ibidem, p. 49).

Ao falar sobre Schwitters, Haroldo de Campos (1969) indica paralelos com a busca, na música, por uma igual expansão dos materiais, especialmente o ruído. Na música, como apontado no primeiro capítulo da presente dissertação, o ruído é frequentemente considerado detrito, aquilo que não interessa ao discurso musical. Assim como a recuperação do lixo cotidiano em Schwitters e em Duchamp, o ruído

¹⁵ Termo Merz retirado do glossário do TATE Museum: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/merz>

é revisitado e reinventado pela *Noise Music* como um possível material artístico. A liberdade proveniente das concepções dadaístas, tanto em relação à forma quanto conteúdo, aliada ao novo significado dado ao resíduo, contribui como um dos fundamentos identificados nas propostas da *Noise Music*.

3.3 A Música Concreta e a Música Experimental

3.3.1 Pierre Schaeffer

Apesar das importantes contribuições teóricas e filosóficas dos movimentos citados anteriormente, as dimensões práticas da *Noise* provém, em sua maioria, de técnicas de manipulação sonora desenvolvidas durante a segunda metade do século XX. Essas técnicas estão associadas à criação de dispositivos eletrônicos (como microfones, gravadores e reprodutores de áudio, amplificadores, entre outros) e seu aprimoramento, empregados, a princípio, apenas em espaços específicos, como os estúdios de transmissão radiofônica. As transformações possibilitadas pelos aparelhos afetaram profundamente nossa relação com a música, desde a produção até sua recepção, e, dessa forma, muitos artistas e compositores passaram a dispor dessas ferramentas, experimentando novos modos de fazer música.

O intelectual francês Pierre Schaeffer se destaca como pioneiro nas aplicações de dispositivos eletromecânicos e eletrônicos na criação musical. Iniciou seus trabalhos durante a década de 1940, interessado na criação e pesquisa de sons por meio de aparatos tecnológicos, fundou em 1951, o Grupo de Pesquisas de Música Concreta do Instituto de Radiodifusão Francês. Sua prática ficou conhecida como música concreta, um método composicional experimental caracterizado pelo uso de sons cotidianos retirados de seu contexto original e modificados em estúdio através de técnicas de edição de áudio e tratamento sonoro:

Imaginemos agora gravações originais de ruídos muito mais complexos e difíceis de identificar; imaginemos transformações destes ruídos levadas além de qualquer limite conhecido, graças a aparelhos que permitem o ralentando, a aceleração, a retrogradação, o reforço, a atenuação, a fragmentação e a mudança de registro até o extremo grave e o extremo agudo; imaginemos os resultados assim obtidos combinados entre si, justapostos, alternados e misturados de acordo com a maravilhosa lei das permutações e das combinações algébricas; e teremos uma pálida idéia - na verdade ainda totalmente abstrata - dos procedimentos de fabricação da música concreta (SCHAEFFER apud PALOMBINI, 1998)

Seus primeiros trabalhos com música concreta utilizavam discos fonográficos que permitiam uma quantidade limitada de intervenções, dentre as quais a variação de velocidade do som gravado, que poderia ser acelerado ou retardado. Após a Segunda Guerra Mundial, a fita magnética - uma nova tecnologia já disponível na Alemanha - tornou-se acessível em Paris, proporcionando alterações do som de maneiras mais complexas, como a variação do som em uma velocidade constante e a possibilidade de cortar e recolar fragmentos da gravação. Segundo Caesar (2008) o sulco-fechado [*sillon-fermé*] era um método empregado durante a gravação, e consistia em riscar fisicamente os sulcos dos discos criando uma espécie de *loop*, sendo este o principal dispositivo para a criação da música concreta:

“Schaeffer comenta que o técnico operador da agulha gravadora deve, em dado momento, romper o corte que vem sendo feito *par défaut* na forma espiral, forma esta que é determinante da continuidade temporal da música gravada no disco” (ibidem).

Durante 1948 e 1949, Schaeffer se debruçou sobre a pesquisa dos ruídos e do universo sonoro, explorando diversos equipamentos. Não por acaso, suas primeiras obras são nomeadas como estudos de ruído, onde este som é tratado como material composicional e modificado através de diversas técnicas semelhantes ao *sampling*. *Étude aux chemins de fer*¹⁶, o primeiro estudo da série, consiste na gravação de seis locomotivas, cujo som é isolado em motivos rítmicos recombinaados no processo de mixagem do áudio. Essa organização dos materiais, desprovida de uma linearidade ou progressão sensível dos eventos sonoros, buscava enfatizar a desfiguração do fenômeno acústico, ou seja, tornar o contexto, no qual o som originalmente se inseria, irreconhecível para o ouvinte.

Em *Étude pour orchestre* e *Étude pour piano*¹⁷, junto aos ruídos Schaeffer inclui sons de instrumentos convencionais como o momento de afinação da orquestra, no primeiro, e acordes de piano, no segundo. Em ambos os estudos, os sons tradicionais são gravados e posteriormente adicionados à obra com alterações de velocidade e ritmo, com seus padrões sonoros invertidos, cortados e rearranjados eletronicamente.

Essas primeiras composições de Schaeffer com ruídos contribuíram para a formulação teórica na qual se embasa o fundamento composicional da música

¹⁶ Estudo das ferrovias.

¹⁷ Estudo para orquestra e estudo para piano, respectivamente.

concreta. Sua concepção do método composicional, por exemplo, alimenta novos modos de criação e performance, pois ao invés de conceber a obra de maneira abstrata para que esta seja notada simbolicamente e executada pelo intérprete, que decifra os símbolos na partitura, os sons na música concreta não são imaginados a priori. Os procedimentos de edição do som, como a alteração na velocidade, o corte e a colagem, são o modo pelo qual a música concreta se torna possível.

No caso da performance, a relação entre intérprete, compositor e obra é transformada principalmente pela insuficiência simbólica da partitura em transmitir as ideias sonoras criadas e desejadas pelo compositor. Como o exemplo da obra *Suíte nº 14*, de Pierre Schaeffer, escrita para quatorze instrumentos de orquestra, a performance é primeiro gravada para depois ser manipulada, através da decomposição, fragmentação, ampliação e inversão do registro sonoro. A transmutação dos sons para aparelhos eletrônicos não mais permite uma reprodução dos mesmos por instrumentos convencionais, tornando a interpretação musical um campo em disputa, uma vez que a obra é frequentemente apresentada por meio de alto falantes, evocando as idealizações futuristas sobre o cenário musical em um horizonte tecnológico.

Os sons concretos, magnéticos e eletrônicos que surgem após a revolução industrial e representam uma contraposição aos sons musicais, são reconhecidos por Schaeffer como “repositórios de potencialidades musicais inimaginadas” (PALOMBINI, 1998). As potencialidades do som exploradas em sua teoria composicional compreendem os sons “concretos” do mundo, no sentido de sons existentes como parcelas de material, às quais nomeia como objeto sonoro. O objeto sonoro, por sua vez, não deve ser tratado como notas musicais - dotadas de altura definida e relações harmônicas -, mas de acordo com suas propriedades sônicas e acústicas, como textura e granulação, aspectos não abarcados pela teoria musical tradicional (KIM-COHEN, 2009, p. 9)

Era necessário, portanto, formular um outro tipo de escuta, onde tais materiais pudessem ser observados sem a interferência de seu contexto original, unicamente a partir das propriedades inerentes ao som. Dessa maneira, Schaeffer concebe uma proposta de audição, a escuta acusmática, correspondente ao modo de ensino de Pitágoras, em que seus alunos - *akousmatikoi* - eram encorajados a ouvir suas lições de trás de uma cortina (ibidem). A cortina aqui é uma metáfora para os aparelhos de gravação que permitem uma escuta através da reprodução e

transmissão dos sons, enquanto sua fonte sonora original é encoberta. Assim, os sons podem existir por si mesmos, disponíveis à percepção reduzida de suas características imanentes.

Através da acusmática, as propriedades do objeto sonoro são demonstradas, em função da atenção e intenção do público, no sentido de que o objeto mantém uma identidade e essência percebida durante a experiência da escuta. A experiência se tornou um ponto fundamental da teoria de Schaeffer em 1953, quando participou da Primeira Jornada Internacional de Música Experimental e passou a denominar a música concreta como música experimental. Essa mudança contribuiu para uma pesquisa direcionada a procedimentos musicais mais gerais, que se afastam da tradição na medida em que exploravam os objetos sonoros e suas manipulações. O experimentalismo era, para Schaeffer, uma característica não dogmática que permitia a discussão de três pontos essenciais: em primeiro lugar a insuficiência do conceito de nota musical, assim como a necessidade de fabricação de instrumentos novos e o uso de objetos não convencionais; em segundo, o tensionamento entre o papel do compositor e do intérprete, em um momento em que o compositor passa a ser, frequentemente, o executante de suas obras; por fim, o contato com o público é reordenado, pois o concerto passa a ser um evento provocador onde novas concepções musicais são apresentadas.

A inovação das propostas e pesquisas de Pierre Schaeffer e sua música concreta são observáveis hoje na reordenação e reformulação feitas pela prática musical da *Noise Music*, ao incorporar o ruído de maneira semelhante ao francês, desestabilizando as ideias estabelecidas de nota musical, instrumento, notação, harmonia, melodia e ritmo.

3.3.2 John Cage

Assim como Schaeffer, John Cage também foi um compositor que prezava pela escuta dos sons, em busca de uma objetividade sonora que passava pela experiência subjetiva do público no contato com esses sons, de modo que os valores e significados para os quais eles apontam representam um papel secundário. Segundo Donato (2016), a diferença substancial entre ambos é que para Cage os sons em si mesmos já eram considerados música, enquanto para Schaeffer, estes faziam parte do processo de pesquisa por uma nova música. Não

obstante, as ideias e a prática dos dois compositores sugerem modelos experimentais na criação musical, contribuindo para a ampliação das ferramentas utilizadas no processo composicional de artistas posteriores.

Uma das consequências automáticas, assim parece, dos processos musicais empregados por compositores experimentais, é o efeito de nivelamento, *des-focalizando* a perspectiva musical. Esse nivelamento pode ser provocado através de uma situação que vai desde uniformidade e mudança mínima - por exemplo a música de Steve Reich ou John White, que consiste em uma faixa de som constante ou quase constante da qual os inessenciais foram removidos, a um máximo de mudança e multiplicidade - por exemplo, em Cage ou a Scratch Orchestra, onde não é feita nenhuma tentativa de harmonizar ou tornar coerente qualquer número de "compartimentos" herméticos e independentes. (NYMAN, 1999, p. 30)

A relevância de John Cage para a *Noise Music* está, em grande parte, na contribuição filosófica e estética de suas obras, e nas novas possibilidades que se revelam como resultado de seus trabalhos para a criação artística. Cage foi um compositor estadunidense que atuou amplamente em vários campos da arte, para além da esfera musical, detentor de um repertório recheado de obras técnica e tematicamente diversas. Concebemos aqui três projetos principais desenvolvidos durante sua carreira, que revelam perspectivas inovadoras sobre conceitos musicais.

O primeiro se caracteriza pelo emprego de materiais inusitados, objetos como pregos, borrachas, pedaços de plásticos, dentre outros, alojados entre as cordas do piano, produzindo efeitos sonoros diversos. Com essa técnica, chamada de piano preparado, Cage compôs uma série de obras para instrumento solo, as Sonatas e Interlúdios para Piano Preparado (1946-1948). A inserção de elementos estranhos ao piano e posteriormente o desenvolvimento e estabelecimento de técnicas específicas para o instrumento desafiaram a percepção tradicional da música, em direção a outras propostas, particularmente a música indeterminada ou aleatória (ISHII, 2005, p. 56).

Em segundo, percebemos o uso do silêncio como material criativo, que remonta a famosa história contada pelo compositor sobre suas experiência durante uma visita a Universidade de Harvard, em uma câmara anecóica¹⁸. Cage relata que, mesmo em um espaço isolado acusticamente, podia ouvir sons produzidos pelo próprio corpo (CAGE, 1961, p. 8). Desse modo, era preciso então ressignificar o

¹⁸ A câmara anecóica é uma sala construída para isolar completamente qualquer fenômeno acústico, isto é, impedindo a reverberação das ondas sonoras.

silêncio, não como ausência de sons, mas como variações de silêncio (CAVALHEIRO, p. 2).

Apesar de uma de suas obras mais conhecidas, 4'33", ser creditada pelo uso inovador do silêncio, Cage não foi o primeiro compositor a empregar, de modo disruptivo, este elemento. *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* (1897), de Alphonse Allais, poeta e humorista francês, consiste em uma obra de nove compassos totalmente vazios, que recebeu pouco ou nenhum crédito do corpo musical na época. A obra foi publicada juntamente com uma coleção de pinturas monocromáticas no *Álbum Primo-Avrilesque*, que possuíam, cada uma, um título "cômico" extremamente questionável, como *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* ou *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*¹⁹.

Outra peça que precede a composição de Cage é *In Futurum*, terceira obra da coleção *Fünf Pittoresken* op. 31 (1919) para piano solo do compositor tcheco Erwin Schulhoff. Diferentemente da obra de Cage e Allais, a partitura de Schulhoff não está vazia, mas preenchida por pausas, e contém a indicação expressiva: "a canção inteira com expressão e sentimento *ad libitum*, sempre, até ao fim", na edição de Ries & Erler (1991). Schulhoff era um pianista que tocava tanto jazz quanto composições clássicas e havia se aproximado do grupo dadaísta em Berlim, incorporando muitas de suas ideias em suas composições.

As obras de Allais e Schulhoff precedem Cage em mais de cinquenta anos. No entanto, é apenas com 4'33" que o silêncio passa a fazer parte da discussão musical, especialmente com o resultado da performance ao chamar atenção para elementos sonoros produzidos pela plateia no recinto. Essas sonoridades são frequentemente despercebidas e mesmo indesejadas em apresentações tradicionais, o que faz de 4'33" uma obra que desafia as compreensões musicais ao integrar os ruídos em sua performance e representa muito bem o pensamento musical de Cage:

[...] sua abordagem [Cage], quase exclusivamente, era trazer o não-musical para a sala de concerto: transformar rádios em membros da orquestra, empregar ferramentas de loja de equipamentos microeletrônicos e materiais de escritório como complementos às mecânicas do piano, tocar uma banheira. [...] A tradição musical ocidental era, afinal de contas, seu alvo. (KIM-COHEN, 2009, p. 19)

¹⁹ Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263801?rk=21459;2>>

A partitura de 4'33" não contém notas musicais, pauta, ou outros símbolos que indiquem a produção sonora. Divide-se em três movimentos marcados por numerais romanos e a palavra *tacet*, que indica "silêncio" para o intérprete. O nome da peça deriva de sua duração, quatro minutos e trinta e três segundos.

Além de trazer à tona o silêncio e os ruídos para a sala de concerto, a prática composicional de Cage após 4'33" provocou diversas discussões sobre sua ontologia e dimensão artística, que estão além do escopo desta pesquisa. Mas sua importância para a reavaliação de parâmetros tradicionais é essencial para que possamos compreender outros processos musicais ulteriores.

Como destacou Ishii (2005), o desafio que a obra de Cage representou para a música tradicional permitiu o surgimento de ideias novas, como a música aleatória e o indeterminismo, influenciadas pela filosofia zen budista, da qual John Cage foi estudioso e praticante. Aspectos como a concepção de silêncio, o desapego, a não interferência ao fazer uso dos procedimentos acidentais, reduzindo a figura do compositor, são reflexos do seu conhecimento sobre o zen. O método aleatório (*chance operations*²⁰) implicava na remoção da escolha totalmente direcionada do compositor durante a criação da obra.

A indeterminação estabelecia, na prática, um abandono do gosto pessoal do compositor e a aceitação do processo e de todos os seus eventuais desfechos. Os sons não intencionais adentram a obra e enriquecem a experiência musical, colaborando para o deslocamento do enfoque da composição para a valorização da recepção (e escuta) de seu público, direcionado à imprevisibilidade como característica inevitável das obras aleatórias.

Particularmente as obras aleatórias ou indeterminadas de Cage dependiam sempre das ideias filosóficas que as sustentavam, uma vez que o resultado sonoro era acompanhado atentamente pelo compositor, avaliado e modificado de acordo com seus interesses. Ao descrever o processo de criação da obra *Apartment House 1776*, na qual o método aleatório é utilizado, Pritchett indica:

As suas primeiras tentativas de fazer a peça de acordo com seus objetivos foram fracassos. Cage avaliou estes resultados intermediários, fazendo refinamentos e modificações em sua forma de trabalhar. [...] A rejeição das duas primeiras versões das peças não se basearam em nenhum fator aleatório - não era uma questão de um conjunto de números aleatórios serem mais "bonitos" do que outro. Em vez disso, o foco do trabalho de

²⁰ Um modo de composição muito utilizado por John Cage, em que faz uso do livro *I Ching* (antigo livro oracular chinês) para calcular e selecionar a organização dos elementos musicais.

Cage estava na estrutura dentro da qual o acaso operava - as perguntas que ele fazia (PRITCHETT, 1993)

A experimentação foi sempre um pilar essencial do trabalho de John Cage e, para ele, se tratava de um ato cujo resultado é desconhecido e não um método composicional estabelecido (CAGE, 1955, apud NYMAN, 1999). Esse procedimento experimental abriu espaço para que compositores se apropriassem de uma infinidade de possibilidades concebidas desde o processo de composição até eventuais repercussões no campo da performance, bem como a relação entre público e obra.

Nyman (1999) ressalta que essas três unidades tradicionais da música - composição, performance e escuta - são profundamente questionadas a partir da peça “silenciosa” de Cage, que representa hoje um grande marco para a música experimental do século XX. O autor descreve os principais aspectos modificados em cada uma das unidades, os quais servem como referência para que possamos pensar as inovações que a *Noise Music* e seu ruído podem oferecer.

Na primeira unidade, composição, Nyman destaca a notação como uma possibilidade de modificação, uma vez que os símbolos gravados na partitura de 4’33’ não mais evocam os sons “tocados” durante a apresentação da obra, que não são planejados pelo compositor, mas produzidos pelo próprio público que ali se encontra. Mesmo não anotados, os ruídos fazem parte da obra, o que indica um possível uso da notação para além da transmissão simbólica de apenas ideias musicais.

Ainda como parte da composição, Nyman (ibidem, p. 6) argumenta que obras experimentais não valorizam uma linearidade na narrativa musical, ou seja, uma estrutura formal onde os elementos musicais são organizados de modo a possuir um início, desenvolvimento e fim. Para ele, a ênfase da experimentação está na criação de uma situação onde os sons ocorrem de acordo com regras estipuladas por processos específicos. Dentre os tipos de processos recorrentes estão as situações de acaso, determinadas por objetos externos como o livro *I Ching*, utilizado por Cage, números aleatórios ou cartas; o processo contextual, dependente de imprevisibilidades condicionadas ao ambiente; processos de repetição, que geram movimentos graduais de diferenciação; e os processos eletrônicos, improvisações e experimentações que derivam do uso de equipamentos digitais.

Na segunda unidade, performance, é requisitado do intérprete uma participação mais ativa na experiência performática, um envolvimento direto de seu gosto e sensibilidade através de instruções sugeridas pelas partituras, onde regras e/ou tarefas demandam uma postura mais autônoma em suas escolhas interpretativas (ibidem, p. 14 e 15). Do mesmo modo, outro elemento transformado pelas buscas experimentais é a técnica exigida para tocar certos instrumentos, uma vez que novos instrumentos e dispositivos eletrônicos são frequentemente explorados e desenvolvidos, reconfigurando o uso de instrumentos tradicionais, como o piano, por exemplo:

Os compositores experimentais ampliaram as funções do mecanismo básico. Eles trouxeram alteração do timbre através da inserção de objetos entre as cordas (piano preparado de Cage) e ao aplicar vários tratamentos eletrônicos dos quais o mais simples é a amplificação. O piano se torna mais do que nunca um instrumento de percussão operado pelo teclado. (ibidem, p. 20)

Na terceira e última unidade a escuta assume uma posição central e os papéis tradicionais de remetente (compositor/intérprete) e receptor (plateia) são modificados: há uma abertura maior para a escuta, uma mudança de postura do intérprete que se torna colaborador da composição enquanto o ouvinte é chamado a exercer uma atuação mais participativa. Na música experimental a reação da audiência, seja ela em forma de protesto ou silêncio, é tão válida quanto os sons produzidos pelos intérpretes e “a responsabilidade de como ele [o ouvinte] ouve ou vê é colocada firmemente sobre o funcionamento de sua própria percepção” (ibidem, p. 25).

Sendo assim, um sujeito exposto a práticas musicais experimentais está sempre em diálogo com significados não finalizados, calculados ou pré projetados, fruto de uma intenção composicional que admite propostas que não apresentam um conjunto de relações musicais finalizadas e prontas, mas que se revelam simplesmente como “o meio mais simples de colocar os sons em movimento” (ibidem, p. 29).

A expansão possibilitada pela pesquisa teórica e prática de compositores como Cage e Schaeffer, tal qual a busca sonora realizada pelos futuristas e dadaístas, são alguns dos exemplos selecionados para esta pesquisa (e que não invalidam outras inúmeras manifestações semelhantes) que precedem as propostas

da *Noise* e fundamentam seus métodos composicionais e sua performance, como um projeto musical inovador através do uso de equipamentos eletrônicos, improvisação, processos abertos e experimentais e um *éthos* excepcionalmente transgressor, que rompe com parâmetros convencionais ao viabilizar o uso de ferramentas antes inexploradas e rejeitadas.

4 NOISE MUSIC

4.1 Uma circulação popular

O ruído foi empregado por diversos movimentos artísticos como material criativo e cada um o definiu à sua maneira. Futurismo, dadaísmo, música concreta e música experimental aplicaram o ruído em suas composições, seja como elemento sonoro seja como dissonância contextual, de acordo com a posição que este ocupava como “potencial incômodo”.

Este potencial se restringia a uma produção ligada a algumas instituições e assegurado pela educação formal, frequentada por grande parte dos artistas mais influentes de cada corrente. No entanto, o desenvolvimento de novas tecnologias e principalmente sua distribuição como produtos comercializáveis, dentre os quais o computador e aparelhos de reprodução ou gravação sonora, resultaram em um longo processo de ampliação do acesso a esses dispositivos por indivíduos que não faziam parte do ambiente institucional. Segundo Novak (2013, p. 143) mesmo sujeitos não familiarizados com esses equipamentos ou inteirados do uso do ruído, passam a experimentar de modos distintos com esse material, criando obras que dialogam com as buscas artísticas daqueles inseridos em um ambiente acadêmico ou formal. Nesse sentido, Novak observa que a *Noise Music*, por exemplo, não se insere no mesmo espaço dos movimentos citados, mas em uma circulação popular (ibidem, p. 5).

Para além das discussões que o termo música popular pode suscitar, a classificação da *Noise Music* é feita por Novak de acordo com a identificação de uma diferença primordial entre o espaço no qual suas obras são apresentadas e o espaço tradicional reservado para obras de música de concerto, tradicional ou contemporânea. O espaço físico onde a *Noise* é apresentada e ouvida - casas de show, clubes e bares - é o mesmo onde ocorrem manifestações de outros gêneros populares. As *jazu-kissa* japonesas são citadas por Novak de modo a exemplificar um tipo particular de escuta em um período do pós-guerra, no qual obras transnacionais eram ouvidas pelo público local e posteriormente discutidas e analisadas. Esses locais, semelhantes aos cafés europeus, se caracterizam pela ambientação *underground*, onde cafés são substituídos por bebidas alcoólicas e cujo público tem como propósito uma escuta contemplativa com o objetivo de compartilhar ideias e afinidades em comum.

A *jazu-kissa* tornou-se um centro de distribuição de mídia alternativa, hospedando exposições de filmes, palestras e reuniões. Em raras ocasiões, eles se transformaram em locais de apresentação de música ao vivo, às vezes indo do jazz ao rock e blues. Embora algumas *jazu-kissas* ofereciam espaço para intérpretes locais, a maioria focava exclusivamente em tocar discos, e em meados da década de 1970, essa gama havia se reduzido a um conjunto muito específico de gravações de jazz importadas. (ibidem, p. 96)

As *jazu-kissas* simbolizaram um importante espaço de convivência e troca mútua de conhecimentos musicais pouco difundidos em espaços convencionais, que representaram uma grande influência em outros espaços onde a *Noise* se desenvolve, especialmente por conta da divulgação de artistas e obras *undergrounds* e alternativas por meio de discos reproduzidos para a escuta coletiva. Desse modo, a relação entre o público e a obra é potencializada, uma vez que a recepção e socialização são pontos relevantes, encorajados por meio das discussões promovidas nos locais. Contudo, Novak (ibidem, p. 99) ressalta que muitas vezes as *jazu-kissas* mais conservadoras apresentavam uma socialização mais doutrinadora, onde a escuta silenciosa das obras era mandatória e com pouco espaço para a criação e experimentação.

Assim, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, as *free kissa*, mais abertas a liberdade criativa do público que as frequentavam, configuraram novos lugares nos quais se desenvolvem performances vanguardistas, organizações estudantis radicais e grupos teatrais:

Os espaços livres para escuta divergiam significativamente de padrões sociais das *jazu-kissas*, e sua clientela poderia não descrever esses lugares como *kissa*, de jeito nenhum, ou apenas ironicamente. A maioria era mais como espaços de arte, ocupações ou coletivos sociais do que cafés ou bares. Eles eram de curta duração, anti autoritários, e pouco organizados, com pouco da regulação estrita das *jazu-kissas*. (ibidem, p. 105)

Esses ambientes são representativos da cultura *underground*, com a qual a *Noise* pode ser identificada, pela não adequação às práticas comerciais popularizadas em veículos de massa e dependentes de um público reduzido. Nesse caso, as lojas de discos são outro espaço mencionado por Novak, que desempenham uma função importante na divulgação dos artistas e de suas composições, assim como contribuem para a criação de compilações que difundem estilos específicos, geralmente ignorados ou rejeitados pelo grande público. A *Noise*, por exemplo, “antes de se tornar uma descrição para um gênero específico, [“noise”] era uma designação de qualquer som fora do mapa, discos estranhos, um som tão extremo que escaparia categorias genéricas de música” (ibidem, p. 108).

Assim como os movimentos artísticos de vanguarda no início do século XX atuaram como influências, que precederam várias experimentações com ruído, Novak (2013) e Hegarty (2007) citam afinidades entre gêneros populares e a *Noise*, especialmente o Free Jazz, o Rock n' Roll e o Punk. Ao estabelecer relações entre tais gêneros e a *Noise*, Hegarty o faz a partir de um aspecto cultural e social do ruído, onde potencializam o incômodo causado pelas obras através do volume, do uso da teatralidade e performatividade, entre outros recursos. Nesse sentido, o ruído aqui é tratado de acordo com a definição contextual explicitada no primeiro capítulo, na qual não depende apenas de sua característica acústica, e sim do propósito perturbador que representa em um contexto particular.

O Free Jazz²¹ surge em meados dos anos 1960 e se caracteriza pelo emprego de elementos como a tonalidade expandida, onde os graus da escala operam de maneira livre sem dependerem rigorosamente de relações harmônicas pré estabelecidas, os padrões métricos e rítmicos são dissolvidos e a intensidade sonora, bem como a variedade, são visadas, isto é “há uma expansão do som musical para o âmbito do ruído, sem necessariamente incorrer numa estética do feio, do desconforto, da agressão e da violência, mas antes refletindo o mero prazer pelo som em si mesmo” (BERENDT e HUESMANN, 2014, p. 46). Ainda que a estética pretendida não fosse o desconforto, as sonoridades provocavam incômodos e o Free Jazz recebeu inúmeras avaliações negativas da crítica especializada e de outros músicos de jazz, não apenas pela experimentação timbrística, como pela proposta livre de de amarras estéticas convencionais, harmônicas, rítmicas ou melódicas (RODRIGUES, 2020).

O jazz como prática artística também representa o espírito de resistência em um período de forte repressão policial, política e social contra subjetividades negras, caracterizado pela segregação racial das leis norte americanas²² que perduraram até os anos 1960. Portanto, um procedimento importante adotado pelos artistas foi a abertura de gravadoras independentes, especializadas nessa produção, como a

²¹ São exemplos os álbuns *Free Jazz* (1961), de Ornette Coleman e *Bells* (1965), de Albert Ayler.

²² BLAKEMORE, Erin. As Leis Jim Crow criaram 'escravatura com outro nome'. **National Geographic**, 2020. Disponível em: <<https://www.natgeo.pt/historia/2020/02/as-leis-jim-crow-criaram-escravatura-com-outro-nome>>. Acesso em: 13 de jun. de 2022.

Strata East²³, o Black Artists Group²⁴, o Studio Rivbea e a AACM, que se alinhavam à luta pelos direitos civis afro americanos na busca pela formação de espaços seguros e livres para a criação artística. A *Noise Music* incorpora estratégia semelhante na formação de grupos independentes com o intuito de lançar os álbuns de artistas que não encontrariam suporte financeiro e material em outras gravadoras. Em ambos os gêneros o ruído se apresenta como potencial transgressor que não se adequa aos padrões vigentes, e desse modo, configura uma dificuldade excepcional dos compositores em inserir-se no circuito musical, principalmente no caso do jazz, enfrentando obstáculos ainda mais profundos e complexos.

No segundo gênero supracitado, o Rock n' Roll, o elemento ressaltado é o volume, que assume aqui um papel central na prática e performance artística. O volume não é um atributo selecionado pelo ouvinte, mas faz parte da própria concepção das obras, do estilo "rock" e da cultura adolescente (HEGARTY, 2007, p. 59). Apesar das ramificações em diversos subgêneros posteriores, os elementos que, de modo geral, constituem a prática inicial do Rock n' Roll são a guitarra elétrica, os pedais e a amplificação destes recursos. Na *Noise Music*, estes são intensificados principalmente a partir do volume, adotado em seus potenciais máximos, sem preocupações com limpeza sonora ou adequação comercial²⁵.

O Rock, assim como o Free Jazz, se aproximam, relativamente, de uma reinvenção das práticas musicais através do uso de concepções remodeladas e reestruturadas, com uma maior liberdade e maior rejeição a modelos previamente determinados. Entretanto, o terceiro gênero examinado como referência para a *Noise*, tanto por Hegarty quanto por Novak, se caracteriza pela negação de princípios musicais, como complexidade, beleza e musicalidade, ao introduzir questões basilares observadas na prática da *Noise Music*. O Punk opera, portanto, expandido as possibilidades da eletricidade, já utilizada pelo Rock, amplificando novos instrumentos e aplicando o volume e a repetição como meios ruidosos.

²³ ARIFF, Alex. Strata-East at 50: How a revolutionary record label put control in artists' hands. **NPR**, 2021. Disponível em: <<https://www.npr.org/2021/12/03/1060933094/strata-east-at-50-how-a-revolutionary-record-label-put-control-in-artists-hands>>. Acesso em: 13 de jun. de 2022.

²⁴ OTTEN, Liam. Rediscovering the Black Artists' Group. Washington University In St. Louis, 2006. Disponível em: <<https://source.wustl.edu/2006/02/rediscovering-the-black-artists-group/>>. Acesso em: 13 de jun. de 2022.

²⁵ Sobre a presença do rock em veículos de mídia, ver *Rock and Mass Culture* de Simon Frith ou a crítica de Adorno à Indústria Cultural.

O álbum *Metal Machine Music* (1975) de Lou Reed, figura entre um dos primeiros álbuns que se enquadra em uma estética do ruído, e exerceu influência para a *Noise* “no que diz respeito a seu impacto [...] e sua dimensão medial (compreendidos aí tanto os materiais de produção, as técnicas de gravação, os instrumentos e os recursos utilizados, quanto o tipo de experiência e/ou situação fruitiva que propõe)” (SILVEIRA, 2012).

Metal Machine Music foi um álbum singular em sua proposta, uma vez que geralmente as bandas de Punk expressavam a agressão e violência em músicas mais rápidas, com harmonias simples, intensificadas pela massa sonora em volumes elevados. Para Hegarty, isto era algo que o Rock e o Free Jazz haviam substituído pelos longos solos virtuosísticos e pela demonstração de habilidade técnica nos instrumentos, o que o Punk se abstinha de realizar. A guitarra elétrica e sua aparelhagem, pedais de efeitos e distorções, microfones e equipamentos amplificadores, legitimam um estilo dissonante que se estende da composição e performance musical para uma estética que une atitude política, vestimentas e um modo de criar autônomo e independente, denominado “faça-você-mesmo”²⁶.

O paralelo estabelecido entre os gêneros musicais populares mencionados por Hegarty e Novak nos mostram alguns elementos essenciais na *Noise*. O Punk, por exemplo, retrata o afastamento das ideias tradicionais relativas à música e uma negação de seus fundamentos, vinculados à uma rejeição à musicalidade e à habilidade em tocar instrumentos de maneiras convencionais. Isto coincide com o conceito de *art brut* de Jean Dubuffet, um movimento em que outro campo de habilidades é mobilizado, fora dos espaços das salas de concerto e galerias de arte, que simbolizam uma crítica incisiva do tradicionalismo que cerca estes mesmos espaços:

Dubuffet tem como alvo o músico de formação clássica trinta anos antes do punk, descrevendo o músico treinado em conservatório como um *chien savant* (um cão treinado para realizar truques e que aparenta inteligência ao fazê-los), e um asno, fielmente e penosamente seguindo suas instruções. (HEGARTY, 2007, p. 91).

²⁶ Do-It-Yourself, ou simplesmente DIY, foi uma ideologia muito associada ao movimento punk, onde músicos e fãs prezavam pela independência de grandes corporações, o que levou a predominância da criação manual e autônoma. (BIANCHIN, Victor. O que foi o movimento punk? A resposta em atitude e som aos hippies e à pompa do rock progressivo. **Mundo Estranho**. 2012. Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/cultura/o-que-foi-o-movimento-punk/>>. Acesso em: 07 dez. 2022)

Assim como a *art brut* e o Punk, a *Noise* impulsiona competências, conhecimentos e experiências novas na criação e performance musical, estimulando outros materiais, não tradicionais, evitando configurações padronizadas, inserindo elementos perturbadores sem fins comerciais que apontam para uma reflexão sobre a aceitabilidade da arte, o papel dos artistas e sua produção desprovida de treinamento técnico específico:

O Punk, então, opera [...] onde ideias do que é de valor na música se tornam tão abertas que não é mais possível afirmar que x é a verdadeira coisa que devemos valorizar na música sem sermos imediatamente contrariados. (ibidem, p. 96)

Na prática artística da *Noise Music*, podemos observar os vários movimentos artísticos que representam influências teóricas e práticas, onde questões previamente levantadas são intensificadas pelo uso do ruído, em suas formas mais ásperas, através do emprego de equipamentos eletrônicos para criar sons e distorcê-los aplicando efeitos diversos. Na *Noise*, a utilização do ruído como material criativo expande ainda mais as possibilidades criativas, sugerindo reflexões sobre as definições dos materiais, meios e modos de composição, performance e concepção musical contemporâneos.

4.2 *Noise music*, equipamentos e ideias

Levando em consideração as inúmeras utilizações do ruído, desde a criação dos *intonarumori*, passando pela preparação do piano com objetos que modificam seu som, a voz na poesia de Schwitters e dos dadaístas, até as notas dissonantes evidenciadas pelo jazz, é possível observar como essas buscas inovaram e desestabilizaram a noção musical, abrindo um caminho pavimentado para a exploração da *Noise Music*. A análise dos movimentos não sugere uma linearidade cronológica de inovações, mas, de maneira didática, permite um olhar para contribuições que servem como fundamento para as mudanças propostas pela *Noise* no campo musical.

Inegavelmente, o surgimento de diversos equipamentos eletrônicos, dos amplificadores aos gravadores, potencializou os cenários sonoros a partir da manipulação e criação de ruídos em meio digital. Muitos destes equipamentos são empregados pelos artistas da *Noise*, como os pedais de efeitos (comumente

utilizados no Rock, como extensão e distorção das guitarras), o *laptop* munido de *softwares* de efeitos e distorções, os amplificadores e as *tapes* (gravador de fita). Como pontua José Miguel Wisnik (1989, p.47): “O meio sonoro não é mais simplesmente acústico, mas eletroacústico”.

Aos equipamentos eletrônicos misturam-se objetos materiais como metais de tipos variados ou placas de ferro percutidas por baquetas²⁷, cujos sons provenientes são distorcidos e manipulados a partir de samples²⁸, glitches²⁹ e demais efeitos digitais. O uso de determinados materiais e procedimentos não foi exclusivo e originalmente tratado pela Noise. São exemplos algumas composições com fita de Terry Riley e Steve Reich, as obras de Eliane Radigue³⁰ e a música concreta de Schaeffer. Fora dos ambientes institucionais, o álbum *Metal Machine Music* (1975) de Lou Reed, a cultura hip-hop dos anos 70 e 80 com a atividades dos DJ's, as guitarras e pedais de distorção usados tanto no Rock e seus subgêneros quanto no Punk, são outros dos infinitos exemplos que podem ser indicados do uso de equipamentos eletrônicos e ruídos na música. No entanto, a *Noise* traz como elemento diferencial esses materiais e ruídos como ponto central da obra. Ou seja, tais equipamentos e métodos criam sonoridades que não servem como acompanhamento, efeito ou distorção, mas são efetivamente a obra. Segundo David Novak (2013) o que ocorre na *Noise* é uma interligação de sons que se afetam mutuamente e geram um *feedback* infinito, criando um *loop* contínuo do *feedback* a partir dos ruídos gerados e retransmitidos.

O *feedback*, ou efeito Larsen, é um recurso sonoro recorrente e fundamental na *Noise Music*, definido na teoria acústica como um “*loop* positivo”, isto é, um som progressivamente ampliado a partir da retroalimentação de si mesmo. Em outros termos, o *feedback* ocorre quando o som de um emissor, como um alto falante, é captado pelo receptor, como um microfone, que por sua vez retransmite novamente

²⁷ Phármakon, live at MOCAD. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KgZJ5iyJrgg&ab_channel=MuseumofContemporaryArtDetroit-MOCAD>

²⁸ Amostra de sons, sejam eles trechos de músicas, instrumentos ou batidas isoladas, até sons do cotidiano, já gravados, reutilizados em outras composições.

²⁹ São considerados falhas na área da tecnologia, defeitos que ocorrem em programas, *softwares* ou *hardwares* que resultam em erros inesperados, travamentos e outros comportamentos que atrapalham o funcionamento correto do sistema. Na música, se refere tanto a um gênero (*Glitch music*) quanto aos sons decorrentes das falhas propositalmente incorporados na obra.

³⁰ São exemplos as *tape loops* de Terry Riley em *Music for the Gifts* (1963), Steve Reich em *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966) e o *tape feedback* empregado por Eliane Radigue em diversas obras, como *Jouet électronique* (1967) e *Element I* (1968).

o som para o emissor, criando um ciclo de captação, emissão, amplificação e nova emissão cuja intensidade aumenta gradativamente até os limites dos aparelhos.³¹

Essa intensidade amplificada é buscada pela *Noise Music*, que potencializa os ruídos em seus máximos efeitos a partir da microfonia proposital e da distorção, gerada pela amplificação dos ruídos. *Samples* e efeitos sonoros podem criar ritmos a partir das repetições dos sons, e o silêncio pode atuar como pausas entre esses ritmos ou como suavização das texturas ásperas e duras dos sons caóticos produzidos pelo *feedback*.

Contudo, a *Noise Music* não é um gênero de fácil definição, pois sua multiplicidade artística e estética produz obras muito distintas e variadas, algo que está intimamente relacionado ao aprendizado autônomo de muitos instrumentistas, artistas e músicos digitais. Sem ligações com instituições formais e em constante aprimoramento autodidata, esses sujeitos possuem referências muito diversas que resultam em composições que não seguem regras pré-estabelecidas sobre o que é *Noise* e o que não é.

Para compreender de maneira mais tangível esse gênero de difícil descrição por palavras, é importante utilizar algumas definições gerais, reconhecidamente limitantes e limitadoras, mas relevantes para a descrição de características gerais trabalhadas nessas composições. Essa categorização não se propõe como uma regra absoluta do que a *Noise Music* é e do que a caracteriza em definitivo, mas serve como distinção entre o que será chamado de *Noise Music* nesta dissertação e outras manifestações que não serão abarcadas, mas que poderão, futuramente, ser identificadas com o gênero.

4.3 A *Noise Music* e seu subgênero Japanese

A *Noise Music* utiliza o ruído como seu material base para a criação, assim como as demais manifestações descritas nos capítulos iniciais. No entanto, sua diferença reside especialmente na criação do “*loop* positivo”, o *feedback* que amplifica tais ruídos. Assim, na prática o que ocorre é que esse ruído é trabalhado de maneira mais extrema, gerando sons intensos e volumes exorbitantes.

³¹ Efeito Larsen (Feedback). Cochlea: Viagem ao mundo da audição. Disponível em: <http://www.cochlea.org/po/som/efeito-de-larsen-feedback>.

O *feedback* é gerado por equipamentos eletrônicos e/ou analógicos e, a ele, se adicionam efeitos e distorções diversas, criando ambientes recorrentemente descritos como imersivos:

As apresentações ao vivo de Noise criam uma atmosfera sônica intensamente poderosa que habita o espaço público com uma sensibilidade emocional privada. O absoluto volume da Noise pode produzir sensações de interioridade, e os shows ao vivo são valorizados por essa experiência imersiva, especialmente nas pequenas casa de show [*livehouses*] do Japão urbano, onde a audiência é sufocada em um ambiente intenso de volume esmagador (NOVAK, 2013, p. 23).

Ao contrário do que se pode pensar, essa imersão tem o potencial de ser profundamente incômoda, principalmente se apurarmos os termos usados para descrever essas experiências. Paul Hegarty (2007), por exemplo, relata as produções de Noise a partir de adjetivos como “extremo”, “excesso”, “violento”, “ruidoso”. Ao descrever a proposta de *Merzbow* (um dos mais famosos projetos de *Noise Music*, que será posteriormente analisado) o escritor independente de música e cultura em sites como *The Quietus* e *Record Collector*, JR Moores (2019), corrobora com tais impressões do gênero ao notar que a imersão aqui pode assumir dois caminhos: catártico ou sufocante.

A atmosfera criada pela *Noise Music*, diferentemente da pesquisa e criação feita por Luigi Russolo ou Pierre Schaeffer, não parte de uma musicalização dos ruídos, isto é, não trata o ruído de acordo com pressupostos musicalmente aceitos, mas produzem efeitos que preenchem um espaço ocupado anteriormente pela musicalidade. Em sua investigação sobre a música industrial, Hegarty oferece apontamentos úteis sobre implicações que podem se estender ao uso do ruído e do barulho na *Noise Music*:

“Esses sons não vão melhorar sua escuta ou sua consciência do mundo como um [sound world] mundo sonoro, mas procuram abordar os limites da sua audição. Os objetos pós-industriais que servem como instrumentação, ainda que realçados por efeitos ou processamentos, chamam atenção para o desfazer da musicalidade, a destruição de uma unicidade harmônica com o mundo. Isso é conseguido de maneira simples: sons ‘indesejáveis’, volume alto, mudanças inesperadas e bruscas, não-musicalidade dissonante, baixa qualidade sonora, transformando aquilo que poderia ter sido uma rica experiência sônica ao vivo em lama/mingau.” (HEGARTY, 2007, p. 113)

Assim, podemos compreender alguns elementos recorrentes da *Noise Music*, como a destruição dos procedimentos harmônicos e composicionais tradicionais, o

ruído trabalhado em intensidades extremas, mudanças bruscas desses ruídos gerando mudanças súbitas e imprevisíveis como uma desestabilização de conhecimentos prévios e bem definidos sobre música e suas propriedades, assim como um desafio aos limites da escuta.

Na *Noise* o uso do ruído pode manifestar-se em contextos diferentes e assumir diversas formas (e nomenclaturas), de acordo com a localização de seus praticantes. O Japão, por exemplo, é uma das regiões que se destaca pelo grande número de artistas de *Noise Music*³², onde a prática é tão disseminada que possui um gênero “próprio”, o *Japanoise*, que denomina a obra desses artistas. No entanto, em seu livro Novak (2013, p. 103) ressalva que “a performance da *Noise Music* era parte de uma remediação de discos internacionais”, isto é, se inseria em um contexto de prática global e não se limitava, portanto, a um espaço regionalmente circunscrito.

A *Japanoise* e a *Noise*, por consequência, tem como um dos locais de desenvolvimento inicial o bar *Drugstore* (ibidem, 2013, p. 103), um espaço onde os artistas se apresentavam, com obras e performances experimentais produzidas de maneira independente, frequentado por um público que se interessava por cultura *underground* e pelo experimentalismo artístico. Novak indica que ambientes como casas de show, bares e clubes representam um papel essencial como espaços abertos e livres para o desenvolvimento da *Noise*, convidativos às interações entre público e artistas, assim como as lojas de discos, outro local relevante, que permitiram o compartilhamento e escoamento da produção para regiões transnacionais.

Assim como a *Noise*, seu subgênero *Japanoise* consiste no uso de *feedback* eletrônico, na distorção dos sons a partir de efeitos e do volume excessivo. Conforme tratado anteriormente, podemos estabelecer correspondências entre cada um destes componentes e movimentos como a música concreta, o jazz, o punk e o rock, entre outros movimentos que experimentaram com o volume e efeitos utilizando dispositivos eletrônicos, desde a segunda metade do século XX. As referências são pensadas enquanto práticas já trabalhadas previamente, mas incorporadas pela *Noise* rumo a uma maior liberdade no uso do ruído, na composição e performance.

³² Também chamados de *noisicians*, em contraposição a *musicians* (músicos), por David Novak (2013, p. 55)

A *Japanoise*, apesar de semelhante, é vista como uma subcategoria da *Noise Music*, designando uma prática regionalmente localizada. Todavia, a definição não escapa aos questionamentos de artistas e teóricos, pela limitação de seus parâmetros, já que a aglutinação dos compositores na mesma categoria não depende de suas afinidades musicais, mas simplesmente de uma proximidade territorial. De fato, alguns compositores sequer compartilham um ponto de vista único sobre a noção de *Noise Music*. Em suas entrevistas, Novak evidencia as opiniões múltiplas de sujeitos inseridos no mercado da *Noise*, sobre a definição do gênero:

Eu tentei descobrir os limites da Noise Music pela primeira vez em minha viagem de campo preliminar à Osaka, em 1998. “Você não pode levar isso a sério”, disse o artista de Noise Yamazaki Maso (também conhecido como Masonna): “O ruído não é um tipo de música. Masonna sou apenas eu fazendo minhas coisas. Eu nem escuto outras coisas chamadas Noise”. “A maioria dos artistas Noise pensa em seu trabalho como música rock, como uma espécie de rock extremo”, disse Higashiseto Satoru, funcionário de uma loja de discos de Kansai e promotor de longa data da música experimental local. Do outro lado da cidade, Hiroshige Jojo, lenda do Noise e dono da Alchemy Records, me disse “Noise é apenas Ruído. Não tem nada a ver com qualquer outra música.”[...] “Não estou interessado em chamá-lo de ‘Noise’”, disse o fã do Noise Ishii Akemi, gritando sobre o PA na casa de shows de Osaka Bears. “Para mim, este é apenas um som que eu gosto, porque estou sempre procurando por coisas estranhas e diferentes, e essas coisas me fazem sentir assim.” (NOVAK, 2013, p. 118)

As ideias circulam em torno dos tensionamentos entre as definições de música e se dividem em indivíduos que acreditam na *Noise* como uma “não-música” e indivíduos que pensam no gênero como uma música extrema, que extrapola os limites da própria definição. Como algo que não se conforma a regras, bem como a impossibilidade de uma classificação completamente infalível, o gênero em si pode ser problematizado, já que serve apenas de maneira reduzida à proposta que demarca. Isto é, definir a *Noise Music* de maneira totalmente delineada, sem exemplos que fogem a regra, é inviável. A definição que buscamos, portanto, parte do intuito didático em compreender os usos distintos que o ruído assume como material criativo, na obra de compositores de *Noise* identificados por Novak e Hegarty.

Como gênero, a *Noise Music* é compreendida pelo uso do ruído como dado sonoro principal e imprescindível, um ruído não musicalizado nem suavizado, explorado em seus máximos potenciais por equipamentos eletrônicos e analógicos, como os amplificadores, pedais de distorção e efeitos variados, sintetizadores,

mesas de som, *softwares* de computadores, entre outros aparelhos afins. O resultado final é a transformação desses ruídos em distorções, amplificadas pelo *feedback*, intensificadas consequentemente pelo processo e pela pós-produção das obras. O ruído, em menor grau, da performance, da teatralidade atingida, também é encontrado nas apresentações e representa a potencialização do incômodo, através do ruído relativo, onde outras possíveis perturbações surgem, para além de uma identificação única com aspectos acústicos.

O Japão, reconhecidamente um dos grandes berços da *Noise*, ganhou dimensões internacionais proeminentes durante os anos 90, e muitos artistas, em diferentes continentes, entraram em contato com essa produção pela correspondência que trocavam com os compositores japoneses.

Atualmente, a *Noise* não mais se circunscreve unicamente ao território ocidental ou oriental, mas conta com a colaboração de vários artistas de campos e linguagens distintas que buscam desenvolver formas experimentais com o ruído, antes não utilizadas, que despertam novos significados decorrentes da prática.

A *Noise Music* não trata do ruído **na** música, como a abordagem da técnica expandida, ou do ruído **como** música, como as ideias de Schaeffer ou do futurismo, que musicalizam seus sons ruidosos. A *Noise* é o que mais se aproxima de uma música genuinamente ruidosa.

4.4 A *Merzbau* de Masami Akita

Dentre incontáveis artistas que se autodenominam *Noise* ou são reconhecidos como tal por críticos e teóricos que pesquisam o gênero, a extremidade do projeto *Merzbow* é constantemente mencionada. Fundado pelo japonês Masami Akita, o projeto recorrentemente detém o posto de “pai” da *Noise Music*, e os motivos de sua fama derivam, principalmente, da vivência e prática do artista, que desde os anos 1970 tem criado álbuns que se constituem como o gênero que tratamos hoje por *Noise*, contabilizando mais de 400 álbuns³³ de ruídos intensos e volumes excessivos.

Em 1972, Akita começou sua carreira em uma banda de Rock junto de alguns colegas de escola. Suas referências iniciais eram artistas do meio, como a banda

³³ O site Discogs compila 400 álbuns autorais, além das coleções, EPs e aparecimentos em discos de outros artistas: <https://www.discogs.com/pt_BR/artist/12551-Merzbow>

Cream e o guitarrista Jimi Hendrix, e, desde o princípio, se interessava pela improvisação e sonoridades não convencionais. Em entrevista para Tobias Fischer (2013), um dos autores do site de entrevistas sobre música, *Fifteen Questions*, Masami Akita cita os álbuns *Earthbound* (1972), da banda King Crimson, *White Light/White Heat* (1969), da banda Velvet Underground, e *Bells* (1965), do saxofonista Albert Ayler, como alguns dos importantes álbuns que afetaram seu pensamento musical no começo de sua carreira.

O rock progressivo e o jazz levam Masami a buscar uma forma de transpor o universo do Rock n' Roll, introduzindo a improvisação livre e a experimentação como pontos essenciais na criação:

“Nós queríamos romper com o campo do rock. Eu senti que havia chego em um beco sem saída apenas tocando instrumentos então eu parei de tocar e tentei outras coisas como bater no chão do estúdio ou sacudir as cadeiras”.³⁴ (AKITA, 2013)

Desse modo, Akita se aproxima também do que estava sendo feito em outros campos artísticos, como as poesias dadaístas e surrealistas, e de compositores como Schaeffer, que estavam ligados a instituições formais em um processo de pesquisa sonora. O próprio Akita não se inseria em um espaço tão distante, já que se especializou em pintura e história da arte pela Universidade Tamagawa³⁵. Em seus estudos, Masami tem contato com redefinições dos conceitos de arte e música, e, assim como em sua pesquisa prática, desenvolve um interesse pelo uso do ruído em suas composições e experimentações. Segundo Didi Chang-Park (2015), "ele eventualmente descobriu que a apresentação de sua arte nas galerias parecia demasiadamente conservadora e indireta, e se voltou para o ruído como um meio artístico mais visceral”.

Por conta da divergência sobre o uso desse material, o artista desliga-se de sua primeira banda para fundar um projeto com outro colega, também músico, chamado Kiyoshi Mizutani. Para lançar e divulgar seus trabalhos, Masami cria uma gravadora independente, chamada *Lowest Music & Arts*, e utiliza a correspondência eletrônica com outros artistas para difundir suas ideias e estabelecer trocas produtivas, conhecendo mais sobre o processo criativo de outros indivíduos. Dessa

³⁴ No original: “We wanted to break out from the field of rock. I felt I reached a dead end just playing instruments so I quit playing and tried other things like tapping the floor of the studio or rattling the chairs.”

³⁵ POUNCEY, Edwin. Consumed by Noise. *The Wire*, Londres, n. 198, ago. 2000. Disponível em: <http://www-personal.umich.edu/~seanmd/merzbow.html>. Acesso em: 01 out. de 2022.

maneira, buscava veicular seus álbuns, através de propagandas e cartazes, todos produzidos manualmente, o que para ele representava uma interligação entre a produção musical e divulgação e venda dos discos. Recentemente, o selo Urashima relançou uma coleção de obras do projeto *Merzbow*, originalmente lançados entre 1981 e 1982 pela *Lowest Music & Arts*, em um conjunto de 10 CDs que contam com as primeiras explorações sonoras de Masami Akita e Kiyoshi Mizutani³⁶.

O experimentalismo da dupla não se limitava aos sons produzidos por instrumentos acústicos, mas incorporava também objetos materiais como latas de metal, que eram amplificadas através do uso de microfones de contato diretamente ligados à fonte sonora:

Nós tocamos decentemente, a princípio, mas gradualmente nos cansamos disso e começamos a tocar intencionalmente trocando entre os instrumentos um do outro. Eu tentei obter um vetor diferente tocando um instrumento desconhecido.³⁷ (AKITA, 2021)

O nome do projeto, *Merzbow*, advém da instalação artística de Kurt Schwitters, chamada *Merzbau*, que consistia na transformação de alguns cômodos da casa do artista, em ambientes ocupados por diversos objetos arquitetônicos e esculturais, criando uma espécie de colagem abstrata tridimensional.

Após a saída de Mizutani, *Merzbow* passa a representar a carreira solo de Akita, que mantém suas experimentações com o ruído, estreitando as relações entre suas obras e a instalação de Schwitters. O uso dos resíduos, lixos considerados inutilizáveis, materiais reciclados e outros objetos cotidianos, na *Merzbau*, coincidem com o uso do ruído nas composições de Akita, como materiais artísticos não convencionais que são concebidos como possibilidades válidas para a criação. Para Akita, sua prática dialoga com as produções das vanguardas artísticas:

Assim como o dadaísta Kurt Schwitters fez arte de objetos encontrados na rua, eu fiz som a partir da sucata que rodeia minha vida [...] A palavra 'ruído' tem sido usada na Europa Ocidental desde a Arte dos Ruídos de Luigi Russolo. Contudo, a música industrial utilizava o 'ruído' como uma espécie de técnica. O ruído ocidental é frequentemente muito conceitual e acadêmico. O ruído da japonesa aprecia o êxtase do próprio som. (AKITA, 2021)³⁸

³⁶ O CD pode ser ouvido no site: <https://www.soundohm.com/product/collection-001-010-10cd-b>

³⁷ No original: "We played decently at first, but gradually we got tired of it and began to play by intentionally switching between each other's instruments. I tried to get a different vector by playing an unfamiliar instrument." (AKITA, 2022)

³⁸ No original: "Just as Dadaist Kurt Schwitters made art from objects picked up off the street, I made sound from the scum that surrounds my life [...] The word "noise" has been used in Western Europe

Masami Akita já estava familiarizado com o uso do ruído em diversos movimentos artísticos e, portanto, buscava explorar o uso do ruído de maneiras diferentes, para além de uma aplicação técnica, empregando a sonoridade a partir de uma abordagem que aponta para seus aspectos sensoriais.

Com seu projeto solo, Akita funda uma nova gravadora, a *ZSF Produkt*, que substitui a *Lower Music & Arts* com o propósito de promover outros artistas além dos álbuns autorais. Nesse período, as lojas de discos assumem o papel principal como disseminadores dos lançamentos, que eram feitos em formatos diversos, como LPs e fitas cassetes.

François Couture, compositor canadense, menciona, ao escrever uma biografia do artista, que ao final dos anos 1980 a produção de *Merzbow* se torna cada vez mais conhecida, tanto pelo *networking* digital que estabeleceu inicialmente com artistas do mundo todo, quanto pelo interesse que suas obras despertaram em gravadoras de outros países.³⁹

Desde a colaboração com Mizutani, o projeto *Merzbow* compreendia muito mais as sonoridades ruidosas de equipamentos eletrônicos, amplificadores e microfones e objetos não convencionais do que os instrumentos musicais. Muito dessa prática se mantém central em suas composições, como Masami descreve em entrevista para Tobias Fischer:

“Nossa primeira tentativa foi esfregar um microfone condensador contra várias coisas para gravar os sons destrutivos maximizando o nível de entrada (*input*) do microfone. Nós chamamos isso de ‘Ação Material’. Depois disso, o feedback do mixer de áudio e sons destrutivos primitivos como arranhar (*scratching*) e bater em cordas (*hitting strings*), e sons elétricos como o feedback do amplificador e do microfone foram a fonte de todas as ideias. Desde os anos 90, utilizei principalmente instrumentos musicais caseiros que podem ser tocados atando microfones de contato a sucata metálica acionada por molas”. (AKITA, 2021)

Entre os sons amplificados e distorcidos encontramos também o uso frequente da fita magnética (*tape*) e de objetos cotidianos encontrados (*found objects*) como característica marcante das experimentações iniciais de *Merzbow*.

Até o final da década de 1980, esses permanecem como materiais presentes nos processos criativos, que se modificam em 1990 com a inclusão de sons

since Luigi Russolo's The Art of Noises. However, Industrial music used “noise” as a kind of technique. Western Noise is often too conceptual and academic. Japanese Noise relishes the ecstasy of sound itself.”

³⁹ COUTURE, François. *Merzbow Biography*. All music. Disponível em:

<https://www.allmusic.com/artist/merzbow-mn0000884057/biography>. Acesso em: 01 out. de 2022.

produzidos digitalmente e ruídos que se transformam em sons cada vez mais agressivos. O *harsh noise*, ruídos extremamente violentos e intensos, são inseridos nos álbuns dos anos 1990, através do uso de equipamentos eletrônicos como amplificadores, pedais de efeitos e distorções, mixers, placas de áudio e sintetizadores que produzem o *feedback* contínuo. Esses elementos são particularmente evidenciados nas performances ao vivo, que passam a fazer parte da carreira de Masami Akita após sua primeira turnê pelos Estados Unidos.

Eu estava me concentrando em obras de estúdio até 1989, então eu reuni alguns equipamentos básicos antes de começar a fazer performances de Noise ao vivo. O equipamento incluía um mixer de áudio, um microfone de contato, *delay*, distorção, pedais de modulação de anel e instrumentos de metais em arco. Basicamente, meu som principal era criado pelo feedback do mixer [*mixer feedback*] [...] A primeira turnê pelos EUA foi um ponto de virada para encontrar um certo prazer em usar o corpo na performance (AKITA, 1999).

Foi nessa época que alguns dos álbuns de harsh noise mais famosos foram produzidos. Os ruídos ásperos e pesados passam a ser uma referência constante e a masterização dos discos estimula a extremidade, ao maximizar o volume acima dos níveis padrões. *Venereology* (1994) e *Pulse Demon* (1996) são dois álbuns importantes que representam a sonoridade agressiva do artista, compostos por ruídos que lembram gritos guturais descritos por JR Moores (2019) como espirais de ruído gritante (*swirls of shrieking noise*).

Lançado pela Relapse Records, o *feedback* produzido em *Venereology* está entre os mais altos e barulhentos até então. Didi Chang-Park (2015, p. 12) observa que o disco apresenta influências do grindcore e death metal, como a masterização em volume extremo e as repetições dos ruídos por meio de *tape loops*. Os *tape loops* são repetições contínuas de uma mesma amostra sonora (*sound sample*), recorrentes em álbuns de *Noise Music*, notadamente um aspecto pertinente em toda a obra de Merzbow. São essas repetições que podem gerar padrões rítmicos identificáveis, proporcionando às faixas uma regularidade que gera a sensação de continuidade. Assim, pode-se observar a criação de uma atmosfera imersiva pelas sonoridades extremas e intermináveis, que provocam um verdadeiro ataque aos sentidos: “O álbum é tão intenso de escutar que pode induzir uma desincorporação, uma experiência-limite sonora” (ibidem, p. 12).

Os álbuns *Noisembryo* (1994) e *Pinkream* (1996) também servem como exemplos dos sons ásperos onde o silêncio raramente é encontrado e os ruídos se

sobrepõem em camadas repetidas e alternadas em ciclos que parecem intermináveis. O final, assim como o começo das faixas, são marcados por um corte brusco que não indica a finalização das ideias musicais, mas o simples término da obra (HEGARTY, 2007, p. 161). Hegarty analisa que, semelhante às pinturas do expressionismo abstrato americano do pós-guerra, há nas obras *Noise* de *Merzbow* uma falta de forma proposital, onde os títulos e a simbologia extra sonora⁴⁰ evocam uma possível organização estrutural que não depende de outros fatores para além do contexto musical tradicional/convencional.

A produção nos anos 2000 traz mudanças significativas nos sons trabalhados por Masami, uma fase que podemos reconhecer o uso de padrões rítmicos em uma maior frequência, equipamentos digitais se tornam cada vez mais relevantes no processo criativo das obras e os álbuns passam a ter títulos mais sugestivos, especialmente em relação a sua postura política sobre a dieta vegetariana e a causa ambiental. Em *Merzbeat* (2002), através dos sons de baterias e riffs de guitarra, alguns padrões rítmicos no início, e que intercalam-se durante toda a duração do álbum, são reiterados. Nele também encontramos variações melódicas, raramente encontradas nos discos anteriores, oferecendo novas combinações junto aos ruídos.

Durante esse período, Masami produz uma coleção de álbuns com referências a animais nas capas ou títulos dos discos: a figura de um porco em *Merzbuta* (2013), um golfinho em *Dolphin Sonar* (2013), sapos em *Frog +* (2003) e pássaros em *Cuts* (2013) e *13 Japanese Birds* (2010).

Sua atuação como defensor dos direitos animais e do ambientalismo torna difícil ignorar os simbolismos entre os álbuns e suas alusões, especialmente no uso do ruído de maneira tão violenta e agressiva, ainda que o compositor japonês considere seus títulos arbitrários (HEGARTY, 2007, p. 161).

O processo composicional, desde o início do projeto com Mizutani, e antes mesmo com a banda de colegas da escola, deriva em grande parte da improvisação e experimentação livre com as sonoridades. Para Masami, a própria composição e improvisação não são coisas diferentes, pois se referem, ambas, ao método criativo que emprega, em estruturas não lineares onde os sons não são dispostos como uma sequência organizada a partir de padrões musicais convencionais (como

⁴⁰ Segundo Lílian Campesato: “O simbolismo da música-ruído está muito mais relacionado a tudo aquilo que é extra sonoro, como o conteúdo das letras (quando é o caso), a aparência dos intérpretes, a imagem das capas e a atitude dos atuantes, do que à organização dos sons ou à articulação formal.” (p. 110)

frases, períodos, cadências, contrastes, entre outros). Os ruídos são trabalhados como pontos de encontro abstratos [*abstract rendezvous*], onde os sons se aglomeram e acontecem: “No caso do meu trabalho, coloco ênfase em como combinar ou alterar a quietude e o movimento, construindo uma composição à medida em que ela cresce” (AKITA, 2013).

Enquanto alguns elementos são improvisados ao vivo durante as performances, o que torna as apresentações, de certas obras, irreproduzíveis, Masami busca preparar algumas amostras de antemão, como *samples* de baixo e demais instrumentos, que são incorporados no momento da performance: “Em outras palavras, primeiro existe a composição geral e a ordem, e depois há a improvisação. No estúdio, performances improvisadas são combinadas em um computador, então podemos dizer que é mais organizado” (AKITA, 2021).

Experimentar o ruído em uma obra de *Merzbow* é estar imerso em uma intensa pressão de volume e som, que influenciam o espaço e os corpos do público presente. Para Akita a experiência das músicas, sendo um dos pilares de sua produção, afeta profundamente os sujeitos, fisiológica e emocionalmente. O volume maximizado é, portanto, fundamental, pois, de outra forma, a natureza da obra muda e “você consegue apenas metade do impacto da experiência-Merzbow” (AKITA, 2021).

Além das produções autorais e individuais, uma marca de Akita são suas parcerias com outros artistas, onde o ruído aparece ao lado de sons ambientes ou produzidos por instrumentos convencionais. Dentre suas inúmeras colaborações estão a banda japonesa experimental Boris, os compositores Richard Pinhas, Balázs Pándi, Maurizio Bianchi e Keiji Haino. Em 2022, *Merzbow* lançou o álbum *Eternal Stalkers*, juntamente com o multiartista Lawrence English, onde misturam-se sons e ruídos gravados em um complexo industrial, evocando intersecções entre o ambiente industrial e natural.

Masami Akita segue lançando álbuns com o projeto *Merzbow*, ora misturando ruídos a outros sons, ora os repetindo a exaustão, ora improvisando de maneira totalmente livre e imprevisível. Para Paul Hegarty, *Merzbow* despoja a musicalidade e sugere uma compreensão para além do discurso, onde a análise pode ser feita a partir de momentos e elementos característicos que marcam seções das obras. Desse modo, podemos pensar em “zonas que abrigam sons, que se mantêm como

potenciais bem como estabelecem várias estabilidades provisionais”. (HEGARTY, 2007, p. 164).

Com uma infinidade de discos (que continuam a serem lançados todos os meses, até o presente momento), as diferentes qualidades que o projeto *Merzbow* apresenta simbolizam o vasto território explorado pelo uso do ruído, que não se limitam a relação com a violência e agressividade, como ressaltado por Chang Park (2015, p. 13), mas extrapolam identificações com a produção de dor fisiológica (por conta do volume) e indicam possibilidades que contestam as relações entre música e ruído, arte e não arte, em direção a uma redefinição destes limites.

Feita apenas com resíduo, isto é, ruído, incontrolável, a música é trazida para uma condição extrema pela *Noise Music*. Dessa forma, Paul Hegarty formulou uma pergunta desafiadora, nos estimulando a ponderar: “a música ainda é possível, depois de *Merzbow*?” (2007, p. 157).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto *Merzbow* representa as algumas das diversas influências que compõem a *Noise Music*, algumas mesmo contrastantes entre si, como o futurismo e a glorificação dos ruídos, a anti arte dadaísta onde o ruído assume a negação dessa musicalidade, os experimentos musicais de Cage, a técnica de Schaeffer e as manifestações populares que englobam elementos da performance, da atitude dos artistas, o *ethos* e a intenção transgressora dessas práticas. O ruído incorporado pela *Noise* implica em um desafio das concepções de música e arte que carregamos conosco, tensionando os limites entre o que se considera música e possibilitando uma reflexão sobre a insuficiência desses conceitos tratados como absolutos, propondo uma expansão dessas definições para abrigar recursos, ferramentas e materiais outrora rejeitados.

A ideia de algo como o ruído é complexa e parte de definições distintas dependentes de um contexto, assumindo características distintas de acordo com o momento, modo e espaço em que é empregado. Ao observar cada movimento em sua particularidade, suas semelhanças (e dissidências) fazem da *Noise* não um ponto isolado dentre as manifestações musicais, mas parte de uma corrente que discorda das relações estabelecidas *a priori* sobre os sons permitidos ou não em composições de obras musicais convencionais.

Os ruídos aplicados pelo futurismo se manifestam na *Noise* por meio da semelhança entre os materiais e a necessidade do uso de outros instrumentos para além dos tradicionais. A importância do futurismo está nesta busca pelos ruídos como material musical em meio a um cenário onde esses ruídos eram constantemente regulados e reprimidos. O dadaísmo, como outra corrente de pensamento que questionou a tradição, também empregou o ruído relativo ao espaço em que se inseriu, se opondo à regras artísticas e caminhando em direção a expansão das possibilidades de criação artísticas, através do uso da voz, da teatralidade e performatividade e de objetos, máquinas e instrumentos, em uma junção de elementos de áreas artísticas diferentes, como a música, artes visuais, escultura, arquitetura e artes cênicas. Não por acaso o nome do projeto mais famoso de Masami Akita provém da colagem tridimensional *Merzbau*, de Kurt Schwitters, uma vez que de maneira análoga *Merzbow* realiza colagens musicais de fragmentos ruidosos, materiais que, como os objetos das *Merzbau*, são considerados resíduos e

descartados. O movimento dadaísta representou uma forte ruptura com o que se era considerado arte, opondo-se firmemente aos conceitos artísticos e propondo uma negação da arte que influenciou muitos movimentos contemporâneos, instigando questionamentos sobre os objetivos do fazer artístico, bem como problematização a situação da sociedade, veemente contrários a qualquer tipo de guerra.

O recorte da pesquisa consistiu na análise do compositor japonês Masami Akita, mas o gênero *Noise* não se restringe à uma figura central do qual todas as demais práticas derivam. É possível encontrar projetos de *Noise* dos mais variados em espaços distintos. Dessa maneira, é importante destacar um artista brasileiro de *Noise*, Jhones Silva, e seu projeto *God Pussy*. Em entrevistas⁴¹, Jhones rotula seu projeto como anti-música, investigando as relações entre ruído brutal e os assuntos tratados pelos títulos de seus discos, como política, injustiça social, direitos humanos, convidando seus ouvintes a uma ação direta. O ruído é algo incômodo, que provoca e perturba de modo que *God Pussy* promove reflexões sobre os temas abordados, evocados pelos títulos das faixas e dos álbuns, bem como pelas imagens concretas (a capa do álbum) e metafóricas que trazem.

Tanto *God Pussy* quanto *Merzbow* carregam, em suas obras e no modo como pensam o ruído, a semente da negação que foi inicialmente investigada pelos dadaístas. Em *Merzbow*, outras influências são diretamente observadas através de citações do artista, assim como ferramentas e conceitos que nos levam a identificar interferências subjacentes. Figuras como Pierre Schaeffer, que se insere no ambiente de concerto tradicional e permeiam a obra do autor japonês, contribuem com suas propostas tanto no que concerne às ferramentas usadas e as técnicas empregadas quanto nas ideias experimentais que articulam. Como indicado, a importância dos compositores está nas fronteiras rompidas e na resignificação do processo composicional, performático e na própria escuta. Ao trazer ruídos cotidianos para a pesquisa musical, Schaeffer emancipou o ruído e lhe creditou uma posição fundamental para sua música, lhe dando sua autonomia com características particulares inexistentes aos sons ditos musicais. Na *Noise*, o objeto sonoro assume papel semelhante como elemento fundamental na criação das obras e na experiência destas mediada pela sensibilidade aos sons. Cage, por sua vez,

⁴¹SILVA, Jhones. "O ruído é para ser destruído". [Entrevista concedida a] GG Albuquerque. Volume Morto, abr. 2016. Disponível em: volumemorto.com.br/entrevista-god-pussy-o-ruido-e-para-ser-destruido/. Acesso em: 19 out. de 2022.

redefiniu as convenções musicais e das artes, por meio de suas experimentações com a indeterminação, com materiais comuns em interação com os instrumentos musicais e a percepção dos sons em seus aspectos sensoriais, para além das maneiras convencionais de se fazer música. A escuta dos sons em si mesmos eram para Cage fruto de uma outra experiência que não os compreende unicamente como parte de um discurso musical autorreferencial, mas como possibilidades sonoras pensadas como música.

O experimentalismo também é encontrado em muitos gêneros musicais distantes da academia, frequentemente imbuídos de uma atitude transgressora e perturbadora que resgata o éthos das performances dadaístas que ocorriam no Cabaret Voltaire. A identificação de três principais gêneros na pesquisa não pretende excluir todas as outras possíveis representações do uso do ruído e da performatividade que ocorram e ainda ocorrem dentro e fora dos ambientes institucionais⁴². No entanto, as referências se limitaram aos gêneros populares do Rock, Free Jazz e Punk devido a extensa argumentação feita pelos teóricos analisados, que pontuaram as afinidades com a *Noise Music*, e pela declaração de Masami Akita sobre artistas e álbuns que fortemente o inspiraram.

Os espaços de socialização no qual ocorrem Free Jazz, Rock e Punk, são mediados intensamente pela escuta na qual interferências distintas afluem. O público é convidado a interações mais próximas com os artistas, tanto durante quanto após os eventos, permitindo que as ideias não se mantenham apenas no plano da música experimentada, mas sejam transpostas para outros campos, como a vida social e política dos indivíduos. É nesse sentido que a perturbação musical encontra espaços para provocar reflexões sobre arte e música. O conceito de intérprete, por exemplo, é notadamente desafiado, já que os compositores são frequentemente os executantes das obras, pontuando as possíveis relações entre a criação e interpretação na performance, o intérprete como artista criador, o compositor como executante, entre as ramificações que surgem a partir da inclusão do ruído como desestabilizador do campo musical.

⁴² Vale mencionar principalmente gêneros como o Funk e o Rap no Brasil, que se afastam não apenas das convenções musicais e da academia, como são encabeçados por minorias continuamente excluídas desses espaços. Instrumentos utilizados frequentemente em gêneros populares também não são bem aceitos no espaço institucional, como argumenta Carlos Stasi em *O Instrumento do Diabo* (2011): “Não é a toa que aquele que toca o reco-reco [...] não é considerado um músico de verdade, mas sim um quase músico, sempre visto com condescendência, algo que se aplica a todos os percussionistas, àqueles que tocam tambores em geral.”

Utilizar o ruído de maneira crua, sem organizá-lo em estruturas identificáveis com o objetivo de criar um espaço imersivo através da agressividade dos sons, de modo a impossibilitar a organização de uma narrativa linear, é um dos modos pelo qual a *Noise Music* se distancia dos conceitos que embasam as definições de música, apontando para uma reflexão sobre seus paradoxos mais íntimos. A incorporação do ruído como material criativo, na *Noise*, se assemelha aos processos realizados anteriormente por outros movimentos artísticos, processos estes de ordem prática, como os equipamentos e dispositivos eletrônicos, as técnicas e processos composicionais experimentais, e de ordem teórica, como a ideia de anti-arte, a arte dos ruídos e a improvisação como recurso criativo. Apesar de similares, esses dados servem, ao gênero ruidoso, um propósito inovador, no qual o potencial incômodo do ruído é ampliado e intensificado, permitindo uma expansão das fronteiras musicais e um olhar crítico para a criação e performance musical (e artística, em geral), impulsionando reflexões sobre as definições que fundamentam essas práticas e sugerindo outros materiais, meios e modos para a criação musical contemporânea.

REFERÊNCIAS

AKITA, Masami. Fifteen Questions with MERZBOW. [Entrevista concedida a] Tobias Fischer. **Fifteen Questions**, abr. 2013. Disponível em: <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-merzbow/page-1/>. Acesso em: 01 out. de 2022.

AKITA, Masami. Merzbow about improvisation. [Entrevista concedida a] Tobias Fischer. **Fifteen Questions**, jan. 2021. Disponível em: <https://15questions.net/interview/merzbow-about-improvisation/page-1/>. Acesso em: 01 out. de 2022.

AKITA, Masami. The Beauty of Noise. [Entrevista concedida a] Chad Hensley. **4 IB Records**, 1999. Disponível em: <https://4ibrecords.com/2014/12/16/the-beauty-of-noise-an-interview-with-masami-akita-of-merzbow-by-chad-hensley/>. Acesso em: 01 out. de 2022.

ARIFF, Alex. Strata-East at 50: How a revolutionary record label put control in artists' hands. **NPR**, 2021. Disponível em: <https://www.npr.org/2021/12/03/1060933094/strata-east-at-50-how-a-revolutionary-record-label-put-control-in-artists-hands>>. Acesso em: 13 jun. de 2022.

BANOWETZ, Joseph. **The pianist's guide to pedaling**. Bloomington: Indiana University Press. 1985. 309 p.

BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Gunther. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. Tradução de Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. 1°. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2014.

BERNARDINI, Aurora. Marinetti e o futurismo. **Sibila**, 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/marinetti-e-o-futurismo/2190>. Acesso em: 04 ago. 2021.

BLAKEMORE, Erin. As Leis Jim Crow criaram 'escravatura com outro nome'. **National Geographic**, 2020. Disponível em: <https://www.natgeo.pt/historia/2020/02/as-leis-jim-crow-criaram-escravatura-com-outro-nome>>. Acesso em: 13 jun. de 2022.

BROMBERG, Carla. **A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau. Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 39-54, jun. 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/102>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CAESAR, Rodolfo. Trem, transporte e tempo. **Revista Carbono**. Rio de Janeiro, vol. 01, dezembro, 2012. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01trem-transporte-e-tempo/>. Acesso em: 07 dez. 2022.

CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings**. Nova Hampshire, EUA: Wesleyan University Press. 1961. 267 p.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1969. 240 p.

CASTELO BRANCO, Claudia. O Piano preparado e expandido no Brasil. In: ANPPOM, 16., 2006, Brasília. **Anais do décimo sexto congresso da ANPPOM**. Brasília: UnB, 2006. P. 770-774.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A voz e o silêncio em 4"33', de John Cage. In: Congresso de Leitura do Brasil, 16., 2007, Campinas. **Anais**. Sessão de Comunicação Oral. Disponível em: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf. Acesso em: 13 set. 2022

CHADWICK, Denis L. Music and hearing. **Proceedings of the Royal Society of Medicine**, v. 66, n. 11, p. 1078 - 1082, nov. 1973. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/003591577306601108>. Acesso em: 11 ago. 2022

CHANDLER, John.; LIPPARD, Lucy R. A desmaterialização da arte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 25, p. 150-165, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49826>. Acesso em: 13 set. 2022

CHANG-PARK, Didi. **Music for bondage performance: the eroticism of Japanese Noise**. Italic Program in Writing and Rhetoric I. 2015, p. (1-17). Disponível em: https://www.academia.edu/19564974/Music_for_Bondage_Performance_The_Eroticism_of_Japanese_Noise. Acesso em: 01 out. de 2022.

CLAIR, Jean. **Marcel Duchamp et la fin de l'art**. Paris: Gallimard. 2000. 336 p.

COUTURE, François. Merzbow Biography. **All music**. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/merzbow-mn0000884057/biography>. Acesso em: 01 out. de 2022.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. 292 p.

DONATO, Davi. Propostas de ruptura em Pierre Schaeffer e John Cage. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...**Belo Horizonte: (editora, ano. p. página inicial – página final). Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4476>. Acesso em 25 out. 2021

Efeito Larsen (Feedback). **Cochlea: Viagem ao mundo da audição**. Disponível em: <http://www.cochlea.org/po/som/efeito-de-larsen-feedback>. Acesso em: 01 out. de 2022.

FERRAZ, Silvio; PADOVANI, José Henrique. Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Revista Música**

Hodie, Goiânia, v. 11, n. 2, p.11-13, 2012. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/21752>. Acesso em: 14 jul. 2022

HEGARTY, Paul. **Noise/Music: A history**. Nova Iorque: Continuum, 2007. 221 p.

HELMHOLTZ, Hermann von. **On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music**. 3. ed. London: Longmans, Green, & Co., 1895. 608 p.

HOLDERBAUM, Flora. Motivo, tema e forma na Ursonate de Kurt Schwitters. **Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora – EIMAS**, v. 3, n. 1, 2013. Disponível em:
https://www.academia.edu/3536842/Motivo_Tema_e_Forma_na_Ursonate_de_Kurt_Schwitters. Acesso em: 13 set. 2022

ISHII, Reiko. **The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music**. 2005. 114 f. Tese (Doutorado em Música) - College of Music, Florida State University, 2005. Disponível em:
<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182093>. Acesso em: 13 set. 2022

JUSTI, Vicente de Paulo. **Kant e a música na crítica da faculdade do juízo**. 2009. 141 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

KIM-COHEN, Seth. **In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art**. Nova Iorque: Continuum. 2009. 267 p.

MARCO, Tomás. **Escuchar la música de los siglos XX y XXI**. Espanha: Moonbook. 2017. 221 p.

MELILLO, John. **The Poetics of Noise From Dada to Punk**. Nova Iorque: Bloomsbury Academic. 2021. 199 p.

MENEZES, Flo. **Matemática dos Afetos**: tratado de recomposição musical. In: _____. **Materiais**. São Paulo: Edusp. 2013. p. 70-72.

MOORES, J.R. Lifetime achievement: 7 albums that show the many sides of Merzbow. **Daily Bandcamp**, abr. 2019. Disponível em:
<https://daily.bandcamp.com/lifetime-achievement/lifetime-achievement-merzbow>. Acesso em: 01 out. de 2022

NOVAK, David. **Japanoise: Music at the edge of circulation**. Durham: Duke University Press, 2013. 292 p.

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. 2. ed. Londres: Cambridge University Press. 1999. 196 p.

OLIVEIRA, Levy.; ASSIS, Ana Cláudia de. **Entre a fonte e o som: técnicas estendidas no ensino de piano**. In: ANPPOM, 26., 2016, Belo Horizonte. Anais do vigésimo sexto congresso da ANPPOM. Belo Horizonte, 2016. Disponível em:

<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/3990/1284>. Acesso em: 15 ago. 2022

OTTEN, Liam. Rediscovering the Black Artists' Group. **Washington University In St. Louis**, 2006. Disponível em: <https://source.wustl.edu/2006/02/rediscovering-the-black-artists-group/>. Acesso em: 13 de jun. 2022.

PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: Por uma música experimental. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Paraná, v. 3, out. 1998. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html. Acesso em: 21 out. 2021.

PINTO, Alexandra Virgínia da Mota. O Plano de Duchamp. **AnaLógos**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 173-183, 2016. DOI: 10.17771/PUCRio.ANA.28196. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=28196@1>. Acesso em: 13 set. 2022.

POUNCEY, Edwin. Consumed by Noise. **The Wire**, Londres, n. 198, ago. 2000. Disponível em: <http://www-personal.umich.edu/~seanmd/merzbow.html>. Acesso em: 01 out. de 2022.

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. Cambridge University Press, 1993. 233 p.

RICHTER, Hans. **Dada: art and anti-art**. Nova Iorque, EUA: Thames & Hudson Inc. 1985. 246 p.

RODRIGUES, Vinícius Mendes. Free jazz e free improvisation: aspectos estéticos e estruturais. **ICTUS Music Journal**, Minas Gerais, vol. 14, n. 2, p. (133-154), dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/41993>. Acesso em: 01 out. 2022

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noises: Futurist Manifesto**. In: Cox, Christopher; Warner, Daniel. *Audio Culture: Readings in modern music*. Londres: Bloomsbury. 2017.

SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. "Acerca de Pindorama de Walter Smetak". **Revista GAMA**, Lisboa, v. 4, n. 8, p. 16-24, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/37338>. Acesso em: 15 ago. 2022

SERENO, Ana. **O Ready-made em Marcel Duchamp, a dimensão estética e o seu caráter conceptual na contemporaneidade**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos: Teoria e Crítica de Arte) - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2010. Disponível em: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=23823. Acesso em: 13 set. 2022.

SILVA, Lílian Campesato Custódio da. **Arte sonora: uma metamorfose das musas**. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes,

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
DOI:10.11606/D.27.2007.tde-17062008-152641. Acesso em: 13 set. 2022

SILVA, Lílian Campesato Custódio da. **Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música**. 2012. 160 f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI:10.11606/T.27.2012.tde-26012013-174403. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-26012013-174403/pt-br.php>. Acesso em: 27 jul. 2022

SILVEIRA, Fabrício Lopes. O Metal Machine Music. A “estética do ruído” na música popular massiva. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, ed. 10, vol. 10, n. 2. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/3113>. Acesso em 01 out. de 2022.

THOMPSON, Marie Suzanne. **Beyond Unwanted Sound: noise, affect and aesthetic moralism**. 2014. 262 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - International Center for Music Studies, Newcastle University, Newcastle. 2014. Disponível em: <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/bitstream/10443/2440/1/Thompson%2C%20M.%2014.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2022

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 283 p.