

# O Metal Machine Music. A “estética do ruído” na música popular massiva<sup>1</sup>

## Metal Machine Music. The “aesthetics of noise” in massive popular music

**Fabricio Lopes Silveira**

Jornalista. Mestre e Doutor em Ciências da Comunicação. Professor e pesquisador junto ao PPGCCOM da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS/RS).

### Resumo

O álbum *Metal Machine Music*, lançado em 1975, pelo cantor e compositor novaiorquino Lou Reed, é um dos precursores (senão o fundador) de uma “estética do ruído” no universo da música popular massiva. Aqui, procuramos entender e descrever esse curioso registro sonoro, sobretudo no que diz respeito a seu impacto (a influência que exerceu sob certos gêneros e certas experiências musicais que o sucederam) 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 frutiva que propõe). Além disso, num breve conjunto de referências teóricas, revisamos também a própria noção de “ruído” – a qual, sem dúvida, o álbum convoca –, que é tão presente, tão importante historicamente, porém, tão pouco valorizada no interior das Teorias da Comunicação.

**Palavras-chave:** Música popular massiva; noise-rock; estética do ruído; Lou Reed.

### Abstract

*The album *Metal Machine Music*, released in 1975 by singer-songwriter Lou Reed, is one of the precursors (if not the founder) of an “aesthetics of noise” in popular music. Here we attempt to understand and describe this curious sound record, especially with regard to their impact (the influence exerted on certain genres and certain musical experiences that succeeded) and its medial character (meaning both production materials, techniques recording, the instruments and resources, and the type of experience and / or situation fruitive proposing). In addition, a brief set of theoretical references, review also the very notion of “noise” - which is undoubtedly called by the album - which is so present, so historically important, but so little valued within the Communication Theories.*

**Keywords:** Massive popular music; noise-rock; aesthetics of noise; Lou Reed.

*Every manifestation of life is accompanied by noise.*  
Luigi Russollo

*There is no difference between noise and music in my work. I have no idea what you term 'music' and 'noise'. It's different depending on each person. If noise means uncomfortable sound, then pop music is noise to me.*  
Masami Akita (a.k.a. Merzbow)

## 1 - METAL MACHINE MUSIC # PART 01

Lembrar a mais recente passagem do músico e compositor nova-iorquino Lou Reed por São Paulo e defini-la como “ruidosa” não é, nem de longe, recorrer a uma figura de retórica ou lançar mão de uma mera força de expressão. Tampouco estamos fazendo referência à movimentação devotada dos fãs ou à esperada badalação e ao *frisson* midiático que habitualmente cercam as visitas dos mais famosos ícones da música pop ao país. De fato, não faltou nada disso. Conforme os registros da imprensa especializada, os ingressos esgotaram em menos de uma hora, Lou Reed foi recebido com a devida pompa (o jornal Folha de São Paulo chegou a apresentá-lo como alguém que é mais do que um *rock-star*, alguém que, “além do prestígio acumulado como compositor popular, alcançou também o status de poeta”), e os shows, embora polêmicos, foram largamente prestigiados e comentados.

31

Aqui, no caso, o adjetivo “ruidoso” e o termo “ruído”, aí pressuposto, devem ser entendidos da forma mais literal possível, pois dizem respeito tanto à essência mesma da performance musical apresentada naquelas duas noites, em 20 e 21 de novembro de 2010, no SESC Pinheiros, na capital paulista, quanto à incompreensão e ao estranhamento suscitados numa parcela da audiência (e, até mesmo, numa parte da crônica musical especializada).

Conforme Jotabê Medeiros, de O Estado de São Paulo, “pelo menos 100 pessoas abandonaram o Teatro do SESC Pinheiros (...) na primeira meia hora do show”. Outra matéria, também assinada por Medeiros, confirmava: “parte do público fugiu”. Por sua vez, Thales de Menezes, da Folha de São Paulo, fez contabilidade semelhante: “Ainda no início [do show], cerca de 10% do público deixou o local”<sup>2</sup>. O curioso, considerando-se essas reações, é que a apresentação não era um evento isolado: junto com outros cinco conjuntos, Lou Reed compunha a *line up* de um festival chamado justamente Barulho<sup>3</sup>!

Ao basear o espetáculo, exclusivamente, no álbum solo *Metal Machine Music*<sup>4</sup>, lançado em 1975, o ex-vocalista do Velvet Underground trouxe à tona, expôs aos olhos de todos, sem concessões, o quanto ainda desconhecemos sua obra (ou, pelo menos – para não incorreremos num exagero –, o quanto ainda não assimilamos devidamente um fragmento muito significativo, estranhamente significativo, de sua obra). Um tanto desinformado, talvez sem levar a sério as informações que estavam sendo dadas, o público gostaria de ter visto e aplaudido ali outro Lou Reed – marginal, por certo, mas, de toda forma, domesticado, imobilizado numa marginalidade já codificada, tornada peça de museu; de algum modo, um tipo de *memorabilia*. Ou seja: o artista esperado – autor de canções como “Walk on the Wild Side” ou “Perfect Day”, emblemáticas, sem dúvida alguma, praticamente definidoras da música pop *underground* e alternativa que veio afirmando-se nas últimas quatro, cinco décadas – não compareceu.

Não compareceu, mas enviou um representante de peso, um representante bem menos digerível: o responsável por aquele que é considerado “o pior álbum de todos os tempos”, uma aberração sonora, um defeito de fabricação, como se acreditou na época, um álbum-piada, um caldeirão de ruídos, gestado no interior mesmo da indústria fonográfica, por um cantor pop então reconhecido, com a carreira em ascensão (na primeira metade dos anos 1970<sup>5</sup>) – o próprio Lou Reed!

Por outro lado, mais do que isso – e este é o fato que julgamos mais interessante, este é o fato que gostaríamos de destacar –, os shows em São Paulo colocam também em jogo uma questão que talvez nunca devesse sair de pauta, sobretudo para aqueles que estudam as articulações entre Mídia e Música: qual o devido lugar do “ruído”, da distorção pura e simples, da dissonância e, no extremo, da anti-música na dinamização histórica, no quadro pulsional e na fundação estética da música pop?

Na verdade, não são raros os casos de músicos e conjuntos de (pop-)rock que flertam com a anti-música, com sonoridades industriais e urbanas, que se familiarizam com ruídos e barulhos alheios ao sistema convencional de notação musical, incorporando-os visceralmente. E mesmo gêneros musicais mais reconhecidos (e mais facilmente reconhecíveis), como o punk rock e o heavy metal, dentre outros, também se definem muito em função do modo como se fazem permear por intensidades, matérias e configurações sonoras que poderiam ser entendidas tradicionalmente como “ruidosas”<sup>6</sup>, externas às convenções musicais, destemperadas demais para padrões mais rígidos de musicalidade e para sensibilidades mais embotadas. Para alguns autores, por exemplo, a utilização do ruído não é exatamente uma novidade na história da música. “As experimentações sonoras ao longo do séc. XX” – estão dizendo (PEREIRA, CASTANHEIRA e SARPA in SÁ, 2010) – “têm na própria tensão entre música e ruído uma de suas questões centrais”.

Portanto, nos dias que correm, Lou Reed não está sozinho<sup>7</sup>. O que a estridente execução de *Metal Machine Music* em São Paulo nos dá é a oportunidade e a motivação para enfrentarmos objetos sonoros como esses – objetos, inclusive, passíveis de serem tratados também como objetos genuinamente midiáticos. Pois produtos assim – na ausência de terminologias mais apropriadas, poderíamos chamá-los de “produtos extremos” – suscitam uma série de questões, seja sobre sua natureza e estruturação textual, seja sobre as dinâmicas de sociabilidade que instauram. Afinal de contas, quem os consome? Onde circulam? Como são fruídos?

Entretanto, além desses questionamentos, de ordem estética e de ordem sócio-antropológica, emergem também dúvidas muito próprias ao campo de estudo das mídias: até que ponto essas peças (e os agenciamentos sociais que se dão em torno delas) não são recriações e desconstruções das lógicas midiáticas e daquilo que essas lógicas midiáticas afirmam e possibilitam socialmente? Em termos mais simples: o que o *noise* extremo e a anti-música – aqui muito bem representados – dizem ou querem dizer sobre a música popular massiva?

Em algum momento, o pop e a inversão mais radical do pop se entrelaçam, se cruzam, conversam? O que está sendo proposto, em termos de alternativa, força e experiência comunicacionais? Como os circuitos midiáticos hegemônicos digerem – até que ponto, a que custo, em que ritmo digerem – esses exóticos objetos culturais?

Se, por um lado, casos como este são comuns no campo da experimentação estética e na história da arte (princípios de negação circunstancial de concepções artísticas vigentes podem ser vistos em Duchamp, no Dadá, em Cage, no Futurismo), e se, por outro lado, tais experiências podem ser facilmente enquadradas e resumidas como mero exotismo cultural, como mera curiosidade antropológica, no marco das novas culturas juvenis ou das novas urbanidades, talvez seja instigante pensá-las numa outra (ou numa nova) via, num viés comunicacional mais estrito, dimensionando-as no interior das atuais práticas e sociabilidades midiáticas. E mesmo que possamos pensá-las no contexto de preocupações com a “modernização dos sentidos”<sup>8</sup> (como fazem, aliás, Pereira, Castanheira e Sarpa [*in* SÁ, 2010]), pode também ser útil vê-las como importantes agentes (históricos, conceituais, ...) da própria modelagem da música pop, definindo-a pelas bordas, definindo-a negativamente, e, apesar disso, pulsando, repousando no seu núcleo.

Ao modo de um ensaio (tateando, fazendo aproximações tentativas, trabalhando por hipóteses, intuições e impressionamentos pessoais, como cabe a um ensaio), procuraremos então: 1) examinar *Metal Machine Music*, o álbum (e Lou Reed, o artista), como precursor(es) da *noise-music* (e, conseqüentemente, de uma diversidade de subgêneros musicais e vertentes estético-estilísticas [até político-comportamentais, poderíamos também dizer] que floresceram a partir daí, no interior da cultura pop); 2) sondar, descrever e reportar às condições *mediais* dessa peça – vislumbrando tanto os materiais de produção, as técnicas de gravação, os instrumentos e os recursos utilizados, quanto o tipo de experiência e/ou situação frutiva que propõe; 3) revisar, num breve conjunto de referências teóricas, a própria noção de “ruído”, tão importante historicamente, tão empregada, porém tão pouco valorizada na área das Teorias da Comunicação.

Os movimentos que faremos, no sentido de responder a esses objetivos todos, dificilmente não serão entrelaçados. Dificilmente serão completos ou receberão igual aprofundamento. No entanto, tudo isso pode ser creditado às dimensões reduzidas e à forma aberta, maleável e processual do ensaio. O que importa, no momento, é que possamos retornar à trepidante passagem de Lou Reed por São Paulo. Não é bom perdê-la de vista. Pode ser um bom ponto de partida para entendermos o legado que ele irá nos deixar.

## 2 - METAL MACHINE MUSIC # PART 02

Sem vocais, sem melodias e sem canções, *Metal Machine Music* é, de fato, quase inaudível. É algo muito próximo disso. Não espanta que parte do público paulistano tenha suportado apenas trinta minutos diante daquele “conglomerado caótico de interferências ruidosas” (para empregarmos aqui a expressão utilizada por José Miguel Wisnik, no livro *O Som e o Sentido*, no capítulo “Antropologia do ruído” [WISNIK, 1989, p. 54]). Não espanta também que o álbum não tenha sido (e nem possa mesmo ser) executado ao vivo, fielmente. Afinal, não há como reproduzi-lo. Como poderíamos anotá-lo? Como transcrevê-lo numa pauta? Além do mais, isto nem é realmente necessário, pois, em boa medida, trata-se de um conceito estético (algo como uma armadilha, um experimento, uma provocação sonora), válido em si mesmo, independente do modo como venha a ocorrer.

Originalmente, o álbum foi lançado – em vinil – como um álbum duplo, contendo apenas quatro faixas. Cada uma das faixas possui cerca de quinze minutos de duração – ou seja: cada uma ocupa, na íntegra, um dos lados dos vinis. Em São Paulo, tivemos, ininterruptamente, cerca de uma hora e vinte minutos de imersão no barulho (e aqui, “imersão” é um termo adequado – bem como “barulho”).

Embora se tenha dito, à época em que o álbum foi lançado, que se tratava de um típico caso de “suicídio comercial” ou “suicídio artístico”, que Lou Reed estaria zombando, ostensivamente, não só do próprio público e do *establishment* musical como um todo, mas também da gravadora (com a qual, aliás, encerrava, na ocasião, um tumultuado contrato e uma série de compromissos legais de trabalho), houve espaço também para vozes e avaliações discordantes, bem mais receptivas e simpáticas à proposta da obra. O crítico Lester Bangs, por exemplo, chegou a saudá-lo como “o melhor disco de todos os tempos”<sup>9</sup>.

Os argumentos de Bangs podem ser questionáveis, provocativos e irônicos demais, mas são sugestivos: 1. tratar-se-ia de um disco que qualquer um, músico ou não-músico, sabendo ou não tocar um instrumento, poderia ter feito (e isso, para ele, constituiria o apelo essencial da música pop; o bordão “do it yourself”, logo em seguida, se transformaria num verdadeiro lema, numa profissão de fé, com a emergência do punk-1977); 2. era um disco feito exclusivamente com guitarras, de microfonia de guitarras, mais exatamente (e isso, para ele, seria a matéria essencial da música pop: a distorção das guitarras – algo inventado e praticado à perfeição por Jimi Hendrix); e 3. tratar-se-ia de um disco capaz de curar qualquer ressaca, qualquer noite mal-dormida (e isso, para ele e para muitos de nós, vem a constituir a vocação essencial, o teste de fogo, o melhor remédio proporcionado pela música pop).

Hoje, seja como for, *Metal Machine Music* é tido como um álbum seminal, sendo apontado como deflagrador, como a pedra fundadora de uma quantidade considerável de subgêneros da música pop<sup>10</sup>. Inaugura uma espécie de “estética do ruído”, que vem sendo explorada de múltiplas formas (e com resultados bastante variáveis) ao longo das últimas décadas. Conforme Karen Collins (2005, p. 170), por exemplo, *Metal Machine Music* “– a bewildering assault of feedback and machine noises –, has been described by journalist Dave Thompson as ‘massively influential’ on industrial music”. O próprio Lou Reed sugere, no encarte original

do disco (nas *LP liner notes*), que ali estaria sendo fundado, efetivamente, o heavy metal. Ora, estaria sendo fundado e, no mesmo ato, estaria sendo também superado, afinal o núcleo e os limites formais do gênero estariam ali sendo definidos, alcançados e ultrapassados, num único e dramático mo(vi)mento.

E mesmo fora do âmbito estrito da cultura pop, o álbum é visto como um respeitável representante de experiências artísticas e musicais associadas às vanguardas da primeira metade do século passado; estaria afinado (!), portanto, a experiências sonoras que culminaram na *sound art*, na música concreta, na música eletroacústica, na música eletrônica, na *industrial music*, na *ambient music*, na *free(-jazz) improvisation*.

Em síntese, dentre tantos motivos – como vemos –, *Metal Machine Music* é relevante por ocupar esse espaço liminar, por definir-se numa zona arriscada, repleta de tensões, não só entre música x anti-música, mas também entre arte x *pop art*<sup>11</sup>, música de vanguarda x música pop, *music* x *noise-music*, a indústria da música e sua negação, pop x anti-pop (ou, no mínimo, caso não possamos falar numa antítese perfeita, o pop genérico e suas variações mais ácidas e menos edulcoradas).

Um dos méritos do disco, portanto, é justamente esse: deixar-nos em suspenso (ou em suspense), observando os deslizamentos feitos entre o núcleo e as margens, as margens e o núcleo de uma dada *forma cultural* já suficientemente amadurecida para que pudesse ser então contundentemente confrontada e desconstruída, sem, no entanto, desestabilizar-se.

Somam-se aí dois outros aspectos que valem ser destacados. Primeiro: nos domínios formalmente instituídos da música pop, talvez não exista experiência anterior de incorporação tão consciente e tão radicalizada do ruído, de barulhos de todo tipo (ou então, corrigindo: dos barulhos da guitarra, com ênfase quase exclusiva), “como integrantes efetivos da linguagem musical” (WISNIK, 1989, p. 43). Submetida à experiência da vida moderna, à imagem da metrópole como um confuso viveiro de signos, marcada por choques, sonoridades cruzadas, agressivas, sobrepostas, vozes interrompidas, batimentos acelerados, submetida também ao imaginário distópico das tecnologias, às novas paisagens sonoras trazidas (e, nos anos 1970, já plenamente afirmadas) pela industrialização pesada, pelo mundo mecânico, midiático, espetacularizado e artificial, a música não poderia mais ser apartada da falha, da assimetria, do excesso, da incompletude e do desejo disforme. Seria “impossível purgá-la de componentes ruidosos”, como fala Wisnik (1989, p. 41). Estas parecem ser, no âmbito da música pop, a percepção e a reação artísticas de Lou Reed.

Embora não utilize sintetizadores ou quaisquer outros instrumentos percussivos e/ou eletrônicos, a consciência bruta de seu tempo e dos equipamentos de seu tempo está plenamente materializada (e materializada de um modo muito particular) em *Metal Machine Music*. Não é gratuito, portanto, que o álbum seja apontado – por Karen Collins, Dave Thompson e David Fricke<sup>12</sup>, dentre outros – como particularmente significativo e impactante no terreno do que veio a se configurar como a música industrial e a música eletrônica. A disposição para o ruído – ali manifestada – não deixa de ser um tipo de consciência medial, um tipo inusitado de sensibilidade à própria materialidade, à

instrumentação e aos equipamentos sonoros disponíveis. Convém não esquecer que o álbum é apresentado, de saída, como “*An electronic instrumental composition*”. Desse modo, o ímpeto roqueiro e o elogio à guitarra – saudados aos quatro ventos por Lester Bangs! – encontram-se, na verdade, reconfigurados, apanhados de surpresa, um pouco enviesados: a microfonia das guitarras não é apenas a microfonia das guitarras (se fosse, o “ruído” estaria sendo definido, ainda, como uma sujeira compulsória, um mero encargo adicional), mas passa a ser um objeto sonoro em si mesmo, digno de ser manipulado enquanto tal, digno de ser trabalhado eletronicamente, sendo submetido a um genuíno processo de “manipulação laboratorial das suas mais ínfimas texturas (gravado, decomposto, distorcido, filtrado, invertido, construído, mixado)” (WISNIK, 1989, p. 48). O instrumento não é a guitarra, mas o pacote completo de aparelhos de execução, gravação, mixagem e reprodução sonoras. Daí vem o ruído. Agora, o ponto de partida – como fala novamente José Miguel Wisnik – não é mais “a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos como base em máquinas sonoras” (WISNIK, 1989, p. 47).

Instalado em seu apartamento em Manhattan, por cerca de duas semanas, equipado com apenas duas guitarras, dois amplificadores e uma *tape machine* (um gravador de rolo) de quatro canais, Lou Reed deu corpo e forma àquela escultura sonora explorando os ruídos à exaustão, gravando-os e acelerando-os, sobrepondo outra camada de distorções, e mais outra, regravaando tudo, invertendo a fita, correndo-a ao contrário, cortando-a. Noutros momentos – como se estivesse no interior da caixa preta [como diria Vilém Flusser, numa situação dessas] –, poderia começar novamente, aproximando ainda mais os instrumentos dos amplificadores, testando novos pedais de efeitos, alterando as afinações tradicionais, brincando indefinidamente com a alternância dos canais... Seria sempre possível produzir mais reverberação...

Reconhecendo o processo inventivo – a estética e o gesto maquímicos – de Lou Reed, Karen Collins nos dá mais especificações sobre a irrupção da música eletrônica (o que joga também novas luzes sobre a gênese e os fundamentos de *Metal Machine Music*<sup>13</sup>). Diz ela:

*Industrial music was created originally by using mechanical and electric machinery, and later advanced to synthesizers, samplers and electronic percussion as the technology developed. It is commonly built around ‘non-musical’ and often distorted, repetitive, percussive sounds of industrial machinery, often reflecting feelings of alienation and dehumanization as a form of social critique (COLLINS, 2005, p. 166).*

Junto disso e/ou como desdobramento disso tudo, sintonizando-se às disposições materiais apontadas, surge então um segundo aspecto saliente. Trata-se de uma atitude, um tipo de postura. Trata-se, enfim, de uma *hybris*<sup>14</sup>: uma vocação para o limite, o confronto e o esgarçamento do sentido. Aceitar o ruído ainda é pouco. Trata-se de desejá-lo ardentemente, mover-se por ele (“as a form of social critique”). O filósofo italiano Mário Perniola, num de seus últimos livros publicados no Brasil, diz que o *cyberpunk* possui uma *dimensão faustiana*. Para ele,

Fazem parte dessa *dimensão faustiana* tanto o fenômeno *cyberpunk*, que une influências da ficção científica a uma febre de transgressão, quanto o mundo *paraesportivo* do *No Limits*, das performances extremas, do risco de autodestruição: aquilo que aproxima esses horizontes é justamente o *streben* [ambição] faustiano, a tendência e a direção ao impossível, ao desafio, ao excesso, à procura de um ponto extremo (PERNIOLA, 2010, p. 36).

Eis uma palavra-chave: febre de transgressão. Talvez os ânimos não estivessem mesmo muito longe disso: inocular o veneno, colocar o dedo na tomada, mandar o público embora...

### 3 - METAL MACHINE MUSIC # PART 03

De fato, o tema do “ruído” (e de suas afinidades e/ou variações conceituais) parece ter se colocado hoje na ordem do dia. Ao menos, é o que sugerem importantes publicações recentes, cujos títulos – *The Spam Book. On viruses, porn and other anomalies from the dark side of digital culture*, organizado por Jussi Parikka e Tony Sampson (2009), *Error. Glitch, noise and jam in new media cultures*, editado por Mark Nunes (2011), e *Reverberations. The philosophy, aesthetics and politics of noise*, editado por Michael Goddard, Benjamin Halligan e Paul Hegarty (2012) –, aliás, são bastante diretos e auto-explicativos, indicando suficientemente bem, de saída, não só alguns dos fenômenos midiáticos aos quais se dá atenção, mas também, junto disso, os setores do campo da Comunicação (as “*digital cultures*”, as “*new media cultures*”) onde eles estariam ganhando maior proeminência.

Mas nem sempre foi assim. Atualmente, no contexto, talvez, do que poderíamos chamar de uma “virada *medial*”, estes textos estão propondo um resgate, uma nova discussão em torno da noção de “ruído”. Embora tenha sido uma categoria importante, sempre muito presente no interior das Teorias da Comunicação, recaia sobre ela um certo silêncio, um certo mal-estar. E mesmo quando era abordada, produzia-se, com poucas variações, um efeito de inversão: de fato, não se tratava de entendê-la ou de considerá-la em suas propriedades e suas idiosincrasias; antes, tratava-se de rechaçá-la, tomá-la como simples imagem invertida, retrato às avessas: a comunicação mais paradigmática, idealizada, fluída, eficiente, completa, digna de ser interpretada, digna de consideração, ao fim e ao cabo, seria sempre a mais perfeita anulação do “ruído”.

“Desse modo” – fala Erick Felinto (2011, p. 06) –, “não espanta que os modelos tradicionais da Teoria da Comunicação tenham quase sempre considerado o ruído como elemento negativo a ser eliminado dos processos comunicativos”. Chama atenção, contemporaneamente, conforme atestam as obras há pouco listadas (PARIKKA e SAMPSON [2009], NUNES [2011] e GODDARD, HALLIGAN e HEGARTY [2012]), a fundamental importância que o entendimento do “ruído”, em sua complexidade, sua natureza, suas variações e suas nuances, passa a ter para o entendimento da própria essência dos processos midiáticos. Noutras palavras: o comunicacional (o midiático-comunicacional, para



sermos mais precisos) pode vir a revelar-se também a partir daquilo que lhe parece impeditivo, a partir da compreensão de suas margens externas, daquilo que ali permanece como sujeira, sombra ou resíduo insignificante.

Formalmente, a noção de “ruído” surge e é desenvolvida teoricamente (opera teoricamente, portanto) no interior da Teoria Matemática da Informação. Sabe-se que a Teoria Matemática da Informação foi concebida pelos pesquisadores norte-americanos Claude Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978), entre os anos 1940-1950. Engenheiros empregados numa grande companhia de telefonia, eles procuravam explicar os processos comunicacionais como informacionais, passíveis de quantificação. Fundamentalmente técnicos e sistêmicos, seriam processos formais de transmissão de mensagens entre uma fonte-comunicadora e um destinatário-receptor. É deles, por exemplo, um dos mais clássicos modelos formulados para a compreensão de um sistema informacional:



Figura 1: Modelo de comunicação Shannon-Weaver

38

Os “ruídos” – assim está esquematizado – incidem sobre o canal e dizem respeito a “todos os fatores que, embora não pretendidos pela fonte, acrescentam-se ao sinal durante o processo de transmissão” (RÜDIGER, 2010, p. 20). Os ruídos são todos e quaisquer sinais indesejáveis, são interrupções, são fenômenos desordenados, manchas que irrompem na estruturação de um texto, de uma imagem ou de um som. O ruído é algo não *intencional*: é um sinal que não se quer transmitir.

No entanto, quando se trata da experiência artística (e da experiência musical, por suposto), a noção de *intencionalidade* (e *não-intencionalidade*) torna-se mais complexa<sup>15</sup>. Em decorrência, a própria idéia de “ruído” ganha outras caracterizações. Em São Paulo, por exemplo, antes do início do show, um folheto estava disponível ao público. Ali constavam o programa do Festival e algumas informações sobre o Teatro, bem como um breve escrito, algo como um verbete expandido, talvez uma síntese daquele projeto curatorial:

Na classificação sistemática do dicionário, a palavra “barulho” refere-se a algo incômodo, fora da ordem convencional, dos padrões estabelecidos. Cientificamente, o significado da palavra é relacionado a um som indesejável. Contudo, todas essas definições tornaram-se insuficientes diante das obras de vanguarda do início do século XX, onde o barulho foi incorporado na estética musical de diversos gêneros. Ruídos, distorções, microfônias, transformaram-se em moto criativo na composição de uma música invariavelmente experimental e provocadora. Permitir ao espectador uma fruição diante de zonas de desconforto é a

proposição deste recorte conceitual, apresentando um panorama contemporâneo de artistas cujos trabalhos estão centrados no uso criativo de uma estética do ruído.

*Metal Machine Music* – neste recorte – seria (e foi) exemplar. De todo modo, mesmo assim, ainda permanecem minoritários os trabalhos que “invertem o jogo” e se dedicam aos “ruídos” e às “formas ruidosas” – mesmo que seja apenas para testar vieses interpretativos pouco praticados, cogitar abordagens alternativas ou desnaturalizar hábitos investigativos mais arraigados –, indo buscar o comunicacional a contrapelo, em lugares onde, a princípio, ele não deveria estar, como os vírus de computador e a ética *hacker*, as fofocas e os mal-entendidos, as panes sistêmicas, a poluição visual e a tipografia popular, a pirataria, o vandalismo, o *hooliganismo*, a interrupção dos fluxos e dos processos midiáticos, as gafes dos apresentadores de televisão, a adequação da falsa resposta à falsa pergunta (como ocorre nas entrevistas dos jogadores de futebol) e tantas outras formas de incomunicabilidade (seja, inclusive, a violência bruta, os estados alterados ou qualquer outro tipo de irreducibilidade simbólico-cultural). Enfim, toda sorte de erros, falências, *crashes*, *failures* e *breakdowns*<sup>16</sup>... A música da máquina de metal...

## 39

### 4 - METAL MACHINE MUSIC # PART 04

O universo da música popular massiva possui dinâmicas surpreendentes e desafiadoras. Nos últimos anos, diversos pesquisadores brasileiros têm chamado atenção, por exemplo, para os processos de convergência e hibridação de matrizes culturais que estariam se dando em torno da música jovem, redefinindo-a permanentemente. Destaca-se também a capacidade que esses gêneros massivos (como o rock, o pop-rock e suas infindáveis variações) possuem de alastrar-se pelo interior da cultura do espetáculo, tornando-se inseparáveis das indústrias do cinema, da publicidade, dos *games* e da moda, praticamente fundindo-se a esses circuitos midiáticos.

O modo como a novidade tecnológica se dissemina e é facilmente apropriada (seja como novos instrumentos, novas formas de instrumentação, seja como recursos experimentais de registro, disponibilização e visibilização de trabalhos específicos, seja como instauradora de novos regimes de escuta, seja, enfim, como as “novas artes do fazer”) também não fica despercebido. Aliás, é nessa vinculação com a ambiência tecno-midiática que reside, em boa medida, o foco das recentes abordagens comunicacionais sobre a música consumida em larga escala no Brasil e fora do Brasil. De fato, as próprias noções de “música popular massiva” e/ou de “canção midiática” referem-se à dimensão *medial* desse formato e dos círculos (ou das condições) de produção e consumo desse repertório musical.

Além disso, as novas conformações e estratégias mercadológicas, a cultura dos fãs, as cenas locais, os novos astros pós-midiáticos, o caráter cíclico (o eterno retorno, poderíamos dizer) de certas manifestações, estilos e movimentos

musicais, bem como a permanência imaculada (às vezes nem tanto) de certos artistas e ícones pop também são temas e ângulos, com certeza, relevantes nesse contexto (Cf. JANOTTI, Jr., 2003; FREIRE FILHO e JANOTTI Jr., 2006; SÁ, 2010; JANOTTI Jr., LIMA e PIRES, 2011).

Igualmente interessante, porém menos trabalhado, é o flerte que a música massiva (o rock, mais especificamente) mantém com um conjunto de *sonoridades hardcore*<sup>17</sup> (na feliz expressão de Mário Perniola [2005]). Na verdade, ainda são poucos os estudos que adotam esse norte (que seguem a trilha de CASPARY e MANZENREITER, 2003, HEGARTY, 2010, PEREIRA, CASTANHEIRA e SARPA, 2010, acrescidos então de NUNES, 2011, e GODDARD, HALLIGAN e HEGARTY, 2012).

Entretanto, não são raros nem desconsideráveis, nos últimos quarenta anos, pelo menos – ou, mais exatamente, a partir da experiência de *Metal Machine Music*, como vimos –, casos em que a própria musicalidade do rock acaba se definindo, é testada e revificada, amadurece, agonisticamente, no confronto direto, no diálogo bastante íntimo com práticas e elementos sonoros alheios ao campo da experiência musical. Sendo assim, tomando o álbum de Lou Reed como um marco, um ponto de virada, nossa intenção, no futuro, será a de relacionar e catalogar outros casos afins, outros desses artistas e/ou conjuntos afeitos e dispostos à incorporação desses materiais ruidosos, não necessariamente musicais.

Talvez possamos agrupá-los, colocá-los ora em paralelo, ora em perspectiva, sem esgotá-los em análises aprofundadas ou muito particulares, sem examiná-los exaustivamente, mas compondo, ao final, um quadro panorâmico desses registros – uma coleção de “formas extremas” –, que possa auxiliar na especulação sobre o gênero (aceitando-se então o rock como um dos mais legítimos gêneros musicais da cultura contemporânea), sobre algumas de suas atualizações, alguns de seus limites, alguns de seus paradoxos e, quem sabe, sobre seu futuro.

O desafio, portanto, será pensar esses casos limítrofes, ocorrências que, em virtude de sua radicalidade, justamente por se posicionarem numa margem (a fronteira sempre tênue, sempre recriada entre música e anti-música), requerem cuidados especiais. Supomos ainda que esse posicionamento possa revelar-se fértil, capaz de jogar boas luzes sobre os elementos estéticos, estilísticos, anímicos e vocacionais que nucleiam a prática e a experiência do rock nas últimas décadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO Jr., Norval; CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O. (Orgs.). *Os Meios da Incomunicação*. São Paulo: Annablume; CISC, 2005.

BANGS, Lester. Vamos agora louvar os famosos duendes da morte. In: BANGS, Lester. *Reações Psicóticas*. São Paulo: Conrad, 2005, pp. 73-104.

CASPARY, Costa; MANZENREITER, Wolfram. From subculture to cybersubculture? The japanese noise alliance and the internet. In: GOTTLIEB, Nanette; McLELLAND, Mark (Eds). *Japanese Cybercultures*. New York: Routledge, 2003, pp. 60-74.

COLLINS, Karen. *Dead Channel Surfing*. The commonalities between cyberpunk literature and industrial music. *Popular Music* (2005), 24: 165-178, Cambridge University Press.

FELINTO, Erick. *Da Teoria da Comunicação às Teorias da Mídia. Ou, temperando a epistemologia com uma dose de cibercultura*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cibercultura, do XX Encontro da Compós, realizado na UFRGS – RS, em Porto Alegre – RS, em junho de 2011, 15p.

FREIRE FILHO, João; JANOTTI Jr., Jéder (orgs.). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador – BA: Ed.UFBA, 2006, p. 55-67.

GODDARD, Michael; HALLIGAN, Benjamin; HEGARTY, Paul (eds.). *Reverberations*. The philosophy, aesthetics and politics of noise. London (ENG); New York (USA): Continuum Books, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HEGARTY, Paul. *Noise/Music*. A history. New York – EUA; London – England: Continuum Internacional Publishing Group, 2010.

JANOTTI, Jr., Jéder. *Aumenta que Isso aí é Rock 'n' Roll*. Rio de Janeiro – RJ: E-Papers, 2003.

JANOTTI Jr., Jéder; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Orgs.). *Dez Anos a Mil*. Mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

NUNES, Mark (ed.). *Error*. Glitch, noise and jam in new media cultures. London (ENG); New York (USA): Continuum Books, 2011.

PARIKKA, Jussi; SAMPSON, Tony (eds.). *The Spam Book*. On viruses, porn and other anomalies from the dark side of digital culture. Cresskill, New Jersey (USA): Hampton Press, 2009.

PEREIRA, Vinícius Andrade; CASTANHEIRA, José Cláudio; SARPA, Rafael. Simbiotecnoises: ruídos extremos na cultura do entretenimento. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Rumos da Cultura da Música*. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010, pp. 189-208.

PERNIOLA, Mario. *O Sex-Appeal do Inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

\_\_\_\_\_. *Desgostos*. Novas tendências estéticas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

RÜDIGER, Francisco. *As Teorias da Comunicação*. Porto Alegre: Penso, 2011.

SÁ, Simone Pereira de (org.). *Rumos da Cultura da Música*. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010, pp. 139-163.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.