

“Por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”: antiarte e inconformismo no trabalho de Jhones Silva

*“Behind much noise there will always be a great logic:”
anti-art and nonconformity in Jhones Silva’s work*

Bernardo Oliveira

 0000-0003-0335-6988
Bernardo.oliveira@gmail.com

Resumo

Tomando como ponto de partida a análise de aspectos da obra de Jhones Silva – um artífice de ruídos de Belford Roxo, Baixada Fluminense (Rio de Janeiro, Brasil) –, este artigo tem como objetivo analisar a frase enunciada pelo artista em entrevista e aqui usada como título. Investiga também algumas de suas práticas quanto à possibilidade de uma concepção especificamente brasileira de “ruído”, além da relação entre ruído sonoro e suas dimensões técnicas e políticas.

Palavras-chave

Ruído. Música de ruídos. Trabalho.
Máquina. Antiarte.

Abstract

Taking as a starting point the analysis of aspects of Jhones Silva work – a noise maker from Belford Roxo, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil –, this article aims to analyze a sentence uttered by the artist in an interview and used here as title, investigating some of his practices regarding the possibility of an specifically Brazilian conception of “noise” and also the relationship between sound noise and its technical and political dimensions.

Keywords

Noise. Noise Music. Work.
Machine. Anti-Art.

Ruídos por ódio

Este conjunto breve de notas tem por objetivo revirar hipóteses acerca de uma frase enunciada por Jhones Silva, artífice dos ruídos e mentor de projetos como God Pussy, Natural Nihilismo e Deficit (com Thiago Miazzo): “Por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”. Nascido em 29 de abril de 1989, morador de Belford Roxo, região Metropolitana do estado do Rio, casado, pai de um filho, operário que já trabalhou e ainda trabalha em oficinas e fábricas, skatista, antiartista que assume a ideia de antimúsica, Silva vem desenvolvendo há quase duas décadas uma experiência com objetos os mais variados, entre digitais e analógicos, em sua relação com a produção de barulho em altos volumes. Segundo o próprio Silva, “antimúsica”, realizada com equipamentos eletrônicos portáteis, objetos comuns amplificados e objetos técnicos com os quais costumava trabalhar, incluindo um esmeril. O conjunto de suas práticas e gravações chega a um patamar político poucas vezes experimentado dentro do contexto mundial da “música de ruídos” (em inglês, *noise* ou *harsh noise*, tomados como “gêneros”), seja no Brasil, seja no exterior. Em entrevista, Silva nos relata que o projeto God Pussy surgiu em função de “uma necessidade de manifestação artística, cultural, mas também de um *inconformismo*” [o grifo é meu]. Esse inconformismo básico, herdado de uma percepção específica da ética *punk*, contrária ao “sistema” e ao “poder”, opera como motor para suas ações, de tal forma que o trabalho mantém “uma postura de confronto e a intenção de propagar o caos, não visando à musicalidade, mas à elaboração de concepção e reflexão sobre um determinado assunto”. Silva prossegue: “os ruídos gerados pelo projeto me fizeram criar a expressão *ruídos por ódio*. Creio que por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”.¹ A princípio, se pode dizer que o barulho deriva de uma forma singular de explorar tecnicamente os dispositivos analógicos, elétricos e eletrônicos, mas a “grande lógica” se relaciona diretamente com a noção de “inconformismo”: não se conformar,

¹ Para designar o tipo de trabalho que faz Jhones Silva, usaremos de forma ambivalente os termos barulho e ruído, mesmo tendo a consciência de que a noção de ruído possui consequências basilares hoje nos trabalhos sobre comunicação, tecnologias da informação e produção da imagem técnica. Isso decorre da necessidade própria de lidar com o vocabulário do autor, que utiliza ambas as palavras de acordo com o contexto.

não se submeter aos valores socialmente dados, mas, sobretudo, um inconformismo que brota ante a fricção entre condições de vida talhadas na desigualdade e a superestrutura que produz a sua sustentação, entre a precarização da vida do trabalhador e o egoísmo das elites – assim o atesta um álbum como *Guerrilha, infância, adolescência & morte*,² lançado em 2011 pelos selos Smell the Stench (físico) e Torn Flesh (virtual). Já em 2011, Silva combina barulho com relatos de jovens que trabalham no tráfico de drogas, associando o álbum a um poema de Agostinho Neto (poeta angolano, 1922-1979), “Adeus à hora da largada”, cujos versos ilustram a natureza política de seu inconformismo ativo: “Nós vamos em busca de luz/os teus filhos Mãe/(todas as mães negras/cujos filhos partiram)/vão em busca de vida”.

Antiarte sonora

No Bandcamp do God Pussy, seu principal projeto (68 lançamentos até 28 de setembro de 2024), lemos a seguinte descrição: “Ampla gama de expressão, gerando ruído de contestação abrangente de política social & ação direta. Destruindo o senso comum da música. NOISE ≠ MUSICA / NOISE = BARULHO.” Na mesma plataforma, porém com outro projeto, o Natural Nihilismo (13 lançamentos até 28 de setembro de 2024), Jhones define que “não é ninguém, não é nada ... é invisível”. No Bandcamp do projeto Deficit, que Silva toca ao lado de outro artífice dos ruídos, Thiago Miazzo, eles definem o projeto como “power electronics antiopressão”. Sob o signo de um diagrama formado por forças negativas – a antiarte, a antimúsica, o inconformismo ativo, o ruído, o barulho e o anonimato – Silva municia-se técnica e conceitualmente como uma espécie orgânica de ruído na máquina: um indivíduo trabalhador, que usa de uma leitura particular da filosofia, das ciências humanas, do pensamento radical, da poesia e de uma relação inusual com as máquinas do trabalho e do mundo, para criticar a opressão, a violência, a desigualdade econômica, o racismo e a brutalidade policial. Quase sempre conceituais, abordando um tema ou problema de origem cultural ou social – por exemplo, desaparecimento de pessoas em *Desaparecidos* (2016), vivisseção animal no álbum *vivisseção* (2018), e uma homenagem

² Disponível em: <https://godpussy.bandcamp.com/album/guerrilha-inf-ncia-adolesc-ncia-morte>. Acesso em 29 out. 2024.

a Dercy Gonçalves, “a mulher mais sexy que já existiu”, *Essa porra prá Dercy* (2014) – seus discos geralmente se estruturam como um campo de ideias e um amálgama de procedimentos que vão desde gravações de arquivo (vozes na maioria das vezes), música “de verdade” (sempre em tom dramático, irônico ou ilustrativo) até uma concepção visual que acompanha a gravidade e a intensidade da experiência sonora. Observa-se também uma verve poético-planfetária que corre ao lado a uma tendência dramática, expressa por meio de poemas e textos teóricos, como o que vem encartado no álbum *Análise do Princípio Informativo* (2020), um tratado de 22 páginas sobre as relações hoje entre luta política e o contexto da arte – a “emissão de luta pela liberdade é organizada para destruir o poder público e o Estado”. A ética do “faça você mesmo” e a prática artesanal acompanham cada movimento do God Pussy ou do NN, até no contexto da confecção de produtos – o próprio *Análise do Princípio Informativo* possui uma versão física que consiste em caixa com quatro CDs, o “livreto informativo” e um *patch* bordado (produzido em couro vegetal), em edição limitada a 50 cópias numeradas a mão. Jhones também construiu uma rede de colaboração que inclui selos do Brasil e do Mundo, tais como virtual VJG records, Virtual Tone Flesh, Smell The Stench, QTV Selo, entre outros. Essa rede foi costurada por uma atividade contumaz no *blog* Dissonance From Hell, onde Jhones escrevia críticas sobre todo tipo de música desconfortável. Evidentemente, dado o contexto singular de onde emerge sua arte, sua expressão estética não serve para o mercado (nem para o mercado eurocêntrico agitado por The Wire e Café Oto), tampouco para os festivais brasileiros e internacionais (uma verdadeira pororoca das marcas, que nada tem a ver com música); não serve para as plataformas digitais (que recusaram algumas vezes seus álbuns, alegando que “não era música”), nem para as redes sociais (onde imagem é quase tudo), e, com certeza, nada tem a ver com galerias e “artistas sonoros”, geralmente associados a circuitos distantes da Baixada do Rio. Toda essa negatividade se converte em algo positivo quando observamos o arrojo de seu método, sua prática e os efeitos que ela provoca, como se pode observar nessa apresentação³ realizada em 2 de novembro de 2018 no Festival Antimatéria, Parque Lage, Rio, em que Silva usa o esmeril com objetivos cênicos e sonoros.

³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=V19RLr4OGBA&ab_channel=JhonesSilva. Acesso em 20 out. 2024.

Micro-história do barulho ocidental

A questão do barulho e do ruído foi levantada e posta em cena por artistas ligados ao Futurismo de Marinetti, e compositores como Edgard Varèse e George Antheil ainda nos anos 1920; após a Segunda Guerra Mundial, o ruído foi repensado à luz da *musique concrète* de Pierre Schaeffer, e por obras de Iannis Xenakis e Karlheinz Stockhausen. Em paralelo, é analisada no campo da matemática, da comunicação e da computação como um problema técnico, gerando, por exemplo, a noção de “deconvolução” em Norbert Wiener (cerca de 1940) ou o “teorema de codificação de canal ruidoso” em Claude Shannon (1948). Na teoria da comunicação e da informação, bem como na informática e na elaboração de modelos estatísticos, ruído se refere a anomalias estatísticas que perturbam a eficiência máxima do sistema, mas não interdita necessariamente a recepção da mensagem, variando em relação a determinados contextos (p. 19). Posteriormente, o ruído foi analisado por Jacques Attali (1977) como um vetor de relações entre a criação musical contemporânea e a análise da economia política em *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. O ruído também aparece mais recentemente como questão filosófica, estética, política, tecnopolítica em trabalhos de Hegarty (2008), Goodman (2012), Nechvatal (2011) e Hainge (2013), exprimindo uma noção que se situa estritamente no campo do negativo: o ruído não corresponde a um fato objetivo, mas a uma reação, um registro da percepção humana que remete diretamente à indeterminação, à incomunicabilidade, à agressão fisiológica (direta, como uma afecção do corpo) ou social (indireta, coletivamente construída), espelhando uma relação de tensionamento entre elementos acústicos e modos de existência, mobilizando um léxico centrado na desorientação. Steve Goodman (2012), que elaborou uma cartografia do barulho como uma espécie de armamento, afirma que o barulho é fisiologicamente nocivo, capaz de causar náusea, concussão, impacto físico, inibição da respiração, entre outras afecções, e por isso foi utilizado como arma, provocando toda uma política das frequências. O trabalho de Malaspina (2018) se orienta no sentido de investigar as fronteiras entre a “informação” e o “ruído”, ampliando e problematizando possibilidades egressas do campo da matemática que transitam e se transferem para outros domínios, como o da política, compreendendo que “as ramificações conceituais do ruído, portanto, requerem

uma avaliação cuidadosa da relação entre entropia física e ‘entropia da informação’;⁴ nos levando à conclusão de que “uma transmissão de notícias agora contém muito menos conteúdo informativo e muito mais ruído do que a leitura”,⁵ e pode ser atravessada, com o auxílio das tecnologias de comunicação e de redes sociais, por termos como “não linear”, “imprevisível”, “irracional”, “complexo” e, é claro, “ruído” (p. 6). Estudiosos de outro grupo sustentam que o ruído também se define como uma construção social, amparada em formas de vida; ainda há quem ressalte que mesmo um compositor como Debussy, diante de uma plethora de novos sons emitidos pela revolução das máquinas, tocava “impressões pianísticas” a partir dos rumores maquímicos de Paris. Nesses casos, o barulho é força que produz instabilidade e ampla gama de afecções, da dor ao desconforto, da agressão física à irritação, do impacto físico ao desconforto estético, seus efeitos gerando segregação social ou operando conflitos políticos. Assim pensa Jordan (2021), que afirma:

Desde que as pessoas vivem em comunidades, elas reclamam do barulho. Definido ao longo dos séculos como “som indesejado”, o barulho e seu gerenciamento têm sido uma forma de definir nosso relacionamento uns com os outros. [...] Quando falamos sobre consonância, som harmonioso, som que está em harmonia com nosso propósito compartilhado ou que apoia nosso *éthos* comum, estamos falando sobre como as pessoas se comunicam e compartilham espaço umas com as outras de forma eficaz; falar sobre dissonância, por outro lado, nos permite descrever e gerenciar a ansiedade social sobre como o barulho e a falta de comunicação nos afastam.⁶

⁴ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *To understand the conceptual ramifications of noise thus requires a careful evaluation of the relation between physical entropy and ‘information entropy’.*

⁵ No original: *a news broadcast now contains much less information content and much higher noise than reading. The only way to improve this is experimenting with formats in a scientific way.*

⁶ No original: *As long as people have been living in communities, they have been complaining about noise. Defined across the centuries as “unwanted sound,” noise and its management have been a way to define our relationship to one another. [...] When we talk about consonance, harmonious sound, sound that is in harmony with our shared purpose or that supports our common ethos, we are talking about how people communicate and share space with one another effectively; talking about dissonance, on the other hand, allows us to describe and manage social anxiety about how noise and miscommunication drive us apart.*

Em todos esses casos, se fala de um ponto de vista em que a noção de comunidade parece exalar um misto de equilíbrio, nivelamento e coesão, de modo a refletir uma dimensão comum da percepção capaz de separar os indivíduos a partir de graus de tolerância e assimilação. Attali (1977), em seu célebre trabalho sobre o barulho na economia sonora, material e política do século 20, afirma que esse barulho em música também expressa algo que não diz respeito somente à quebra do contrato social, mas à extrema fragilidade de seu acordo: “a música torna audível o que é essencial nas contradições das sociedades desenvolvidas: uma busca ansiosa pela diferença perdida, seguindo uma lógica da qual a diferença é banida (p. 5)”.⁷ As razões para que sejam banidas talvez residam na intolerância auditiva, o que pode resultar, por exemplo, de uma educação escolástica ou uma sensibilidade pouco afeita às aventuras sonoras do século 20 – uma questão de sensibilidade estética, portanto. Convém adensar a ideia de um ruído como “som indesejado” observando que, antes mesmo de Russolo, Marinetti e Piatti levarem seu *Intonarumori* para uma série de exibições em Londres, a prática das *séances* já evocavam a necessidade de criar e manipular sonoridades estranhas ao ouvido com o objetivo de embalar fantasmagorias. O pesquisador Dan Wilson (2014) nos revela uma série de procedimentos no período Vitoriano que teriam, aliás, “preparado um cenário para a música elétrica (um precursor da música eletrônica) e influenciou notavelmente a evolução de ruídos descritivos não musicais em performances” (p. 34).⁸ Seguindo o caminho aberto por Attali, em que a diferença é simultaneamente banida e buscada, observemos o trecho abaixo:

Os primeiros médiuns espiritualistas possuíam ouvido aguçado para o som; eles exploravam a ignorância da acústica entre seus assistentes para produzir ruídos espirituais desencarnados verossímeis. [...] O médium britânico reverendo Francis Ward Monck usou um truque de sessão espírita no qual ele colocava uma caixa de música fechada sobre uma mesa de madeira e a fazia tocar sob comando. Amarrado à sua perna havia um segundo mecanismo de caixa de música oculto,

⁷ No original: *It makes audible what is essential in the contradictions of the developed societies: an anxiety-ridden quest for lost difference, following a logic from which difference is banished.*

⁸ No original: *As developed by Victorian stage performers, these spirit noises would eventually see acoustics and electricity melded together in a performance context. This set the scene for electrical music (a precursor to electronic music) and notably influenced the evolution of non-musical descriptive noises in performances.*

que era ativado pressionando sua alavanca contra a perna da mesa, servindo para conduzir acusticamente seu som através da mesa para a outra caixa de música. Monck foi espetacularmente pego em 1876 quando seus assistentes exigiram revistá-lo após uma dessas sessões. Ele se recusou, lutando para chegar a um quarto no andar de cima, de onde escapou por uma janela, deixando sua parafernália para trás⁹ (Wilson, 2014, p. 34).

Além de nocivo fisiologicamente, capaz de quebrar o contrato social, desestabilizar a sociedade e até mesmo ser utilizado como arma, o ruído, portanto, também desorienta, engana, encarna a presença do “gênio maligno” ao nos causar uma espécie de distorção dos sentidos, nos faz ver e falar com espíritos. A ideia de ruído adquiriu muitas feições, mas na maioria das vezes assumimos e assimilamos a concepção de ruído ocidental. Quando falamos em ruído e barulho, em geral partimos do campo de forças derivado de concepções ocidentais. A concepção ocidental de ruído e barulho deriva, em primeiro lugar, de uma certa experiência egressa do campo científico, seja o da matemática, da fisiologia ou da medicina, seja das ciências humanas e da estética, além de incorporar muitas vezes a ideologia do “homem comum” europeu, uma percepção conservadora e ordeira das relações sociais – “Desde que as pessoas vivem em comunidades, elas reclamam do barulho...”¹⁰

⁹ No original: *Early spiritualist mediums possessed a keen ear for sound; they played upon the wider ignorance of acoustics among their sitters to produce credible disembodied spirit noises. [...] The British medium Reverend Francis Ward Monck used a séance trick in which he placed a closed music box on a wooden table and made it play on command. Strapped to his leg was a second concealed music box mechanism, which was activated by pressing its lever against the table leg, serving to acoustically conduct its sound through the table to the other music box. Monck was spectacularly caught out in 1876 when his sitters demanded to search him after one such séance. He refused, fighting his way to an upstairs room where he escaped through a window, leaving his paraphernalia behind. DD Home was one of the first musical mediums, and he made use of an arsenal of spirit music instruments, including his famous ‘self-playing’ accordion, but it is not certain how they were played, as, unlike the Reverend Monck, he was never exposed. Most séances were conducted in the dark or by dim gaslight, and it has been suggested that Home concealed miniature mouth organs under his moustache, throwing the tones like a musical ventriloquist.*

¹⁰ Disponível em: <https://godpussy.bandcamp.com/album/an-lise-intelectual-abstrata>. Acesso em 29 out. 2024.

Barulho brasileiro

Não haveria outras formas e pontos de vista para conceber a relação entre ruído e sociedade, ruído e cultura, ruído e comunicação, senão recorrer a termos em inglês e pontos de vista estritamente conectados à percepção das coletividades europeias? O professor e trabalhador do som Guilherme Martins construiu o conceito de “cartofonia geopolítica dos graves”, analisando uma relação possível entre dois fenômenos separados por 100 anos: os assassinatos em série de cinco MCs por grupos de extermínio da Polícia Militar na Baixada Santista, no estado de São Paulo, entre 2010 e 2012, e o episódio conhecido como quebra de Xangô, ocorrido em Alagoas em 1912, descrito por Martins (2017, p. 8) como “uma ação violenta capitaneada pelos sócios da Liga dos Republicanos Combatentes, que culminou na destruição de diversos terreiros de Xangô na capital Maceió, e se estendeu para algumas cidades do interior do estado de Alagoas”. Ocorreu que uma milícia híbrida, formada por civis e oficiais desertados, liderados pelo coronel reformado Manoel Luiz da Paz, veterano da Guerra de Canudos, saiu em cortejo no dia 1 de fevereiro de 1912 destruindo os terreiros e praticantes do candomblé.

Esses dois eventos ocorridos em nosso país num intervalo de cem anos evidenciam a disputa pelo controle não apenas do território físico e político da cidade, mas também sonoro, culminando, ambos, na dispersão e no silenciamento das frequências graves – atabaques e batidas eletrônicas, couro e *subwoofers* – em torno das quais aglutinavam-se corpos periféricos para praticar a transdução da energia sonora em energia cinética, através da dança e da possessão. Ao surgimento desses espaços-tempos (terreiros e bailes *funk*) que desestabilizam a ordem vigente do controle – seja ela de gestos, sensualidade, crenças ou ‘bom gosto’ – segue-se uma perseguição não apenas policial aos músicos, praticantes, sacerdotes e dançarinos, mas também uma guerra sônica e ideológica para neutralizar as vibrações que nutrem e fazem vibrar esses espaços e os corpos que os percorrem (Martins, 2017, p. 15).

Segundo Martins (2017, p. 10), a partir desse fenômeno “desenvolveu-se um silenciamento profundo e definitivo na paisagem sonora dos cultos aos orixás em Alagoas, fazendo surgir, numa espécie de acumamento irreversível de seus

praticantes, uma modalidade única de culto, o Xangô-rezado-baixo. Nele os atabaques não eram mais tocados, e quando se cala o som grave do tambor cessam também a dança e a possessão.”

A concepção do ruído à brasileira vai relacionar a ideia de barulho com o modo de vida da população brasileira. No cotidiano das comunidades cariocas, por exemplo, a realidade da vida do povo que anda na rua, que anda de ônibus, que trabalha na fábrica, na oficina mecânica, que se diverte à noite no baile *funk*, no pagode microfonado, no terreiro dos atabaques: esse povo está, de alguma forma, habituado com ruído do rádio, das armas, da TV, dos aparelhos, os ruídos do trabalho diário e, particularmente, com altos volumes. A relação dessas pessoas com o barulho e com a tolerância aos ruídos e o barulho é totalmente diferente da abordagem ocidental europeia. Assistam no vídeo¹¹ gravado pelo jornalista e produtor GG Albuquerque, ao depoimento de MCs e produtores como Fióti e Renan Valle, este último oriundo da favela da Maré, Rio de Janeiro. Reparem também no momento em que Albuquerque afirma que “o *funk* sempre incorporou o ruído e demais elementos que a indústria fonográfica considera um erro”. Valle desenvolve toda uma teoria do barulho tomando como ponto de partida o contexto de uma comunidade na favela:

O pessoal de favela gosta de uma parada mais amadora. Quando fica muito limpa, não é um som urbano. Se você reparar, a própria favela tem a sua sonoridade. Eu sei quando tem operação na favela. Por quê? Tem silêncio. A favela tem as crianças correndo, passarinho passando, tu escuta de manhã assim que tu acorda às cinco da manhã, moto pra lá e pra cá, mãe gritando com o filho... Então a favela tem a sua sonoridade. Isso faz tanta parte da nossa rotina, diariamente, que quando a gente vai produzir uma música a gente quer aquele ruído. Isso tá enraizado na gente. [...] O som da violência é o silêncio. O que a gente tem medo é o silêncio (Albuquerque, 2024, p. 111-112).

Pessoas indo e voltando dos seus trabalhos, dos seus afazeres, da escola, muitos aparelhos de som ligados ao mesmo tempo, isso significa que a favela está tranquila. Mas quando ela está em silêncio significa o perigo à espreita. Não

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CrJsSpKJHHn/>. Acesso em .29 out. 2024.

se trata de uma avaliação moral, mas objetiva: por meio desses depoimentos, constatamos que, muitas vezes, a ausência ou presença de barulho nas favelas demarca tempos de paz ou de guerra. O cuidado e a ciência do som embutida na construção das aparelhagens de som, gigantescas caixas capazes de emitir altos decibéis, pode ser considerada, à primeira vista, uma atividade perigosa, uma espécie de autoimolação, de atentado à própria saúde.

A realidade, porém, é que se trata de uma “arte sonora” popular, que só faz sentido se evitarmos ao máximo os paradigmas ocidentais e abraçarmos a forma consciente e o tipo de festa que é produzido nesse contexto, em que o uso de entorpecentes somado ao volume do grave produz sensações singulares. Quem compreende e assimila a psicodelia norte-americana, com seus usos e abusos, pode tranquilamente compreender a potência psicossônica do baile *funk*. Se compararmos a economia do silêncio num quarteirão de Londres com a economia do silêncio em um quarteirão em Belford Roxo, por exemplo, perceberemos relações distintas, eu diria antagônicas, entre comunidade, sociedade e ruído. Ao mesmo tempo, é possível dizer que o território modula essas percepções para além de uma percepção meramente nacional – por exemplo, quando percebemos que as políticas das frequências se assemelham em Londres e no Leblon, bairro da zona Sul do Rio, distanciando-se de uma política das frequências, por exemplo, entre o mesmo Leblon e as festas de tecnobrega em Belém do Pará. De modo que quando atribuímos características aptas a enquadrar o trabalho de Silva no gênero *noise* ou *harsh noise*, devemos levar em conta que a “imagem” do “barulho” vem de outro lugar, de outra concepção, de outra relação com os sons e, obviamente, com a própria prática de se produzir e lidar com o barulho.¹²

Trabalho e barulho

As ferramentas utilizadas no trabalho pesado nas fábricas e oficinas, bem como aquelas disponíveis em celulares e computadores, representam um dispositivo de dupla face: há beleza na realização técnica – Simondon (1958) vai se referir a uma “tecnoestética” –, mas, por outro lado, há a luta do operário pela mais-valia e por seus direitos de cidadão. Esse descompasso é pedra de

¹² Ver <https://godpussy.bandcamp.com/album/bice-do-discernimento>.

toque do marxismo no século 20, que resulta em pelo menos duas concepções que nos parecem válidas ainda hoje. Primeiro, a de que a gradativa inserção das máquinas na industrialização e o conseqüente desgaste mútuo de homem e de máquina, produzem a subsunção formal e real do trabalho assalariado pela tecnologia do capital. Segundo Marx (2013, p. 334),

Uma máquina que não serve no processo de trabalho é inútil. Além disso, ela se torna vítima das forças destruidoras do metabolismo natural. O ferro enferruja, a madeira apodrece. O fio que não é tecido ou enovelado é algodão desperdiçado. O trabalho vivo tem de apoderar-se dessas coisas e despertá-las do mundo dos mortos, convertê-las de valores de uso apenas possíveis em valores de uso reais e efetivos.

O encarregado por essa mediação, entre homem e máquina, nem sempre é o próprio operário, mas, geralmente, um funcionário responsável pela produção, isto é, pela utilização tão correta quanto rentável do equipamento. A relação do usuário com a máquina, porém, corresponde a uma relação cotidiana em que amor e ódio se confundem numa complexa teia de convergências. O trabalhador vende sua força de trabalho e se aliena de si mesmo, configurando a subsunção formal; mas a extração do trabalho vivo é realizada pelo capitalista – o que fazer diante da máquina que se opera? E quem opera o operador? A subsunção formal e real configura uma primeira imagem do trabalhador em relação à máquina, que se completa por uma segunda concepção, que diz respeito à noção de “intelecto geral”, enunciado uma única vez no célebre fragmento dos *Grundrisse*,¹³ de onde retemos a ideia de que “o saber social geral, conhecimento, deveio força produtiva imediata e, em consequência, até que ponto as próprias condições do processo vital da sociedade ficaram sob o controle do intelecto geral” (Marx, 2011, p. 589). O intelecto geral se refere ao acúmulo coletivo de *know how*, de

¹³ “A natureza não constrói máquinas nem locomotivas, ferrovias, telégrafos elétricos, máquinas de fiar automáticas etc. Elas são produtos da indústria humana; material natural transformado em órgãos da vontade humana sobre a natureza ou de sua atividade na natureza. Elas são órgãos do cérebro humano criados pela mão humana; força do saber objetivada. O desenvolvimento do capital fixo indica até que ponto o saber social geral, conhecimento, deveio força produtiva imediata e, em consequência, até que ponto as próprias condições do processo vital da sociedade ficaram sob o controle do intelecto geral e foram reorganizadas em conformidade com ele. Até que ponto as forças produtivas da sociedade são produzidas não só na forma do saber, mas como órgãos imediatos da práxis social; do processo real da vida” (Marx, 2011, p. 589).

onde se pode extrair toda uma lógica do uso e da prática centrada na figura do trabalhador e de seus conhecimentos limitados pelas necessidades da produção. Em uma conferência, o geógrafo Milton Santos (1992, p. 99) afirma que

Fomos rodeados, nestes últimos 40 anos, por mais objetos do que nos precedentes 40 mil. Mas sabemos muito pouco sobre o que nos cerca. A Natureza tecnicizada acaba por ser uma Natureza abstrata, já que as técnicas, no dizer de G. Simondon (1958), insistem em imitá-la e acabam conseguindo. Os objetos que nos servem são, cada vez mais, objetos técnicos, criados para atender a finalidades específicas. As ações que contêm são aprisionadas por finalidades que, raramente, nos dizem respeito.

É nesse sentido, tanto da subsunção formal e real como na dimensão do “intelecto geral”, que o trabalho de Jhones Silva nos coloca algumas questões. Se não nos dizem respeito, é porque nos limitamos a utilizar as máquinas segundo princípios que atendem a “finalidades específicas”, mantendo a ação do trabalhador circunscrita a um campo limitado de ação. Contudo, esse esquema não interdita o acúmulo de uma relação residual, ainda que autêntica, do trabalhador com a máquina. O acúmulo de conhecimento que resulta do uso diário também se converte em uma sensibilidade em relação às formas de perceber o uso e as modificações da máquina e das ferramentas. E isso se dá não em uma dinâmica laboratorial, mas no ato de tecer e no tecido do cotidiano. Nesse contexto de acúmulo e prática, Silva admite que entre a mecânica automotiva e a mecânica industrial, “a automotiva não soa tão bem quanto a industrial” – pois, se há lógica na tendência ao inconformismo geral, esta parece pertencer a uma esfera básica da vida comunitária que corresponde, na maioria das vezes, aos gestos cotidianos, àqueles que nas palavras de Braudel (1987, p. 9) se constituem como “inumeráveis gestos herdados, acumulados a esmo, repetidos infinitamente [...] incitações, pulsões, modelos, modos ou obrigações de agir que, por vezes, e mais frequentemente do que se supõe, remontam ao mais remoto fundo dos tempos...” Esse manancial de gestos se perde no sentimento oceânico do inconsciente, mas sobrevive na forma como transformamos o uso das mãos: a mão que apedrejava, socava e apontava hoje resume esse manancial de possibilidades ao simples toque digital com seus mil e um comandos; mas, como nos lembra Nietzsche, o ódio que não expelimos sob a forma de um gesto, se volta para dentro sob a forma do ressentimento.

Observando a vida do trabalho na atualidade, havia, em estado de contenção, uma virtualidade do confronto, que era administrado pelas formas de luta – da revolução ao sindicato –, hoje apaziguado pela apropriação do léxico e das práticas revolucionárias tanto pelo neoliberalismo como pela extrema-direita. No plano da cotidianidade, entretanto, essa tendência era regida pelo impulso básico de deslizar na esteira da necessidade e do tempo comunitário, virtualidade que atravessava o “corre” diário como uma plethora afetiva difícil de definir por representações, mas que se relacionava a inflexões do ódio, do desgosto e, sobretudo, em virtude do trabalho forçado e das péssimas condições de vida. Antes, essa violência possuía para si um único palco sobre o qual ela tomava a palavra: era o palco do aqui-e-agora, da vida diária, a “densidade do cotidiano”, ao passo que hoje ela parece se separar cada vez mais da vida real, aproximando-se gradualmente de um vasto muro de tragédias e lamentações que a alimenta e lhe serve de espelho. Ficou evidente assim que mesmo a classe trabalhadora hoje, considerada sob o aspecto multifário de sua constituição – da carteira de trabalho ao plataformismo – também duplica a violência em seu cotidiano, entre a privatização da violência física e a subsunção da lógica do confronto à lógica da produção.

É provável que, como o personagem de Chaplin de *Tempos modernos*, a tendência à repetição resulte em respostas neuromusculares involuntárias, mas dificilmente se pode afirmar que a relação entre máquina e trabalhador se resume a uma interação passiva. Por exemplo, uma forma de subverter uma relação passiva com as máquinas pode ser encaminhada por um espírito tomado por certo modo do inconformismo: operá-la contra a produtividade, isto é, explorar “margens de indeterminação” da máquina, possibilidades que correm por fora de suas estruturas e funções consolidadas, explorar suas impropriedades, esgarçar sua estrutura, colher os resíduos do seu desgaste. Socar as funções consolidadas do equipamento, sem o quebrar, apenas extraindo dele algo que diverge da subsunção real e formal, prejudicando ou variando a manutenção dinâmica do “intelecto geral”. Subverter o equipamento de trabalho, sem necessariamente o inutilizar. Esmeril microfonado como parte de uma contradição.¹⁴

¹⁴ Ver: <https://godpussy.bandcamp.com/album/o-corpo-grita-um-sil-ncio-esmagador>.

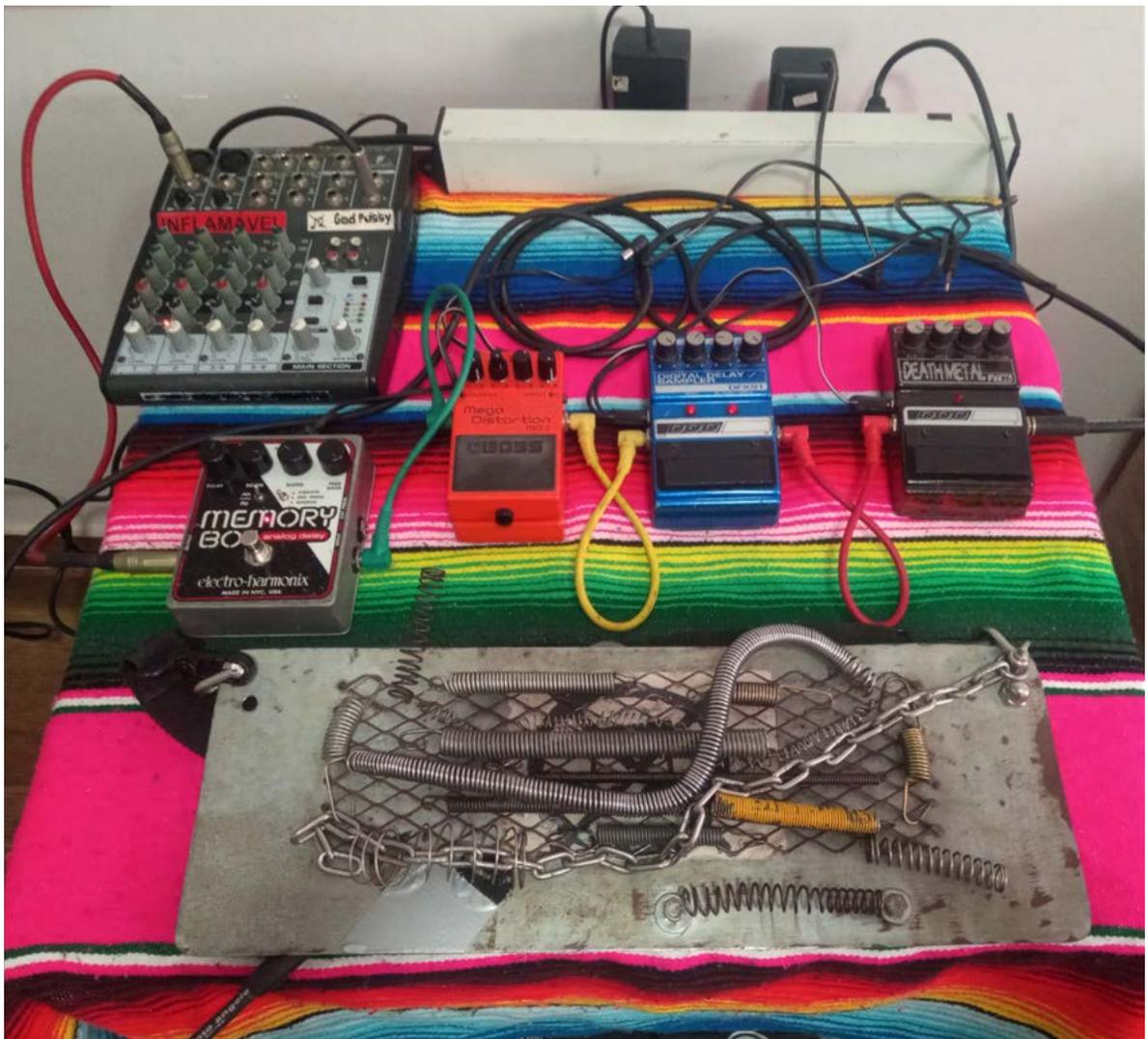
Pensamento do som e da sucata

Uma política do gesto, uma ética da prática e uma lógica do confronto: assim eu defino de forma sucinta a obra – se assim podemos chamar – de Jhones Silva. De uma forma bastante resumida podemos perceber essa trajetória a partir de termos como música, barulho, ruído, *harsh noise*, que brotam de uma relação singular entre sensibilidade estética, voracidade cognitiva e as necessidades habituais associadas à vida do jovem negro morador da Baixada Fluminense, Rio de Janeiro – a necessidade de trabalhar, de trabalhar entre máquinas, seja na oficina mecânica, seja na fábrica. Não há como refletir sobre a sua antipresença na cultura sonora brasileira sem o considerar, primeiramente, do ponto de vista de um artesão, de um artífice e trabalhador do barulho, sem levar em consideração sua condição de brasileiro, morador da Baixada, pois suas ideias e a forma como trabalha espelham a relação que esse indivíduo tem com sua terra e com o mundo. A internet operou um papel central nessa relação que ele criou com a cultura do gênero *noise* ou *harsh noise*, mas o que ele faz na prática a partir dessa relação parece estabelecer procedimentos, métodos e resultados de outra ordem. De sua terra e experiência como homem negro, trabalhador e artífice, ele extrai outra concepção do barulho e das formas de lidar com seu poder de interferência, concepção que vai na direção contrária de toda uma tradição de pensamento ocidental, centrada em questões de ordem acústica, fisiológica, social e cultural. Por trás de muito barulho, há sempre uma grande lógica operando elementos de outro grau de negatividade, uma lógica do inconformismo que não abre mão de se colocar como vandalização concreta e simbólica extraída de uma relação positiva com máquinas oriundas do trabalho, mas também das máquinas digitais, dos computadores, das invenções técnicas que derivam de um uso prodigioso da precariedade. Observo que o primeiro *set up* de Silva foi composto por um Tremolo e um Envelope filter criados a partir de lata de sardinha, somados a um pedal Behringer Ultra Distortion, um *tape deck* e uma mesa antiga comprada em um “sacolão local”.

A montagem do equipamento obedece a um esquema de teste erro-e-acerto, testando as conexões possíveis e buscando perceber aquilo que combina mais com os objetivos, sejam apresentações, sejam gravações ou performances. Nesse conjunto de aparelhos e pedais, ele usa equalizador ou sintetizador para quebrar as frequências e incrementar o controle dos volumes, além dos microfones

de contato em objetos amplificados, como, por exemplo, objetos de metal, como se vê na foto adiante. Observa que muitos artífices do barulho se utilizam do pedal de Delay, mas em seu *set up* o uso do *delay* é restrito à criação de algumas introduções durante a gravação de álbuns. Durante os testes com os pedais e conexões, utiliza seu *set up* geralmente “em linha”, isto é, ligado diretamente ao sistema de som, e obedecendo geralmente a variações de um esquema semelhante a este: distorção + distorção + oscilação + distorção + mic de contato.

Figura 1
Sistema ou configuração
(*set up*) de equipamentos
Foto: Jhones Silva



Na maioria das vezes, Silva usa pedais, em geral que sejam capazes de distorcer o som – “sempre distorções, é o elemento principal para criar”, ele afirma – ligado de forma que possam ser incorporados em uma cadeia e criar umas frequências mais ásperas, particularmente por meio de pedais que possam criar oscilação e dinâmica entre eles. Da relação com as máquinas, portanto, a dupla recusa, tanto da subsunção formal e real do trabalho quanto do “intelecto geral”, recusa essa que reside na experiência com o trabalho, com a comunidade, com as distâncias culturais e étnicas que produzem mediação dessas experiências de ordem estrangeira, mas que foi apropriada de forma singular por Silva:

Existe a vontade de se fazer o que tem que ser feito, como disse anteriormente, criar uma dinâmica através dos ruídos. Tenho feito apresentações menores ultimamente, antes levava de 19 a 25 minutos. Hoje em dia prefiro manter entre 10 e 15 minutos. O tempo não é o problema, desde que esteja conforme meu agrado. Não existe uma linhagem a seguir, *é na base do improvisado que soa do dinâmico ao ruído áspero. Não existe um começo, meio e fim* (Jhones Silva, em entrevista para o autor, setembro de 2024, o grifo é meu).

Essa afirmação final, de que “não existe um começo, meio e fim” nos leva a oscilar entre duas possibilidades: de que seus álbuns e apresentações se estruturam a partir de uma necessidade narrativa, por uma “lógica” do confronto, que sustenta o inconformismo pelo exercício de uma esgarçamento contínuo da denúncia – é sob esse aspecto que a utilização de arquivo com depoimentos relatando opressões de toda sorte se mescla a interlúdios dramáticos e uma programação visual direta e incisiva; e outra perspectiva, telúrica, que opera como uma mesa de som que capta as forças cósmicas, as forças do caos, forças irrepresentáveis, que tomam forma a partir do acoplamento entre essas mesmas forças e os materiais manipulados pelos artífices do som. Deleuze afirma que a música, particularmente a música contemporânea de Ravel e Debussy a Luigi Nono, tem por característica “tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas”. Essa parece constituir uma fórmula conceitual próxima ao trabalho de Jhones. O rumor do mundo está aí; diante de uma pletera sonora que existe tanto no aqui e agora como em estado latente, de tensão pré-individual; Jhones opera como um disjuntor, um catalisador da multiplicação incessante de ruídos, dos clangores cósmicos, do barulho universal. Sua antiarte é também o produto do anticriador,

em que ele desempenha o papel de filtro modulador, de deformador desse barulho que não se vê, mas nos afeta psicológica e fisicamente, muitas vezes sem que percebamos. O ruído cósmico o atravessa, o som que é produzido já não exprime o “inefável”, mas uma concretude que se apresenta não sob a forma de uma indeterminação, mas de uma declaração política concreta e imediata.

Bernardo Oliveira é professor de filosofia na Faculdade de Educação da UFRJ, pesquisador, crítico e produtor cultural. Produtor no QTV Selo. Publicou *Tom Zé – estudando o samba (2014, Cobogó)* e *Deixa queimar (2021, Numa)*. Codirigiu com Saskia o filme *Caixa Preta*, prêmio Abraccine 2023 como melhor curta/média-metragem brasileiro do ano..

Referências

- ALBUQUERQUE, Gabriel G. *Treme fluxo: pretitudes sônicas na diáspora afroeletrônica*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.
- ATTALI, Jacques. *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universtaires de France, 1977.
- BRAUDEL, Fernand. *A dinâmica do capitalismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- GOODMAN, Steve. *Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.
- HAINGE, Greg. *Noise matters: towards an ontology of noise*. Bloomsbury Academic, 2013.
- HEGARTY, Paul. *Noise/Music: a history*. New York: Continuum, 2008.
- JORDAN, Matthew F. *Information: keywords*. Ed. Michele Kennerly, Samuel Frederick e Jonathan E. Abel. New York/Chichester/West Sussex: Columbia University Press, 2021, p. 148-161.
- MALASPINA, Cécile. *An epistemology of noise*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- MARTINS, Guilherme de Castro Duarte. Guerra dos graves: da quebra de Xangô ao funk na Baixada Santista. *Revista Sonora*, v. 6, n. 12, 2017.
- MARX, Karl. *O capital I*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NECHVATAL, Joseph. *Immersion into noise*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011.

SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da natureza. *Estudos Avançados* [online], v. 6, n. 14, p. 95-106, 1992. Acesso em 8 out. 2024.

SHANNON, Claude E. A mathematical theory of communication. *Bell System Technical Journal*, v. 27, n. 3, p. 379-423, Jul. 1948. Reprint n. 4, p. 623-656, Oct. 1948.

SIMONDON, Gilbert. Sobre a tecno-estética: carta a Jacques Derrida. In: ARAÚJO, Hermeto Reis de (ed.). *Tecnociência e Cultura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne, 1958.

WILSON, Dan. The electric music hall: the theatre of electric dreams. *The Wire*, 364, p. 32-39, 2014.

Como citar:

OLIVEIRA, Bernardo. “Por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”: antiarte e inconformismo no trabalho de Jhones Silva. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 234-252, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>