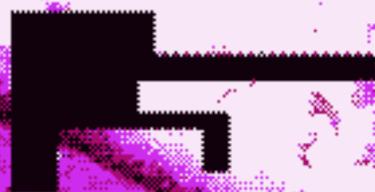




RIZOMA.NET



ESQUIZOFONIA

# Índice

## **[´pfemf]: O SOM DOS OBJETOS**

Por Gonçalo Falcão

PÁGINA – 7

## **A GERAÇÃO INVISÍVEL**

Brion Gysin

PÁGINA – 10

## **A PIOR ESCOLA DE SAMBA DO MUNDO**

José Chrispiniano

PÁGINA – 16

## **ALEC EMPIRE - POLÍTICA E VIOLÊNCIA**

Raquel Pinheiro

PÁGINA - 20

## **AS RÁDIOS LIVRES EM DIREÇÃO A UMA ERA PÓS-MÍDIA**

Felix Guattari

PÁGINA – 24

## **AUTECHRE: MÁQUINAS DESEJANTES**

Franco Ingrassia

PÁGINA - 26

## **CAMINHANDO ATRAVÉS DO SOM**

David Toop

PÁGINA – 28

## **DE NIETZSCHE AO TECHNO**

**Manifesto pelas máquinas-pensamento vindouras, para G. Deleuze e J.P.**

**Manganaro**

Richard Pinhas

PÁGINA –33

## **“EL NOMBRE DEL HOMBRE ES PUEBLO”:**

**AS REPRESENTAÇÕES DE CHE GUEVARA NA CANÇÃO**

**LATINOAMERICANA**

Mariana Martins Villaça

PÁGINA - 40

## **EM POTENCIAL, SEM REALIDADE PORÉM...**

Walter Smetak

PÁGINA – 51

**ESCULTURAS SONORAS**

Counterforce

PÁGINA – 56

**GLÔBAL**

Alexandre Matias

PÁGINA – 94

**ESCUTANDO AS PAISAGENS SONORAS URBANAS - Uma escuta nômade**

PÁGINA – 58

**GUERREIROS ACID**

Drew Rogas

PÁGINA – 96

**ESQUIZOFONIA**

R. Murray Schafer

PÁGINA – 66

**JÁ OUVIU FALAR EM BATALHAS DE LAPTOP? - Produtores viram gladiadores em busca do live PA perfeito**

Jamille Pinheiro

PÁGINA – 101

**ESQUIZOPATHOLÓGICA: MÚSICA**

Felipe Pires Ribeiro

PÁGINA – 68

**LIVE 8: O IMPERIALISMO FAZ UM ATAQUE IDEOLÓGICO EM GRANDE ESCALA AO MOVIMENTO ANTIGLOBALIZAÇÃO**

Roberto Delgado

PÁGINA – 103

**GEOTEC - Música, tecnologia e novos nomadismos**

Rui Eduardo Paes

PÁGINA – 87

**LIVE AUDIO CODING**

Gabriel Pillar

PÁGINA – 106

**MAESTROS ELÉTRICOS**

Simone Muniz

PÁGINA – 108

**MÚSICA DE SONHO**

La Monte Young

PÁGINA – 110

**MÚSICA EXPERIMENTAL A PARTIR DE BRINQUEDOS ELETRÔNICOS**

Liana Brasil

PÁGINA – 111

**MÚSICA, PERCEPÇÃO E FRACTAIS**

Emanuel Dimas de Melo Pimenta

PÁGINA – 112

**NEUROTRANSMISSÃO, MÚSICA ELETRÔNICA E RITOS URBANOS**

Marcelo Apontes

PÁGINA – 119

**NO WAVE, INCONFORMISMO À FLOR DA PELE**

Fernando Naporano

PÁGINA – 123

**O SOM COMO INTERFACE**

David de Oliveira Lemes

PÁGINA – 124

**O SOM POLÍTICO DE MATTHEW HERBERT**

Guilherme Werneck

PÁGINA – 127

**OPERADORES PÓS-MÍDIA**

Howard Slater/Flint Michingan/Eddie Miller

@ Break/Flow

PÁGINA – 132

**OS CYBERMANOS E A PERIFERIA GLOBALIZADA**

Vladimir Cunha

PÁGINA – 136

**PAISAGEM SONORA DA GUERRA**

Daniel Maggiolo

PÁGINA – 139

**PAULO NENFLÍDIO E ENGENHOCAS SONORAS**

A Gentil Carioca

PÁGINA - 140

**PODCAST - EMISSÃO SONORA, FUTURO DO RÁDIO E CIBERCULTURA**

André Lemos

PÁGINA – 142

**POLÍTICAS POP****Rebelião Punk, Pop-subversão, Tecno-dissidência e outras batalhas perdidas**

Oliver Marchart

PÁGINA – 146

**RÁDIO RADICAL**

Murray Schafer

PÁGINA – 149

**PUNK ROCK FEITO NA HORA**

Robert Andrews

PÁGINA – 156

**SILVER APPLES**

Web Ed Eu e Alexandre Matias (Trabalho Sujo)

PÁGINA – 158

**SINTOMAS DE UMA CONTAMINAÇÃO SONORA**

Ricardo Rosas

PÁGINA – 163

**SOM CIRCUNDANTE**

Paul D. Miller

PÁGINA – 165

**SONORIDADES**

Fundação Iberê Camargo

PÁGINA – 170

**SONS DE RESISTÊNCIA**

Robin Ballinger

PÁGINA – 174

**SOUNDESIGN**

Lucília Borges

PÁGINA – 190

**TERNURA DIGITAL**

Vítor Belanciano

PÁGINA – 197

**TERRE THAEMLITZ: KARL GRRL**

Major Eléctrico

PÁGINA – 200

**TRANSFORME O RUÍDO DO SEU BAIRRO EM UMA SINFONIA – Uma  
jaqueta informatizada transforma o ruído ambiente das cidades em  
música eletrônica**

Angel Jiménez de Luis

PÁGINA – 201

**UM MANIFESTO DO MICRO RÁDIO**

Tetsuo Kogawa

PÁGINA – 203

## [ˈpfemf]: O SOM DOS OBJETOS

Por Gonçalo Falcão

O homem vive e sempre viveu num mundo visual. A visão domina a experiência sensorial humana do mundo. Tudo o que apreendemos por meio dos outros sentidos tem uma influência menos determinante. Metade da capacidade do nosso cérebro é usada no processamento das impressões visuais.

Contudo, o som é um dos meios mais importantes de que dispomos para transmitir informação e adicionar-lhe nuances expressivas, como por exemplo o tom da voz. O som adiciona música à vida.

O som pode ainda conter uma experiência planejada sem qualquer mensagem: a música, uma linguagem que se significa a si mesma, contrariamente à linguagem da fala. A música é uma linguagem não-verbal compreendida por todos. Não necessariamente da mesma maneira. De formas diferenciadas e a diferentes níveis, mas sempre com o som como meio.

O ouvido não favorece a existência de um «ponto de vista». Somos envolvidos pelo som. Ouvimos sons em todo o lado sem a necessidade de os focarmos. Vêm de todas as direções e não os podemos desligar. Talvez por não termos pálpebras nos ouvidos a música pode interferir conosco de uma forma muito mais visceral. O mundo da audição é um envelope de relações simultâneas, enquanto que o mundo da visão é sequencial.

O som é uma das dimensões principais dos edifícios, estudada pelos arquitetos desde há milênios. O anfiteatro não só cumpre funções visuais - distâncias e linhas de visão - mas também suporta a imagem sonora e a transmissão do som. A igreja tem um perfil acústico completamente

diferente. O cantochão foi escrito para este espaço acústico e soa melhor nele. Pela mesma razão, a música de câmara foi escrita para um espaço privado e soa descontextualizada num ambiente muito reverberativo.

As ferramentas são extensões humanas e chamam a atenção dos potenciais usuários para as possibilidades do seu uso bem como do seu grau de importância e da consistência do seu grupo de utilizadores. Assim, só pelo simples fato de existirem e de terem sido destinados a alguma função, os objetos informam sobre as tarefas inerentes à cultura da sociedade onde são produzidos.

A maior parte das ferramentas produz som simplesmente pela execução das funções para que foram destinadas: o batente da porta de um carro ou o clique de um interruptor. Estes sons são uma necessidade mecânica. Não são um elemento planejado do produto. No entanto não são ruído. Ruído é o som indesejado. Por definição o som é a variação da pressão que pode ser apreendida pelo ouvido humano. É ainda possível medir sons fora do alcance da nossa percepção - ultra e infra.

O ouvido humano está continuamente a perder a sua capacidade de recepção. O aumento do nível do volume geral provocou um aumento do grau mínimo do estímulo acústico e/ou o aumento e acumulação de sons requer a «anestesia» do sentido da audição de forma a poder enfrentar descargas acústicas permanentes. Um dos dados históricos que tenho maior dificuldade em reconstruir é a acuidade auditiva de quem viveu num mundo cujo volume geral era significativamente inferior ao atual.

Ouvir não significa só a detecção de variações do volume de som, permite também experimentar a origem e a sua distribuição no espaço. Isto deve-se ao fato de termos dois ouvidos e porque o som chega até eles com diferentes tempos e intensidades. O som é uma sensação, e portanto

sofre variações de acordo com gostos pessoais. O ouvido treina-se e educa-se.

Tal como a forma, a cor, a escolha dos materiais e a superfície, o som é uma dimensão do design. Porque é parte determinante da maneira como experimentamos um produto ou comunicação, o som tem que fazer parte do projeto do produto ou comunicação. No entanto, é raro os designers de produto ou de comunicação trabalharem diretamente e conscientemente com o design do som. O som raramente é abordado nas escolas superiores de design e a bagagem auditiva dos alunos é, não raras vezes, vulgar.

A formação auditiva de um designer é um elemento estrutural da sua capacidade prática. Esta formação é dois tipos: por um lado técnica, ligada ao estudo da acústica e das propriedades sonoras; por outro lado cultural, de apreciação dos sons e da música. No entanto, a História da Música nem sequer faz parte dos programas de História da Arte.

O som de um produto contém informação importante sobre a sua qualidade e estado, e pode por si só ser um elemento de prazer ou desconforto para o usuário e para outros. A teoria que diz que a função de um produto é crucial para a determinação da sua forma deve ser considerada uma ideologia, portanto guerrilheira (do funcionalismo e do racionalismo), porque a forma de um produto diz respeito a todas as suas funções, incluindo aquelas que não têm nada que ver com a função do objeto enquanto ferramenta.

O pulsar grave de uma Harley-Davidson contribui para a personalidade da moto. Os técnicos cultivaram este som ao longo de anos e o fabricante patenteou-o numa série de países como parte do produto. A indústria automóvel foi a primeira a aperceber-se do potencial do som, e os

fabricantes japoneses dedicaram uma atenção especial até conseguirem que as portas dos seus carros batessem como a de um Mercedes.

A Volkswagen exibiu num anúncio de 1998, em letras pretas sobre uma página branca, a inscrição ['pfemf]. Este é o som da porta de um Passat ao bater e fala-nos imediatamente de precisão, credibilidade e qualidade. A BRAUN fabrica secadores de cabelo e aparelhos de barbear. A companhia tentou tornar os secadores mais silenciosos para aumentar a ideia do seu valor. No entanto, a BRAUN não fez qualquer tentativa de silenciar os aparelhos de barbear. De acordo com a companhia, os clientes não ficavam convencidos que a máquina barbeasse.

A IBM tinha já cometido o erro de investigar para abolir o ruído operacional das máquinas de escrever. O objetivo era o de reduzir o barulho dos escritórios e contribuir para um ambiente de trabalho mais amigável. O modelo 6750 foi lançado nos anos 70 e os utilizadores não gostaram; nunca sabiam se a máquina estava a trabalhar ou não, por isso a companhia introduziu discos elétricos Piezo para reproduzir o barulho funcional. Este foi o primeiro produto que continha som artificial para reproduzir aquele que tinha sido laboriosamente eliminado.

Em alguns produtos, como gravadores de som digitais ou câmaras de vídeo, o barulho operacional tem que estar o mais próximo possível do inexistente para não interferir com o som gravado.

O reconhecimento do som e da fala é uma das áreas fundamentais de investigação na «inteligência artificial». O aperfeiçoamento do som virtual é uma das linhas mestras da indústria de instrumentos musicais. A interação entre o som e a imagem é um dado fundamental para a construção da realidade virtual e ainda nos reserva puzzles interessantíssimos como o chamado efeito McGurk (H. McGurk e J.

MacDonald): se mostramos uma imagem de uma cara a dizer «ga-ga» acompanhada pelo som «ba-ba» ouvimos com os olhos fechados obviamente «ba-ba», mas com os olhos abertos «cha-cha», incapazes de nos abstrairmos do som, por muito que tentemos.

O som está não só nos ouvidos como nos olhos e deve ser incorporado pelos designers de comunicação e industriais.

O compositor do século XX vê a sua função de uma forma que contém muitas afinidades com a do designer: o seu objetivo é fazer alguma coisa (da mesma forma que um artesão profissional) tão bem quanto conseguir. Hindemith impôs a idéia da Gebrauchsmusik, da música utilitária, para usos específicos e situações particulares. É uma visão tão válida como a Romântica da composição como a sublimação da obra de arte, sendo um retorno a uma idéia anterior, presente desde a Idade Média até Beethoven, que assume o compositor como um membro útil à sociedade, em vez de uma personalidade excêntrica, distanciada dos seus contemporâneos.

O som e a música encerram dimensões e idéias que enriquecem o projeto e ajudam a ver mais longe e socorro-me de uma frase de Edgar Varèse para me justificar: «Há sempre uma incompreensão entre o compositor e a sua geração. A explicação habitual deste fenómeno é que o artista avança em relação à sua época, mas esta parece-me absurda. De fato o criador é, de uma maneira particular, o testemunho da sua época; então, é porque o público - pela sua disposição e experiência - está cinquenta anos atrasado que há este desacordo entre ele e o compositor.»

#### **Bibliografia:**

**Jens Bernsen**, Sound in Design. Dansk Design Center: København 1998.

**Marshall McLuhan/Quentin Fiore**, The Medium is the Message. Hardwired: San Francisco [1ª ed. 1967] 1996.

**Dafeldecker/Fussenegger**, Bogengänge [libretto]. Durian CD, 1995.

**André Boucourechliev**, Le langage musical. Fayard: s.l 1993.

**Augusto Morello**, discurso na BEDA Conference.[1997]

**Odile Vivier**, Varèse. Solfèges/Seuil, s.l. 1973.

**A.A.V.V.**, Contemporary Composers on Contemporary Music: Elliott Schwatz, Barney Childs and Jim Fox. Da Capo Press: New York 1998.

Texto extraído do Flirt Online ([www.ip.pt/flirt/](http://www.ip.pt/flirt/)), e-zine português de cultura.

## A GERAÇÃO INVISÍVEL

Brion Gysin



aquilo que vemos é em grande parte determinado por aquilo que ouvimos você pode verificar esta proposição realizando uma experiência muito simples desligue o som do seu aparelho de televisão e substitua por um fundo sonoro arbitrário pré-gravado no seu gravador de fita ruídos de rua música conversas gravações de outros programas de televisão você vai constatar que esta trilha sonora arbitrária parece ser apropriada e está de fato determinando a sua interpretação da sequência na tela pessoas que correm para um ônibus em picadilly com uma trilha

sonora de rajadas de metralhadora parecem petrogrado em 1917 você pode ampliar este experimento utilizando materiais gravados mais ou menos apropriados à sequência visual pegue por exemplo um discurso político televisivo corte o som e substitua por outro discurso que já tenha pré-gravado difícil perceber a diferença não é muito grave a trilha sonora de uma série de espionagem danger man from uncle use uma no lugar da outra e veja se seus amigos não são capazes de perceber a diferença é tudo feito com gravadores de fita considere esta máquina e o que ela pode fazer pode gravar e tocar ativando um tempo passado determinado por associação precisa uma gravação pode ser tocada novamente qualquer número de vezes você pode estudar e analisar toda pausa e inflexão de uma conversa gravada porque que fulano e sicrano só disseram isto ou aquilo mesmo aqui toque as gravações de fulano e sicrano e descobrirá o que provoca as entradas de um e de outro você pode editar uma conversa gravada retendo material que é incisivo espirituoso e pertinente pode editar uma conversa gravada retendo as observações que são aborrecidas banais e tolas um gravador de fita pode tocar rápido lento ou de trás pra frente você pode aprender a fazer estas coisas grave uma frase e a acelere agora tente imitar a sua voz acelerada toque uma frase de trás pra frente e aprenda a desdizer o que disse ainda agora... tais exercícios o libertarão dos velhos laços associativos tente fazer avançar a fita aos poucos este som é produzido com um texto gravado para melhores resultados um texto dito em voz alta e clara e se esfregando a fita para trás e para a frente sobre a cabeça o mesmo som pode ser produzido com um gravador compacto de fitas da philips tocando uma fita enquanto se liga e desliga em curtos intervalos o interruptor de ligar e desligar o microfone o que produz um efeito de gagueira pegue qualquer texto acelere-o desacelere-o toque-o de trás pra frente avance a fita com a mão e ouça palavras que não estavam na gravação original palavras novas feitas pela máquina pessoas diferentes detectarão palavras diferentes é claro mas algumas das palavras estão ali

com grande evidência e qualquer um as pode ouvir palavras que não estavam na fita original mas que muitas vezes são relevantes para o texto original como se as próprias palavras houvessem sido interrogadas e forçadas a revelarem os seus sentidos ocultos é interessante gravar estas palavras literalmente feitas pela própria máquina você pode ainda levar mais longe esta experiência utilizando como gravação original material que não contenha palavras ruídos de animais por exemplo grave ao vivo porcos chafurdando latidos de cães vá ao zôo e grave os bramidos de Guy o gorila os grandes felinos rosnando à volta da sua carne cabras e macacos agora toque os animais de trás pra frente acelere desacelere avance os animais manualmente e verifique se daí emergem algumas palavras claras veja o que os animais têm a dizer veja como os animais reagem à leitura de uma fita processada

a mais simples variedade do cut up em fita pode ser efetuada com uma máquina como esta grave qualquer texto rebobine até o início avance agora em intervalos arbitrários pare a máquina e grave um texto curto avance pare grave nos locais em que havia gravado sobre o texto original as palavras são apagadas e substituídas por novas palavras faça isto várias vezes criando justaposições arbitrárias você observará que os cortes arbitrários são em muitos casos apropriados e que a sua fita em cut up produz um sentido surpreendente as fitas em cut up podem ser hilariantes há vinte anos ouvi uma fita intitulada o metereologista bêbado preparada por jerry newman de nova iorque com cut ups de boletins metereológicos não consigo a esta distância lembrar-me das palavras mas lembro que ri até cair da cadeira paul bowles chama o gravador de brinquedinho de deus talvez o seu último brinquedo desaparecendo no ar frio da primavera proponha uma pergunta insípida

pode se jogar em qualquer número

sim pode se jogar em qualquer número qualquer um que tenha um gravador de fita controlando a trilha sonora pode influenciar e criar acontecimentos os experimentos com gravadores de fita aqui descritos lhe mostrarão como esta influência pode se estender e se correlacionar numa operação precisa esta é a geração invisível ele parece um executivo de publicidade um estudante universitário um turista americano não importa qual é o seu álibi desde que ele o resguarde e o deixe livre para agir você precisa de um gravador compacto de fitas da philips máquina portátil para gravar e tocar na rua você pode transportá-lo debaixo do casaco para gravar parece um rádio transistor para reprodução tocar em plena rua mostrará a influência da sua trilha sonora em funcionamento é claro que as gravações de rua são as mais indetectáveis as pessoas não reparam nas vozes de ontem em carros fantasma buracos no tempo acidentes do tempo passado tocados no tempo presente guinchos de freios o som alto de uma buzina ausente pode provocar um acidente aqui os fogos antigos ainda pegam prédios antigos ainda caem ou leve para a rua uma trilha sonora pré-gravada qualquer coisa que queira mostrar em sublime irenismo toque dois minutos grave dois minutos misturando a sua mensagem com a rua dirija sua mensagem diretamente para um ouvido que valha a pena alguns portadores são muito melhores que outros você conhece eles lábios se movendo murmurando sempre carregam minha mensagem por toda londres no nosso submarino amarelo trabalhando com gravações de rua você verá que a reprodução da sua fita encontra o contexto apropriado por exemplo estou tocando algumas das minhas fitas com as últimas palavras de dutch schultz na rua cinco alarmes de incêndio e um carro de bombeiros passa só pela sugestão você aprenderá a dar as sugestões aprenderá a engendrar acontecimentos e conceitos após analisar conversas gravadas aprenderá a conduzir uma conversa para onde pretenda que ela vá a libertação fisiológica obtida à medida que são cortadas as linhas de palavras de associação controlada tornarão você

mais capaz de alcançar seus objetivos o que quer que faça fará melhor grave o seu patrão e colegas analise os seus padrões associativos aprenda a imitar suas vozes oh você será um sujeito popular no escritório mas com quem não é fácil competir pelos métodos habituais grave os sons de seus corpos com microfones ocultos o ritmo da respiração os movimentos dos intestinos depois do almoço a batida dos corações agora imponha seus próprios sons corporais e se torne a palavra viva e o coração pulsante daquela organização se torne aquela organização os irmãos invisíveis estão invadindo o tempo presente quanto mais pessoas conseguirmos para atuar com gravadores mais experiências e incrementos úteis surgirão porque não fazer festas de gravadores cada convidado chega com seu gravador e fitas daquilo que pretende dizer na festa gravando o que outros gravadores lhe dizer para ele é o cúmulo da grosseria não gravar quando interpelado diretamente por outro gravador e não se pode dizer nada diretamente tem de gravar primeiro os velhos e descolados cobras das fitas nunca falam diretamente

como foi a festa toca a gravação

que aconteceu no almoço toca a gravação

olhos velhos desenganado ilegível ele não tinha dito uma simples palavra em dez anos e quando você ouve como foi a festa e o que aconteceu no almoço você começa a ver precisa e claramente existia um véu cinzento entre você e aquilo que via ou mais frequentemente não via esse véu cinzento eram as palavras pré-gravadas de uma máquina de controle uma vez removido esse véu você verá mais precisa e claramente do que aqueles que estão detrás do véu o que quer que faça fará melhor do que aqueles que estão detrás do véu esta é a geração invisível é a geração eficiente mãos trabalham e verão alguns resultados interessantes quando várias centenas de gravadores aparecerem num comício político

ou numa marcha pela liberdade suponha que você grave o mais feio e rabugento homem da lei sulista várias centenas de gravadores cuspidando para a frente e para trás e mascando-o como uma vaca com febre aftosa você tem agora um som que poderia tornar qualquer vizinhança inóspita várias centenas de gravadores ecoando os leitores poderiam estimular com uma magia imprevisível uma sessão de poesia e pense no que poderiam fazer cinquenta mil fãs dos beatles armados com gravadores no shea stadium várias centenas de pessoas gravando e tocando na rua produzem ali mesmo um happening um membro conservador do parlamento falou da crescente ameaça de grupos ou de jovens irresponsáveis armados de gravadores reproduzindo sons de tráfego que confundem os automobilistas levando insultos gravados em clubes obscuros para mayfair e picadilly esta crescente ameaça à ordem pública ponha na rua mil jovens gravadores com gravações de revoltas esse murmúrio fica mais e mais alto lembre que esta é uma operação técnica um passo de cada vez eis aqui um experimento que pode ser realizado por alguém que esteja equipado com duas máquinas ligadas por um cabo de extensão para que possa gravar diretamente de uma máquina para a outra dado que a experiência pode dar origem a uma notável reação erótica é mais interessante selecionar para seu parceiro alguém de quem seja íntimo temos dois sujeitos b. e j. b. grava no gravador 1 j. grava no gravador 2 agora alternamos os dois registros de voz o gravador 1 toca dois segundos o gravador 2 grava o gravador 2 toca dois segundos o gravador 1 grava alternando a voz de b. com a voz de j. para obter algum grau de precisão as duas fitas devem ser cortadas com tesouras e as peças alternadas coladas em conjunto este é um processo longo que pode ser acelerado de forma apreciável se você tiver acesso a uma sala de montagem e usa película cinematográfica que é muito mais larga e fácil de manusear você ainda pode levar este experimento mais longe pegando um filme sonoro de b. e um filme sonoro de j. colando os registros de som e imagem vinte e quatro alternâncias por segundo tal

como sugeri é aconselhável ter algum cuidado ao escolher o parceiro para tais experimentos uma vez que os resultados podem ser bastante drásticos b. dá por si falando e pensando tal como j. j. vê a imagem de b. no seu próprio rosto rosto de quem b. e j. estão permanentemente conscientes um do outro quando separados uma presença invisível e persistente estão de fato um se tornando o outro veja que b. posteriormente era j. pelo fato de estar gravado nos registros de som e imagem de j. os experimentos com fitas coladas podem dar origem a explosivas relações devidamente manobradas é claro que para um alto grau de cooperação efetiva você vai começar a ver a vantagem dada a j. se ele realizasse tais experimentos sem o conhecimento de b. e tantas aplicações do princípio da fita colada vão se evidenciar para o leitor atento suponha que você seja um patife num terno de flanela cinza você quer apresentar um novo conceito de publicidade para o patrão é publicidade criativa então antes de abordar o patrão grave a voz do patrão e cole sua própria voz expondo seu novo conceito e emita no sistema de ar condicionado do escritório cole a si mesmo com os seus cantores populares favoritos cole você junto com metereologistas primeiros ministros presidentes

porquê parar aí

porquê parar em qualquer lugar

todo mundo se cola em todos os outros sim meninos sou eu ali na misturadora de cimento o próximo passo e previno-os que será dispendioso são os gravadores de fita programados uma máquina totalmente programada podia ser colocada para gravar e tocar a intervalos selecionados para rebobinar e recomeçar após um intervalo selecionado permanecendo automaticamente em operação contínua suponha que você tem três máquinas programadas o gravador

1 programado para tocar cinco segundos enquanto o gravador 2 grava o gravador 2 toca três segundos enquanto o gravador 1 grava agora digamos que você está discutindo com o seu namorado ou namorada recordando o que foi dito da última vez e pensando em coisas para dizer da próxima vez repetidamente você realmente não pode calar ponha todos os seus argumentos e queixas no gravador 1 e chame o gravador 1 pelo seu próprio nome no gravador 2 ponha as coisas que ele ou ela lhe disse ou poderá vir a dizer quando surja a ocasião nos gravadores agora faça as máquinas falarem gravador 1 toca cinco segundos gravador 2 grava gravador 2 toca três segundos gravador 1 grava faça isso durante quinze minutos meia hora agora troque de intervalos colocando no gravador 2 o intervalo que tinha usado no gravador 1 a troca de intervalos pode ser tão importante quanto o contexto escute as duas máquinas misture aqui e ali agora no gravador 3 você pode introduzir o fator da resposta irrelevante portanto ponha qualquer coisa no gravador 3 piada velha melodia velha fragmento de rua televisão rádio e programe o gravador 3 para a discussão

gravador 1 na noite passada esperei por você até às duas

gravador 3 o que nós queremos saber é quem pôs areia no espinafre

o uso da resposta irrelevante será julgado eficaz ao romper com rastros de associação obsessivos todas os rastros de associação são obsessivos tire isso da cabeça e ponha nas máquinas pare de discutir pare de reclamar pare de falar deixe as máquinas discutirem reclamarem e falarem um gravador de fita é uma seção externalizada do sistema nervoso humano você pode aprender mais sobre o sistema nervoso e ganhar maior controle sobre suas reações utilizando o gravador do que poderia descobrir ficando sentado vinte anos na posição do lótus ou perdendo seu tempo no divã de análise

escute as suas fitas do tempo presente e começará a perceber quem você é e o que está fazendo aqui misture o ontem com o hoje e ouça amanhã o seu futuro surgindo de velhas gravações você é um gravador de fitas programado para gravar e tocar

quem o programa

quem decide que fitas tocar no tempo presente

quem toca as suas velhas humilhações e derrotas detendo-o num tempo predeterminado e pré-gravado

você não tem de ouvir esse som pode programar a sua própria gravação pode decidir que fitas quer tocar no tempo presente estude os seus padrões associativos e descubra o que se encaixa em que gravações para tocar programe essas velhas fitas faz-se de tudo com gravadores há muitas coisas que você pode fazer com gravadores programados representações teatrais programadas em intervalos arbitrários de modo que cada representação seja imprevisível e única permitindo qualquer grau de participação da platéia leituras concertos gravadores programados podem criar um happening em qualquer lugar gravadores programados são evidentemente essenciais em qualquer festa e nenhum anfitrião moderno cansaria seus convidados com uma festa em tempo presente contínuo numa casa moderna todos os quartos possuem escuta gravadores gravam e tocam a partir de microfones e alto-falantes escondidos vozes fantasmas murmuram por corredores e quartos palavra visível como névoa gravadores nos jardins respondem uns aos outros como cães que ladram a trilha sonora traz o estúdio para o cenário você pode modificar o aspecto de uma cidade colocando a sua própria trilha sonora nas ruas eis alguns experimentos filmando uma trilha sonora

operações no cenário encontre uma vizinhança com telhados de ardósia e chaminés de tijolo vermelho trilha sonora cinzenta e fria nevoeiro buzinas apitos distantes de trem rãs coaxando música através do campo de golfe calmas gravações tristes num mercado de pedras de calçamento com venezianas azuis todos os velhos e tristes apresentadores ficam ali num crepúsculo azul um sussurro de escuridão e fios quando vários milhares de pessoas operando com gravadores e filmando ação seguinte selecione suas melhores trilhas sonoras e metragens de filme e cole-as você verá algo interessante considere agora o mal que pode ser feito e que tem sido feito quando a gravação e reprodução são realizadas com perícia de forma que as pessoas afetadas não sabem o que está acontecendo pensamento sentimentos e impressões sensoriais aparentes podem ser manipulados e controlados com precisão levantes e manifestações sob encomenda por exemplo eles utilizam velhas gravações anti-semitas contra os chineses na indonésia administra loja e fica rico e sempre passa logo o negócio a um outro sócio beberrão suponha que você quer demolir a área vá lá e grave todos os diálogos mais estúpidos e feios a mais discordante trilha sonora que conseguir encontrar e mantenha tocando-a o que irá ocasionar mais diálogos estúpidos e feios gravados e tocados continuamente selecionando sempre o material mais feio as possibilidades são ilimitadas quer começar um levante ponha suas máquinas na rua com gravações de rebeliões mova-se com rapidez suficiente você pode ficar sempre à frente da revolta chamamos a isso surfar não há margem para erros recorde pobres e velhas queimaduras capturadas na revolta de um mercado persa gravações escondidas sob sua djelaba e eles o esfolaram uma coisa pelada e crua se contorcendo ao sol do meio dia e nós entendemos a situação

você entende a situação

as técnicas e experimentos aqui descritos foram usados e estão sendo usados por agências oficiais e não oficiais sem o seu conhecimento e em boa parte em seu detrimento pode se jogar em qualquer número wittgenstein disse que nenhuma proposição pode incluir ela própria como argumento a única coisa não pré-gravada num cenário pré-gravado é a própria pré-gravação ou seja qualquer gravação em que atue um fator aleatório qualquer gravação de rua você pode pré-gravar o seu futuro você pode ouvir e ver o que quiser ouvir e ver os experimentos aqui descritos me foram explicados e demonstrados por ian sommerville de londres neste artigo estou escrevendo como seu espectro

olhe à sua volta veja uma máquina de controle programada para selecionar os sons mais feios estúpidos vulgares e degradados para gravar e tocar que provocam mais feios estúpidos vulgares e degradados sons para gravar e toca uma degradação inexorável aguarde um beco sem saída aguarde a gravação feia e vulgar de amanhã e amanhã e amanhã o que os jornais estão fazendo senão selecionando os sons mais feios para tocar de modo geral se é feio é notícia e se isso não é o bastante cito o editorial do new york daily news podemos tomar conta da china e se a rússia intervier também podemos tomar conta dessa nação o único comunista bom é o comunista morto vamos tomar conta do escravagista castro o que estamos esperando vamos bombardear a china agora e vamos ficar nos armar até os dentes durante séculos este zorro vulgar e feio expelido para tocar em massa se você quer espalhar a histeria grave e toque as reações mais estúpidas e histéricas

maconha maconha por que ela é mais mortal que a cocaína

isso vai transformar um homem num maníaco homicida disse ele prontamente seus olhos frios enquanto pensava nos vampiros que sugam as riquezas do tráfico abjeto de erva muito literalmente engolida com

sangue humano refletiu sombriamente e seu maxilar se moveu os traficantes deveriam ser levados à cadeia elétrica

dispam esses cretinos

muito bem vamos ver seus braços

ou nas palavras imortais de harry j anslinger as leis devem refletir a desaprovação do viciado pela sociedade

uma reflexão mais feia do que a desaprovação da sociedade seria difícil de encontrar os olhos maldosos e frios das mulheres americanas decentes lábios apertados e nenhum muito obrigado do lojista policiais rabugentos pálidos olhos matadores de negros refletindo a desaprovação da sociedade malditas bichas eu digo mate as se por outro lado você escolher reações calmas e sensíveis para gravar e tocar espalhará a calma e o bom senso

está isso sendo feito

obviamente não está a única forma de quebrar a inexorável espiral descendente de feias feíssimas feiérrimas gravações e reproduções é contra-gravar e tocar o primeiro passo é isolar e cortar as linhas de associação da máquina de controle carregue um gravador com você e grave todas as coisas feias e estúpidas corte as suas fitas feias em conjunto acelere desacelere toque de trás para frente avance a fita na mão você ouvirá uma voz feia e verá que um espírito feio é feito de velhas e feias fitas pré-gravadas quanto mais você gastar as fitas e fizer cut ups delas menos poder elas terão corte as pré-gravações até desaparecerem, até sumirem completamente no vácuo

Tradução de Jorge Pereirinha Pires ([jorgepereirinhapires@gmail.com](mailto:jorgepereirinhapires@gmail.com)),  
com adaptação ao português brasileiro por Gérson de Oliveira.

Publicado como último capítulo de *The Ticket That Exploded*, de William Burroughs (Grove Press, New York, 1962).

Fonte: Virose ([www.virose.pt](http://www.virose.pt)).

## A PIOR ESCOLA DE SAMBA DO MUNDO

José Chrispiniano



*Este é um capítulo do livro A Guerrilha Surreal, que narra a organização e realização do S-26, o protesto contra a reunião do FMI e do Banco Mundial que se realizava em Praga, em 26 de setembro de 2000. Aqui, com os olhos (e ouvidos) de quem estava presente, José Chrispiniano narra o ensaio e atuação de um bloco de samba ativista nos preparos da manifestação.*

.....

Começou atrasado o ensaio diário da "Samba Band", um grupo de batuque com a intenção de criar uma "cacofonia contra o capital" durante os protestos.

A cena, ainda mais para um brasileiro, era no mínimo, estranha. Aquele bando de europeus branquelos batendo em barris de plástico, caixas e tamborins, sob o olhar curioso dos policiais tchecos.

Tocavam algo que se tentava samba, mas era duro, tenso, sem naturalidade.

Diante da bateria, o seu mestre, o general da banda. Um inglês magro e barbudo, com cara de professor aloprado, que aprendeu a comandar bateria em Londres mesmo. Com chapeuzinho na cabeça e apito na boca, ele manja mesmo da coisa, sofre e insiste ao corrigir seu "alunos". Levanta o braço, marca o ritmo com o apito e comanda com sinais a banda como se estivesse na Sapucaí. Se existe um líder que é seguido sem contestação no movimento, esse é o mestre da bateria.

Ensina e tenta pôr ordem para que bloco caótico execute ao menos um ritmo:

- Pá, pá, parapapá; taratatá, pará, papá.

O que tocam, em um caos de sons embolados, é mais um "samba tcheco". Uma menina chega, com uma bandeira rosa-prateada em um enorme mastro e começa a agitá-la diante do grupo. Para terminar o ensaio desfilam com a "porta-bandeira" pelo Centro de Convergência, praticando tocar e fazer marcha ao mesmo tempo.

O mestre de bateria e o uso de blocos de samba em protestos na Europa vem da Inglaterra, do Reclaim The Streets (RTS), grupo que tem como meta retomar as ruas para as pessoas. O que significa libertar as ruas do controle das corporações e seus anúncios, dos carros e do controle estrito do governo.

Ainda não entendeu?

Seus eventos incluem "jardinagem guerrilheira" (destruição do asfalto e plantação de mudas em vias urbanas), teatro de rua, raves abrindo estradas (os carros que fecham as estradas, seus atos as "abrem"), futebol no meio de avenidas etc...

As características do grupo vêm da mistura da cultura rave com squatters, ecologistas radicais, anarquistas e artistas plásticos, de rua ou de circo. Nos seus slogans, ecos de maio de 68.

Ou seja, realmente não é fácil de entender.

Uma das explicações para o RTS é de que, na Inglaterra, ao contrário da França ou da Espanha, não há uma cultura das ruas como um espaço de manifestação popular.

Quanto à sua forma de organização o grupo é, nas suas próprias palavras:

"Não-hierárquico, sem líderes, organizado abertamente, público. Não há nenhum plano individual, ou "estrategista" por trás das ações e eventos. As atividades do RTS são resultado de esforços voluntários, não remunerados e cooperativos de numerosos indivíduos autônomos tentando trabalhar junto de forma igualitária."

Sobre a falta de uma ideologia que os unifique, em um texto sobre sua aliança com sindicatos e a necessidade de unir a luta social e a ecológica, o RTS declara o seguinte:

“Unidos na diversidade. Nós temos nossas discordâncias. Alguns acham que todas as formas de poder do estado devem ser rejeitadas, outros que deveríamos usar a liberdade que temos para desafiar e mudar as instituições que moldam as nossas vidas. O que nos une é a crença na necessidade e na legitimidade da ação direta, e na visão de que é preciso agir aqui e agora, para resolver a crise ecológica e social que enfrentamos”.

O RTS foi quem trouxe a Praga seu samba. O que no Brasil seria uma "banda de Ipanema", ou um ensaio aberto, vira protesto em Londres ou na República Tcheca.

Após o rápido passeio chamando a atenção do resto do Centro de Convergência, os “sambistas” se reúnem para discutir qual será o papel estratégico daquela bateria ativista no cerco ao congresso no dia 26.

A reunião começou com as seguintes perguntas:

Quantos de vocês já estiveram em manifestações antes?

Quantos já invadiram ou bloquearam a entrada de um prédio, ou uma rua?

Quantos já enfrentaram gás lacrimogênio ou spray de pimenta?

Quantos já enfrentaram policiais com cavalos? E cachorros?

Ali, uma senhora negra, de pé com sua caixa, despertou-me uma suspeita. Aproximei-me e descobri que aquele samba tinha ao menos uma brasileira: Benedita Whitehouse.

Ela, à francesa, pegou sua caixa, olhou malandra para os lados, me pegou pelo braço e saímos da reunião para podermos conversar.

A história de como ela veio parar em Praga termina com o Reclaim The Streets, que a convidou para tocar, e pagou toda a viagem, fornecendo inclusive máscara contra gás lacrimogênio. Mas o começo é com a greve dos metalúrgicos de São Paulo, em 1978. Foi pela sua atividade no sindicato que conheceu seu marido, um inglês que foi ao Brasil trabalhar. Benedita mudou-se para Londres, onde vive há 18 anos. Foi lá que aprendeu a tocar samba.

- Bom , eu não vim aqui só para tocar. Eu apóio o cancelamento da dívida. E também porque eu sou brasileira, venho do terceiro mundo, então acho que mesmo estando na Inglaterra, a gente tem que influir aqui e lá. Se eu tivesse no Brasil, estaria brigando lá. Como eu estou aqui,brigo aqui. Eu não vim para cá (Europa) para trabalhar, eu vim porque meu marido não podia ficar mais lá. Mas comecei a ficar chateada, parecia que eu havia deixado o movimento. Mas aí eu comecei: *Come on*, Benê, você em 1978 nos piquetões dizia que a luta era internacional. Você tá aqui? Então, pára de chorar e influi aqui também.

Comento que o que ocorre em Praga deve ser bem diferente de uma greve em 1978.

- Uma coisa que me impressionou é que, olhando assim, parece um pouco bagunçado, mas eles têm uma organização muito forte. Eles fizeram exatamente o que a gente fez em 1978. Eles criaram uma central onde

vão estar pessoas em um determinado lugar. Não controlando, mas através do computador e do telefone, mandarão notícias e acompanharão o que está acontecendo nas ruas. Isso a gente fez em São Paulo. Os líderes principais desapareceram e foram criados os líderes intermediários, já que a repressão queria pegar os “capa preta”. Outra coisa que me impressionou neles é que criaram uma rede de apoio, que funciona a bicicleta. O cara que vem de bicicleta passa os recados para os que vão decidir o que fazer, de acordo com a situação. Quando eu vim aqui, achei que ia cair na passeata e pronto. Mas, não, eu tive uma reunião no albergue de jovens e vi que a mesma reunião que se estava fazendo lá estava acontecendo com cada grupo. Estamos decidindo em cada grupo que depois se fecha em um grupo central, e se decide. Isso foi o que me chocou. Tem uma organização muito boa.

(...)

Eu vi uma menina ontem dirigir uma reunião. Estávamos em um quarto, fedida, fedida porque tinha muita gente no quarto, muita gente que chegou de viagem com o corpo suado. Tinha cem naquele momento. Olha, uma disciplina que, às vezes, a gente fica surpreso. Sabe, quando todo mundo fala ao mesmo tempo, fazia “Oh, Oh”. Mas ela controlou aquela reunião...Olha, era perfeito...Naquele quartinho, uma mesinha, ela “você, você, você”, e quando repetia, ela era dura e parava na hora, não deixava lengalenga, não.

Benedita já tocou com o pessoal do Reclaim The Streets no 1º de Maio, quando, em Londres, uma manifestação acabou destruindo um McDonald’s e adicionando um topete moicano de grama à estátua de Winston Churchill.

Quanto ao samba, diz não saber qual é o *style* deles, e faz uma careta quando pergunto o que ela achou.

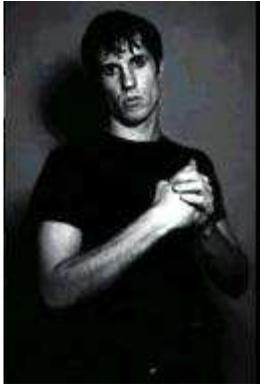
- Mas é importante. Sabe por que é importante? Porque na Inglaterra eu já fui em tanta passeata, tanta demonstração, e parecia que a gente ia a um piquenique. Mas nos últimos três anos, começou a ter mais barulho e o pessoal a falar mais palavras de ordem. Dá um estímulo. O pessoal parou com aquilo de ir à passeata para comer sanduichinho.

Fontes: Chrispiniano, José. *A Guerrilha Surreal*. São Paulo, Conrad Editora, 2002, pp. 71-76.

B\*Scene ([www.gardenal.org/bscene/](http://www.gardenal.org/bscene/)).

## ALEC EMPIRE - POLÍTICA E VIOLÊNCIA

Raquel Pinheiro



Alec Empire sempre foi a força motriz por trás dos Atari Teenage Riot, um coletivo de terroristas sonoros sediado em Berlim, e da Digital Hardcore Recordings, selo que mostrou ao mundo como se pode fazer música extrema com máquinas. Depois de dois anos de gestação, Alec Empire regressa solo com "Intelligence & Sacrifice", um duplo álbum que mostra os dois lados da sua música.

**Para você a inteligência é um sacrifício, na medida em que se formos inteligentes vemos que as coisas não são assim tão fáceis?**

Neste caso a "inteligência" pode significar várias coisas. Da tecnologia ao QI humano, guerra psicológica, o poder do pensamento, informação. "Sacrifício" é a contradição disso tudo. Primitivo, religioso, carne humana, vítimas e rituais, fogo e crença. Apesar de serem uma contradição, estão

interligados, e eu sinto-me influenciado por esses dois mundos.

**Até que ponto é que "Intelligence & Sacrifice" é um disco político? Ainda acha importante falar sobre política?**

Eu não divido a política da minha vida pessoal, mas nos meus discos solo uso uma linguagem diferente daquela que uso nos Atari Teenage Riot (ATR). Os ATR regem-se por um conceito mais estrito, as letras servem como demonstração das nossas idéias políticas. São muito diretas e concisas. Usamos muitas palavras de ordem como "Start The Riot" ou "Destroy 2000 Years of Culture". Nos meus discos solo uso uma linguagem diferente. A política está presente, mas eu prefiro descrever situações de um ponto de vista pessoal. No formato solo tenho também a liberdade de falar de assuntos que não estejam ligados à política de uma maneira óbvia. Nos ATR nunca poderia ter escrito um tema como "Addicted to You", e se, por outro lado, o tema "New World Order" poderia ser um tema dos ATR, nunca soaria desta maneira, a nível de música e de letra. Em "Intelligence & Sacrifice" penso que escolhi o caminho certo, não acho ser uma boa altura para me por com discursos inflamados.

**Há uns anos atrás a juventude tinha ideais comuns, sociais e políticos, e lutava por eles. Hoje em dia, quando se olha para a maior parte dos garotos ou se ouve uma banda de nu-metal, tudo o que parecem "lutar" é contra eles próprios. Os ideais foram reduzidos a quem anda com mais garotas, quem tem tênis de determinada marca. Será que já não existem ideais para lutar?**

Eu discordo disso. Eu vejo um grande movimento anti-globalização crescendo em todo o mundo. Na França, quando o Le Pen teve muitos votos, milhões de jovens saíram à rua para protestar contra o partido da Frente Nacionalista. O "mainstream" nos dá essa impressão, mas é falsa. O "mainstream" está encolhendo; cada vez mais pessoas escolhem uma via alternativa seja ela música, cinema, informação ou vida. A juventude de hoje está mais bem informada do que nos anos sessenta. A televisão e os *media* institucionais tentam subverter qualquer movimento emergente com imagens enganadoras. Esse tempo acabou. Eu sou um bom exemplo, porque as pessoas vêem que é possível ter sucesso mesmo sendo um radical de esquerda. Hoje em dia o conformismo está destinado apenas aos inúteis.

#### **Existirá algo como boa ou má violência?**

A violência é sempre má. Por outro lado, a arte violenta é sempre um desafio, por isso é boa e poderosa. Às vezes a auto-defesa é inevitável. É uma técnica para desenhar uma linha intermediária.

#### **Porque você diz que consegue experimentar mais nos seus discos solo do que nos ATR?**

Os ATR seguem um conceito muito restrito, a estratégia é "riot sounds produce riots". Cada tema que escrevemos como banda tem que cumprir este objetivo, que ultrapassa qualquer objetivo pessoal de cada elemento. Por isso, nos ATR não sobra muito espaço para focar determinados assuntos que foquei no meu novo disco. Isso não quer dizer que discordo

com o conceito dos ATR, quer apenas dizer que posso fazer algumas coisas diferentes no solo que não faço nos ATR. Eu preciso desses dois caminhos para me exprimir.

#### **Você afirmou recentemente que hoje em dia nada o satisfaz. Como consegue viver assim?**

Eu estou farto da cena musical de agora, mas estou sempre a descobrir música fantástica do passado. Isso me entusiasma. Absorvo muita informação e isso me motiva. A maioria das pessoas que aí andam são uns merdas que só estão interessados em fazer dinheiro deixando para trás a sua personalidade. São como ovelhas cegas. É triste, mas não posso perder o meu tempo com essas pessoas. Tenho a sorte de estar em contato com algumas exceções, que neste mundo fazem a diferença. É assim que lido com isso, filtrar o que é válido e deixar para trás o que não presta é uma regra básica de vida na sociedade contemporânea.

#### **De onde veio a inspiração para a escrita de "Intelligence & Sacrifice", a nível de música e de letras?**

Neste disco não fui buscar influências a nada em particular, desta vez foi muito diferente. Senti que tinha de fazer passar o meu ponto de vista. Eu tive uma visão e sabia que era a única pessoa que a podia tornar realidade. Só estava à espera de um impulso. Há muitos anos que me queria definir com rigor. Como sabia que estava lixado e queimado, precisava de me pressionar a mim próprio até ao limite, por forma a conseguir um som mais poderoso e profundo.

**No novo álbum há um tema chamado "Two Turntables and a Moog". É alguma espécie de piada ao refrão "Where It's At" de Beck ou a "Tree MC's and One DJ" dos Beastie Boys?**

Eu escolhi esse título porque esse tema foi feito em "two turntables and a Moog"... Eu tenho "testpressings" com ritmos - que mandei fazer para quando atuo como DJ - que misturei em estúdio com o som de um Moog. Não tem nada a ver com o Beck ou os Beastie Boys. No entanto é o único tema do álbum que pode ser visto no contexto da música alternativa americana, dentro da cena retro funk dos anos setenta.

**Como serão os concertos da turnê de "Intelligence & Sacrifice"?**

A formação da minha banda está sempre em aberto, o que possibilita a mudança de elementos de turnê para turnê, mantendo sempre os temas em evolução. Cada músico dá a sua contribuição pessoal a nível de idéias, o que evita a monotonia das turnês. Fizemos alguns concertos de apresentação de "Intelligence & Sacrifice" no Japão e a formação incluía Charlie Clouser (Nine Inch Nails) nas teclas, Masami Akita (Merzbow) na bateria, Gabe Serbian (The Locust) e Nic Endo, nos samplers. A Nic Endo controla toda a parte técnica do concerto. Todos os instrumentos passam pela sua mesa de mistura de 32 canais colocada em cima do palco, para que possa passar o som por toda a espécie de distorção e filtros, antes de chegar aos ouvidos do público. É uma nova maneira de misturar a música eletrônica com instrumentos convencionais e assim conseguimos criar um som ainda mais poderoso. Recentemente adicionamos um guitarrista à formação e esperamos fazer de cada concerto um momento especial.

**A foto que aparece na capa do novo álbum foi tirada por Kevin Cummins - um conhecido fotógrafo de rock -, porque o escolheu para esse trabalho?**

Eu queria que a capa do disco tivesse uma imagem forte da minha cara. Estava cansado de ver as bandas de metal cheias de máscaras e tatuagens e toda essa indumentária, que supostamente devia criar uma imagem, mas que lhes retira a personalidade. Por isso recorri à maneira mais purista, usando apenas a minha cara. Pelo trabalho do Kevin Cummins que já conhecia, achei que era a pessoa certa para o trabalho.

**Hoje em dia, o que podemos considerar música extrema? Houve um período em que o metal em geral, e o black metal em particular, eram considerados a música mais extrema. O mesmo aconteceu com a música experimental. Agora, cada vez mais somos confrontados com a chamada "música extrema"...**

Nunca pensei na música como sendo "extrema", eu ouço aquilo que gosto e nunca penso "huhh, that's so extreme", ao mesmo tempo. Eu quero receber os impulsos da música, quero mais energia. O resto do mundo move-se um pouco mais lento que a música, mas acabará por acompanhá-la mais cedo ou mais tarde, porque essa é a direção a seguir. A música e o som devem ser uma experiência física e não apenas papel de parede. Se é apenas a música de papel de parede do Mc Donald's, as pessoas não vão gostar... É por isso que as vendas dos discos estão em baixa. O "noise" é o futuro da música porque combina toda a música e os seus elementos debaixo do mesmo teto!

**Alguma vez pensou em vez de (ou ao mesmo tempo) gravar discos escrever um livro (ou artigos) ou dirigir um filme para expressar as suas ideias ou sentimentos?**

Comecei a escrever um livro sobre a Digital Hardcore e sobre a minha vida. Sempre estive muito envolvido na realização dos vídeos que já fiz, por isso não seria de todo descabido dirigir um filme. O cinema é uma forma artística que, na minha opinião, pode ser levado muito longe, mas nos próximos anos só me devo concentrar na música.

**A editora Digital Hardcore Recordings (DHR) ainda se rege pelos mesmos princípios e ideais de quando a iniciou?**

No final de 2000 reestruturei o selo. Nos primeiros seis anos do selo, me sentia muito ligado à cena de Berlim, e editei na DHR praticamente todas as bandas que produzi. Em 2000 me apercebi de que a quantidade tinha se sobreposto à qualidade, por isso alterei a sua estrutura para poder me concentrar em lançamentos mais importantes. A DHR está voltando à carga e nos próximos tempos iremos lançar alguns dos melhores discos até agora.

**Dentre essas edições encontra-se um disco com Merzbow e uma compilação. O que nos pode dizer sobre estas duas edições?**

O álbum com Merzbow é a gravação de um concerto que demos em conjunto no CBGB's, de Nova Iorque, em 1998. É uma gravação muito intensa, com o Masami Akita produzindo sons com o seu equipamento

analógico de ruído e eu nas picapes, usando alguns dos meus beats e sons. Conheci o Masami Akita em 96, quando toquei solo pela primeira vez no Japão, um ano antes dos ATR atuarem lá. Nessa noite fiz DJ, enquanto que o cartaz de concertos era composto pelos Merzbow, Violent Onsen Geisha e Anarchy 7. Há anos que estou atento à cena noise japonesa e continua a ser a cena mais criativa e avançada do mundo. Depois disso fizemos bastantes concertos juntos em Berlim, Nova York e no Japão. Para mim, ele é um dos músicos mais importantes do nosso tempo. A compilação chama-se "Don't Fuck With Us" e será um CD triplo com 35 bandas americanas de hardcore digital. Será uma das melhores edições de sempre da editora.

**O futuro dos Atari Teenage Riot parece ainda estar por definir. O que nos pode dizer sobre isso?**

Eu ainda não me consegui distanciar da morte do Carl (Crack) para fazer "planos" para os ATR. Ainda bem que há dois anos, quando os ATR fizeram um "intervalo", decidi começar a trabalhar no projeto do novo disco e tocar ao vivo a solo. O nosso plano era prepararmos um disco novo para que quando o Carl regressasse da sua terapia pudesse gravar a sua parte. Basicamente, temos um disco quase pronto mas não sabemos como podemos cobrir o espaço deixado pelo Carl depois da sua morte. É impossível. Gostaria de poder dar uma resposta mais concreta, mas não posso. Sei que é importante para os nossos fãs saberem o que se está a passar, mas espero que compreendam a nossa situação.

(Mondo Bizarre # 11)

Link: Digital Hardcore ([www.digitalhardcore.com](http://www.digitalhardcore.com)).

Fonte: Mondo Bizarre ([www.mondobizarre.com](http://www.mondobizarre.com)).

## AS RÁDIOS LIVRES EM DIREÇÃO A UMA ERA PÓS-MÍDIA

Felix Guattari

O fenômeno das rádios livres só toma seu sentido verdadeiro se o recolocamos no contexto das lutas de emancipação materiais e subjetivas. Na Itália e na França, ele foi um dos últimos florões das revoluções moleculares que se sucederam aos movimentos de contestação dos anos 60. Nos últimos anos, a situação européia foi submetida a um congelamento social, político e cultural, para não dizer a uma onda de glaciação. Isso tem a ver com o esforço desse continente em manter seu lugar entre as grandes potências econômicas e militares que dele se distanciam cada vez mais. As diferentes categorias sociais que o compõem se apertam friorentamente umas nas outras, agarrando-se às suas 'conquistas' e às suas ilusões. Só uma minoria de marginais consegue se manter fora do consenso reacionário. Nessas condições, a maior parte dos grandes movimentos de emancipação se encontram abatidos ou jogados para escanteio.



A situação é muito diferente no continente latino-americano e em particular no Brasil, onde centenas de milhões de pessoas se encontram marginalizadas em relação à economia dominante. E como nada autoriza esperar que elas possam vir a se integrar docemente em uma sociedade do tipo norte-americano, europeu ou japonês, é possível supor que elas só poderão afirmar seu direito à existência através da reinvenção de

novas formas de luta e de expressão. Novas: porque, manifestamente, não se pode mais dar credibilidade aos métodos políticos obtusos e corporativos dos velhos partidos e sindicatos de esquerda. Sem dúvida, as lutas clássicas no campo do trabalho e na arena política tradicional continuarão a desempenhar um papel importante para o estabelecimento de relações de força globais com as classes conservadoras, mas elas não poderão mais dar um conteúdo verdadeiramente emancipador a essas lutas se as diferentes composições da esquerda permanecerem impregnadas de valores conservadores. A intervenção de uma inteligência alternativa, de práticas sociais inovadoras, como é o caso das Rádios Livres, parece portanto indispensável à saúde de centenas de milhões de explorados desse continente. Essa recusa parcial das práticas da esquerda tradicional não impede de maneira nenhuma que se estabeleça com ela alianças - por exemplo, nessa questão das rádios livres. Não implica, portanto, um fechamento sectário sobre os grupúsculos de extrema esquerda que, de maneira mais velada, são também incapazes, na maioria das vezes, de entender as profundas mutações que se operam na sociedade contemporânea. Novas e mais amplas alianças podem ser criadas para reinventar novas formas de vida - talvez de sobrevivência - e de luta. Por exemplo, em certos setores da Igreja ligados à teologia da libertação.

As primeiras rádios livres do Brasil foram acolhidas com uma certa reserva. Alguns recearam que sua aparição pudesse servir de pretexto para uma repressão violenta; outros só conseguiriam ver nelas um replay dos movimentos dos anos 60. É bom que esteja claro, antes de mais nada, que o movimento das rádios livres pertence justamente àqueles que o

promovem, isto é, potencialmente, a todos aqueles - e eles são uma legião - que sabem que não poderão jamais se exprimir de maneira convincente nas mídias oficiais. Não se trata, portanto, de um movimento esquerdista, mesmo se são os esquerdistas os primeiros a se engajar corajosamente nessa perspectiva. Isso quer dizer que os seus atuais representantes deveriam evitar todo sectarismo e toda rigidez. Parece evidente que em uma etapa ou outra do processo atual deverão ser estabelecidas negociações com as autoridades. Parece absurdo e irresponsável proclamar que as negociações sobre as condições de exercício das novas mídias serão recusadas por princípio. A questão toda está em fazer essas negociações das melhores relações de força possíveis para os movimentos de emancipação dos jovens, das mulheres, dos negros, dos trabalhadores, das minorias sexuais, dos ecologistas, dos pacifistas, etc.

As rádios livres não nasceram de um fantasma da *belle époque* dos meia-oitos, como escreveu um jornalista da Folha de São Paulo. Trata-se, pelo contrário, de um movimento que se instaurou, nos anos 70, como reação a uma certa utopia abstrata dos anos 60. As rádio livres representam, antes de qualquer outra coisa, uma utopia concreta, suscetível de ajudas aos movimentos de emancipação desses países a se reinventarem. Trata-se de um instrumento de experimentação de novas modalidades de democracia, uma democracia que seja capaz não apenas de tolerar a expressão das singularidades sociais e individuais, mas também de encorajar sua expressão, de lhes dar, a devida importância no campo social global. Isso quer dizer que as rádios livres não são nada em si mesmas. Elas só tomam seu sentido como componentes de

agenciamentos coletivos de expressão de amplitude mais ou menos grande. Elas deverão se contentar em cobrir pequenos territórios; poderão igualmente pretender entrar em concorrência, através de redes, com as grandes mídias: a questão fica aberta. O que a resolverá é a evolução das novas tecnologias. As rádios livres, e amanhã as televisões livres, são apenas uma pequena parte do iceberg das revoluções midiáticas que as novas tecnologias da informática nos preparam. Amanhã, os bancos de dados e a cibernética colocarão em nossas mãos meios de expressão e de concentração, por enquanto inimagináveis. Basta que esses meios não sejam sistematicamente recuperados pelos produtores de subjetividade capitalista, ou seja, as mídias 'globais', os manipuladores de opinião, os detentores do *star system* político. Trata-se, em suma, de preparar a entrada dos movimentos de emancipação numa era pós-mídia, que acelerará a reapropriação coletiva não apenas dos meios de trabalho mas também dos meios de produção subjetivos.

Fonte: Machado, Arlindo; Magri, Caio; Masagão, Marcelo; eds. *Rádios livres - A reforma agrária no ar*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1997. Prefácio, pags. 9-13.

## AUTECHRE: MÁQUINAS DESEJANTES

Franco Ingrassia



1.

É possível que um dos pontos inevitáveis de toda tentativa de análise de um grupo de música eletrônica contemporânea seja estudar que relação ele estabelece com o Kraftwerk, a banda alemã que desempenha um papel fundacional na música eletrônica dentro do contexto cultural do rock no começo dos anos 1970. E no caso do Autechre, os contrastes que mantém em relação a esta referência fundamental são reveladores. Onde o Kraftwerk constrói um descritivismo urbano que remete a certo ideal de transparência comunicativa e representacional, Autechre parece se centrar na obstrução, na distorção, no ruído inerente a toda comunicação.

2.

Autechre, como grande parte da nova eletrônica surgida no final dos oitenta, retoma as linhas de experimentação do ambient, gênero resultante do entrecruzamento da eletrônica “tradicional” com a psicodelia. Esse tipo de paisagismo atópico que surge da música do Autechre em oposição ao neo-realismo do Kraftwerk supõe como derrubados os mitos da harmonia entre representação e objeto. Entre eles surge um abismo intransponível. E Autechre parece mais interessado em se submergir nesta fenda para explorá-la do que em tentar estender pontes que reestabeleçam uma boa comunicação.

3.

Se no Kraftwerk há claras referências ao construtivismo russo pós-revolucionário, e de algum modo sua obra parece uma continuação do movimento moderno em sua confiança no ideal de progresso, Autechre (para os quais esse modo de interpretar o mundo provavelmente não tenha nenhum sentido) parece retomar algumas das idéias do construtivismo pré-revolucionário. Esse construtivismo da iminência da revolução, cujo fundamento passava pela interrupção da ordem formal, pela intensificação do desequilíbrio. Se o Kraftwerk se guia pela idéia da Máquina, como encaixe perfeito, eficiente e funcional, no Autechre parece prevalecer uma noção do maquinaico mais próxima daquela elaborada por Deleuze e Guattari. Onde o maquinaico implica em choques, atritos, desequilíbrio, dinâmica, desejo.

4.

Outra série de oposições interessantes surge com a figura de Aphex Twin. Se a característica mais saliente da música de Aphex Twin é certa dose de Engenho na construção das obras, no Autechre certo tipo de lirismo desempenha um papel equivalente como denominador comum de seus

trabalhos. É evidente que o Autechre ouviu com atenção o melhor da escola 4AD, inaugurada pelo “17 seconds” do The Cure no começo dos anos 1980. E embora este enfoque possa constituir uma limitação que Aphex Twin desconhece, o Engenho posto em ação por Richard D. James, apesar de em certos momentos poder se mostrar fascinante, em outros beira (e às vezes abraça decididamente) a auto-indulgência, numa espécie de prazer exibicionista de experimentar/brincar em público. E talvez essa limitação auto-imposta pelo Autechre seja o que o permite construir sua música a partir da sublimação, evitando cair na “perversão polimorfa” de Aphex Twin.

5.

A música do Autechre, ao mesmo tempo envolvente e inapreensível, concreta em sua intensidade e impacto emocional e extremamente abstrata em suas estruturas e linhas melódicas, parece tentar traçar uma cartografia do desejo, consciente do impossível de tal tarefa. Parece querer se fundir com esse devir, e permanecer incompleta, se reescrevendo permanentemente.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Planeta X (<http://usuarios.arnet.com.ar/r.javega/px/textos.html>).

## CAMINHANDO ATRAVÉS DO SOM

David Toop



*David Toop não é apenas um compositor e curador de arte sônica, mas igualmente desfruta da reputação de ser um influente jornalista musical. Seus livros *Rap Attack*, *Ocean of Sound* e *Exótica* são trabalhos clássicos em toda biblioteca sobre música contemporânea, e em seu próximo livro *Haunted Weather*, explora as formas pelas quais a tecnologia está alterando o som e a música. Em sua contribuição para a *Receiver* ([www.receiver.vodafone.com](http://www.receiver.vodafone.com)), Toop se volta para as tecnologias sem fio e a idéia de música peripatética.*

.....

Em 2000, fiz a curadoria de “Sonic Boom”, uma exposição de arte sônica para a Hayward Gallery em Londres. Um dos objetos expostos mais

populares foi “Oásis 2000: Music for a Concrete Jungle” (Oásis 2000: Música para uma Selva de Concreto), criado pela artista alemã Christina Kubisch. É enganoso chamar esta peça de objeto exposto. Havia pouco para ver além de concreto molhado de água, a agitação do trânsito e a vazão fluvial do South Bank de Londres. Usando cabos de indução magnética e fones de ouvido magnéticos especialmente desenvolvidos, Kubisch criou um ambiente de pronunciado contraste no qual visitantes da Sonic Boom poderiam vagar ao ar livre no pátio de esculturas da Hayward, escutando sons de animais exóticos e paisagens sonoras rurais no contexto deslocado da metrópole.

Reações positivas imediatas por parte do público eram evidentes a julgar pelos sorrisos que se espalhavam sobre os rostos quando as pessoas colocavam seus fones de ouvido e começavam a andar. A surpresa era um fator. Até que se pusesse os fones, não havia como saber que sons estavam sendo transmitidos, mas o sentimento de ser capaz de se mover no espaço, dentro de um ambiente guiado pelo artista mas descoberto e trilhado pelo usuário, parecia a maior fonte de prazer.

Mesmo nos poucos anos desde a Sonic Boom, o potencial para tecnologias sem fio que permitem essa liberdade de movimento se tornou cada vez mais atrativo. “Acho que a tecnologia sem fio realmente sugere uma mudança real em noções de localidade, em termos de experiência espacial”, diz o artista sônico Brandon LaBelle. “Telefones celulares viram às avessas o público e o privado, fazendo da conectividade um conceito fluido. O lar pode já não mais ser onde o coração está.”.

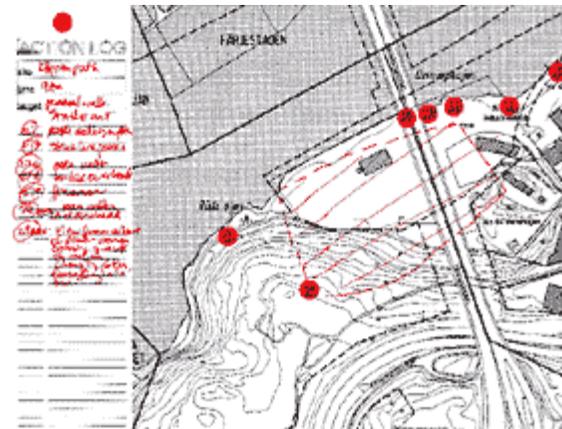
A eletricidade livrou os humanos da escuridão mas os fixou no espaço; registros visuais e em áudio livraram o homem da transitoriedade mas fixaram suas experiências em memórias congeladas. As tecnologias sem fio provaram o quanto as pessoas estão dispostas a se desligar dos cordões umbilicais que os conectam fisicamente à central de energia e às redes telefônicas.

Como Brandon LaBelle sugere, este sentimento de mobilidade é só um pedaço da estória. Um novo sentido de compromisso pessoal e descoberta produtiva se apresenta. Em Gotemburgo, na Suécia, o projeto “Sonic City” (Cidade Sônica) está explorando formas pelas quais dispositivos sem fio podem ser usados para criar música eletrônica em tempo real. Um pacote de usuário, contendo sensores ambientais e biométricos, um micro-controlador e um conversor USB-MIDI, um pequeno laptop rodando um ambiente de programação de música interativa, um microfone estéreo e fones de ouvido, é adaptado dentro de uma jaqueta ajustável. Este estúdio vestível pode então mapear e modular a passagem de quem o veste por um ambiente urbano.

Lalya Gaye, uma das desenvolvedoras do Sonic City, concorda que “dispositivos móveis pessoais junto com computação em rede e capacidades perceptivas” (em sua interpretação das tecnologias sem fio) podem transformar nossa atitude para com a cidade.

“Provavelmente, a principal contribuição das tecnologias sem fio para as artes sônicas não é apenas o estabelecimento de oportunidades de interação criativa em ambientes móveis cotidianos”, ela diz, “mas também a possibilidade de que novas oportunidades surjam destes contextos”. Em sua visão, a noção do ambiente como fundo sonoro pode ser ampliada para “um recurso para todos os tipos de práticas e expressões estéticas, em resumo, como uma interface. Se os dispositivos

sem fio ficarem mais modulares e facilmente reconfiguráveis, isto levaria a formas mais radicais de apropriação e a novos usos criativos.



Gaye imagina um futuro de improvisações ambientais, criadas com “dispositivos faça-você-mesmo semi-hackeados e improvisados com componentes combinados a partir de outros dispositivos sem fio diferentes, subvertendo-os para a criação sônica da mesma forma que os pratos de toca-discos foram outrora desviados de seu uso original”.

Isto pode nem ser uma perspectiva tão remota assim. Músicos já subverteram ferramentas como o toca-discos, o sampler digital e o computador laptop, transformando-os de suas propostas originais em instrumentos. Os ringtones foram obviamente os pontos de partida para o telefone móvel como dispositivo criativo. Em 2002, o selo Touch lançou *Ringtones*, uma coleção de CDs com sons encomendados ou coligidos de 99 artistas ou experts, abrangendo de Gilbert e George às fitas com rãs venenosas e babuínos do sonoplasta Doug Quin.

Vários compositores foram rápidos em perceber o modo pelo qual celulares podem reintroduzir sons diferentes e imprevisíveis no espaço público. Dos modestos primórdios, tal como o Pavilhão Finlandês na Exposição de Hannover em 2000, onde celulares ficavam suspensos num ambiente com formas de árvores e programados com ringtones de cantos de pássaros, os projetos tem ficado mais complexos. Tocado primeiramente no Festival Ars Electronica de Linz, em 2001, *Dialtones (A Telesymphony)* foi uma composição para 200 telefones móveis. Estes pertenciam aos membros da platéia, que registraram seus números de celulares pessoais numa base de dados, receberam novas ringtones e tiveram seus lugares designados, então se sentava em meio ao som que se seguia enquanto dois músicos criavam ao vivo combinações de tons usando um programa customizado.

“Não penso que muitas pessoas prossigam na trilha da *Dialtones Telesymphony*”, Levin escreve. “Muita chatice e bastante caro assumir uma rede móvel como essa. Mas é possível que as pessoas possam realizar jams sem fio, com seus telefones se comunicando através de Infrared ou Bluetooth (1) numa base de tempo comum. A música de câmara do século 21. Isto claramente requer um avanço técnico estimulado pela visão do que poderia existir. “Definitivamente acredito que aparelhos de mão sem fio logo terão a capacidade de funcionar como sistemas musicais”, ele diz. “Não apenas na capacidade de sistemas de improvisação sem fio do tipo MIDI (2) mas também como completos estúdios de gravação. Imagino algum tipo de combinação de gravador de MP3, uma versão de Pro Tools num Palm Top e uma habilidade ‘telefônica’ de passar gravações adiante. Pode ser divertido”.

Tim Cole, desenvolvedor do sistema musical generativo SSEYO Koan, atualmente enfocando no mecanismo de ringtone polifônico e na plataforma de software ISS do Tao Group, está convencido de que a proposição de Levin é uma realidade iminente. “O céu é o limite nesta área”, ele escreve. “Tudo depende do que o telefone pode fazer em termos de especificação. Uma coisa parece certa, e é de que especificações vão continuar a proliferar rapidamente daqui para a frente, em particular na medida em que a pressão para se diferenciar produz um mercado intensamente competitivo. Isso significa que a criação de música móvel vai estar num telefone próximo a você mais cedo do que imagina”.

Cole vê o telefone móvel como um “computador num bastão que por acaso é simplesmente um aparelho de comunicação”. Com esta mudança de percepção, podemos ver que o celular pode se tornar onipresente na música eletrônica exatamente da mesma forma que os computadores laptop são agora instrumentos normais de apresentação para músicos em muitos gêneros diferentes. “Uma vez que os computadores tenham componentes chave adequados”, ele escreve, “por exemplo, conectores e saídas de áudio, eles se tornam configuráveis para softwares”.

Estas imaginadas capacidades sônicas da tecnologia podem ser fascinantes, mas para alguns dos artistas usando dispositivos sem fio, seu potencial atual reside na capacidade de aumentar a interatividade entre músicos e público, e mais ainda de borrar a distinção entre produtor e consumidor. Se a história da arte e tecnologia do século 20 é um razoável guia para o futuro, então a arte sônica sem fio combinará inesperadas mutações do som produzindo habilidades com abordagens inovadoras do comportamento, da percepção e do uso social.

A artista e coreógrafa Sheron Wray acredita que celulares podem ampliar o público para a dança contemporânea. “Na minha visão, isto chegou a

um limiar em termos de atingir novos públicos”, ela diz. “Texterritory v2.3”, sua colaboração com a artista digital Fleeta Siegel, usa as mensagens de texto do telefone móvel como um elemento interativo dentro da performance. Em determinados momentos, membros da platéia são convidados a enviar mensagens de texto em resposta a uma narrativa de múltiplas camadas. “Como formato é inovador”, diz Wary. “A idéia de pessoas se remexendo na platéia do teatro, menos ainda trocando idéias com seus colegas vizinhos, não é daquelas que sejam comumente pensadas como desejáveis. O futuro está pleno de jovens que tem sensibilidades diferentes e em evolução”.

Este conceito de eventos soltos, centrados na platéia, é compartilhado por Giles Lane, um dos desenvolvedores do projeto “Urban Tapestries” (“Tapeçarias Urbanas”), baseado em Londres. “A estrutura do mundo da arte é um mundo no qual você vai a um lugar para sentir uma experiência”, diz Lane. No futuro, os artistas ainda serão importantes por sua inspiração, ele acredita, mas o equilíbrio vai se deslocar de um modelo “push” (3) para uma relação mais ativa, multi-direcional.



Urban Tapestries é descrito como “uma plataforma experimental sem fio e baseada em localização (4) que permite aos usuários acessar e criar conteúdo (texto, áudio, imagens e filme) específico da localidade”. Criado inicialmente por artistas, o projeto rejeita o padrão dos guias de turismo em favor da criação pública informada pelo conhecimento local e da experiência compartilhada. Como isso vai funcionar na prática ainda está por ser visto, mas há claras ligações com a arte sônica atual, particularmente no sentido de “anotar e deixar traços efêmeros da presença dos povos na geografia da cidade”. Artistas que trabalham com

paisagens sonoras – gravações de som ambiental apresentadas como documentos em si mesmos ou incorporadas em composições musicais ou instalações – podem lidar com interesses que vão de conservação, controle de ruído e planejamento urbano a narrativas históricas desprezadas, memória pessoal e atmosfera imersiva do lugar.

Talvez as questões altamente explosivas levantadas ao se caminhar através do som possam se conectar com a promessa da tecnologia sem fio: liberdade de perambular, uma reação contra o consumo passivo, animadas descobertas em ambientes habituais. “Talvez tenhamos de localizar as oportunidades reais de repensar a o próprio sentido de localidade como uma consequência da tecnologia sem fio”, diz Brandon LaBelle. “Isso pode nos dar a chance de ressituar o ‘lugar’ mais além de uma nostalgia da experiência “real”, e na direção de uma noção mais dinâmica de ambiente”.

### Notas

1. Infrared e Bluetooth são modos de conexão de redes sem fio (wireless), seja por rios infravermelhos, no primeiro caso, seja via rádio frequência com alcance de 10 metros, caso do Bluetooth. (N. do Trad.)

2. MIDI é a sigla de Musical Instrument Digital Interface, um sistema de transmissão digital de informações voltado para aplicações musicais (embora muitas aplicações não-musicais também o utilizem). Em linhas gerais, funciona ao se tocar uma nota num teclado eletrônico, que detecta qual a tecla que foi pressionada, codifica essa informação num pacote de três bytes e os envia pela saída MIDI Out do teclado; se esta saída estiver conectada à entrada MIDI In de um outro teclado, então este último poderá tocar a mesma nota musical executada no primeiro. Além da execução de notas musicais, muitas outras informações podem ser

transmitidas através do cabo MIDI, como o acionamento de pedais, a troca de timbres, os ajustes de parâmetros no painel, etc. Mais sobre o padrão MIDI aqui: [http://www.music-center.com.br/midi\\_20anos.htm](http://www.music-center.com.br/midi_20anos.htm) (N. do Trad.)

3. Atual modelo das comunicações de massa, por exemplo, o *push model* é o adotado pelas redes de TV aberta que "empurram" o que querem para o público e no horário que querem e pelos anunciantes que nos bombardeiam com suas propagandas. É o contrário do modelo “pull”, que permite maior participação e escolha dos espectadores. (N. do Trad.)

4. Serviços baseados em localização (*location based services* – LBS) não são nada mais que aplicações que usam a localização geográfica atual do usuário para que este interaja de forma mais vívida num determinado contexto, que pode ser comercial, de entretenimento, de segurança pública, entre outros. Podemos imaginar, por exemplo, um serviço que auxilia o turista a encontrar pontos turísticos próximos ou lugares para comer e fazer compras. Podemos igualmente imaginar um serviço de emergência como o 911 norte-americano que registraria a localização do usuário automaticamente sem que esta precise ser dita pelo mesmo. (N. do Trad.)

Tradução de Ricardo Rosas

Links: Site de David Toop ([www.davidtoop.com](http://www.davidtoop.com))

Sonic City ([www.tii.se/reform/projects/pps/soniccity/index.html](http://www.tii.se/reform/projects/pps/soniccity/index.html))

Site de Golan Levin ([www.flong.com](http://www.flong.com))

Urban Tapestries (<http://urbantapestries.net/>)

Fonte: receiver ([www.receiver.vodafone.com](http://www.receiver.vodafone.com)).

## DE NIETZSCHE AO TECHNO

Manifesto pelas máquinas-pensamento vindouras, para G. Deleuze e J.P.

Manganaro

Richard Pinhas



No seu Zarathustra, Nietzsche coloca a relação de um “Tempo Supremo” com um “duplo silêncio”. Poderia existir uma equivalência ontológica entre o tempo supremo e este duplo silêncio como a que existe entre o Eterno Retorno e a Vontade de Poder. Se todo o amanhã é literalmente criação, e criação artística, nós nos propomos examinar os relatos de Nietzsche sobre a música dita “Tekno” atual e mais precisamente como Nietzsche faz uma espécie de apologia do “Techno inteligente”. Deixemo-nos divagar entre um resto de filologia e a experimentação no cerne do nosso tempo.

O Tempo é a passagem da Natureza, ou melhor, é a distribuição das conexões, dos nexos, dos reencontros das ocasiões atuais. Os acontecimentos são puras durações que tendem para os “momentos-fronteiras” (O conceito de Natureza. Whithead). O Homem integral caro a Nietzsche toma em conta a problemática do tempo e do silêncio, das sínteses e da técnica: toda a lógica do Que Há-de-Vir e da criação artística é “o absoluto fluxo do acontecimento” (póstumos 11-118, A Ciência Gaia”): Nós somos oscilações e seres ondulatórios. A Wagner que tornou a música doente, às mornas criações reativas pelos alienígenas-nazis, sucede uma produção sonora do terceiro tipo onde a relação homem-máquina/órgão-silício vai produzir novas músicas técnicas como puros blocos de tempo ou cristais de tempo ( M.G. Dantec retoma a hipótese dos três estados da máquina a partir de Popper, em “Máquinas do Milênio” de 1999). Assim o Homem sintético, o termo é de Nietzsche, o homem da extrema modernidade (ao presente instantâneo ao qual se funde a imensidão do Passado e das sincronizações compossíveis e siderais do Futuro) na qual a diferença entre o homem e a máquina se esfuma, em proveito de puros blocos de produção e de duração, de monólitos organo-maquínicos, tecno-biológicos, o homem sintético aproxima desde já a simbiose que é a conexão do biológico e do silício. Sofre o silício como o artista mestre dos sons? Zarathustra é a história de uma deslumbrante descoberta para o homem integral e homem das sínteses, o Homem sintético, como hoje toda a música é a das sínteses modulares, analógicas ou digitais, sínteses do silêncio e do tempo com o mundo da eletrônica: o ruído de fundo do choque dos elétrons é literalmente a matéria primária de toda a produção sonora. Tentemos decodificar os relatos de Nietzsche a Wagner, do tempo e do silêncio para este grande voo biotécnico que transforma a música do tempo em um acontecimento eterno.

Richard Wagner morre em Veneza em 1883: o fim da escrita do Zarathustra corresponde a um terrível sentimento de finitude. Pouco tempo depois, coincidência: às vésperas da sua impressão, Nietzsche retira do impressor o manuscrito do quarto livro. Tudo se passa como se, dentro do íntimo sentimento da tarefa que falta cumprir (o peso mais pesado), o seu relógio interno acelera: “Um reino de necessidade totalmente inumana revela-se cada dia de vantagens póstumas, 1880”). Os dias se sucedem... Por vezes luminosos e semelhantes à grande claridade dos céus do Sul, outras vezes invadidos pelas trevas, mais parecidos com qualquer coisa quase pior do que a noite. Os males do filósofo não são um sintoma. Eles dizem que, dentro do homem Nietzsche, os sentimentos da Terra, os seus últimos sobressaltos e abdições estão próximos às potências monstruosas e desterritorializadas da Técnica. Mas nós somos também as crianças da máquina e a eterna Questão da Técnica não nos traz mais nenhum problema tanto mais que nós firmamos a sua legítima filiação: as crianças de Nietzsche e do “intelligent Techno”!

Nietzsche, Holderlin, Nerval e Rimbaud, entre outros mais, sem dúvida, são os últimos representantes do Homem Integral e do Homem MILIAR: o Homem Sintético. Brevemente, surgirão os temas célebres da ponte e do Homem aí colocado. E ainda, a explosão parcelar das forças da tekno-ciência que farão de nós as peças e pedaços do saber, os seres excepcionais da vida ascendente, os tschandalas: os proletários da cyberzona arrancados para sempre, talvez, ao poder do Desejo e da Volúpia, à relação única do Homem ao Cosmos.

As lágrimas de Nietzsche são as nossas lágrimas futuras: o mundo se desmorona na liberação das forças telúricas e sobre-humanas e o cosmos cede o lugar à sua virtualização. Nós mesmos nos tornamos em uma ladainha... e todo o tema dos Mestres da Terra vem como para prevenir,

sinal terrível, do último combate a travar: o super-homem como derradeira esperança contra a parcela e o esquecimento, a mercadoria e o fetichismo dos ícones, o não-humano e o Amanhã artista como resposta à virtualização desencarnada. É um pensamento divertido já que ele supõe, num futuro sem dúvida próximo, uma aliança a construir entre o mais que humano e a máquina, entre a rede e as suas criaturas, contra a escravidão, a brutalidade e o rancor. Resta-nos apostar pelas redes desterritorializadas contra a servidão, pelas práticas múltiplas contra as morais puritanas aliadas no reinado da mercadoria e da Ciência com a finalidade de realizar um Amanhã artista e criador, lá onde se joga a terrível questão do Domínio da Terra. Libertar as forças alegres por todo o lugar onde se projeta o instinto mortífero e triste dos governantes dos experts: o super-homem é a criação no momento e o amanhã artista como o amanhã do universo. Os homens superiores e os seus mais fiéis companheiros, os mais hediondos, empenharam-se em apostar na morte definitiva do planeta, e é isto que faz sofrer o corpo do Homem Nietzsche.

Neste momento preciso da sua vida, o prólogo de Parsifal interpretado em Mônaco é uma singular mônada onde, enclausurado em um anel universal, o poder como vontade realiza-se em um Círculo de Ouro (Zarathustra). As lágrimas do filósofo são coalescentes dos elementos e das forças cósmicas tornadas audíveis (Deleuze-Guattari, do Ritornello, Mil Platôs), pois esta música faz aparecer a conexão que é o puro brotar de um Amanhã absolutamente radical e singular, como na detonação dos meteoros (Joëlle de la Casinière, absolutamente necessário#): a simbiose do poder como Vontade, co-propriedade do anel universal, a gravitação do mundo. Estamos a assistir a uma nova distribuição na curvatura do universo, uma nova inflexão que prefigura a meditação do filósofo sobre o Silêncio e o seu duplo eterno, o Tempo. Suponhamos que nasce assim o esboço da resolução de um dos célebres enigmas de Zarathustra: a dupla

afirmação de um Tempo supremo e do seu correlato orgânico, o duplo silêncio:

“Eis o tempo, o tempo supremo!/.../

E acredita-me, Amigo Ruído dos diabos! Os maiores acontecimentos – não são as horas mais ruidosas, mas as mais silenciosas. Não gravita o mundo em torno daqueles que inventam ruídos novos mas sim em torno daqueles que inventam valores novos; em silêncio ele gravita/.../

Mas seu ouro e sua risada – do centro da Terra ele os recebe: pois, sabe ele – de ouro é o centro da Terra/.../

Porquê o fantasma ele criou: Eis o tempo, eis o tempo supremo? O que é que é então o supremo tempo?/.../

E que eu seja um homem, como o sofrerei se o homem também não era poeta, e decifrador de enigmas e do acaso redentor?/.../

Na retaguarda querer, eis o que jamais não o pode querer, não poder quebrar o tempo e os desejos do tempo, tal é bem querer a mais solitária tribulação/.../

Fora destas fábulas e canções eu vos conduzi quando vos ensino: “o querer é criador!”/.../

Ontem à noite aquela que me falou é a hora do meu maior silêncio; do meu irascível mestre tal é o nome/.../

Então fala-me de novo como um cochicho: "levando a tempestade às mais silenciosas palavras. São pensamentos nascidos sobre pés de pomba que guiam o mundo"/.../

E de novo houve uma risada e uma fuga, depois o silêncio em meu redor, como um duplo silêncio" ( de Grandes acontecimentos e A hora do maior silêncio, Zarathustra 2).

O tempo supremo é a simultaneidade e a sua auto-afirmação, o duplo silêncio evoca o eterno retorno e as séries do tempo. É dentro do processo da produção sonora que se exprimem ao seu mais alto grau a temporalização do mundo, a densificação das impressões de sensações e a simultaneidade estrita das linhas de realidades conexas, múltiplas e afirmativas. O cosmos é sonoro e a Terra a sua música!

#Pode-se ler sob o mesmo título o belo comentário d' André Bernold em "Sedas quebradas no Erèbe", Hermann, 1999

Na aurora de um pensamento radical, sobre a beira do abismo de um mundo fractal e novo, Nietzsche presente e põe à prova que a imensidade do tempo, que é a sua própria eternidade, é: Silêncio. É preciso sublinhar que a queda do Tempo – e seu ímpeto constitutivo (seu eterno recomeço ou repetição do mesmo em oposição) – é ela também silêncio. Sem dúvida deve-se opor a imensidade do tempo e sua eternidade à queda do tempo. Todas as proposições se encontram dentro da elaboração do conceito do silêncio. Seria a queda do tempo uma outra maneira de falar de sua imensidade? A queda do tempo seria uma Resolução (aos antípodas da queda do Ser), a Resolução dentro do nosso simultaneísmo interior, esta simultaneidade do tempo que é uma pura positividade, a grande afirmação, o mundo das sincronicidades crônicas e sincronicidades afetivas e inconscientes. Será preciso um dia estudar de

mais perto a relação da simultaneidade e da sincronicidade. Neste sentido, a imensidade do tempo e sua queda aparentam pertencer à mesma ordem, à mesma configuração e finalmente ao presente interno e imenso da obra. O simultaneísmo interior abrange a tripartição do presente, do passado e do futuro em proveito de uma produção infinita colocada tão bem em evidência pelo prólogo de Parsifal que dentro das conexões máquinas/ técnicas – sintetizadores daquilo que é chamado hoje em dia "Intelligent techno": Aphex Twin, Autechre, Underworld, Scanner, Mouse on Mars, entre outros.

É um dispositivo técnico onde a repetição modulada e a formação de verdadeiros blocos temporais se fundem em uma variação contínua da produção sonora. As variações e modulações dos motivos, a colocação em argolas das seqüências de silício, conjugam música e eterno retorno em uma vasta inovação literalmente inaudita. Os praticantes do múltiplo abrem à Diferença e às repetições ativas. Eles afirmam um mundo dos possíveis e uma existência atestada de universos impossíveis, aéreos e etéreos. Eles suspendem literalmente as células musicais dentro da captura de forças sonoras até então desconhecidas e inaudíveis que compõem um ambiente cósmico puramente acústico (Deleuze, "do Ritornello").

Não há diferença de natureza entre o apocalipse sintético e ritmado, desigual, da produção eletrônica atual, as sínteses vibratórias e as oscilações analógicas ou digitais do silício (onde o choque alegre dos elétrons e seu ruído de fundo se evapora no ritmo ondulatório da sucessão desigual dos zeros e dos uns) e a obra de arte considerada como pura concreção de tempo, bloco temporal. A música inteligente é filha legítima da produção sonora a partir de uma matriz intensiva onde o silêncio, intensidade = 0, distribui os elétrons, as vibrações, as oscilações de partículas, o metal e o cristal, como Wagner faz explodir os

instrumentos de cobre, e de madeira, desenvolve as sínteses das modulações contínuas, como Ravel eleva a densidade do ar e provoca um alongamento do tempo e uma pura suspensão na sua Valsa. Para um mundo de afetos cristalinos, de afetos metálicos e de repetições seqüenciais, verdadeiras combinações digitais e analógicas, danças das sínteses binárias e do cálculo virtual ou mesmo a Técnica e suas máquinas do terceiro tipo inventa uma temível adiaforia numérica na inaudita Alegria da auto-diversão, aquela de uma sintética modulação infinita: o sintetizador a priori de novas formas e de novas matérias afirma as variações numéricas e as modulações analógicas. Isto será sem dúvida a revolução do universo Virtual dos processos maquínicos abraçados à produção sonora. A música eletrônica é o nosso ponto sintético vindouro. Ela prefigura o processo das sínteses futuras onde se metamorfoseia o suposto (eclodem a identidade subjetiva e a totalização do eu) das linhas de tempo virtuais e sincrônicas, em “um vidente, um querente, um crente, mesmo um futuro e um ponto em direção ao futuro”. A música imprime a transvaloração (o processo de transmutação-UMVERTUNG) do humano em um ponto em direção ao super-homem, o criador, o artista, o vidente (Nietzsche, Z, Da redenção). A música diz que o tempo supremo e seu duplo silêncio afirmam a mais alta tonalidade: o meio-dia é a hora do maior silêncio onde as forças da terra se tornam audíveis e os ritmos luminosos na intensa curvatura da produção sonora.

Inverter os valores na prática de todos os dias é parar com esta expansão da desertificação, da indiferenciação. Fazer do silêncio uma potência ativa, uma intensidade temporal positiva e nômade. Fazer do silêncio o fundamento de uma nova enunciação musical de um pensamento vindouro: aquele do círculo. Que o silêncio, enfim, se torne audível: a saber, uma matriz singular distribuidora das múltiplas intensidades temporais e sonoras (forças audíveis e sonoras: “nós não podemos compreender para além de processos intelectuais: portanto, não

compreender a matéria daquilo que se torna visível, audível, palpável) – “(Ciência Gaia, fragmento póstumo M3 11 (115), página 341, Gallimard).

O silêncio é heterogêneo do som. Um silêncio onde todos os sons coexistem em um ser-junto-ao-mesmo-tempo, como se, pelo silêncio, o som se tornaria Tempo-universo ou tempo cósmico, produção temporal, bloco de duração. Um bloco de tempo no estado puro: a grande e bela igualdade tempo = silêncio, equação ideal mas também, sem dúvida, idealista. É dentro de um sentido análogo que a descrição do crescimento do deserto aparece no fim da quarta parte de Zarathustra. É também um dos sentidos do nosso simultaneísmo interior.

Somente talvez a música (arte do nada pois um som, por essência, não é materializável: pura vibração no ar) evoca o que pode ser realmente esta duração de uma natureza pouco comum, a produção sonora abissal, integral e sintética: dir-se-á uma mônada (eléctro-acústica) que faz com que se compreenda o cosmos, sua formação e sua expansão. O canto do universo (Música das Esferas por J.S. Bach) através das frequências emitidas pelo choque contínuo das partículas, aquilo que os físicos chamam de “ruído”, “ruído de fundo” ou “irradiação” originária, “choque dos elétrons. Trata-se de realizar o supra-sensível, de tornar a obra sonora audível, a pintura visível: de levantar vôo em direção aos amanhã não-humanos.

A música eletrônica do fim do século XX possui as suas modalidades temporais singulares, um relato idiossincrásico na repetição do mesmo indiferente, mas também na repetição diferenciante. A produção sonora integral e sintética é adiaforia: ela toca o intelecto e os sentimentos. O processo capaz de repetição criada ou pode criar a inovação eletrônica, um Nexus de ocasiões atuais transfiguradas e metamorfoseadas, o deslocamento do acento ou da intensidade que fará de uma célula

repetida uma “peça” levada à sua mais alta potência expressiva, sua mais alta tonalidade. A repetição sabe ser uma transvaloração e um salto para uma incrível dimensão superior, transcendente a toda a repetição idêntica. Ela abre às realizações de durações múltiplas e conexas, planos de realidades singulares e simultâneas, compossíveis: as múltiplas sincronidades das ocasiões atuais. É precisamente nestes múltiplos planos de durações, nestes múltiplos planos de realidades, nesta estrita simultaneidade dos compossíveis que o silêncio se apresenta como uma fratura regional. Ele adquire um sentido literalmente geológico – mas atenção, os valores podem brutalmente se inverter e entrar em declínio. Uma grande regressão é sempre possível como perigo: e é dentro da perspectiva sonora de um eterno retorno físico-orgânico que é preciso entrever a realidade de um amanhã silencioso, isto é, uma espécie de solidificação do meio musical que esboça uma brutal paragem fluxo futuro da produção sonora. O escoamento energético transformacional musical pode assim marcar uma paragem que é por sua vez (pólo reativo) uma declinação possível de uma região extrema do eterno retorno, de onde a dupla conotação “ativa” e “reativa” do silêncio pressupõe o retorno brutal do indiferenciado mas igual e simultaneamente a possibilidade de um novo recomeço a partir do zero do Cosmos (sonoro), do mundo na sua auto-criação. Neste duplo sentido, o silêncio é a fratura real: solidificação (Pólo negativo), mas igualmente a nova distribuição possível das multiplicidades sonoras (Pólo positivo). Aqui se encontra a dupla afirmação de Nietzsche (duplo silêncio) e a de Hölderlin (o Tempo que separa e que liga).

Para Nietzsche o silêncio é o ouro do Tempo supremo, em outras palavras, denominado de Tempo universal ou Tempo Objetivo: uma temporalidade subjetiva, fora de toda a homogeneidade possível, no e para o mundo, fora de toda a duração, da memória e de suas densidades (a geografia contra a história, a extensão dos sons contra a espessura

intensiva). É que, graças à sua consistência, o silêncio inverte a totalidade das perspectivas do Mundo-Tal-Como-Ele É e do Mundo-Como-Vai-Ser. É preciso aí ver um silêncio para o mundo que vem duplicar aquele do simultaneísmo interior, fundador de toda a duração e de toda a memória. O silêncio é duplo: extensivo e intensivo, para o mundo e no cérebro, para a música e no intelecto. Se o tempo é Um, Tempo Supremo, o silêncio é sempre o dobro, redobrado. Simultaneísmo e compossibilidade.

Os gradientes intensivos do silêncio são as densidades: os modos expressivos do silêncio, e a resolução (harmônica) é como um modo da fratura do tempo.

As máquinas eletrônicas abrem a via de uma música e de uma vida do terceiro tipo. Pode ser que isto venha ser um infinito próprio do terceiro milênio. Mas Nietzsche elabora a sua teoria do tempo que se articula em torno de um duplo silêncio e do pestanejar do instante.

O todo-eternamente-a-seu-semelhante identifica-se em simbiose com a contínua melodia enfim realizada. É este lance de eternidade, instante expressivo, e quanto, da criação do Mundo-Parsifal. O instante abre a imensidão do tempo e junta-se novamente ao eterno. Assim a obra se metamorfoseia em uma verdadeira emanção da Vontade e de sua mais alta intensidade, um círculo de ouro: é aqui, dentro da infinita continuidade da melodia e da modulação que se encontra enfim a hora do Meio-dia.

Se o mundo se tornou perfeito, é porque, quando se dissipou o infinito da melodia, apareceu este silêncio, Poço da Eternidade, no qual o Tempo fugiu voando: “Não cantes! Silêncio! O mundo é perfeito!” (Z,4).

A curvatura (ou inflexão, curvatura do mundo e curvatura do ser, a finitude humana) é a compossibilidade da totalidade das linhas de durações individualizadas. Ela abre a porta para uma imensidão temporal trans-humana (As múltiplas realidades de Norman Spinrad). Com efeito, ela temporaliza a dobra da diferença (Deleuze, A Dobra) e, para ser concreto, digamos que a mônada sonora, puro núcleo ideal da densidade contraída, é o processo de composição enquanto criação. Neste sentido, o silêncio é o grande ordenante do plano de composição e do plano de consistência sonora: ele precipita as densidades. A composição é esta operação “mágica” que consiste em desdobrar a continuidade quantitativa das linhas de duração musicais a fim de realizar o continuum sonoro.

A composição, ou colocação na variação contínua exprime a realização concreta do continuum sonoro abstrato (não efetuado).

É preciso empregar o condicional: a curva seria este eón, este tempo infinitivo próprio ao acontecimento, tornado silêncio. Um silêncio que vai englobar todo o futuro, todo o passado e este espantoso instante sobre o qual Nietzsche insiste. Revejamos esta reaproximação da curva e da linha reta, pois por definição “o querer é criador”...

Estes dois aspectos do silêncio determinam o Tempo como o Desigual: O Ritmo constitui a verdadeira dimensão desigual do Tempo (diferença e repetição e Lógica da sensação. O desigual é o ritmo propriamente dito: os passos no deserto de Dune dos Freeman à procura da sua liberdade como o tempo sem pulsação ou suspenso dos batimentos não metronômicos. Na prática o desigual ou dimensão real do ritmo conjuga as múltiplas linhas de duração que asseguram a verdadeira unicidade do Tempo. Existe uma grande equivalência ontológica Ritmo, Silêncio e Tempo: é a essência da música. A alusão ao pórtico da eternidade, a

sentença “Tempo supremo e duplo silêncio”, são os enunciados que apresentam nos feitos a Abertura real, ou seja, aquela do Tempo e aquela das matérias musicais, aquela do mundo e aquela das idéias sonoras. O pórtico é ele mesmo a temporalização, o processo de abertura a toda temporalidade e a toda duração possível.

O Tempo tornou-se, diz Nietzsche, nosso próprio contemporâneo: a auto-estima do Tempo por ele mesmo, diz-se deste círculo de ouro cujo acesso está dissimulado nas proximidades do enigmático “pórtico”.

O Zarathustra é este caminho que abre uma via de acesso para a nossa interioridade mais íntima e para a abertura do mundo das forças, a mais real e a mais fecunda: o pórtico da eternidade evoca uma temporalidade de uma estranha natureza, anel dos anéis, é assim o tempo considerado como círculo de ouro, realidade do instante infinitesimal, Instante de uma percepção perspectivista, afetiva e interna, do mundo-tal-como-ele-é-na realidade. O poder se encarna nas expressões de força produzidas pela efetuação das temporalidades múltiplas e conexas. A vontade exprime-se no e pelo silêncio.

Nós precisamos militar ativamente pelo imperativo da necessidade, por isto que nos dá acesso à criação e à avaliação, e é nisto que reside a experimentação tanto na vida como no processo de criação das novas sínteses sonoras. Se Wagner marcou grandemente o seu tempo e o intelecto do homem Nietzsche, hoje em dia é provavelmente a música eletrônica que encarna o seu pólo mais vital e mais inovador, mais radical: as sinergias do futuro. Sem dúvida veremos num futuro próximo o nascimento das máquinas do quarto tipo com o transplante do orgânico no silício. É-nos necessário um tempo real: ele corresponde ao curso real das coisas, dos corpos e dos acontecimentos. Um tempo real, isto é, um tempo que nos abre as portas do mundo real: “mais pequeno mas muito

mais lentamente, mas infinitamente mais rico em movimentos do que nós imaginamos” (fragmento M3-11 (302)-1881-82).

O homem integral, o homem sintético é aquele que agita o novo futuro das forças, o artista: o homem das vibrações e das oscilações: todos nós nos tornamos seres ondulatórios e eletrônicos. O techno eletrônico e sintético, o riso do cérebro e as lágrimas de silício. As crianças do puro simultaneísmo e das sincronicidades.

Tempo de concluir: se o silêncio é auto-afirmação do tempo como instante (presente vivo) e simultaneísmo, imensidade e expressão maior do Eterno, ele é então avaliador e criador. Ao mesmo tempo simultaneidade e expressão maior do Eterno Retorno, ele se alia ao duplo silêncio na dança mágica da criação dos mundos: os mundos do real e os mundos sonoros.

Paris, 28 de Outubro de 2002

Richard Pinhas é músico eletrônico, amigo de Gilles Deleuze com quem realizou gravações para sua banda eletrônica Heldon nos anos 70.

Fonte (em francês) : Web Deleuze ([www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)).

**“EL NOMBRE DEL HOMBRE ES PUEBLO”:  
AS REPRESENTAÇÕES DE CHE GUEVARA NA CANÇÃO  
LATINOAMERICANA**

Mariana Martins Villaça

Doutoranda em História – FFLCH-USP

[marimavi@hotmail.com](mailto:marimavi@hotmail.com)



*O mito de Che Guevara está fortemente arraigado no imaginário social dos povos latino-americanos e é especialmente recuperado em momentos históricos de luta política, como apelo ideológico à mobilização popular e à ação revolucionária. Principalmente a partir de 1967, ano de sua morte na Bolívia, Che converteu-se em inspiração e objeto de homenagens em um sem-número de poemas e canções assinados por uma gama de*

*renomados literatos e compositores. Nessa comunicação pretendemos analisar várias representações e significados atribuídos à figura de Che em canções latino-americanas, focando as imagens mais recorrentes (o homem novo, o guerrilheiro heróico, o mártir eternizado, dentre outras) e sua circulação em determinados meios sociais.*

.....

A morte de Che Guevara, em 8 de outubro de 1967 e a mitificação subsequente do guerrilheiro como herói e mártir transformou-o no próprio modelo do homem novo por ele preconizado: ideal de homem voluntarioso, solidário, militante disposto a qualquer sacrifício, consciente politicamente de seu papel de cidadão e, principalmente, de seu compromisso com a manutenção das conquistas obtidas com a revolução(1) .

O ideal do homem novo foi bastante apregoado por Che, que endossava a importância da conscientização política do povo, a fim de que Cuba, contando com uma massa de indivíduos plenamente inseridos no processo revolucionário, pudesse saltar etapas históricas e chegar rapidamente ao comunismo. Segundo Florestan Fernandes, o conceito de homem novo estava fortemente relacionado à concepção de revolução como “permanente transformação”, a qual, por essa característica intrínseca, deveria tornar-se orgânica, penetrando o pensamento e a consciência dos indivíduos, assim como a organização e o funcionamento das instituições (Fernandes, 1979:44).

Che Guevara conclamava os artistas a abraçarem a missão de formação dos homens novos e pressagiava: “Ya vendrán los revolucionarios que entoan el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo” (Che Guevara, 1970: 248). O entusiasmo político do guerrilheiro causara enorme impacto na juventude, e os compositores assumiam o papel e a

tarefa designada pelo líder: “El Che (...) encarnaba todas las virtudes que uno quería tener(...) En ese espíritu comenzamos a hacer canciones, soñando quizás un poco que sería la canción del hombre nuevo, o mejor dicho, la canción para el hombre nuevo, para un mundo nuevo.” (2)

É preciso esclarecer que o conceito de homem novo é amplo, flexível e comum a muitos regimes políticos, além do socialismo, que é nossa referência no caso cubano (3). Apesar de diferentes usos e adaptações do conceito, o ponto comum entre as variações é a personificação deste no líder e o princípio básico da necessidade do sacrifício pela pátria. Em Cuba, esse princípio foi incorporado pelo discurso político oficial e transparece em documentos oficiais, como o publicado pelo Ministério da Cultura, em 1983, no qual se define que “la cultura debe ser una actividad dirigida a la formación del hombre nuevo en la sociedad nueva”(4).

Na difusão do ideal do homem novo e das mensagens políticas, a canção sempre foi veículo privilegiado. Nesse sentido, visando maior interação com os países sul-americanos, o governo cubano criou, em 1967, o Centro de la Canción Protesta da Casa de las Américas, durante o Congresso da OLAS – Organização Latino-americana de Solidarietà, que prestava apoio às organizações de esquerda empenhadas na luta armada e no guevarismo. O Centro tinha a função de promover e aglutinar em Cuba as composições que se inseriam no padrão da chamada Nova Canção Latino-americana, expressão que se estabelecera como um importante fenômeno de aproximação política e cultural entre Cuba e os países da América do Sul.

A comoção internacional causada pela morte de Che, cujas circunstâncias contribuíram para elevá-lo à condição de mártir, endossada pela força das imagens de seu cadáver, à semelhança de Cristo, e pelas notícias de seu sofrimento de enfermo, estimulou um enorme número de canções e

poemas que o homenageavam e recuperavam a proposta de formação de novos guerrilheiros, de homens novos que, a seu exemplo, se sacrificariam pela continuidade da luta revolucionária latino-americanista.

A imensa profusão de obras dedicadas ao Che nos levou a selecionar algumas que julgamos conter uma amostra das representações, simbologias e imaginários mais freqüentes nesse conjunto (5). Vale destacar que boa parte das canções ao Che nasceram como poemas musicados, o que nos leva a atentar para o dado de que, nesses casos, as melodias procuravam adaptar-se à forma poética declamatória (uma vez que os poemas ao Che foram em sua maioria escritos para serem lidos publicamente). Um exemplo é o poema “Che Comandante”, musicado posteriormente e feito por Nicolás Guillén a pedido de Haydée Santamaría, diretora da Casa de las Américas, e lido em 18/10/1967, no ato público que se celebrou na Praça da Revolução, em Cuba, após a notícia da morte do guerrilheiro (6).

Dentre as músicas que inventariamos, observamos que são freqüentes as letras que, sequencialmente, noticiam ou reconhem a morte de Che, apresentam o profundo pesar pelo ocorrido, reverenciam os feitos e qualidades do guerrilheiro, e finalizam com a negação da sua morte, dada a certeza de que, em se tratando de um mártir, a glória e a generosidade transcendem a mortalidade. Em outros casos, Che e seu assassinato são pretextos para a exaltação da América Latina e o lamento pelas agruras e padecimentos de seus povos, personificados no herói a ser vingado.

Verificamos, assim, representações que mitificam Che Guevara através de associações diversas, com forte carga simbólica. Uma delas, bem frequente, é a do herói travestido de metáforas de “luz”. Essa imagem redentora corrobora para a alusão à sua sabedoria, o caráter sagrado e solar de sua figura e sua eternidade. Nas canções, a luz de Che ora dele

emana diretamente (através do olhar, da estrela, do sorriso, do pensamento [7] ou do disparo de sua metralhadora [8]), ora é fenômeno produzido por sua própria presença ou existência (9). Em alguns desses casos, celebra-se o poder difusor e contagiante dessa luz, que profeticamente também emanará daqueles que conseguirão manter sua luta (10).

A mitificação de Che como homem novo se dá através da comparação a mártires consagrados como Bolívar (11) ou Martí (12), ou a heróis como seu contemporâneo Fidel Castro (13). Também há canções, sem citações ou referências, diretamente celebram Guevara como modelo a ser seguido (14). Dentre essas, algumas explicam meticulosamente a constituição perfeita do homem novo a partir da descrição do herói (15), enquanto outras proclamam a existência de muitos homens novos na sociedade atual, que serão seus fiéis seguidores (16).



Muito interessantes são as canções, principalmente sul-americanas, que associam o heroísmo de Che Guevara a identidades regionais, caso daquelas nas quais abundam representações andinas (17). Certo deslocamento da própria história de vida do guerrilheiro, em letras que enfatizam sua ligação com os pampas (18), a identidade de gaúcho (19) ou a causa indígena (20) revelam o quanto sua imagem serviu à uma grande diversidade de “causas” político-ideológicas, nas quais se apelava à reação armada como saída libertadora.

O imaginário religioso que acompanha a sacralização do mito (a despeito do marxismo encampado em vida) também possui sua diversidade. Na maior parte das letras, a história de Che-mártir vem reforçada por associações a passagens bíblicas, como o episódio da traição (21) ou o

sofrimento de Cristo durante a crucificação (22). Comparativamente, a descrição de Che como cristão, generoso, solidário, sem vaidade alguma (23), nos remete ao imaginário católico também latente na mitificação do líder independentista José Martí como “apóstolo”.

Por outro lado, principalmente em Cuba, há canções mais afinadas com os preceitos do marxismo-leninismo que procuram minimizar a carga religiosa que envolveu a quase “canonização” de Guevara (24) e reforçar seu papel de herói destemido. Nesse sentido, muitas canções cubanas anunciam que a morte do guerrilheiro inspira o acirramento da luta, a vingança por seu assassinato (25), e destacam os termos “comandante” e “guerrilheiro heróico”, que enfatizam a conotação bélica, apolínea.

Nas propostas de continuidade da luta, identificamos sentidos ideológicos diversos, relacionados às diferentes orientações políticas das organizações de esquerda. Assim, tanto há a atitude, predominante na época, de se cantar a morte do Che proclamando-se “o dia que chegou” e a urgência do engajamento imediato de todos na luta (26); como há a ênfase na intenção de se anunciar “o dia que virá”, tomando a morte de Che como prenúncio de uma luta futura, para a qual todos devem se preparar (27).

Musicalmente, percebemos que consagrou-se como importante referência a canção “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla, cuja forma estética facilitava a imediata alusão à Cuba. Nesse sentido, muitas das homenagens ao Che sutilmente a recriam ou apresentam um “colorido cubano” através da incorporação, nos arranjos, de percussão com claves, guiro, e bongôs. Tal “colorido” é perceptível na canção “Soy loco por ti, América”, de Gilberto Gil e Capinam, concebida como uma rumba abrigada, algo pop, que constrói uma representação alegórica de Che. Sem mencionar o nome do guerrilheiro (28), a letra homenageia aquele

que tem por nome, “povo”, fazendo alusão ao latino-americanismo e a Martí, através de uma belíssima construção poética, que canta uma morte heróica avessa àquela experimentada por Che: romântica, cinematográfica, nos braços de uma idealizada “guerilheira-camponesa-manequim”. Nessa e em outras canções esteticamente ousadas, as representações ganham contornos modernos, midiáticos, mais consonantes com as utopias e os hábitos da juventude identificada ao universo do protesto hippie e tropicalista (29).

Os ritmos dançantes, algo psicodélicos, as fusões sonoras e experimentalismo nas canções, entretanto, não chegam a ser maioria. Predominam os hinos, marchas e canções estróficas de melodias simples, repetitivas, em tom de lamento, que apresentam, de acordo com a procedência de seus compositores e o público a que se destinam, referências Idiossincráticas, sonoridades de “cor local”. Assim, temos kenas, charango, bumbo e flautas nas canções de apelo andino (30), harpas naquelas concebidas ao modo de guarânias e guitarra elétrica, metais e sintetizador nas produzidas pelos tropicalistas ou pelo cubano Grupo de Experimentación Sonora.

Para além do formato “voz e violão”, ou dos arranjos que valorizam a interpretação coral, temos algumas canções muito solenes, épicas, nas quais os ritmos marciais, a empostação dramática e as pesadas orquestrações (31) têm papel fundamental na constituição de uma “mensagem”. O volume sonoro, a intensidade crescente no desenvolvimento da obra e o final apoteótico incitam a catarse de público e intérprete, reação que exorcizava certas desesperanças, naquele contexto. Em relação às performances, não faltam declamações no início

ou ao longo de diversas canções (32), assim como a presença de coro masculino no refrão, características que reiteram nossas constatações iniciais, nas quais destacávamos o peso conferido à letra.

De um modo geral, através desse breve inventário é possível perceber a enorme força da sacralização de Che Guevara nas canções, a incidência do imaginário cristão e a considerável presença de regionalismos que revelam, por detrás da utopia da unidade latino-americana, a necessidade de que a identificação se processe através de representações (musicais, poéticas, ideológicas) reconhecíveis pelo público em questão. Percebemos também que a associação Che-revolução cubana é apenas uma das sugeridas pelas canções, que elevam o guerrilheiro a uma espécie de “mártir de todas as lutas” e/ou herói da resistência.

Da superposição das canções que evocam Che resulta um mito impreciso: índio, caribenho e gaúcho, generoso e implacável, imbatível e sofredor, iluminado pelo sol, por chuvas de estrelas ou disparos de metralhadoras que, entretanto, facilmente se molda aos rostos da América Latina e às divergentes opções das esquerdas, nos duros anos sessenta e setenta. Essa versatilidade intensificou-se com o passar dos anos, derivando na massificação de sua famosa foto e no esvaziamento do sentido ideológico através das inesgotáveis apropriações do consumo. Diferentemente do uso da imagem, ainda muito reiterada, poucas canções, entretanto, cantam hoje Che Guevara. Esse dado talvez nos revele que o fenômeno coletivo desencadeado por sua morte, a própria urgência de se cantar o heroísmo ou o martírio, têm uma historicidade que foi “fotografada” musicalmente e que, nesse sentido, é irrepitível. Ou, ainda, esse dado talvez atualize de forma silenciosa a confissão de Pablo Milanés, nesses tempos de poucas utopias: “que puedo yo cantarte, comandante?”.

## Notas

1. Em dezembro de 1963, Che Guevara já defendia a formação do homem novo em “El socialismo y el hombre em Cuba” (que vem a ser publicado em 1965), enfatizando o compromisso do artista com a educação política das massas) CHE GUEVARA. *Obras 1957-1967*. Casa de las Américas, 1970, tomo II, pp. 367-384.
2. "Entrevista a Silvio Rodríguez". Cuba Internacional, La Habana, enero/1995 Apud GUTIERREZ, F. *Silvio Rodríguez, El elegido*. Cali: Editorial FAID, 1998. p.49.
3. Wagner Pereira comparou o sentido desse termo na Alemanha nazista e nos EUA sob o governo de Roosevelt, definindo-o, no primeiro caso, como um modelo que preconizava o heroísmo ariano, a abdicação da individualidade, o sacrifício pela pátria e o auto-controle, Enquanto, em sua versão norte-americana, conclamava a defesa dos ideais democráticos, à pureza instintiva do homem do campo, a determinação e otimismo. PEREIRA, W. P. *Guerra das Imagens: cinema e política nos governo de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. Depto. de História – FFLCH-USP, Dissertação de mestrado, 2003. pp. 112, 142- 144, 159-161.
4. *La Política Cultural de Cuba*. 1983. La Habana: Ministerio de Cultura, pp. 15-16.
5. Seleccionamos duas coletâneas: o Cd composto por 14 canções, intitulado *El Che Vive (1967-1997)*, do Studio de la Bastille, organizada por Egon Kragel em Paris (1997), e o tríptico lançado em 2000 por Agadu/Abraxas/Brecha composta por três Cds: Número 1: *Che*; número 2: *Hasta Siempre* e número três: *Cantarte Comandante*, compostos por canções e trechos de discursos de Che Guevara. Além disso, consideramos algumas canções diversas, como “Soy loco por tí, América”. Ver referências das canções ao final do texto.
6. Esse poema foi publicado na primeira página do Granma em 19/10/1967, segundo seu autor. Guillén é autor de outros dois conhecidos poemas em homenagem a Che Guevara: “Guitarra do luto maior” e “Leitura de Domingo”. O primeiro ganhou duas versões musicais: uma do compositor espanhol Paco Ibañez e outra, posterior, do musicólogo e compositor cubano Harold Gramatges. GUILLÉN, N. (trad. Emir Sader) *Páginas cubanas*. 1985. São Paulo: Brasiliense.p. 145.
7. Imagens presentes em “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla.
8. Em “Una canción necesaria”, de Vicente Feliú , se menciona as “metralladoras doradas desde tí”.
9. Como nas canções “Son los sueños todavía”, de Santiago Feliú, em que Che é comparado a uma “estrella ardiente”, em “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla, na qual se reitera a “clara presencia” de Che ou em “Su nombre ardió como um pajar” , de Patricio Manns, na qual o título já faz alusão ao fulgor do nome do guerrilheiro, cujo “rayo relumbró”.
10. Observamos isso em “Siembra tu luz”, de Miguel-Angel Filippini , e em “Alma morena (el sueño de Che)”, do mesmo compositor, na qual se menciona “la llama dispuesta a contestar”. Também na “Canción al Guerrillero Heroico”, interpretada por Elena Burke, verificamos a idéia da luz na passagem “hay una bala de sol para la oscura mentira”.
11. “Zamba del Che”, de Rubén Ortiz.

12. “Che Guevara”, letra de Nicolás Guillén.

13. “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla, “Che Guevara”, de Nicolas Guillén, “Respeto al Che Guevara”, com o Quinteto Rebelde.

14. Em “Un nombre”, de Carlos Puebla o compositor anuncia que, se há um modelo, este é Che Guevara. A mesma idéia transparece em “Una canción necesaria”, de Vicente Feliú: “Sé como él sin conocerle”.

15. Na “Canción del Hombre Nuevo” de Daniel Viglietti, descreve-se cada parte integrante da essência (corpo e alma) de Che. A intenção descritiva também aparece em “Che Esperanza (o Canción del Índio Libre)”, de Egon Kragel: “Es un hombre de lucha y pasión/ El alma de la Revolución/ El Hombre Nuevo/ El hijo guerrillero/ Que siempre viverá en mi canción”.

16. Em “Son los sueños todavía”, Santiago Feliú afirma a atual existência de Homens Novos que nasceram iguais a Che. Em “El Hombre Nuevo”, César Portillo de la Luz afirma que Che, “Por el camino Del Nuevo Hombre, supe mantener la lucha y la ruta de los hombres de su tiempo”.

17. Em “Andes lo que Andes”, cantada por Sara González, a referência se nota no próprio trocadilho presente no título.

18. Em “Ay, Che Camino”, de Alfredo de Robertis, afirma-se que Che nasceu nos pampas mas sonha com a Pátria Americana.

19. Já no início de “Nada Más”, Atahualpa Yupanqui, apresenta referências ao modo de vida do gaúcho pampeano: “teniendo rancho y caballo es mas liviana la pena”. Em “Che Comandante”, do Cacique Paraguayo, pinta-se um cenário indefinido, povoado por llanos, selvas,

fronteiras, mas faz-se referência direta às “orillas del Paraná”.

20. Em “Alma morena (el sueño de Che)”, Miguel-Angel Filippini apela à reação andina, clamando: “Che Índio Guevara, Arrimate!”. “Che Esperanza (Canción del Indio Libre)”, de Egon Kragel, é uma paródia de canção de ninar para um menino índio, entoada por uma avó que lhe explica quem foi Che.

21. Em “Guitarra en duelo mayor”, temos a acusação de que Che foi traído por um irmão (um Judas) que se arrependerá quando cair em si. Em “Su nombre ardió como un pajar”, há a idéia de que a natureza se curvava ao comandante e uma alusão à passagem da abertura do Mar Vermelho, em “la ráfaga cortó su sangre en dos lagos iguales”.

22. Em “Siembra tu luz”, Miguel-Angel Filipini alude à crucificação: “Primer dolor de un clavo/Limpia toda tu vergüenza/ La que te escondió la mano/ Esa que tiró la piedra, Para vender a tu hermano”. Em “El aparecido” de Victor Jara, também: “como lo ha crucificado la fúria”. Em “América, te hablo de Ernesto”, Silvio Rodríguez faz várias menções: “una mano larga/para tocar las estrellas/y una presión de Dios en la huella”, e “Preparando el milagro/del caminar sobre el agua”.

23. Em “Hombre”, Silvio Rodríguez constrói a idéia de Che como homem simples (não tem sequer sobrenome), sem vaidade e piedoso.

24. A canção “Nada más” de Atahualpa Yupanqui, associa Che ao gaúcho, que, por sua vez, reza em meio à natureza (“llano abierto”) e não tem contas com Deus, e sim com os homens. Em “Una canción necesaria”, Vicente Feliú anuncia que “desde hoy nuestro deber es defenderte de ser Dios” e critica a santificação de Che: “nunca falta alguien que te alce a um

altar”.

25. Em “Su nombre es pueblo”, de Sara González, em “Fuzil contra fuzil”, de Silvio Rodríguez, em “Un nombre”, Carlos Puebla, em “Por los Andes del orbe”, com Omara Portuondo, e em “Canción al Guerrillero Heroico”, com Elena Burke vemos a ênfase no espírito de luta, na ação. Nesta última canção, por exemplo, temos a mensagem de que cada guerrilha nova o fará sentir-se vivo.

26. Esse apelo é presente em “Su nombre es pueblo”, em “Guitarra em duelo mayor”, através do verso “Despierta que ya es de día”. Em “Su nombre ardió como um pajar”, temos: “Pastores de la sierra, iré/ Iré, comandante, iré”. Em “Fuzil contra Fuzil”, Silvio Rodríguez anuncia que, no Terceiro Mundo, “en vez de lágrimas echar, con plomo llorarán” e em “La era está pariendo un corazón”, alerta que “hay que quemar el cielo si es preciso”.

27. Em “Alma morena (el sueño de Che)” temos: “gotea la mañana de um nuevo y tierno amanecer”. A idéia do futuro redentor também aparecem em “Por los Andes del orbe”, com Omara Portuondo, “Ayer y hoy enamorados” de Santiago Feliú e “Diciembre 3 y 4” de Noel Nicola, na qual há a passagem: “hacia los bolivianos que vendran y hacia la guerra”. Mais recentemente, em “Hombre”, mantem-se a expectativa “hombre, ay, todavía/que un tanto más allá está el día”.

28. Desaconselhável para efeitos de censura como atesta o compositor: “ya no se puede decirlo, quien sabe”, que ainda pressagia amargamente: “antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica”.

29. Nessa canção, misturando símbolos comumente associados à alienação e ao engajamento, a letra compõe o cenário delirante no qual

os jovens se viam imersos, compostos por “trincheiras”, “vícios”, “precipícios de luzes”.

30. “Alma morena” e “Siembra tu luz”, ambas de Filippini, têm fartas referências.

31. “Su nombre ardió como um pajar”, composta em Budapeste (Hungria), em outubro de 1967, por exemplo, tem arranjo orquestral denso, com a predominância dos naipes de cordas, de autoria de Patricio Manns e interpretado pela Orquestra Sinfônica Nacional de Cuba.

32. “Que pare el son”, de Carlos Puebla; “Hombre”, de Silvio Rodríguez e “Una canción necesaria”, de Vicente Feliú são alguns exemplos.

#### Referências Bibliográficas

Ernesto Che Guevara: Política e ideologia. 1990. La Habana: Editorial de Ciências Sociales.

Che Guevara. Obras 1957-1967. 1970. La Habana: Casa de las Américas, tomo II.

FERNANDES, F. Da guerrilha ao socialismo. A Revolução cubana. 1979. São Paulo: T. A Queiroz.

GUILLÉN, N. (trad. Emir Sader) Páginas cubanas. 1985. São Paulo: Brasiliense.

GUTIERREZ, F. J. Silvio Rodríguez, el elegido. 1998. Cali: Editorial FAID.

La Política Cultural de Cuba. 1983. La Habana: Ministerio de Cultura.

LOWY, M. O pensamento de Che Guevara. 2002. São Paulo: Expressão Popular.

VILLAÇA, M. M. Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba. 2000. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Depto. de História - FFLCH-USP.

ZEA, Leopoldo (editor) Ideas en torno de Latinoamérica. 1986. Vol. I. México: UNAM.



Anexo

Lista de Canções (Obs: Conseguimos identificar a data de algumas, apenas.)

CD El Che Vive (1967-1997). 1997. Paris. Studio de la Bastille.

1. Carlos Puebla. "Hasta Siempre". 1968
2. Rubén Ortiz. Interp.: Victor Jara. "Zamba del Che". 1967
3. Patricio Manns. "Su nombre ardió como un pajar", 1967.
4. Atahualpa Yupanqui. "Nada Más".
5. Daniel Viglietti. "Canción del Hombre Nuevo". 1968.
6. Carlos Puebla. "Que pare el son". 1968.
7. Nicolás Guillén. Interp.: Angel Parra. "Guitarra em duelo mayor".
8. Miguel-Angel Filippini. "Siembra tu luz".
9. Carlos Puebla. Interp.: Soledad Bravo. "Hasta Siempre".
10. Alfredo de Robertis. Interp.: Matiô. "Ay, Che Camino"
11. Carlos Puebla. "Lo eterno."
12. Miguel-Angel Filippini. "Alma morena (El sueño de Che)"

13. Carlos Puebla. "Un nombre"

14. Egon Kragel. "Che Esperanza (Canción del Indio Libre)"

15. Trecho de discurso de Che Guevara na ONU, em 11/12/1964.

Coletânea. Che Guevara. 2000. Montevideú. Agadu/Abraxas/Brecha  
Cd 1 Che

1. Silvio Rodríguez. "Canción Del elegido"

2. Juvêncio Valle. "Homenaje"

3. Patricio Manns. "Su nombre ardió como un pajar"

4. Trecho da Carta de Despedida de Che, lida por Fidel Castro.

5. Nicolas Guillén. "Che Guevara"

6. Silvio Rodríguez. "Hombre". 1987

7. Quilapayún. "Canción fúnebre por Che Guevara"

8. Nicolás Guillén. "Che Comandante"

9. Vicente Feliú. "Una canción necesaria"

10. Nicolas Guillén. Interp.: Angel Parra. "Guitarra en duelo mayor"

11. (poema) Mario Benedetti. Consternados, rabiosos

12. Noel Nicola. "Diciembre 3 y 4".

13. Victor Jara. "El aparecido".

14. Atahualpa Yupanqui. "Nada más".

15. Rubén Ortiz. Interp.: Victor Jará. "Zamba Del Che". 1967

16. Carlos Puebla. Interp.:Inti Illimani. "Carta al Che".1969

17. Outro trecho da Carta de Despedida de Che, lida por Fidel Castro

Cd 2 Hasta Siempre

1. Carlos Puebla. "Hasta Siempre" , 1968

2. Nicolás Guillén. Interp.: Alma Mater. "Che Guevara"

3. Trecho de discurso de Che Guevara

4. Silvio Rodríguez. "América, te hablo de Ernesto"

5. Pablo Milanés. "Si el poeta eres tu"

6. Trecho de entrevista radiofónica a Che Guevara

7. Amaury Pérez. Interp.: Sara González. "Andes lo que Andes"

8. Omara Portuondo. "Por los Andes del orbe"
  9. Daniel Viglietto. Interp.: Nereyda Naranjo. "Canción al Hombre Nuevo"
  10. César Portillo de la Luz. "El Hombre Nuevo"
  12. Trecho de discurso de Che Guevara
  13. Elena Burke. "Canción del Guerrillero Heroico"
  14. Silvio Rodríguez. "Fusil contra fusil"
  15. Santiago Feliú. "Son los sueños todavía"
  16. Trecho de discurso de Che Guevara
- CD 3 Cantarte Comandante
1. Carlos Puebla. "Un hombre"
  2. Santiago Feliú. "Ayer y hoy enamorados"
  3. Trecho de discurso de Che Guevara
  4. Carlos Puebla. "Que pare el son"
  5. Carlos Puebla. Interp.: Grupo 5 u 4. "Hasta Siempre"
  6. Carlos Puebla. "Lo eterno"
  7. Trecho de discurso de Che Guevara

8. Cacique Paraguayo. "Che Comandante"
  9. Grupo Tabacalero. "Comandante Che Guevara"
  10. Agradecimento de Che à Homenagem dos Trabalhadores Industriais
  11. Quinteto Rebelde. "Respeto al Che Guevara"
  12. Coro Polifónico. "Canción fúnebre por Che Guevara"
  13. Trecho de discurso de Che Guevara
  14. Eduardo Ramos Interp.: Sara González. "Su nombre es pueblo"
  15. Amaury Pérez. "Andes lo que andes"
  16. Trecho de discurso de Fidel Castro em 18/10/1967
- Canções , diferentes das anteriores, selecionadas por Santiago Feliú como integrantes de uma Antologia al Che:
- CD Antología al Che. 1997. La Habana. Areíto-EGREM
- Anibal Sampayo. Interp.: Mercedes Sosa. "Hasta la victoria"
- Puelo Nuevo. "Sólo vino del Plata"
- Daniel Viglietti. "La senda está trazada"
- Argelia Fragoso. "Canción antigua al Che"

Mauricio Vigli. "Hemos dicho basta"

Santiafgo Feliú. Interp.: Gerardo Alfonso. "Son los sueños todavía"

Los Fabulosos Cadillacs. "Gallo rojo"

Luis Pastor. "Nanas"

Alí Primera. "Hacen mil hombres"

Silvio Rodríguez "La era está pariendo un corazón" 1968.

Outras

Gilberto Gil/Capinam. Soy loco por ti, América .1968 . LP Caetano Veloso, Philips.

Fonte: Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-LA (<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/actasautor1.html>).

Link : Site com as canções em MP3 ([http://chehasta.narod.ru/che\\_vive.htm](http://chehasta.narod.ru/che_vive.htm)).

### **EM POTENCIAL, SEM REALIDADE PORÉM...**

Walter Smetak

*Imprevisto*

No primeiro período do trabalho, desconhecia o contexto de uma pesquisa exata, pois o intuito era mais de colaborar com a música contemporânea. Julguei, no meu modo de ver, primeiro que a música contemporânea devia ser feita com instrumentos não tradicionais, como composição à parte da música geralmente pretendida.

Foram construídas algumas dezenas de instrumentos, que podem ser considerados antecessores primitivos do que foram catalogados mais tarde como instrumentos tradicionais no Ocidente.

Ciente, pois, no decorrer do trabalho, de que o meu conhecimento histórico em matéria de instrumentos, era insuficiente, devido aos séculos decorridos desde a.C., percebi que a tal "pesquisa" se iniciava, já que era justamente pretensão nossa entrar na época contemporânea sem conhecer realmente o "início" das coisas no mundo dos planos vibratórios, extensivos à todos os ramos das artes. Confundia primitivismo com contemporaneidade, enganando muita gente e a mim mesmo, conseguindo pelo menos, ao destruir velhos conceitos, tornar-me amorfo.

Vale salientar que a pesquisa aqui iniciada teve por único incentivo, a iniciativa própria, sem nenhum recurso de CNPQ ou outro órgão oficial. Entendi que tinha entrado na dura fase de "recuperação do passado desconhecido" a fim de poder enfrentar a contemporaneidade, que por

sua vez nada tinha a ver com o futuro. O pensamento do futuro, socialmente falando, afastou-se. A minha presença no presente era a única forma de me achar na existência. Fiquei assim sem tempo determinado, dedicando-me, de várias maneiras, às artes, seja como músico, artesão ou literato, tentando fixar o momento da minha eternidade.

Surgiram instrumentos cinéticos, instrumentos coletivos, e sobretudo um acontecimento deslumbrante: um professor ou mestre vindo de um remoto passado, e que era a Harpa Eólica. Daí por diante, ela me serviu de guia. Começou assim o processo de dissolução nos sistemas dos microvalores, conhecidos na música como microtons. Surgiu a pergunta: como resolver esses problemas, seja electronicamente, seja naturalmente. Faltavam recursos materiais como intelectuais, e não havia ninguém para se consultar. Faltava também estabilidade e salas adequadas para o bom procedimento do trabalho, sofrendo-se várias mudanças, quebras pelo transporte, roubo de peças e até inundações por esgotos quebrados. Ficou intacta apenas a oficina, a mesma tornando-se refúgio para os instrumentos quebrados. A pesquisa tornou-se uma reforma.

Apreendi que espaço significa forma, e tempo: mente sempre variável. Em paralelo a isso, o espaço contém uma energia atômica, podia ser o electron, circundada pela mente instável. Nas composições harmoniosas, NÃO ACONTECE NADA, apenas modulações harmoniosas, descrevendo uma natureza equilibrada. Nas composições dissonantes porém, chocantes, onde as dissonâncias abrem o caminho para acontecimentos

sonoros, acontecem pequenas explosões no cérebro, veículo da mente humana. Pode tanto amansar como excitar. Os acontecimentos exteriores não devem influenciar, neste caso a composição tornar-se-ia um noticiário. Esse processo deve ser levado ao interior do ser humano, a fim de neutralizar os choques. Daí pode surgir uma compaixão interior.

A dualidade (divisão do + e - ) é confundida com o dualismo (discussão entre + e - ). Na dualidade existe homogeneidade. A contemporaneidade parece ser um fenômeno do dualismo.

Resumindo: no homem existe uma mulher, e na mulher existe um homem. Tão separados apenas pelo sexo. O homem se exterioriza e a mulher se interioriza. Mas na verdade as duas unidades são a dualidade unificada. Esta concepção nos afastou dos acontecimentos, visando mais o pós- imediato do que o imediato. Aí entramos no próximo segundo (do futuro digamos), que se torna presente.

Houve uma conclusão muito significativa ao considerarmos a "Ronda", onde descobrimos que ritmo, melodia e harmonia dependem da velocidade do giro, isto é: velocidade máxima produz harmonias, carrossel celeste; velocidade média: melodias ou sons lineares, e finalmente ritmos: velocidade mínima. Estas velocidades podem ser usadas alternativamente (nativamente= nascer), porque em matéria de composição ou improvisação, não há regras fixas e sim justificativas, dependendo do caso.

Chegamos a outra consideração: podiam essas pretensões alterar os sistemas sonoros e musicais? Porque constatamos que o instrumento

adequado produz um certo tipo de som ou música, mas a música é feita conforme o padrão inerente ao homem. O homem sempre reproduziu o clima do sistema geográfico ambiente. Existem casos de políglotas universais, tal como Stravinski, que pode ser acusado de ter uma consciência universal, pois vive todos os mundos. Ele é tão litúrgico como dançante. Ele é ao mesmo tempo super-antigo e super-moderno, e tem essa faculdade de reunir o passado e o futuro no eterno presente. As estações fundidas numa só estação. Satélites girando ao redor do centro universal.

### *Ronda*

A tese, ou hipótese de criar novos instrumentos, cai quase por terra: surgiu o problema da timbragem. A eletrônica, com seus sons artificiais (gerados no vacuum ou além das estrelas) é uma porta. Existe porém o perigo da dualidade cair no dualismo. Temos que estar alertos para superar o automatismo da nossa proclamação do "do-ré-mi-fa-sol-la-sismo". Na antiguidade existia um poderoso significativo esotérico, que paulatinamente formou as escalas. Eram os sete planetas, dotados de suas vibrações específicas, tomando parte dos calendários Maya e egípcio.

Segue o esquema: MA = dó (marte); SO=ré (sol); ME=mi (mercúrio); SA=fa (saturno); JUI=sol (júpiter); VE=la (vênus); LU=si (lua). Ou seja: a primeira sílaba dos planetas marte, sol, mercúrio, saturno, júpiter, vênus e lua.

Esses planetas eram divididos em neutros, benéficos e maléficos, conforme a ciência da astrologia, caindo mais tarde na astronomia. Este mistério é reproduzido no dodecafonismo, ou seja, na extensão de 7 para 12 tons, que é o "do-ré-mi-fa-sol-la-sismo". Ao reconscientizar o sistema antigo, pode acontecer que o chumbo se transforme novamente em ouro filosofal.

Existe uma grande falha na língua portuguesa ao denominar os dias da semana por "feiras", com excessão de sábado e domingo pois em todas outras línguas latinas existe a relação planeta-dia. Talvez seja devido as feiras montadas nos diversos pontos da cidade, denotando assim o espírito mercantil português.

Essa época dos microtons representou a mais rica fase da pesquisa, culminando em Berlim 1982 na construção de sete monocórdios e uma oitava de microtons (49 por oitava).

Paralelamente tivemos um profundo olhar na mais moderna e atual eletrônica e ficamos com grandes dúvidas quanto à continuação do trabalho.

Sofremos três greves, várias mudanças do material, e finalmente, obtemos um acampamento para os instrumentos, na menor sala possível, a pesquisa exterior transferiu-se para o interior, passando da materialização do som para a música, palavra, plástica, o verbo, e finalmente o silêncio, fonte de toda manifestação universal.

Seguiram alguns trabalhos escritos, plásticas de barro, solidão e recolhimento.

Em soma, recomendamos este tipo de pesquisa autodidata "in loco" àqueles tateando num trabalho não subvencionado, orientados por um sentimento de aprofundamento no conhecimento, podendo assim terem um vislumbre da Sabedoria e do Amor existindo na Eternidade da Existência dos universos, cujo retrato são os instrumentos, num mundo de miniaturas das nossas artes humanizadas. MICROCOSMO. Conhecer esse único instrumento que é o HOMEM. Conscientizar a palavra música no seu sentido inverso: Ak-Is-Um, ou seja: Akasha (éter sonoro e luz), Isis = a bela luz, Um: a Unidade que abrange os três em Um. É necessário voltar do concretismo para o abstraismo do amorfo, para o caos homogêneo e indiferenciado, e de lá buscar o ainda não existente materialmente, e ter a capacidade de dissolver as descobertas imediatamente, porque atrás ainda vem muita gente. Raças nascidas do lixo atômico.

Vale notar o exemplo do genial artista Mário Cravo, no monumento (momento da consciência), onde ultrapassa o sentido de homenagem política, na quadratura do círculo erguida em 1982 na Avenida Garibaldi. Um instrumento de cimento armado contendo uma silenciosa e poderosa palavra aclamando os céus.

Após 15 anos de labor, conseguimos uma quantidade razoável de timbres novos, houve um relaxamento de maneira tão inesperada que esta experiência total dos instrumentos voltou-se para o violoncelo, quando

um dia, numa improvisação, uma síntese de todas as experiências adquiridas no trabalho anterior, nasceram duas peças denominadas "Facho de Luz". Era o final do disco "Interregno" que por um descuido, não foi incluído naquele disco, ficando assim anônimo para o público.

Daí adiante, as forças criativas cessaram, surgindo apenas mais um novo problema: será que tocar significa viver com intensidade artisticamente, ou é uma falsa projeção entre o não ser das artes e a vida? Esta pergunta não me foi respondida até hoje. Senti uma força desconhecida chegar com tanta veemência, não era eu, virei público ouvindo alguém. A música era um ser bem superior a mim, entretanto tomou conta de mim integralmente, como se fosse eu mesmo. Mas ao terminar, voltei a ser um homem comum como qualquer outro, sem poder me manter neste alto nível anterior. Tive a nítida noção de que era necessário fazer aquilo, pouco importando quem servia de instrumento. Vivi daí adiante como espectador, observando as emoções, vibrando as vezes, ouvindo música como se fosse minha. Soube finalmente apreciar tudo que era nobre e raro, e senti de fato um gênio dirigindo as coisas belas que acontecem no palco da vida. Embora me sentindo um miserável mortal, senti a celebração da imortalidade.

Fechei o expediente, não há mais ninguém com quem me comunicar, e por força maior, dei por terminada a pesquisa, embora houvesse ainda necessidade de certa codificação. Ví com toda clareza que nada de novo tinha sido criado, apenas redescoberto por iniciativa própria, com a única pretensão de conquistar e descobrir sozinho os novos continentes, tateando do conhecido para o desconhecido. Este caminho traz muitas

felicidades, muitas angústias também, porque, como foi dito anteriormente, a realidade não corresponde ao potencial, mas o Som, também invertido em Luz, pode levar o homem a ter um vislumbre da Existência.

Recomendamos esse tipo de trabalho, incluído num currículo universitário, para ser prosseguido por outra pessoa corajosa, disposta a um supremo sacrifício.

Possivelmente a pesquisa pode encontrar-se, em pouco tempo, contemplando o "NADA". Isto é: ficar sem tempo, sem espaço e sem condições e quando soar esta hora, virá a crise total, de dentro para fora, encontrando esta vastidão de camadas culturais que o homem adquiriu durante séculos e séculos, e ele terá de se confrontar com o NADA, inerente ao TODO. Forçosamente o homem terá que voltar ao interior, e lá permanecer, lá onde reside o Nada, aquele Nada porém, que nunca nasceu e daí não pode morrer. Só assim o trabalho poderá recomeçar, destruindo as citadas camadas culturais, apodrecidas e gastas. Eis a diferença entre o criado e o Criador.

### *Disco Voador*

Uma crise desta envoltura, com certeza se empenhará em trazer um outro estado de consciência, um novo tipo humano, uma palavra nova e um SOM diferente. Creio que, deste momento em diante, a Pesquisa pode começar, uma vez cortados os laços com a velha cultura em estado

delirante.

Salvador, 27 de julho de 1983

(Fotos de Instrumentos-esculturas de Smetak)

Fonte: Home-Page de Gilberto Gil ([www.gilbertogil.com.br](http://www.gilbertogil.com.br)).

## ESCULTURAS SONORAS

### Counterforce

Quando me propus a escrever este artigo sobre o estilo denominado Ambient, tinha bem consciência da grande tarefa que me tinha acabado de atribuir. O problema começa por definir o que é o Ambient, visto que este estilo (ou sub-estilo) tem sido particularmente suscetível de grande hifenização, como o demonstram designações como Ambient-Dub, Ambient-Trance, Ambient-Techno, etc. "Ambient" deriva do latim "ambo" que significa "uma combinação dos dois" (tal como em ambidestro). Ambient é então a consolidação de muitos em um só, da harmonização do que é diferente. Existem muitas e variadas definições, umas um pouco mais pragmáticas, outras revestidas de um carácter conceitual e até filosófico.

Em relação a estas últimas convém notar aquela que deriva das idéias, conceitos e música de Erik Satie, filósofo e compositor contemporâneo. Com "Trois Gymnopédies", três peças clássicas para piano, Satie foi o autor do conceito "Música para mobília", cujo principal objetivo era não ser ouvida, pelo menos de um modo ativo mas sim passivo.

"Há uma necessidade de criar música para mobília, quer dizer, musica que seja uma parte dos ruídos circundantes e que tenha esses ruídos em conta, tal como mascarando o tilintar de facas e garfos sem afogar o som por completo, sem se impor. Tomaria o lugar dos estranhos silêncios que ocasionalmente caem sobre os convidados. Poupá-los-ia as banalidades habituais. Mais, neutralizaria os ruídos da rua que indiscretamente se impõem num quadro."

Erik Satie

Satie elaborou esta idéia numa nota dirigida a Jean Cocteau:

"Musica para mobília para escritórios de advocacia, bancos, etc. Não haverá cerimônia de casamento sem música para mobília..Não entrar numa casa que não tenha música para mobília."

Erik Satie

Aliás, são conhecidos episódios de frustração de Satie aquando da apresentação da sua música, em que insistia de uma forma veemente em que a sua "audiência" não prestasse atenção à sua obra, mas sim que falassem entre si ou fizessem qualquer coisa de modo a não terem como objetivo principal ouvir a sua música. Mas não: eles ouviam-na mesmo.

"A música... deseja fazer uma contribuição para a vida do mesmo modo que uma conversa privada, um quadro... ou uma cadeira na qual se pode ou não estar sentado"

Erik Satie

Então, deste ponto de vista, o Ambient estará no próprio ouvinte e na forma como este toma contato com a música. Imaginemos que podemos ouvir um CD ou um disco de Mozart durante um jantar apenas para criar uma atmosfera específica. Esta audição será então passiva. Tal não seria possível na altura de Mozart pois não existiam meios para efetuar um registo sonoro. Seriam então necessárias condições que tornariam a mesma audição dessa música no centro de tudo, isto é, uma audição ativa. Esta corrente defende então o Ambient na forma como a música é ouvida, não de acordo com determinados parâmetros musicais. Claro que não chega ao ponto de afirmar que todo tipo de música pode ser considerado Ambient, mas é muito generalista.

Tomando uma abordagem um pouco menos etérea, há uma outra corrente que define o Ambient como um criador de paisagens, deixando aberta a possibilidade de conceitualizar todo um mundo a partir do produto criado pela manipulação sonora. Geralmente mais lento que os outros estilos musicais, o Ambient pode ou não ter uma base rítmica (Beat-oriented Ambient e Beatless Ambient, respectivamente). Muitas vezes com lânguidos sintetizadores e jogos de cordas que transmitem uma sensação de transporte para um outro possível (ou impossível?) mundo, o Ambient é sempre caracterizado por um nível de experimentação sônica superior à média. Não virá então como surpresa a utilização de instrumentos eletrônicos no Ambient devido à sua propensão natural para a criação de sons que não poderiam ser criados sem a ajuda de um chip eletrônico. A utilização de máquinas é sem dúvida uma enorme porta para a criatividade, embora a utilização de instrumentos "tradicionais" não esteja de forma alguma excluída. Aliás, a utilização deste tipo de instrumentos revela-se por vezes essencial para a criação do que é chamado um som mais orgânico, de certa forma menos eletrônico.

Dizem as lendas que o Ambient foi "inventado" por Brian Eno - por muitos considerado o pai do Ambient - na década de 70 quando esteve internado num hospital, ao ouvir uns discos que lhe haviam trazido num sistema em que apenas uma das colunas de som funcionava, e por sinal muito mal. Esta deficiente audição conjugada com o bater da chuva na janela do seu quarto e com a inspiração do trabalho de Satie fez aflorar a idéia de criar um novo tipo de música para ser ouvida de uma forma diferente. E assim, de uma forma um pouco romântica, muitos relatam a "criação" do Ambient. Apesar das histórias à volta de Eno, é inegável que este se tornou numa figura deveras importante no surgimento da música eletrônica moderna, deixando testemunhos como "Before and after science" ou ainda o sobejamente conhecido "Music for airports".

Os anos 70 revelaram-se férteis no surgimento pioneiros dos sintetizadores, tais como os Tangerine Dream, Klaus Schulze e os agora renascidos Kraftwerk. A estética avant-garde do rock progressivo também nascida nesta época cai em esquecimento nos anos 80, em que aparecem grupos Ambient com a postura de "música atmosférica com atitude", tais como os The Orb, que foram largamente ignorados e hoje são dos nomes mais sonantes na cena Ambient, ou como os Future Sound of London, que foram os primeiros a inserir o dijdjeridoo aborígine na música eletrônica moderna, conjuntamente com um canto de coros do século catorze, demonstrado no eterno hino ao Ambient "Papua New Guinea". Esta "nova onda" do Ambient já não se apoiava no conceito de Satie, mas utilizava antes os sons do ambiente para ajudar a criação da música.

O dub surge como um terreno musical propício para o fortalecimento do Ambient, como o reggae mas encarado pela face psicodélica, com todos os seus ecos e reverberações ideais à criação das paisagens, climas e atmosferas tão procuradas.

Pode-se pensar assim que o Ambient é um estilo de música obrigatoriamente calmo e contemplativo, o que nem sempre é verdade. Há uma corrente dentro do próprio Ambient que é designada por nomes como Isolacionismo, Ambient-Industrial ou Dark-Ambient. Algumas vezes um pouco violento, uma das características principais desta corrente tem a ver com a estética psicótica e desequilibrada destas esculturas sonoras.

A designação "Isolacionismo" surge com uma compilação editada pela Virgin de nome "Ambient 4 - Isolationism", que é tido por uns como um pilar do Isolacionismo, por outros como uma simples manobra comercial. Se já é por si difícil definir o Ambient, a definição das suas correntes torna-se praticamente impossível. Mesmo assim, dos artistas mais

cotados dentro do Isolacionismo destacam-se Zoviet:France e, discutivelmente, alguns dos trabalhos de Aphex-Twin.

A Internet é um ótimo lugar para procurar informação caso alguém interessado esteja neste estilo híbrido, aberto e apaixonante. Um ótimo local para iniciar essa pesquisa é o site "Epsilon" (<http://www.hyperreal.org/music/epsilon>) que entre muita e preciosa informação dá acesso a uma ótima mailing-list para discussão.

Por muitas vezes atribuída a etiqueta de escapista ou alienatório, a força do Ambient está no fato de dar a conhecer novos mundos e criar esses mesmos mundos, sem estar preso a estereótipos musicais e possibilitar a experimentação sônica a níveis quase inimagináveis, desconstruindo os dados adquiridos e simultaneamente construindo novas formas de visão. O Ambient trata da exploração e estimulação do espaço, o espaço que se encontra entre os nossos ouvidos. Tal como diria Gio, nestes tempos conturbados de velocidade e confusão, maior, mais rápido, mais forte, mais duro, alguns procuram na música a confirmação, outros, a antítese. Para estes últimos existe o Ambient.

Fonte: Counterforce ([www.barkingcat.org/counterforce](http://www.barkingcat.org/counterforce)).

## **ESCUTANDO AS PAISAGENS SONORAS URBANAS - Uma escuta nômade** [Fátima Carneiro dos Santos](#)

*Este trabalho pretende aproximar a noção de "música flutuante", apresentada por Mireille Buydens, em seu livro "Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze", da idéia de uma "música das ruas". Entendida como uma música que não se revela por relações de desenvolvimento, nem apresenta pontos fixos de referências, ela se dá através de uma escuta que estaremos chamando de "escuta nômade", tomando para isso o conceito de nomadismo de Gilles Deleuze.*

.....

Com o advento da industrialização e, conseqüentemente, da urbanização, ocorridas ainda no século XIX, percebe-se uma transformação no que se refere ao ambiente acústico da maioria das comunidades ocidentais: ruídos das máquinas, apitos das fábricas, murmúrio dos motores, das serras elétricas, entre tantos outros. Contudo, essas mudanças tornam-se ainda mais intensas no século XX a partir da revolução eletrônica. O desenvolvimento de aparelhos eletrônicos não apenas promove a configuração de uma nova realidade, mais industrial e tecnológica, como também possibilita o surgimento de novas "paisagens sonoras" (1), permitindo uma constatação: tanto a música quanto os ambientes sonoros do cotidiano nunca mais seriam os mesmos.

Tanto as gravações, manipulações e transmissões sonoras, quanto a incorporação musical de outros sons (o ruído), até então não observados no cotidiano do homem, abrem caminho às diversas tendências renovadoras deste século. O ruído (2), conforme lembra José Miguel Wisnik, além de "ser um elemento de renovação da linguagem musical", colocando-a em xeque, "torna-se um índice do habitat moderno, com o

qual nos habituamos", criando "paisagens sonoras" das quais torna-se o "elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais"(3). Neste sentido lembramos, num primeiro momento, o futurista Luigi Russolo que dizia, em 1913, que desde a invenção da máquina, mais precisamente no século XIX, o ruído "triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens". E que, a partir daí, "cada vez mais a arte musical tem buscado as mais dissonantes e ásperas combinações sonoras", preparando assim o ouvinte para o "som-ruído" ou "ruído musical".(4)

Com o advento da música concreta e eletrônica, no final da década de 40, os compositores, ao disporem de um campo sonoro aparentemente ilimitado em suas possibilidades, começam a buscar uma espécie de objetividade em que o som passa a ser primordial e ser tomado tal qual se apresenta, deixando de lado suas conotações cotidianas. Verifica-se, assim, uma busca pelo som enquanto um fenômeno musical "em si", deixando-se de lado todo e qualquer subjetivismo a ele atribuído. Uma reviravolta dos princípios estéticos e uma nova atitude face ao som começa a se delinear, ainda nas primeiras décadas do século XX, provocando uma significativa mudança na história da escuta do homem ocidental. Aqueles sons que, outrora, configuravam-se enquanto "pano de fundo" - os ruídos ambientais - tornam-se, agora, musicais, colocando músicos, sons e ouvintes em trânsito.

Na década de 70 o compositor canadense Murray Schafer, juntamente com músicos e pesquisadores de vários países, inicia estudos sobre o relacionamento entre o homem e os sons do ambiente, questionando sobre a possibilidade da paisagem sonora do mundo ser uma "composição macrocósmica", e nós, seus compositores e responsáveis por sua orquestração (5). O fato de vivermos em um mundo "visivelmente" sonoro e sermos os responsáveis por essa "composição"

leva-nos a inferir que a experiência auditiva de paisagens sonoras é fundamental, pois pode implicar em uma nova concepção de música e de escuta. Ao compreender o desenho da paisagem sonora como um desafio composicional, que envolve a todos e, ao aproximar ouvinte e ambiente sonoro pela interface da escuta, Schafer reforça uma postura estética, tão bem defendida pelo compositor norte americano John Cage, de pensarmos uma escuta que torna música aquilo que, por princípio, não é música: os sons do ambiente.

Ao começar a operar sua música utilizando o acaso como critério composicional e recusando qualquer predeterminação, Cage nos fala que música são "sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto"(6), instigando-nos, desta forma, a abriremos a janela e escutar: Música! É a própria noção de música que se amplia, ou como ele mesmo diz:

*"Eu duvido que a gente possa encontrar um objetivo mais alto, ou seja, que a arte e nosso envolvimento nela nos introduzam de alguma forma na própria vida que estamos vivendo e que então sejamos capazes de, sem partituras, sem executantes, simplesmente ficar sentados, escutar os sons que nos cercam e ouvi-los como música."*(7)

Sob essa perspectiva uma outra constatação se faz presente: as barreiras entre música e não música e o papel da escuta como algo que constrói e se constrói na própria música, e vice-versa, começam a habitar uma certa zona sem fronteiras claramente definidas, permitindo-nos pensar em uma escuta que compõe.

Mas o que viria a ser esta escuta que compõe? O que ela compõe e a partir do que? Se pensarmos a música, aquela que ouvimos todos os dias, como sendo música, não é difícil pensarmos nos padrões de escuta que

herdamos das tradições e hábitos. Mas, e se pensarmos em uma situação diferente? E se pensarmos nessa "música" que nos rodeia o tempo todo: uma "música das ruas"? O que aconteceria com nossos hábitos de escuta: escutas estratificadas, dominantes, maiores, condizentes às normas de convívio?

Retornemos a Cage... Ao voltar a atenção ao som, à paisagem e ao silêncio, a poética cageana propõe o não musical como musical, propiciando a formação de um bloco: som/música. Ou seja, a música na paisagem e a paisagem na música.. A música, agora, é retirada do jogo seguro e claro da linguagem musical tradicional, ao mesmo tempo em que retira o som do pensamento acústico. Ao propor um jogo entre som e música, no qual o som tira a música do território cálido da linguagem, ao mesmo tempo em que, ao se introduzir — territorializado — na linguagem, Cage faz transbordar a própria linguagem. E um exemplo disso é quando faz soar o silêncio em 4'33".

Considerada por Daniel Charles como um "dispositivo" criado por Cage "para apreensão do mundo" - um "enquadramento temporal"(8) -, esta obra é um exemplo daquilo que recorre a uma "poética de escuta" (9), onde o ato de escutar constitui-se também em um ato de compor. O ouvinte compõe segundo as condições dadas pelo ambiente e pelo compositor: em 4'33" Cage dá o silêncio frente a um instrumentista inerte; o silêncio sendo o som do ambiente que será revelado pela escuta.. A música evocada por esse "dispositivo" consiste, justamente, em escutar as sonoridades e as qualidades particulares desses sons, produzidas ao acaso, através desse "enquadramento". Para Cage, do mesmo modo que as coisas que nos acontecem diariamente transformam nossa experiência - nosso "ver", nosso "ouvir" -, ao prestarmos atenção em uma música distante da tradição, nossa atenção para as coisas que nos rodeiam - "coisas para ouvir, coisas para ver"(10) - será mudada.

Alimentando esta música de sons cotidianos, de ilhas de silêncio, dar-se-á, então, uma espécie de "enquadramento do cotidiano".

Se esta obra levou Cage a mudar sua mente no sentido de começar a apreciar todos aqueles sons que ele não compõe, possibilitando-lhe descobrir que "essa peça é a que está acontecendo a todo momento"(11), também nos possibilita refletir sobre uma outra noção de música que começa a se delinear, confundindo-se com a de "paisagem sonora". Esse jogo envolve alguns padrões dominantes de escuta, um hábito de escuta musical e um hábito de escuta de paisagens que, quando contrapostos, transformam um em dominante frente ao outro, que passa a ser o jogo de uma minoria. Ouvir música como se fosse paisagem implica tanto em tirar a música de seu território seguro, quanto correr o risco de submetê-la aos padrões da paisagem, o mesmo podendo ser dito da situação inversa.. Ouvir uma paisagem como música pode tanto desmontar os hábitos da escuta cotidiana, quanto correr o risco de submeter a paisagem às regras da escuta musical: a "forma sonata" da paisagem, ou a "forma sonata" dos sons dos carros que se cruzam em uma esquina qualquer.

Contudo, no jogo entre som e música, proposto pela poética cageana, onde se faz soar o "silêncio", aquilo que era ausência de som, totalmente conceitual, passa a ser um acontecimento sonoro: silêncio = sons do ambiente. Cage torna sempre potente o "sem nome", aquilo que é inabarcável e, ao introduzir apenas "caos", provoca uma desterritorialização da própria escuta que de receptora passa a ser construtora.. A poética cageana, ao se abster de determinar, "a priori", a relação entre os sons, recusando-se a expressar o que quer que seja por meio do recorte da ligação entre os sons, não visa nem exprimir alguma coisa, nem realizar uma estrutura formal. O que Cage faz, enquanto compositor, é inventar uma situação estética na qual os materiais são apresentados de maneira crua, ou seja, os sons não são trabalhados pela

forma; são livres. Desse modo, ele oferece um campo onde se efetua uma escuta que não mais opera como receptora de uma música dada "a priori", mas age como uma escuta que compõe o que se ouve (12): uma escuta que não se basta a interpretar signos mas, sim, produzi-los.

E, para se pensar tal escuta, voltemos nossa atenção para uma música que opera sobre a força, "instalando-se sobre linhas de fuga que atravessam os corpos", e não sobre o objeto, sobre o corpo. Uma música que, por não apresentar mais pontos de referências a orientar ouvinte, pois o elo que permitia ligar um som ao outro está quebrado, não trata mais de sobrepor planos distintos tais como frases ou figuras, nem de comunicar qualquer tipo de sentido mas, simplesmente, de ajustar fluxos sonoros, deixando "os sons serem eles mesmos", de modo a possibilitar aquilo que Cage chama de uma "interpenetração sem obstrução". Esta música, "música flutuante" (13), não se encontra mais pautada nas relações dos eixos harmônico e melódico, nem na memória e na cultura e, ao invés de chamar o ouvinte a perguntar sobre seu funcionamento estrutural, promove-se pela ação direta sobre o sistema nervoso deste ouvinte, dentro daquilo que Buydens chama de "escuta imediata": ou o "imediatismo assombroso da sensação".(14)

Ao operar nessa imaterialidade flexível do som, a música e a escuta são bastante fluidas e livres, nunca retidas pela espessura do material ou os limites do suporte e, por apresentar apenas velocidades ou diferenças de dinâmica, essa música desenvolve-se por conexões rizomáticas e, como um rizoma, leva-nos a percorrê-la, conectando livremente um ponto ao outro, sem trajetórias fixas. Suas entradas são múltiplas e abertas e as relações entre seus elementos se dão por conexões livres, não hierárquicas (15). Uma música que "flutua" em um espaço que a deixa escorregar: um "espaço liso".(16)

Esta música, "flutuante", que se faz no contexto de tal tempo-espaço (liso), não mais revelando relações por desenvolvimento e por hereditariedade, mas apenas aquelas dadas por contágio, na qual os fluxos sonoros, suas densidades, velocidades e as intensidades afloram em uma rede de conexões, nos remete às características do espaço nômade deleuzeano, ele também não mensurável, intensivo e povoado de acontecimentos que determinam sua "densidade". Um espaço onde todas as conexões podem ser realizadas e o olho (ou o ouvido) não tem pontos fixos de referência. Ele deve simplesmente presumir as distâncias e as velocidades. Não há medida. Este espaço é sempre direcional e não dimensional ou métrico e encontra-se muito mais ocupado por acontecimentos, do que por coisas formadas e percebidas. Enquanto no "espaço estriado" objetos e motivos se encadeiam funcionalmente, no "liso" os objetos e os motivos assinalam forças, servem de sintomas, isto é, traçam cortes expressivos. É um espaço intensivo e não extensivo; de distâncias e não de medidas. Por isso, como aponta Deleuze, "o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo".(17)

Uma escuta que se faça a partir de tal música é também nômade, não por determinação, por imposição ou por limites, mas por contágio. Passeando por entre os pontos de referências móveis desta música em forma de rizoma, a escuta transitaria nas linhas que levam de um ponto a outro incessantemente. Tal escuta não consiste no conhecimento da significação da obra musical, nem na percepção única do objeto-sonoro. Não se trata da correspondência entre a composição e o que é escutado, nem sequer de ver o objeto composto do ponto de vista do compositor mas, simplesmente, de buscar os diversos jogos do som sem a preocupação em saber o que eles significam.

Ao se falar em nomadismo é importante entender que ser nômade não significa não ter território. Deleuze chama atenção para este fato, lembrando que o território do nômade são seus trajetos: ao ir de um ponto a outro, ele segue trajetos costumeiros e não ignora esses pontos, sejam eles pontos de água, de habitação, de assembléia ou outro qualquer. Mas é importante compreender que um ponto no trajeto do nômade só existe para ser abandonado; ele é uma alternância e só existe como alternância. Ou seja, "ainda que os pontos determinem trajetos, eles estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam" (18). Por isso Deleuze fala da importância de se "diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade"(19). Se "a vida do nômade é intemezzo", nos diz Deleuze, um trajeto "está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias" (20). Todos os elementos do habitat do nômade estão concebidos em função do trajeto que não pára de mobilizá-los. Por isso Anny Milovanoff (21) afirma que "no pensamento do nômade, o habitat não está vinculado a um território, mas antes a um itinerário". O trajeto o mobiliza.

Assim, cada ser — e por que não escutas? — ao invés de constituir espaços fechados, como partes de comunicação regulada, encontra-se, pelo contrário, distribuído "num espaço aberto, indefinido, não comunicante".(22)

Neste momento propomos um exercício: a escuta da "música das ruas". E, ao falar de uma "música das ruas", estamos aproximando-a da idéia de "música flutuante". "Música das ruas": uma textura sonora que a cidade secreta. Ruas. Rico tecido de sons que se movem e nos arrastam. Diferentes velocidades. Diferentes dinâmicas. Música das ruas. Nervosa.

Palpitante. Explosiva. Mapa aberto. Pontos que se conectam como um rizoma. Música que flutua.

Mas escutar essa "música" seria escutar as paisagens sonoras das ruas na música, ou seja, como música? Ou estaríamos atravessando um campo pelo outro: nem hábito, nem música no sentido tradicional, mas uma "música das ruas"? Como chamar a atenção para uma escuta nômade: uma escuta que compõe?

Assim como o artista acústico Max Neuhaus, em sua série de trabalhos, desenvolvidos na década de 70, a partir da palavra Listen!(23), propomos aqui um corte na linha do hábito: uma intervenção. Não com a proposição "Organize!" mas, de modo semelhante a Neuhaus, com a proposição "Escuta!". Escuta as ruas: a "música das ruas". Um "enquadramento do cotidiano" ("temporal") próximo ao proposto por Cage, em 4'33". Escutar, neste sentido, possibilita a criação de um bloco, em que uma escuta não orientada simplesmente sofre as forças de desterritorialização do som, isto é, ao mesmo tempo em que age sobre os próprios sons do cotidiano, tirando-os de seu território, retira o ato de escuta de seu hábito.

No caso da "música das ruas", para quem está inserido na rua, o cidadão, o pedestre, o maior é a rua. Para o músico, o maior é a teoria musical. Ao se interromper o jogo do hábito, introduzindo-se algum elemento caótico da música que ainda haveria no espaço da rua e vice-versa, formam-se dois blocos: a do ouvinte-pedestre / sons-da-rua; o do ouvinte-músico / sons-da-rua. Outras escutas aí se estabelecem, não apenas uma escuta habitual, quer seja aquela que descodifica índices através dos sons cotidianamente presentes nas ruas, quer seja aquela que o músico tende a tecer frente a esse entorno sonoro, buscando uma organização musical. Nos dois casos, criar blocos de escuta é permitir a sua "alucinação". Estamos falando em uma "escuta nômade".

Somos nômades, pois nos deixamos desterritorializar a todo momento pelo caos, pelas linhas de força que nos puxam, nos empurram, nos deslocam a todo momento; tiram-nos os pontos fixos, deixando apenas as linhas... como um viajante que atravessa o Sahara. E, até mesmo na cidade, pressuposta como um espaço estriado por excelência, cheia de referências, de pontos fixos, vislumbra-se um espaço liso, como o deserto, que, sendo liso, deixa-se estriar. Na cidade / paisagem sonora, a escuta "perderá todo ponto de referência e todo conhecimento absoluto de intervalos, comparável ao olho que deve presumir as distâncias em uma superfície idealmente polida" (24). Na "música das ruas" a escuta que a compõe cria um jogo que não se restringe ao liso como que fugindo ao estriado, mas que simplesmente flui, passando de um modo a outro, em suas operações de estriagem e de alisamento. Escuta! O trajeto a mobiliza.

#### Notas:

1. Vale ressaltar que ao falar em paisagem sonora, estamos nos referindo ao termo *soundscape*, criado pelo compositor canadense Schafer, como analogia a *landscape* e que diz respeito a qualquer ambiente sonoro. Neste estudo, o ambiente ambiente sonoro ao qual nos referimos, é o nosso cotidiano: os sons do dia-a-dia, os sons das ruas.

2. Estamos chamando de ruído, tomando, neste momento, a definição dada por Wisnik, em seu livro *O som e o sentido*. O autor diz ser o ruído um som formado por feixes de defasagens "arrítmicas" e instáveis, e que, sob a ótica da teoria da infomação, é um som que, ao provocar uma "desordenação interferente", torna-se "um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados, e provocador de novas linguagens". WISNIK, José Miguel. *O som e o*

*sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 29-30.

3. *Ibidem*, p. 42.

4. RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. London: Pendragon Press, 1983. p. 23.

5. SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991. p. 289.

6. SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp, 1991. p. 120.

7. CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 42.

8. CHARLES, Daniel apud SHONO, Susumo. "Une poïétique d'écoute". *Revue D'Esthétique*, Toulouse, n.13-14-15, p. 453, 1987, 1988.

9. A idéia de "poiética de escuta" subentende, segundo o musicólogo Susumo Shono, um ato individual, que visa encontrar as qualidades únicas e insubstituíveis do som, as suas singularidades, não tendo nenhuma relação com o desejo de apreender o objeto pela análise. SHONO, Susumo. "Une poïétique d'écoute". *op. cit.*, p. 454.

10. KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Omnibus Press, 1989. p. 212.

11. LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e visões: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 101.

12. Essa idéia aparece na obra de Cage em suas diversas facetas, ao imaginar um outro espaço tanto para o compositor, quanto para o intérprete e para o ouvinte.

13. A idéia de "música flutuante", em contraposição a uma "música de funções", é apresentada por Mireille Buydens, em seu livro Sahara: l'Ésthétique de Gilles Deleuze. Vale dizer que a posição da autora está apoiada em idéias do compositor francês Daniel Charles, que não apenas forja diversos conceitos deleuzeanos, em *La musique et l'oubli*, como também cruza tais conceitos com idéias composicionais de John Cage. Paris: J. Vrin, 1990. p. 146.

14. Ibidem, p. 160.

15. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: ed. 34, 1997, v. 4, p. 15-16.

16. Ao falar de tempo ou espaço liso e estriado, vale ressaltar que Deleuze está tomando para si os conceitos criados no campo musical pelo compositor Pierre Boulez, que distinguira dois espaços musicais: o estriado e o liso, que transpostos para o domínio do tempo resultavam respectivamente, na idéia de um tempo pulsado, implicando em estriagem métrica, e o tempo não pulsado, liso, caracterizado pela ausência de pulsação. Vale-se dessa idéia, acoplando liso e estriado em um bloco de devir e retirando-a do domínio da música. Ver DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*, v. 5, p. 184.

17. Ibidem, p. 185.

18. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v.5, p. 50.

19. Ibidem, p. 50.

20. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. op. cit., v. 5, p. 50-51.

21. MILOVANOFF, Anny apud DELEUZE, p. 51.

22. Ibidem, p. 51.

23. O trabalho "Listen" foi um dos primeiros desenvolvidos por esse músico percussionista, a partir de sua preocupação estética em relação

aos sons da rua. Propõe uma atitude inversa: ao invés de trazer esses sons para dentro das salas de concertos, leva a platéia para fora das salas, para apreciá-los "in loco", criando uma verdadeira interação com a vida diária. NEUHAUS, Max. Listen. In: LANDER, Dan; LEXIER, Micah (Eds). *Sound by artists*. Toronto: Art Metropole, 1990. p. 63-67.

24. BUYDENS, Mireille. *Sahara*. op. cit., p. 149.

#### Bibliografia

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

BUYDENS, Mireille. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J. Vrin, 1990.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976.

CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHARLES, Daniel. *Musiques nomades*. Paris: Éditions Kimé, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poétique de la simultanéité*. *Revue d'esthétique*, Toulouse, n.13-14-15, 1987-88.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995, 1996, 1997. 5v.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRAZ, Silvio. *Escuta e diferença: por uma música nômade*. *Revista Libertárias*, São Paulo, n. 4, 1999.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Omnibus Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *John Cage: an anthology*. New York: Da Capo, 1991.

LANDER, Dan (Ed). *Sound by artists*. Toronto, Canadá: Art Metrópole, 1990.

## ESQUIZOFONIA

R. Murray Schafer

O prefixo grego *schizo* significa cortar, separar. E *phone* é a palavra grega para voz. Esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. É mais um desenvolvimento do século XX.

No princípio, todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar. Os sons, então, estavam indissolavelmente ligados aos mecanismos que os produziam. A voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar. Cada som era individual, único. Os sons têm semelhanças entre si, a exemplo dos fonemas que se repetem numa palavra, mas não são idênticos. Testes mostraram que é fisicamente impossível para o ser mais racional e calculista da natureza reproduzir duas vezes exatamente da mesma maneira um só fonema de seu próprio nome.

Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, qualquer um deles, por minúsculo que seja, pode ser movimentado e transportado através do mundo ou estocado em fita ou disco para as gerações futuras. Separamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas es naturais e ganharam existência amplificada e independente. O som vocal, por exemplo, já não está ligado a um buraco na cabeça, mas está livre para sair de qualquer lugar na paisagem. No mesmo instante, ele pode sair de milhões de buracos em milhões de lugares públicos e privados, em todo o mundo, ou pode ser estocado para

ser reproduzido em data posterior, talvez centenas de anos depois de ter sido originalmente produzido. Uma coleção de discos e fitas pode conter informações de culturas e períodos históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer pessoa de outro século que não o nosso, uma justaposição surrealista e sem sentido.

O desejo de deslocar os sons no tempo e no espaço tem sido observado de algum tempo para cá na história da música ocidental, de modo que os recentes desenvolvimentos tecnológicos foram simples consequência de aspirações que já haviam sido efetivamente imaginadas. O secreto *quomodo omnis generis instrumentorum Musica in remotissima spacia propagari possuit* (pela qual todas as formas de música instrumental podem ser transmitidas a lugares remotos) foi uma preocupação do músico e inventor Athanasius Kircher, que discutiu pormenorizadamente o assunto em sua *Phonurgia Nova*, de 1673. Na esfera prática, a introdução da dinâmica, os efeitos do eco, a separação de recursos, a separação entre solista e conjunto e a incorporação de instrumentos com qualidades referenciais específicas (trompa, bigorna, sinos etc.) foram tentativas de criar espaços virtuais que fossem maiores ou diferentes das salas acústicas naturais, do mesmo modo que a pesquisa da música folclórica exótica e a quebra do tempo para a frente e para trás para encontrar novos ou antigos recursos musicais renovados representam um desejo de transcender o tempo presente.

Quando, depois da Segunda Guerra Mundial, o gravador fez incisões em um possível material gravado, podia-se cortar qualquer objeto sonoro e inseri-lo em qualquer novo contexto desejado. Mais recentemente, o

sistema de som quadrifônico tornou possível uma paisagem sonora de eventos sonoros estacionários ou em movimentos de 360 graus, o que permite simular no tempo e no espaço qualquer som do ambiente, como também permite a completa transposição do espaço acústico. Qualquer ambiente sonoro pode agora transformar-se em qualquer outro ambiente.

Sabemos que a expansão territorial dos sons pós-industriais complementaram as ambições imperialistas das nações do Ocidente. O alto-falante também foi inventado por um imperialista, pois respondeu ao desejo de dominar outras pessoas com o próprio som. Do mesmo modo que o grito dissemina angústia, o alto-falante comunica ansiedade. "Não teríamos conquistado a Alemanha sem...o alto-falante", escreveu Hitler em 1938. (1)

Cunhei o termo esquizofonia em *A nova paisagem sonora* (2) pretendendo que ele fosse uma palavra nervosa. Relacionando-o com a esquizofrenia, quis conferir-lhe o mesmo sentido de aberração e drama. Na verdade, a destruição dos dispositivos *hi-fi* não somente contribui generosamente para o problema do *lo-fi* como cria uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, enquanto seus substitutos feitos a máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna.

1. Ohne Kraftwagen, ohne Flugzeug und ohne Lautsprecher hätten wir Deutschland nicht erobert, Adolf Hitler, *Manual of the German Radio*, 1938-1939.

2. Publicado como um pequeno livro sobre audição e educação musical, A nova paisagem sonora foi, mais tarde, incorporada ao livro *O ouvido pensante* (São Paulo: Editora UNESP, 1991/1996), do mesmo autor, como um de seus capítulos. (N.T.)

Este texto é **parte** do capítulo A Revolução Elétrica do livro *A Afinação do Mundo* (São Paulo: Editora Unesp, 1997, pp. 133-135), do músico e estudioso R. Murray Schafer.

## ESQUIZOPATHOLÓGICA: MÚSICA

Felipe Pires Ribeiro

“...e o que resta é silêncio.”

*William Shakespeare*



0. O silêncio *não* é.

0.1. Senão na abstração esquizopathológica do audível *subtraído* do audível.

0.11. O silêncio é uma *promessa* linguística vazia.

1. Tudo *soa*.

1.1. Tudo que existe tem algum tipo de *reflexo* no corpo sonoro.

1.2. O som é anterior a toda experiência – de que algo é *assim*.

1.21. Ele é anterior ao *como*, mas não é anterior ao *quê*.

1.3. Ao som, ouvimos apenas.

1.31. Em termos simplificados: o som é *número*.

2. O audível é tudo que *soa* num determinado *tempespaço*.

2.1. O audível é a totalidade das músicas, não dos sons.

2.11. O audível é determinado pelas músicas, e por serem *todas* as músicas.

2.111. O audível se assemelha a um *ouvir-ái* (*klangfabermelodiedasein*).

2.2. O audível *problematiza-se* em músicas.

2.21. Pois a totalidade das músicas determina o que é o ruído e também o que *silencia*.

2.22. Tudo que *silencia* faz soar outro som no audível.

2.3. O audível é a existência de modulações, *movimentos* sonoros no tempoespaço.

2.31. É essencial para o som poder ser parte constituinte de uma música.

2.32. Modulações são *ligações* entre sons.

2.33. O *som em si*, puro, é uma utopia imaginativa, limite inalcançável do atomismo sonoro, mas os movimentos sonoros são fatos.

2.331. Pareceria como que um acaso se ao som que pudesse existir por si próprio, só, e se ajustasse depois a uma situação de silêncio ou ruído.

2.332. Se os sons podem aparecer numa música, isto já deve estar neles.

2.333. Não podemos ouvir nenhum som fora da *possibilidade* de sua ligação modular com outros.

2.334. Só podemos *ouvir-no-mundo*.

2.4. O som é auto-suficiente, na medida em que pode aparecer em todas as situações *possíveis*, mas esta forma de auto-suficiência é uma forma de vínculo modular na música, uma forma de não ser auto-suficiente.

2.41. Se conheço o som, conheço também todas as possibilidades de modulação sua em músicas (*arbitrariamente* os movimentos de pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística e espacialização).

2.42. A possibilidade de seu aparecimento em músicas são suas modulações.

2.5. Dados todos os sons estão dadas *também* todas as músicas *possíveis*.

2.6. O som é seu objeto *e* nome.

2.61. O som é *simples*.

2.62. O som é o *elementar*(*stoichéia*) da audição.

2.621. O som é *expoente* da música.

2.63. Todo som pode ser *decomposto* em sons constituintes desses complexos através de suas modulações(*arbitrariamente* os movimentos de pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística e espacialização).

2.64. Os sons todos constituem o *ruído*, não o audível. Por isto *não podem* ser compostos.

2.65. O som é seu *significado*.

3. O ruído *só pode* determinar uma forma física, e não as propriedades metafísicas passionais(*pathós*) do audível. Pois estas são produzidas apenas pelas músicas – são constituídas apenas pelas *composições modulares* dos sons.

3.1. Os sons *não têm* sentimentos como os números não têm cor.

3.2. Um som difere de outro – desconsideradas suas propriedades modulares – apenas por serem diferentes.

3.3. O conceito de som nada é senão o que todos os sons têm *em comum*, a forma geral do som.

3.31. Forma esta *indizível*.

3.4. O ruído *subsiste* independentemente de qual seja o audível.

3.5. Espaço e duração são os *meios* onde os sons pendem juntos através das modulações.

3.6. Só havendo sons pode haver uma *forma fixa* do audível.

3.61. O fixo, o ruído e o som são *um só* e o mesmo *elementar* do seu ouvinte compositor..

4. A *composição modular* dos sons constitui a música.

4.1. Na música os sons se concatenam, como os *elos* de uma corrente.

4.11. Como as moléculas d'água rio abaixo.

4.12. Como os rios mundo afora.

4.121. Nenhuma metáfora poderia descrever o que tenho do audível.

4.2. Na música os sons estão uns para os outros de uma determinada modulação.

4.21. A maneira como os sons se vinculam na música é a estrutura musical.

4.22. O estilo é a possibilidade de fixação dessas estruturas modulares (arbitrariamente os movimentos de pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística e espacialização).

4.23. A totalidade das músicas existentes é o audível.

4.24. O que difere o audível do ruído é a existência de uma lógica *passional* (patológica) na audição/composição das modulações sonoras.

4.3. A totalidade das músicas determina também o que silencia.

4.31. As músicas são independentes umas das outras.

4.32. Da existência ou inexistência de uma música não se pode concluir a existência ou inexistência de outra.

4.33. Mas esta independência é também uma forma de vínculo entre o ruído e a música em questão.

4.4. Sentimos os sons e damos sentido às músicas.

4.5. A experiência musical é sinestésica.

4.51. As modulações de som geram modulações de sentimentos e memórias sinestésicas.

4.6. Compomos ouvimos músicas.

4.61. A música é a lógica passional dos entressons.

4.611. A audição/composição musical produz situações através da existência e inexistências de certas modulações sonoras.

4.612. A audição/composição musical é mais que um modelo das paixões.

4.6121. Aos sons correspondem, na composição sentimentos, paixões.

4.6122. Sentir é compor. Ouvir é portanto, compor.

4.61221. A audição/composição é influenciada por todas as experiências do ouvinte/compositor.

4.61222. Eu não escuto a qualquer música d'outrem, mas só à minha.

4.61223. A música composta nunca é a mesma ouvida.

4.613. Que os sons estejam uns para os outros em determinadas melodias, harmonias, ritmos, cores timbrísticas e espaços produz sentimentos assim uns para os outros.

4.62. A música é uma modulação do que sentimos.

4.621. A música é a esquizofrenia entre o som e o audível, limites mínimo e máximo do fenômeno.

4.7. A música é proposição/fato.

4.71. É assim que a audição/composição se enlaça com a paixão; ela vai até ela.

4.72. Ela é como uma régua(métron) aposta às paixões.

4.721. Apenas os pontos mais externos da régua tocam a paixão a ser medida.

4.73. A música é a perpétua relação criadora de modulações entre os sons que nos trespassam.

4.731. Tal relação criadora consiste nas coordenações lógicas entre os sentimentos e os sons.

4.732. A música produz a sua própria medida, suas próprias regras e régua.

4.74. Só quem sente algo, compõe.

4.75. Só quem habita o que sente põe com o lógico.

4.751. A música, para ser composta deve ter algo em comum com algum pathós.

4.752. A composição pode compor toda afecção/sentimento cuja forma ela tenha. A composição melancólica, tudo que for melancolia; a composição caótica, tudo que for caos, etc.

4.8. Uma música não é uma imagem, embora uma imagem possa corresponder a ela.

5. O estilo é consequência da composição, não o contrário.

5.1. O estilo, o modo de composição, é a possibilidade de que os sons estejam uns para os outros tal como os sentimentos do ouvinte compositor o estão.

5.11. Não pode haver hierarquia dos estilos. Só podemos antever o que nós mesmo compomos.

5.12. Como exemplo disto podemos imaginar o mito histórico da descoberta da perspectiva pictórica e o impacto que isto teve nas modulações intensivas e timbrísticas entre a música medieval e a renascentista europeia ocidental.

5.2. A audição/composição produz sua paixão de fora, e seu ponto de vista é seu estilo.

5.21. A audição/composição pode ou não concordar com a realidade do ouvinte compositor.

5.211. Desta diferença de estilos nascem as influências e querelas musicais.

5.212. Não simpatizar com uma música é não simpatizar com as paixões/razões que acreditamos que seu compositor tenha.

5.3. A audição/composição não pode colocar-se fora da paixão/razão de seu ouvinte compositor.

5.4. O que toda composição, seja qual for seu estilo, deve ter em comum com algo para poder de algum modo produzi-lo é seu esquizo pathológico, os filtros das razões/paixões do mundo do ouvinte compositor.

5.41. Estes filtros esquizo pathológico unem os sentimentos/ideias aos sons através da criação contínua de relações sinestésicas entre as experiências memoriais e sensitivas.

5.5. O som não é estilizado.

5.51. Porém, toda lógica está submetida a uma estética.

5.52. Toda composição é uma composição lógica.

5.521. Lógica das paixões.

5.53. A composição musical uma situação possível no tempo/espaço lógico.

5.531. A composição contém a possibilidade da situação que ela produz.

5.532. A composição produz o que produz por meio do estilo.

5.6. O que a composição produz é seu sentido.

5.7. Tentar explicar uma música é tentar explicar o mundo através daquela música.

5.71. Somos como soamos.

5.72. A música é a ontologia do ouvintecompositor.

5.73. A música é o esquizo coxeando entre paixões e razões: ruídos e silêncios imaginários.

6. O estilo são as regras dos jogos esquizo passionais lógicos.

6.1. A lógica passional de uma composição são suas modulações de sons. Que arbitrariamente expresso pelos conceitos de movimentação de melodia, intensidade, harmonia, pulso, cor timbrística e espacialização.

6.2. “Ouvir às musas” como o próprio termo musicae propõe remete que ouvir é por com (ouviere aude).

6.21. A totalidade das modulações é a composição.

6.211. A totalidade das composições é o audível.

6.22. Não podemos compor nada de ilógico, pois o pensamento é lógico e a composição parte dele para produzir os sentimentos.

6.3. Na modulação, o sentimento exprime-se sensível e perceptivelmente ao ouvintecompositor.

6.31. Utilizamos os sons para ouvir o que se põe entre eles, as modulações.

6.32. À modulação pertence tudo o que for projeção passional, mas não o pathós. Portanto, a possibilidade do sentimento, não o próprio sentir. Na modulação está contida a forma de seu sentido mas não o conteúdo.

6.33. A modulação consiste que seus elementos, os sons, estão uns para os outros de uma determinada maneira. Toda modulação é uma música.

6.331. A modulação não é uma mistura de sons. (Como a proposição não é uma mistura de palavras.) A modulação é articulada e contínua.

6.4. Só músicas podem exprimir um sentido, uma classe de sons não.

6.41. Fica muito clara a essência da modulação quando a concebemos composta não de melodias, harmonias, ritmos, timbres, deslocamentos espaciais ou quaisquer outras variáveis modulares arbitrárias, dimensões dos sons, mas sim de pathológicos.

6.42. Duas formas de modulações se mostram possíveis: as elementares, compostas de sons e as moleculares, formadas de outras modulações.

6.421. A composição molecular está em relação dinâmica com a composição que trata das partes constituintes desse complexo.

6.422. Todo elementar é uma ilusão necessária para se evitar o abismo racional da impossível essência na linguagem.

6.5. A modulação substitui, na composição, a sons.

6.51. Os sons podem apenas ser nomeados, não descritos. Modulações podem ser descritas, não nomeadas. (Modulações são como flechas ao passo que sons são como pontos).

6.6. Há uma e apenas uma análise completa da modulação: a própria modulação.

6.61. Toda composição musical é inominável.

6.62. Nomear uma música a reduz a uma imagem poética.

6.63. Só a música faz um sentido; e só no contexto modular que os sons tem significado.

7. No caso-limite, as variáveis modulares diversas (arbitrariamente pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística, movimentação espacial, etc.) são uma e a mesma modulação do som.

7.1. Toda modulação pode ser decomposta em várias modulações constituintes desse complexo em seus conceitos arbitrários, tais como pulsos, harmonias, melodias, intensidades, cores timbrísticas e movimentações espaciais.

7.11. Quais seriam todas as modulações elementares?

7.111. A modulação elementar consiste em sons. Como não podemos, porém, fixar o número de sons diferentes, tampouco podemos especificar a composição de modulações elementares.

7.112. Mesmo pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística e localização espacial são apenas rastros arbitrários do movimento sonoro.

7.113. Em última instância, as modulações elementares (stoichéia) são também limites abstratos inalcançáveis necessários para uma linguagem musical.

7.12. As variáveis modulares podem ou não se influenciarem mutuamente.

7.2. Se fixamos em variável uma parte constituinte da modulação, há uma classe de variáveis modulares que são todos os valores da modulação variável assim originada, como nos casos dos movimentos de pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística e espacialização.

7.21. Essas variáveis dependem ainda do que nós, segundo convenção sentimental arbitrária, queremos significar (meinen) com suas partes.

7.22. Se transformamos em variáveis, porém, todos os sinais cujo significado foi arbitrariamente determinado, ainda assim continua a haver uma tal classe (movimentos de pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística, espacialização).

7.221. Esta classe de fixações teóricas, porém, não depende mais de qualquer convenção, mas apenas da natureza da modulação. Ela

corresponde a uma forma lógica subjetiva – a um protótipo lógico da composição.

7.23. Os valores que a variável modular pode assumir são fixados. A fixação de valores é a variável.

7.24. A fixação dos valores da variável modular é a especificação das modulações cuja marca comum é a variável.

7.241. A fixação é uma descrição da modulação.

7.242. A fixação tratará, pois, apenas de temas, não do significado deles.

7.243. E apenas isso é essencial para a fixação temática, que ela seja uma descrição dos temas fixos das modulações na música e nada enuncie sobre o estilo.

7.3. O tema é o sentimento que se intenta presentear numa ou mais variáveis modulares.

7.31. O tema é a imagem modularsonora.

7.32. Duas variáveis modulares diferentes podem ter, portanto, o mesmo tema em comum – designando nesse caso, sentimentos diferentes.

7.321. A marca comum de duas modulações nunca pode ser denunciada por serem compostas com o mesmo tema, mas através de diferentes modos de composição.

7.322. Pois o tema é, sem dúvida, arbitrário.

7.3221. Poderíamos, portanto, escolher também dois temas diferentes e, nesse caso, o que restaria de comum nas modulações?

7.33. Na composição corrente, acontece com muita frequência que um mesmo tema componha de maneiras diferentes – pertença, pois, a modulações diferentes – ou que dois temas diversos sejam empregados, na modulação, superficialmente do mesmo modo.

7.331. O mesmo tema repetido, não é a mesma modulação.

7.4. Para reconhecer a modulação na música, deve-se atentar para o uso significativo na composição.

7.41. É só no seu emprego lógico-sentimental, que a música determina um estilo.

7.42. Se uma tema não tem serventia na sintaxe musical, não tem sentimento e ou sentido.

7.421. Na esquizopatológica de composição, o sentimento de uma música nunca pode desempenhar papel algum; ele deve poder estabelecer-se sem que se fale do significado de qualquer música, ele pode pressupor apenas a descrição das modulações.

7.5. As modulações possuem traços essenciais e casuais.

7.51. São casuais os traços que derivam da maneira particular de composição modular.

7.52. Essenciais, os que, por si só, habilitam a modulação a exprimir seu sentimento e sentido.

7.521. O essencial na modulação é, portanto, o que têm em comum todas as modulações que podem exprimir o mesmo sentimento.

7.522. Do mesmo modo o essencial no tema é o que têm em comum todos os temas que exprimem a mesma variável modular.

7.6. Poder-se-ia, pois, dizer: o som propriamente dito é o que todas as modulações que compõem o som têm em comum.

7.7. Um modo particular de fixação espaçotemporal do audível, um estilo, pode não ter importância, mas é sempre importante que seja um modo possível.

7.71. E isso se dá na composição em geral: o singular mostra-se repetidamente como algo sem importância, mas a possibilidade de cada singular nos ensina uma lição sobre a essência do som.

7.711. Uma música, por exemplo, pode conter uma canção em si sem necessariamente se reduzir à formacção.

8. A teoria esquizopatológica de cada ouvinte-compositor é sua fixação de temas estilísticos entre uma modulação sonora e um sentimento.

8.1. O homem tem a capacidade de construir linguagens musicais com as quais se pode exprimir todo sentimento, sem fazer idéia de como e do que cada modulação significa – como também assobiamos sem saber como se produzem os sons particulares deste canto.

8.2. Uma fonte principal de nossa incompreensão musical é que não temos uma audição completa, mas sim fragmentada do uso dos sons em nossas músicas.

8.21. A audição panorâmica consiste justamente em ouvir as conexões. Daí a importância da contínua busca e criação de novas articulações modulares intermediárias entre as já existentes (arbitrariamente os movimentos de pulso, harmonia, melodia, cor timbrística e espacialização).

8.22. Criando assim sempre novos conceitos teóricos musicais.

8.3. As relações entre as linguagens musicais, os estilos, se assemelham com as que mantêm os jogos. Pois se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a todos, mas verá semelhanças de família nas modulações sonoras.

8.31. Algumas músicas se assemelham pelos ritmos constantes, mas diferenciam-se nos usos harmônicos. Da mesma forma há famílias de jogos harmônicos bem definidos, como o tonalismo, que se dividem pelos usos melódicos e timbrísticos em, por exemplo, o pop e a música de câmara.

8.32. A totalidade das músicas de um estilo é sua linguagem musical.

8.321. Todas as músicas se interconectam rizomaticamente em, no mínimo, algum aspecto modular.

8.4. A linguagem musical humana é um traje que disfarça o ruído constante do audível. E, na verdade, de um modo tal que não se pode inferir, da forma exterior do traje, a forma do audível trajado; isso porque

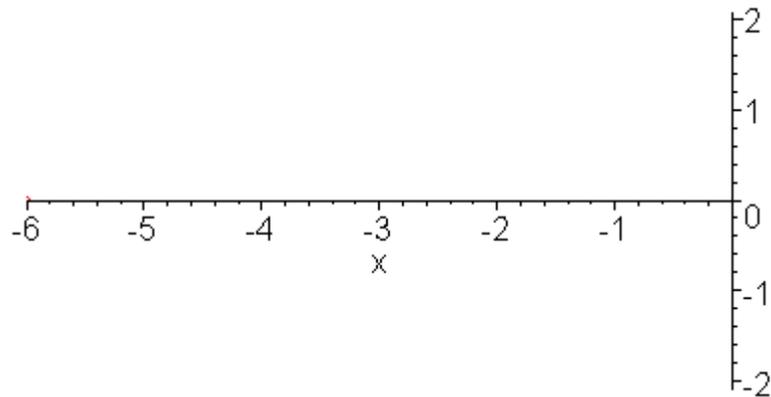
a forma exterior do traje foi produzida segundo fins inteiramente diferentes do de tornar reconhecível a forma do corpo sem órgãos ao ouvinte compositor.

9. A linguagem musical é o estilo fixado.

9.1. A linguagem privada é a esquizopatológica.

9.2. O estilo é o foco que produz o audível dentro ao ruído.

9.3 Toda música é “crítica da linguagem musical”.



9.31. Os acordos tácitos que permitem o padrão da linguagem musical corrente são enormemente complicados.

9.4. O disco gramofônico, a idéia musical, a escrita musical, a física das

ondas sonoras, todos mantêm entre si a mesma relação interna afiguradora que existe entre a linguagem musical e o audível.

9.41. A construção lógica é comum a todos.

9.42. A lógica é a linguagem dos jogos.

9.5. Que haja uma regra geral dum jogo por meio da qual o ouvinte compositor pode extrair a sinfonia da partitura, uma por meio da qual se pode derivar a sinfonia dos sulcos do disco e, segundo a primeira regra, derivar novamente a partitura, é precisamente nisso que consiste a semelhança interna dessas configurações, que parecem tão completamente diferentes. E essa regra é a lei da projeção, lei que projeta a sinfonia na linguagem das notas pela fixação temática. É a regra da transcrição dos sons na linguagem do disco gramofônico e das partituras.

9.6. Para entender a essência da composição musical, pensemos numa poética de equações, que afigura os sentimentos que descreve por meio de imagens subjetivas às danças dos algarismos, nunca inteiramente compreensíveis senão ao seu compositor.

9.61. A música reflete apenas o sentimental: pois não sei qual é a situação por ela produzida, por mais que compreenda a sua lógica de composição.

9.62. O ouvinte consegue no limite a intuição de seu autor.

9.621. A música produz o metafísico.

9.63. A música é seu sentido silenciado.

9.631. Mais se entende uma música quanto mais se entende suas partes constituintes, suas modulações sonoras.

9.632. Aos sons não se pode compreender, pois não há som em si.

10. A teoria pathológica de um estilo não procede de um modo tal que se explique cada música dele, mas sim as modulações elementar constituintes deste estilo de música.

10.1. A educação ostensiva das modulações parte dos temas estilísticos de cada ouvintecompositor que nos ensinaprende. Com as músicas, porém, nós nos entendemos.

10.2. Está na essência da música poder comunicar-nos um novo sentimento.

10.21. Uma música deve comunicar um novo sentido com modulações de velhos sentimentos da linguagem musical que nos precede.

10.211. Uma modulação de velhas modulações é uma nova modulação.

10.3. Uma música não é a representação dos sentimentos. Uma música é uma produtora dos sentimentos em questão pelas próprias experiências e memórias sinestésicas no ouvinte.

10.31. A realidade é comparada às paixões e razões pela composição musical, mas a música não é comparável com a realidade, daí seu passeio esquizo.

10.4. Uma música não pode ser verdadeira ou falsa. Uma música não argumenta.

10.41. A música produz apenas a existência e inexistência dos movimentos modulares dos sons e conseqüentemente dos sentimentos.

11. Tudo o que pode ser ouvido pode ser composto.

11.1. A música pode produzir qualquer sentimento, mas não pode produzir o que tem em comum com o sentimento – sua esquizopathológica.

11.11. Para podermos representá-la, deveríamos poder nos instalar, com a música, fora das paixões e razões, de nós mesmos e em última instância do próprio audível.

11.2. A música não representa.

11.21. A música não produz a lógica passional, esta linguagem

estilística se espelha na música que compõe.

11.22. O que se espelha na linguagem musical não é musicável.

12. Uma linguagem musical é esta representação de um estilo de composição.

12.1. A música produz a esquizopathológica de seu compositor através das estruturas musicais, divisões arbitrárias em partes constituintes de seu estilo.

12.11. Podemos, em certo sentido, falar de propriedades formais dos sons e modulações, ou seja, de propriedades da estrutura musical e, no mesmo sentido, de relações entre essas estruturas.

12.12. A presença de tais propriedades e relações não pode, todavia, generalizar as estruturas, únicas; mostra-se, sim, como particulares daquela música que produz aquelas modulações de sentires e tratam daqueles sons.

12.121. A uma propriedade de uma música, podemos também chamar um traço de seu estilo.

12.122. É uma propriedade estrutural de uma música os traços sem os quais os sons e suas modulações, e conseqüentemente seus temas seriam impensáveis (arbitrariamente pulso, harmonia, melodia, intensidade, cor timbrística e movimentação espacial).

12.2. Não se pode distinguir uma estrutura musical de outra dizendo que uma tem esta e outra tem, contudo, aquela propriedade; pois isso pressupõe que faça sentido enunciar ambas as propriedades de ambas as composições.

12.21. A presença de uma relação estrutural entre duas músicas exprime-se por uma relação estrutural de suas modulações.

12.3. As estruturas musicais são inumeráveis.

12.4. Por isso a lógica sonora está submetida à paixão musical.

12.41. Dada a natureza sonora, a música mais simples pode também ser a mais complexa para um ouvintecompositor.

12.5. Por isso só a música nos fornece problemas definitivos.

12.6. Toda música é possível. Todos os sentimentos que ela gera são também possíveis.

12.61. A tautologia musical, ou a repetição perfeita de um som prévio, como mostraram-no os minimalistas, é impossível dado ao incessante acréscimo de memória na duração.

12.611. Se ouvimos duas músicas, a segunda terá a memória da anterior.

12.612. Não há portanto metamúsica.

12.6121. Mas é possível usarmos de músicas como modulações para uma nova composição.

12.62. A contradição musical, ou a negação perfeita de um som prévio por outro, como mostraram-no os aleatoristas, é impossível dado que em última instância todos os sons têm uma ligação de natureza.

12.7. Na sua essência, uma música não é provável nem improvável. Uma modulação ocorre ou não ocorre, não há meio termo.

13. Todo improvisado acontece a priori.

13.1. De um tema nenhum outro tema pode ser logicamente concluído.

13.2. De um ruído ou música, não podemos deduzir a sua completa negação.

13.21. Daí a arbitrariedade passional da idéia de silêncio.

13.3. Todos os sons na lógica devem admitir justificação.

13.31. Devem evidenciar-se que não há sons lógicos, mas patológicos.

13.32. Não há sons proeminentes.

13.321. Os pássaros não sabem como cantarão, cantam.

13.4. Toda dita lógica musical foca sons que distingue especiais dentre a outros arbitrariamente.

13.41. Este foco auditivocompositor é a paixão esquizóide de seu ouvintecompositor.

13.5. As soluções dos problemas sonoros derivam em temas pois estabelecem a tematização.

13.51. As soluções dos problemas sonoros são outros problemas sonoros.

13.52. Os problemas sonoros são os mais concretos que existem por se encontrarem em direta ligação com as paixões do ouvintecompositor.

13.6. Uma música é um jogo sonoro de regras em movimento.

14. A especificação de qualquer forma especial seria completamente arbitrária.

14.1. Os limites de minha audição são os limites da minha composição.

14.2. Os limites de minha composição são os limites da minha audição.

14.21. O audível e a minha música são um só.

14.3. O mundo tal como o encontro entre o som e o sentido demonstra a inexistência do sujeito ouvinte.

14.4. O ouvintecompositor não pertence ao audível, mas é o limite do audível.

14.41. O ouvintecompositor é o limite de sua música.

14.411. A autoria se revela então como o limite de uma certa noção estilística da composição.

14.412. Uma certa dieta dos nossos plágios.

14.4121. Compor, o por com, é o plágio, este ato de desterritorializarmos e reterritorializarmos modulações.

14.4122. De original só os big bangs!, este paraísoperdido som-em-si inicial(se é que big bangs!).

14.4123. Sentir é plagiar.

14.41231. Plagiamos o saber por seu sabor.

14.5. Onde no mundo se haveria de notar um ouvintecompositor metafísico?

14.51. Você se diz que tudo se passa no ouvido e no campo auditivo. Mas o ouvido não se escuta.

14.52. E nada no campo auditivo permite concluir que é ouvido a partir de um ouvido.

14.6. Isso está ligado a não ser nenhuma parte de nossa experiência também a priori.

14.61. Tudo que ouvimos poderia também ser diferente.

14.62. Não há uma ordem a priori dos sons.

15. Na composição, processo e resultado são equivalentes.

15.1. A competência e a performance são indissociáveis.

15.2. Em última instância, só há processo e performance. O resultado da obra advém com a morte do compositor. E só assim se descobre sua competência.

15.3. A teoria musical é a esquizopathológica de um compositor usando sua música como argumento estético.

15.31. A música é transcendental.

15.32. A música transcende a seu ouvintecompositor nas suas paixõesrazões.

15.4. As composições são averiguações de suas modulações.

15.5. À questão de saber se a solução dos problemas musicais requerem a intuição, deve-se responder que é precisamente a linguagem musical que fornece, nesse caso, essa intuição.

15.51. As mecânicas tonais, por exemplo, põem a descrição do audível numa forma unitária, o piano. Concebamos uma superfície de teclas brancas sobre a qual houvesse manchas pretas irregulares. Dizemos, então: qualquer que seja a configuração que disso possa resultar, sempre poderei aproximar-me o quanto quiser de sua descrição recobrando a superfície com uma rede quadriculada de malhas convenientemente finas(tons e semitons) e dizendo, a respeito de cada quadrado se é branco ou preto(natural ou sustenidobemol).

15.52. Terei posto assim a descrição da superfície sonora numa forma unitária. Essa forma é arbitrária, pois eu poderia ter utilizado, com mesmo sucesso, rizomas triangulares ou hexagonais(modos pentatônicos, microtonais frequenciais) ou ainda não ter cristalizado e simplesmente intuído a mancha sonora a partir de todas as malhas que consigo conceber.

15.6. Às diferentes redes correspondem os diversos sistemas musicais.

15.61. E todas as redes serão lógicas, o que reafirma que a música é sempre pathológica e os sistemas, sempre arbitrários senão segundo seu esquizo ouvintecompositor.

15.611. Não existem dois pianos com a mesma afinação.

15.62. Caracteriza um sistema musical então, uma descrição completa do espectro sonoro, o audível por meio de uma determinada rede de malhas de determinada finura.

15.63. A mecânica dos sistemas musicais são uma tentativa de construir, segundo um só plano, todas as músicas verdadeiras para um compositor.

15.7. O que o ouvintecompositor silencia é seu falso.

15.8. Mas nenhum compositor se basta em falar de seus limites auditivos e composicionais, mas dos limites gerais da audição e da composição.

15.81. A experiência sonora é solipsista e nisto, sempre única.

15.82. Estes escritos são parte da minha teoria musical baseada nas minhas experiências e memórias sinestésicas enquanto ouvintecompositor.

16. Não podemos comparar nenhum processo com o decurso do tempo – que não existe senão nas modulações sonoras – mas apenas com um outro processo durável.

16.1. Dois sons podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo na mesma velocidade pois que se entressoam numa mesma modulação.

16.11. Diria-se que são como um mesmo som.

16.12. Duas músicas diferentes podem ser estabelecidas deste mesmo som pelas modulações diversas de vários ouvintes/compositores.

16.2. É por isso que a descrição do curso temporal de uma música só é possível se no ampararmos num outro processo (ampulheta, metrônomo, partitura ou em outras músicas.)

16.21. De onde se gera o relativismo total dos tempos modulares (andante, allegro, etc.) e das alturas (o Lá central do piano a 220mHz).

16.3. Toda a moderna audição das músicas está fundada na ilusão de que as chamadas leis tonais, modais, seriais, minimais e também as físicas sejam explicações dos fenômenos auditivos.

16.31. Assim detêm-se diante das leis musicais como diante de algo intocável, como os antigos diante de seus modos cíclicos repleto de

deuses.

16.32. E uns e outros estão certos e errados. Os antigos, porém, são mais claros, na medida em que reconhecem um termo final claro, enquanto, no caso dos novos “científicos” sistemas, é preciso aparentar que está tudo explicado.

16.4. O audível é independente de minha vontade.

16.5. O processo de teoria musical consiste em adotarmos a lei mais simples que se possa pôr em consonância com nossas experiências.

16.51. Esse processo não tem, contudo, nenhum fundamento lógico, mas apenas esquizopatológico.

16.52. É claro que não há nenhuma razão para acreditar que realmente ocorrerá o mais simples.

16.6. A música está em toda parte, mas não tem um domínio que lhe seja próprio.

17. Não há um sistema musical fechado.

17.1. Não há uma necessidade lógica de nenhum sistema musical.

17.2. Há talvez necessidades contextuais pragmáticas (culturais, históricas, políticas, recreativas, etc.).

17.21. A posição que a teoria musical ocupa atualmente, no coração da composição, conduz à adoção de uma definição da música unicamente como meio de transmissão de mensagens; e o resto, o esquizopathológico como sendo só o ruído e a redundância da utopia tácita.

17.3. A questão de sua interpenetração com o campo social(socius) nunca é colocada, os problemas relativos ao contexto da comunicação permanecem marginais.

17.31. Estas necessidades contextuais são também modulações das composições na medida que a ontologia da música se baseia nas paixões de seu ouvintecompositor.

17.32. Não há linguagem musical em si, uma unidade teórica como a do tonalismo é inseparável da construção de uma formação de poder, neste caso o tom.

17.321. Como também não pode existir música nacional, mas fenômenos de retomada de poder musical por um grupo de ouvintescompositores numa certa nação.

17.322. Não há revolução musical sem uma revolução sentimental.

17.4. O audível advém, de um núcleo elementar da primeira das significações sonoras, ou como um dos traços fundamentais da pragmática de educação ostensiva de um certo tipo de sociedade, como a

expressão de um mecanismo abstrato que garante a consistência de um certo tipo de ordem musical.

17.41. Por exemplo, a questão não é se o ouvintecompositor é dono de sua música ou não, mas exatamente a desterritorialização da composição da pragmática deste contexto plagiadores/donos pela reterritorialização dela numa esquizopathológica própria do ouvintecompositor.

17.42. O poder se apossa do gozo de musicar como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário.

17.5. Cada música cristaliza uma dança muda de modulações rizomáticas fluindo ao mesmo tempo no corpo social e no corpo individuado.

18. Todas os sons têm igual valor, mas as músicas têm valores distintos.

18.1. O sentido do audível deve estar fora dele, no que o foco silencia do ruído.

18.11. No audível, tudo é como é e tudo acontece como acontece; não há nele nenhum valor – e se houvesse, não teria nenhum valor.

18.111. Se há um valor que tenha valor, deve estar fora de todo acontecer e ser-assim.

18.112. Pois todo acontecer e ser-assim é casual.

18.12. O que o faz não casual não pode estar no audível; do contrário, seria algo, por sua vez, casual.

18.13. É por isso que tampouco pode haver composições meramente lógicas.

18.2. É claro que a pathológica musical não se deixa exprimir por completo senão no esquizo das suas composições.

18.21. A pathológica é transcendental.

18.3. O primeiro pensamento que nos vem quando se formula uma lei musical da forma “você deve...” é: e daí, se eu não fizer? É claro, porém, que a teoria nada tem a ver com punição e recompensa, no sentido usual.

18.31. Portanto, essa questão de quais sejam as consequências de uma composição não deve ter importância no momento da composição se o ouvintecompositor quiser ser fiel às paixões que o levam a compor.

18.32. Deve haver, na verdade, uma espécie de recompensa e punição passional(ou se preferir, sentimental), mas elas devem estar e estão na própria música.

18.321. E também, é claro, a recompensa deve ser algo de agradável e a punição algo de desagradável.

18.4. Da vontade enquanto portadora das paixões e sentimentos não se pode falar.

18.41. Esta vontade é só a música que compõe.

18.5. Se uma boa ou má volição altera o audível, só pode alterar os limites do audível, não as músicas; não o que pode ser musicado, as paixões.

18.51. Em suma, o audível deve então, com isso, tornar-se a rigor outro audível.

18.52. Deve, por assim dizer, minguar ou crescer como um todo.

18.521. A audição do feliz é diversa da do infeliz.

18.53. Como também a audição, com a surdez, não morre, se altera.

18.531. A surdez é um evento auditivo, como Beethoven ensinou-me com lágrimas.

18.6. A solução do enigma sonoromusical está fora do sommúsica.

18.61. Como seja o audível, é completamente indiferente para o quê. O silêncio não se revela no audível.

18.611. As músicas fazem todas parte apenas do problema, não

da solução.

18.612. Todo canto é um canto do canto.

18.6121. Só o silêncio soluciona.

18.62. Do sentimento do audível como totalidade limitada(péras) é produzido o sentimento do silêncio na abstração do além destes limites(ápeiron).

18.7. Para uma resposta que não se pode dar, não se pode tampouco questionar.

18.71. O silêncio não existe, ou ainda, eu também não tenho nada a dizer e estou dizendo-o.

18.72. Se uma dissonância se pode compor, sua consonância também é possível.

18.721. Pois só podem haver dissonância onde se conhece as consonâncias.

18.8. O método correto da teoria musical seria propriamente este: nada dizer, senão o que se pode dizer; portanto, escadas esquizopatológicas pelas quais chegamos ao presente audível– portanto, algo que nada tem a ver com teoria musical; e então, sempre que alguém pretendesse dizer algo das leis sonoras e ou musicais, mostrar-lhe que

não conferiu os significados passionais a certas modulações sonoras e ou temas em suas teorias. Esse método seria, para ele, insatisfatório – não teria a sensação de que lhe estivéssemos ensinando música; mas esse seria o único rigorosamente correto.

18.9. Minhas teorias elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como retrato de meus devaneios esquizopatológicos, após ter escalado por eles.

18.91. Devo, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela.

18.10. Escrever sobre a música é um apaixonante paradoxo. Ao mesmo tempo que nunca alcançamos o inefável das modulações de nossos sentimentos, o próprio escrever sobre o papel a dançar é música a gestar um novo audível.

18.101. As palavras com as quais expresso minha música são também, em parte, minha reação à minha música.

19. Sobre aquilo de que não se pode falar, dever-se-ia cantar.

“...la la ri la la...”

Lewis Carroll

Contato: [felipepiresribeiro@yahoo.com.br](mailto:felipepiresribeiro@yahoo.com.br)

## GEOTEC - Música, tecnologia e novos nomadismos

Rui Eduardo Paes



Na edição de Maio de 1989 da revista Keyboard, Mark Dery escreveu um artigo em que se referia ao dia em que nos tornaríamos tecnologia (1), em vez de apenas a usarmos, anunciando para breve esse tempo. Ainda não chegamos lá, mas a verdade é que pouco faltará. No seu entender, o conceito de “cyberpunk”, quando transferido da literatura de antecipação científica para a música, constitui um “baluarte psicológico” face às mudanças que estão por vir, trazidas por futuros avanços na microtecnologia, nas interfaces homem-máquina, na engenharia biológica e na nanotecnologia. Avanços que, longe de anunciarem o nirvana da humanidade, nos desumanizam: “A tecnologia está se tornando mais suave, mais inteligente, mais ‘sexy’, e os humanos estão se endurecendo, perdendo os sentidos e, na idade da Aids, ficando assexuados.”

Na enquete então realizada por aquela publicação junto a músicos ligados ao cyberpunk, as respostas foram esclarecedoras. Alain Jourgensen, dos “pós-industriais” Ministry, disse que esta é «uma arte da guerra» e que

em tal guerra acontece, apenas, que existem mais armas. Achava ele que, para atrair as atenções, é mais eficaz esbofetear alguém do que lhe apertar a mão, mesmo que isso assuste algumas pessoas e as afaste. Tom Ellard, do grupo australiano Severed Heads, introduziu até o conceito de *fight back*, fórmula reativa de luta contra a predeterminação dos usos tecnológicos por uns quantos engenheiros no Japão e dos parâmetros com que somos coagidos a pensar pelas superestruturas do saber e da comunicação. Naut Humon (repare-se nas semelhanças fonéticas com “not human”, “não humano”), músico eletrônico e responsável pelo selo Asphodel, antigo aluno de Richard Teitelbaum que se entusiasmou com o tecno, categorizou os praticantes desta tendência como “os fantasmas da máquina, os subversivos urbanos que se ocultam debaixo da terra”, prontos para atacar com a substituição da harmonia e da melodia pelo ruído, aquele sugerido pelo nosso quotidiano tecnicizado ou mesmo dali retirado por meio de aparelhos de reprodução magnética.

Com a sua *musique concrète*, Pierre Schaeffer terá sido um precursor da atitude cyberpunk na década de 50, pelo menos na medida em que, contrapondo-se à *elektronische musik* (Stockhausen e a escola de Darmstadt), baseou o seu propósito de renovar as idéias musicais no ruído. Mas como partiu de sons recolhidos *in situ*, os processos que utilizou, apesar de terem implicado em alguma inovação maquínica, afastaram-no necessariamente da máquina. Ou seja, passou da máquina ao ouvido, dado que a música concreta se centra na escuta. Isso logo se alterou, e apesar de recentes incursões em contracorrente pelo concretismo, a eletroacústica que se sucedeu aos pioneirismos de Schaeffer e do seu mais próximo colaborador, Pierre Henry (o primeiro a “evoluir” essa abordagem para estes domínios), regressou à máquina.

O peso da tecnologia é patente mesmo nas tendências “naturalistas” da eletroacústica, aquelas que nomeadamente buscam o chamado “efeito

Sharawadji”, definido como a sensação de plenitude provocada pela contemplação de uma paisagem sonora complexa. O termo “sharawadji” veio da China e foi introduzido na Europa pelos navegadores do Séc. XVII, designando uma impressão de beleza que não se pode explicar racionalmente e que só a Natureza é capaz de originar, ainda que «por descontextualização e ruptura de sentido», como avisou o compositor canadense Claude Schryer. A categoria *soundscape* surgiu não só como resposta ao desejo de introduzir na música a realidade vivencial, os sons não musicais (o ruído) do quotidiano, mas também em decorrência de preocupações de tipo ecológico. A referência do próprio Schryer a uma “experiência auditiva quase-religiosa” dos sons sharawadji dá conta da amplitude espiritual deste tipo de intervencionismo estético.

Schryer confessou o seu amor pelas máquinas numa comunicação dirigida à Société Qu b coise de Recherche en Musique: “Gosto muito da velocidade do som virtual. Gosto de me inspirar no imenso potencial metafórico e metamórfico da eletroacústica. E no entanto, devo lidar continuamente com o paradoxo entre a minha arte eletrônica e a ecologia. Por vezes tenho mesmo a impressão de fazer parte do problema, e não da soluço.” Esta soluço poderia ser o desenvolvimento de uma “consciência sonora”, na esperança de que as tecnologias eletrônicas nos ajudem a sensibilizar a percep o dos sons e a encontrar um equilíbrio entre o ambiente áudio natural e o que produzimos artificialmente.

Assim, a grande tarefa da eletroacústica ambiental   conjugar as dimensões físicas da escuta natural com as da relatividade da escuta midiaticizada.

Qual é a principal diferença desta tendência em rela o   música concreta? O fato de a composi o de *soundscape*s refletir e processar a

realidade, na fronteira entre a representa o e a abstra o, tal como a fotografia, enquanto na *musique concr te* os sons são separados da sua fonte e transformados em “objetos” cujo valor reside em si mesmos. Ou melhor: são “desanimados”. Desse modo, considera-se bem sucedida uma peça musical “paisagística” quando esta consegue modificar a atitude dos ouvintes relativamente aos sons que nos rodeiam, num processo de alcance social e político. Se a utopia do cyberpunk   negativista, na verdade uma anti-utopia, a antecipa o da tragédia humana e um alerta, a utopia da ecologia musical   simpática, ing nuo e bem intencionada, por vezes até “politicamente correta”. Destas duas perspectivas, uma niilista, a outra “construtiva”, a mais atuante acaba por ser a primeira, e não são devido ao seu impacto. A fabula o de cenários ou atmosferas sobrenaturais e p s-humanos pode ser “anti-ecológica”, mas esta anti-ecologia, vendo bem,   ainda uma ecologia.

Num pequeno livro simplesmente intitulado *Cyber-Punk*, o neo-situacionista Mark Downham definiu este gênero como “uma nova fic o tecno-surreal”. Já acreditava ele na época (década de 80 do século passado) que a convergência da televisão, das telecomunica es e do computador cria uma ideologia de determinismo tecnológico e constrói futuros pré-fabricados que apenas espelham a presente sociedade do espetáculo, numa espécie de transmissão da morte da alma coletiva dos homens. Não se trata apenas de um encontro entre Frankenstein e a MTV, mas de um deslumbramento relativamente à violência metropolitana e societária. “Nós somos o espetáculo. O vácuo do nosso relacionamento social e do nosso espírito é o espetáculo. As nossas iconografias são o espetáculo, bem como as nossas atrocidades”, lemos em determinada passagem.

O triunfo tecnológico “celebrado” pelo cyberpunk   escatológico, segundo Downham, significando a nulidade de qualquer oposi o, a dissolu o da

História, a neutralização da diferença e o apagamento da possibilidade de alternativa. Na sua definição, o cyberpunk é um mar eletrônico cujas correntes o transportam na direção da catástrofe. Esta entropia tem um nome: poder. Se a tecnologia é a mão do poder, o cyberpunk foi a sua má consciência. E continua a sê-lo, nas práticas musicais que o herdaram. A mão, já o dizia Jean Baun, não tem apenas como vocações a apreensão, o gesto ou o toque, é também “o órgão do surgimento”. A mão torna o cérebro ativo e completa o homem, isto é, lhe dá poder. E se este pensador argumenta que o desenvolvimento do maquinismo teve por fim último a conquista do espaço, a tecnologia fez deste “já não o lugar da nossa despossessão, mas o campo do nosso poder”. Porquê? Porque as técnicas de telecomunicação, de telecomando, de teleguiagem amplificaram o poder das nossas mãos, prolongaram os nossos braços e enriqueceram as possibilidades de manipulação, explica ele.

Foi assim que nos habituamos a encontrar cada vez menos resistência nas coisas, “a distância, o peso, a impenetrabilidade dos corpos foram vencidos e já não constituem obstáculos”, verificando-se deste modo que “o homem conseguiu tecer em torno do mundo toda uma rede de apreensões”. Hoje, muitos artistas eletroacústicos influenciados pelos princípios cyberpunk utilizam o microfone como o instrumento principal de uma música que se pretende móvel e até de deriva, uma música tecnologicamente portátil e que tem a sua razão de ser no próprio atravessamento dos ambientes sonoros. Esta postura é bem explicada por Brandon LaBelle num texto intitulado “Architecture of Noise” que reflete sobre a geografia criada pelo ruído, publicado num livro/CD coletivo, *Site of Sound: Of Architecture and the Ear*: “A rua é imprevisível, existindo como um possível caos, uma ordem sempre em processo de se minar a si mesma.” A rua, espaço vazio, é para LaBelle inerentemente instável e potencialmente “criminal”.

A rua expressa, assim, a liberdade do movimento e força a possibilidade de igualdade democrática, aliviando a ordenação imposta pela arquitetura burguesa. Uma casa é sempre um abrigo, mas também potencia a perturbação: “Um corpo sentado numa cadeira pode estar confortável, mas esse conforto não dura muito tempo; o corpo fica inquieto, agitado, os músculos crispam-se e acabamos por nos levantar. Estamos sempre em processo de nos confrontarmos com o nosso conforto, sentimos a necessidade de nos ajustarmos para acomodar as nossas agitações corporais, reorganizando o espaço para aliviarmos os movimentos.” Esta visão das coisas não está muito longe da expressa pela Internacional Situacionista. LaBelle vê esta como o abandono da prática artística a favor da ação política, com o objetivo de minar a homogeneização crescente da sociedade moderna e articular formas alternativas de viver e de ser produtivo. Procurou-se, assim, a potencialização dos conflitos e das paixões, por meio de uma arquitetura que tivesse a rua em consideração, designadamente as suas inerentes multiplicidade, vitalidade e fluidez.

Contra a expansão corporativa a que se assistiu nos anos 50, os situacionistas valorizaram a idéia de fluxo como forma de libertar o caos da realidade. O fluxo cria ruído, dissonância, contradição, magnifica a diferença, multiplica a experiência humana, convida à interação coletiva. “A IS aspirou a uma arquitetura pública, a um design urbano estruturalmente permeável, determinado e formado pelo coletivo”, em concordância “com a agitada fluidez da rua” e tendo em vista uma “vivência criativa” e “espontânea”. Como lembra Brandon LaBelle no seu ensaio, para a Internacional Situacionista a liberdade não era algo desprovido de tensão, antes pelo contrário. E assim sendo, uma arquitetura da liberdade deve criar espaços de conflito, espaços que não só os possibilitem como os amplifiquem. A música concreta refletiu este entendimento, pois incidu sobre a própria substância da realidade, a sua

paisagem sonora, o seu “ruído”, enfatizando «as frenéticas complexidades da vida moderna».

O compositor eletroacústico que ouvimos em *Techné* considera inclusive que há profundas semelhanças das preocupações concretistas de Pierre Schaeffer com o situacionismo: «Ambos favorecem um envolvimento direto com o que as envolve, com as ruas da cidade como espaço de ambiência cujas ocorrências naturais são a substância de uma arquitetônica da cultura e da mudança. Cortando e colando fragmentos de uma fita magnética com miríades de gravações, a composição de *musique concrète* assemelha-se com os projetos de *cut up* feitos com base nos mapas de Paris por parte dos situacionistas Guy Débord e Asger Jorn.» Conscientes disso, os herdeiros musicais de Schaeffer, entre os quais LaBelle, continuam a incluir a experiência sensual, empírica e subjetiva da rua nas suas obras.

Concretistas são também Leif Elggren e CM von Hausswolff e a ideia situacionista de rua aparece, expandida, no país virtual que fundaram, Elgaland-Vargaland, cujo território dizem ser formado pelas zonas de fronteira de todas as nações do mundo, as chamadas “terras de ninguém”, bem como pelos territórios mentais e perceptivos dos estados hipnagógico, a área de fronteira entre o despertar e o sono, e escapista, que surge quando nos apetece estar noutra lugar, ou as fronteiras definidas por certas doenças mentais, a *near death experience*, a hipnose, o mesmerismo, a telecinese, a telepatia, o delírio, os estados alterados de consciência por meio de drogas ou álcool, o êxtase religioso, a inspiração artística, a possessão por um espírito, o medo, o amor ou o orgasmo. Para Elggren e Hausswolff são territórios relacionados os discos rígidos “bichados”, os vírus informáticos, os CD-ROMs, os floppydisks, os programas de computador, as frequências sonoras, a fissão ou a fusão de

partículas. Só não mencionam a Internet, que é onde o país tem a sua existência funcional.

À boa maneira situacionista, o Estado de Elgaland-Vargaland só não é um projeto de arte porque pretende ser mais do que arte. De forma inédita e com uma boa dose de humor, o propósito central é pôr a nu a verdade do que são os Estados ditos democráticos. Segundo uma explicação assinada por Hakan Nilsson, ministro dos Bloody-Marys (!), no website do novo país, é preciso ter em conta que os direitos do indivíduo só existem na medida em que não ameaçam os direitos do Estado. O fato de a religião, o mercado e a liberdade de expressão não poderem ser controlados na geopolítica liberal faz com que o Estado pareça tê-los libertado, de forma paternalista. “Mas não nos deixemos enganar”, avisa o “governante”, pois a primeira atitude desse mesmo Estado é proteger-se contra os seus cidadãos, mesmo que faça crer que as suas medidas de força surgem em defesa e benefício destes. Aliás, é neste particular que intervém o grande argumento da guerrilha urbana desde a “crise” das *Brigate Rosse* na Itália: não é o “terrorismo” que cria o Estado policial, mas este que produz o terror, nascido precisamente para denunciar a natural condição autoritária e beligerante do Estado.

E é assim que Elgaland-Vargaland é apresentado como uma monarquia autocrática e ditatorial, tal como o era a “mãe” da atual concepção do Estado nos séculos do direito divino (2). E isso apesar de, na sua Constituição, surgirem artigos cujo conteúdo acalenta certos aspectos do discurso anarquista. Lê-se, por exemplo, no Artigo 8º que “todos os cidadãos têm o poder irrestringível de decidir sobre a sua vida, em harmonia com os seus ideais e modelos pessoais”, ou, no Artigo 13º, que “o Estado de Elgaland-Vargaland tem o propósito de abolir o seu território

físico, buscando para esse efeito, a) a unificação do planeta numa única nação; b) a expansão do território por meio da repetida e fractal divisão de todos os outros Estados existentes, até ao nível do território ocupado pelos indivíduos”. Os direitos declarados constitucionalmente passam pela “liberdade de dispor da sua existência” (suicídio, eutanásia) ou pela possibilidade de se “mover livremente na ordem hierárquica”.

Elgaland-Vargaland tem o seu próprio hino, composto por Elggren e von Hauswloff a partir de uma quantidade imensa de hinos nacionais e que retoma a idéia do célebre *Hymnen* de Stockhausen (anos 60). Foi editado em CD pela Ash International, selo interessado em “redefinir as fronteiras musicais, psicológicas e geográficas”, a mesma que lançou «Runaway Train», o registro das conversas entre o maquinista de um trem descontrolado e a base, ou um outro disco que contém as confissões de presos das células da morte americanas momentos antes da sua execução.

São cidadãos de Elgaland-Vargaland os músicos, eletrônicos na sua maioria, Robin Rimbaud (Scanner), Ulf Bilting, Andrew McKenzie (The Hafler Trio), John Peter Nilsson, John Duncan, Jim O'Rourke, J.G. Thirlwell (Foetus), Bruce Gilbert, Russell Haswell, Ilpo Vaisanen (Pan Sonic), Holger Hiller, Marc Behrens, Christian Fennesz, Ryoji Ikeda, Raymond Strid, Francisco López, Oren Ambarchi e Mats Gustafsson, entre muitos outros de vários pontos do planeta. Todos eles participam, a seu modo, do propósito de enfrentar as estruturas do globalismo econômico e político capitalista, por meio de propaganda, infiltração e idealismo. Leif Elggren herdou da sua influência maior, o surrealismo, a noção de que é preciso mudar a sociedade e o próprio homem. “Fazer arte é dizer ‘quero ser eu mesmo a criar as minhas regras’”, diz. Parafraseando Marcuse, ele considera que a arte ainda é um ato de oposição. De oposição e, como vemos, de (re)invenção geográfica. Verificando bem, Elgaland-Vargaland

já invadiu territórios reais. Estes são músicos migrantes, a prática da improvisação proporcionando que muitos deles cultivem os encontros com outros músicos de diversas nacionalidades. Já não se trata da velha idéia de “digressão internacional” por parte dos grupos de rock ou de jazz; os nomes acima indicados estão em trânsito permanente e a música que fazem, a sós (por exemplo, mediante a utilização de sons captados “in loco”, no caso dos concretistas) ou com quem encontram nos países onde aterram, depende dessa transitoriedade.

Vejamos o exemplo de Jason Kahn, músico norte-americano residente em Zurique que já morou em Tóquio e está permanentemente em viagem. Quando toca, disse-me ele, nunca está em questão ser um americano emigrado na Europa, simplesmente porque a sua música, eletroacústica e improvisada, não tem qualquer linhagem étnica direta: “Ao me encontrar com outros músicos, é o som que experencio acima de tudo. Não nego que o background cultural de cada um de nós possa ter algum impacto na música que fazemos, mas isso é relativizado pelo fato de o som ser universal. Pode parecer um chavão, mas quando toco com músicos de outras nacionalidades os nossos fundamentos culturais cedem face ao som que estamos criando - esse som é o fator que nos unifica, que torna possível comunicarmos, mesmo que não falemos a mesma língua. Quando nem sequer há tempo para assimilar as novas culturas que encontro nas minhas viagens, só posso confiar no som para me transportar para além dos contextos culturais e geográficos por onde passo.”

E é como dizia Yona Friedman: a migração é uma das mais importantes utopias da História. Se a arquitetura pudesse ser transformada pelo caráter migratório destes músicos e destas músicas, as cidades de hoje seguiriam o modelo dos antigos khans /caravancerais (3) do Oriente: uma infra-estrutura de recolhimento devidamente equipada com tecnologias

de informação e comunicação cujos lugares vagos são ocupados à medida que os migrantes passam, como uma imensa cidade-hotel móvel, dinâmica, em transformação contínua e com índices de ocupação variáveis, onde nada é igual e nenhum sedentarismo é possível, a rua invadindo as casas e os quartos. Friedmann lembra inclusive, em *Utopies Realisables*, que a mobilidade humana é o esqueleto do sistema social e que a migração é sempre uma garantia de liberdade. Neste contexto, isso ainda seria mais verdadeiro...(4)

Pelo menos se pensarmos em termos de espaço físico. Porque não prolongar Elgaland-Vargaland para o espaço sideral? O que aconteceria, por exemplo, se um novo talento musical fosse implantado num ser humano, aumentando as presentes capacidades de processamento? Esse novo paradigma musical implicaria um novo domínio espacial? Estas perguntas foram feitas pela compositora eletroacústica Pauline Oliveros numa comunicação intitulada, sugestivamente, “Quantum Improvisation: The Cybernetic Presence”, apresentada na California University, em San Diego, há quatro anos. O nome da conferência em que a igualmente acordeonista e mentora do projeto Deep Listening participou era, já por si, esclarecedor quanto à ânsia de “extensibilidade” das preensões de que falava Jean Baun: *Improvisation Across Borders*. Repare-se que, aqui, a improvisação, enquanto técnica e estética de criação musical pensada para o tempo real da sua apresentação pública, ocupa o lugar que a música concreta, de suporte, tinha nos passos anteriormente focados. Oliveros imaginou uma melodia/tonalidade espacial que fizesse um percurso entre Saturno, Aldeberon, Sirius e a Terra. Uma melodia tridimensional, com cor, espaço e, claro, som, audível em vários pontos da galáxia, simultaneamente. A matriz cyberpunk é óbvia.

“Nada nos obriga a ficarmos limitados às definições físicas do nosso alcance perceptivo. E a imaginação? Este é o desafio que a tecnologia

enfrenta - a hibridação de formas homem-máquina através de implantes; um mundo de novos seres com formidáveis poderes de percepção, memória, raciocínio e interpretação”, defendeu a visionária protagonista da New Music norte-americana. Neste cenário futurista (ou nem tanto assim, dado que algumas destas próteses musicais já existem), a música livremente improvisada, mesmo que com recurso ao cálculo intensivo do silício, deverá continuar a ser um produto do caos carbônico, da imprevisibilidade e da permutação do acaso, do calor, da simplicidade e da profundidade espiritual que nos identificam como humanos.

Pauline Oliveros chegou mesmo a fazer uma lista do que seriam (deveriam ser, pois não esqueçamos que se trata de *wishfull thinking*) as capacidades do novo músico espacial: 1) Habilidade para reconhecer e identificar instantaneamente qualquer frequência ou combinação de frequências em qualquer afinação, timbre, tempo ou ritmo, em qualquer tipologia musical ou som em qualquer espaço; 2) Habilidade para produzir qualquer frequência ou som em qualquer afinação, tempo, timbre, dinâmica e articulação dentro dos limites dos instrumentos e das vozes selecionados. A possibilidade, também, de qualquer instrumento ou voz se metamorfosear em outro; 3) Habilidade para reconhecer, identificar e recordar qualquer música, as suas partes bem como o todo, independentemente da sua complexidade; 4) Habilidade para perceber e compreender a espacialidade interdimensional; 5) Habilidade para compreender a natureza da energia musical - as suas forma, partes e espiritualidade inerente -, à medida em que a música se desenvolve numa execução; 6) Habilidade para compreender a conexão espiritual e a interdependência de todos os seres e de toda a criação como a base do fazer musical; 7) Habilidade para criar comunidades e para curar através da música; 8) Habilidade para perceber as profundezas do universo, bem como a vastidão dos oceanos. Segundo Oliveros, este pode ser, inclusive,

“o palco de improvisações galácticas interdimensionais com seres que ainda hoje desconhecemos”.

A isto esta artista dos sons chama de “improvisação consciente”. Se a prática da improvisação começa por ser inconsciente (“o corpo sabe o que fazer, mesmo quando a mente não compreende”), acrescentar-lhe uma consciência é torná-la estratégica, mesmo quando o desenlace é totalmente imprevisível. Uma estratégia de improvisação é, deste modo, tocar como implicação da escuta. Pauline Oliveros lembrou à platéia que a mente humana ainda não foi devidamente explorada: “Dispomos de muito mais capacidade no neo-córtex do que a que atualmente usamos, à espera de expansão evolutiva. Os computadores podem instruir-nos nesse processo, à medida que continuamos e mesclar-nos com a inteligência maquina que criamos e que continuamos a interagir por meio da improvisação. Temos, no entanto, de decidir o que uma estrutura de silício com 50 anos pode ensinar a uma estrutura de carbono com cinco milhares de milhões de anos de existência antes de procedermos a transformações físicas irreversíveis.”

Neste sentido, se referiu às vantagens da computação quântica, que se baseia na física quântica, ciência que estuda partículas como os elétrons, existentes em mais do que um estado ao mesmo tempo. Esta nova forma de computação pode, na sua opinião, favorecer o que denomina de “improvisação quântica”, uma combinatória de incompatibilidades que se caracteriza, precisamente, pela ambiguidade. Uma ambiguidade consciente e definida pela simultaneidade de vários estados mentais, geradora de combinações sonoras atualmente impossíveis. Disse Oliveros, na ocasião, que a improvisação quântica “pode inclusive encontrar novas formas de expressar e entender as relações entre a mente e a matéria”, mais um novo território para o crescimento de Elgaland-Vargaland. O mapa-mundi está se transformando...

## Notas

1. Momento em que a técnica se tornaria arte, no dizer de Marcuse.
2. Os símbolos monárquicos que surgem no site e na documentação do Estado de Elgaland-Vargaland são utilizados como uma forma de despossessão da noção de poder. “Para mim, todos nós somos reis e rainhas no nosso próprio império”, diz Leif Elggren.
3. Um caravançaral era uma pousada de grandes dimensões que fornecia água, comida e alojamento às caravanas de passagem. Na Idade Média, eram encontrados sobretudo na Anatólia, na Mesopotâmia, na Síria e na Pérsia.
4. Tenha-se em conta, neste cenário, o que considera Fernández de La Mora em *El Crepúsculo de las Ideologías*: “A convivência e a nivelção de culturas diferentes traz para o plano do optativo e, de certo modo, do arbitrário um âmbito amplíssimo dos hábitos, das crenças e dos arquétipos. Dentro desse relativismo não há, em certo sentido, verdade. (...) O multiculturalismo relativiza quase todo o conteúdo da cultura na acepção clássica desta.” É evidente que isto pode ser considerado positivo e negativo ao mesmo tempo... Positivo porque “desnacionaliza” as culturas regionais e locais, negativo porque pode diluí-las.

Link: Elgaland-Vargaland ([www.krev.org](http://www.krev.org)).

Fonte: Página de Rui Eduardo Paes (<http://rep.no.sapo.pt/>).

## GLÔBAL

Alexandre Matias

### *O que é e para onde vamos*

As raízes da música negra na Inglaterra datam do começo dos anos 60, quando a geração Beatles desfilou para seus conterrâneos toda uma proficiência em música pop norte-americana - e entre o country e os sub-Sinatra haviam hits de doo-wop, rhythm'n'blues, boogie-woogie e, claro, rock'n'roll. Os infames "race records" fizeram a cabeça dos jovens ingleses (que recepcionariam mais tarde, em momento histórico, parte daquela revolução black, quando Dusty Springfield apresentou o elenco da Motown - Marvin Gaye, Supremes, Temptations, Martha & The Vandellas, Smokey Robinson & The Miracles - no palco do programa teenpop Ready Steady Go!, em 1965). Pela metade dos anos 60, foi a vez dos menos hippies do movimento hippie elegerem o blues como seu dogma psicodélico, a paisagem sonora em que magos, gnomos e morsas era substituída por sujeitos de carne e osso: pretos velhos de voz rouca que faziam seus instrumentos gemerem de tristeza. Nos anos 70, foi a vez da música jamaicana ganhar terreno, seguida da disco music, que tomou o planeta de assalto no final daquela década.

Mas foi o punk que deu a liga. Quando o Clash sacou que "no future!" e "destroy" eram armadilhas comerciais em forma de dogmas, viu no reggae e na disco a possibilidade de criar uma Internacional do pop. London Calling e Sandinista! eram parques temáticos sobre a história do rock - e tanto a discoteca, o hip hop e a música da Jamaica eram listados como capítulos tão importantes como os outros. Logo em seguida, os Talking Heads sobem neste trem e convocam músicos caribenhos para gravar Remain in Light com o Brian Eno. A sorte estava lançada, e eram estes os primeiros passos de um gênero ainda sem nome, que tangencia o

conceito vago de world music (ainda preso ao formato roots) e está infiltrado nas ruas de qualquer cidade.

Este gênero - vamos chamá-lo de "glôbal", internacionalizando a pronúncia com o circunflexo - agrega manifestações culturais variadas, que vão do vodu de favela aos b-boys. Qualquer artista que tenha o espectro musical mais amplo consegue visualizar que não existem diferenças entre gêneros musicais ou classes artísticas - todos pertencem a uma mesma consciência planetária, que usa cada indivíduo para provar sua existência. É um papo meio de boteco ou de bicho-grilo ou de budista (no fim, dá tudo no mesmo), mas que, se não consegue encontrar uma lógica para ser explicada, ao menos temos evidências suficientes para supor apenas no acaso.

Pois tanto a Nação Zumbi quanto o Manu Chao, o Massive Attack e o Jurassic 5, o Stereo Maracanã e o Lee Perry - todos falam a mesma língua, com sotaques diferentes. O amálgama sonoro e cultural que cada um destes grupos cria é tão vasto quanto o da própria realidade e muito específico dentro de seu universo. No fim, todos soam como parte de uma mesma aldeia sonora - que, indo além, encontra ecos no Fela Kuti, no Jimi Tenor, no Cornelius, no Talvin Singh. Continentes musicais que soam como uma só Pangéia, rica, populosa e plural.

Este "glôbal" é afrocentrico e baseado no ritmo (de preferência, elétrico), e foi justamente este o universo desencadeado por músicas como "The Magnificent Seven", "This is Radio Clash", "Rudie Can't Fail", "One More Time" e outras pérolas do Clash. Um universo que foi cantado e idealizado por Bob Marley e por James Brown, por Miles Davis e por John Coltrane, pelos Beatles e pelo Led Zeppelin, mas que só foi posto em prática como manifesto junto com o espetacular plano B de Strummer e Jones. Quando o Clash optou por nivelar seu universo sonoro pelo som do terceiro

mundo (incluindo os dentro do primeiro mundo), ele validou politicamente a disco music, o reggae e o hip hop, liberando para as gerações seguintes toda a liberdade artística.

Este universo foi pilhado pelo mainstream no auge dos anos 80 (lembre-se de Sting, Paul Simon, Peter Gabriel, David Byrne) e transformado em mercado alternativo auto-suficiente (o meio world music é um dos mais organizados do showbusiness), mas sempre se assegurou ao viver à margem do sistema. Das colisões rítmicas propostas tanto pelos DJs de hip hop (Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash) quanto por bandas de pós-punk (PiL, Gang of Four, Associates) ao flerte inglês com o dub (On-U-Sound, Pop Group, Raincoats, Slits), passando pelos filhos da disco (a house de Chicago, o techno de Detroit, o funk carioca e o Miami Bass) e chegando aos coletivos de hip hop ingleses (o Wild Bunch e o Soul II Soul, principalmente). Isso sem mencionar artistas panculturais, como o Mano Negra, o Karnak, o Ozomatli, os 3 Mustapha 3, os Paralamas do Sucesso, Manu Dibango, os Negresses Vertés, Airto Moreira, o Zap Mama, Youssou N'Dour e os safáris culturais de Arto Lindsay e Serge Gainsbourg.

Mas é na Inglaterra negra que ele mais floresce. E se o marco zero deste "glôbal" se dá entre as músicas mais ousadas do Clash, é nos anos 90 que ele dá seus melhores frutos - o dub urbano do Massive Attack, o interesse da acid house por Marcos Valle e Joyce, a alquimia de gêneros de gravadoras como a Mo'Wax, a Output e a Ninja Tune, coletivos techno, house e UK garage (o famoso 2-step, que nada mais é do que rap cantado sobre bases house), a cena de hip hop capitaneada por nomes como Roots Manuva e Tricky, a aceitação internacional do drum'n'bass (que absorve tudo: gangsta, raggamuffin, Jorge Ben, dancehall, tablas e cítara), gêneros efêmeros como o acid jazz, o nu-beat, o nuyorican soul, o trip hop, o big beat, entre outras ainda mais diversas variações do tema. A sopa musical fervida no caldeirão inglês durante mais de uma década

curtiu bem, pegou peso e corpo, separando a gordura de suas verdadeiras qualidades protéicas.

O país agradeceu aos Estados Unidos o favor retribuído: depois de colonizar o país com seu idioma, pôde vender sua cultura para o resto do mundo graças à onipresença imperialista do governo ianque. Assim, o planeta transformou o inglês num esperanto prático e usou a internet para se comunicar entre si. Laços cogitados pela imprensa alternativa que nasceu com o punk eram apertados vinte anos depois, com a explosão da comunicação multimídia à distância da world wide web.

O glôbal recupera elementos perdidos da cultura popular graças à matriz genética de seus ancestrais sonoros. Harmonia e melodia são colocadas em segundo plano para a evidência do ritmo, garantindo a horizontalidade do gênero. A quebra com o parâmetro de duração musical restrita (iniciada com o LP e consagrada com o DJ set, sempre acompanhados, à distância, da imortal jam session) fez com que a linearidade lógica da canção, fruto intelectual da revolução industrial, fosse rompida, evidenciando a volta de valores tidos como "primitivos", como a celebração, a catarse, a dança e a epifania. Com a vinda da disco music, que finalmente matou a dança aos pares, o mundo voltava a festejar como uma tribo. A explosão planetária deste gênero era apenas a consequência.

A disco se desintegrou em milhares de subgêneros: da house ao funk carioca, passando pelo kuduro, o dancehall, o hip hop, o drum'n'bass, o techno, a aparelhagem, o eurobeat, o kwaito e que outros gêneros você possa pensar. Todos eles passaram a desrespeitar conceitos como "autoria", "original" e "imitação", pois sabiam que todos os gêneros pertencem a uma só musicalidade universal.

Resta ao glôbal colocar esta universalidade em prática. Uma vez que a consciência planetária já está desperta com a vinda da internet, é a vez desta consciência atingir seus maiores produtores, consumidores e beneficiários: todos os povos do mundo.

Fonte: Trabalho Sujo ([www.gardenal.org/trabalhosujo](http://www.gardenal.org/trabalhosujo)).

## GUERREIROS ACID

Drew Rogas



Os tempos modernos pedem sujeitos castrados moldados como “indivíduos”: unidades auto-policadoras cujo potencial é restringido e direcionado na determinação abstrata do “auto-interesse”. A Acid House traz esses muros estrondosamente ao chão. O desejo é libertado de esquemas lineares pré-programados (emprego-carro-casa-aposentadoria; sedução-casamento-filhos-morte; etc.) e solto num mundo insuspeito.

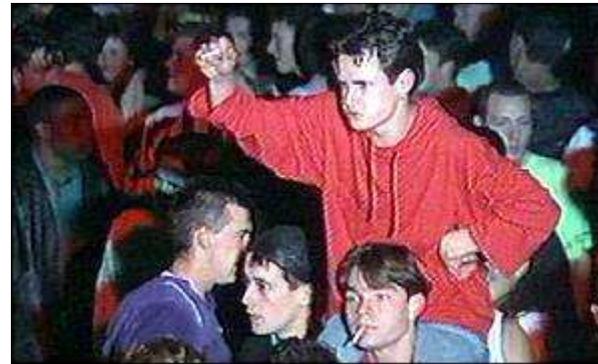
Não mais visando o controle e a posse, o desejo se torna ele mesmo possuído: possuído por uma liberdade que estilhaça a continuidade do tempo e desvela os poderes ocultos do corpo. Ritmos circadianos reprogramados. A prisão da mente detonada pelo aqui e agora deixando o desejo livre para percorrer o corpo: ondulações de intensidade viajam por sua superfície, logo abaixo da pele. A batida começa e este desejo fugaz se amalgama com a música numa poética corpórea explodindo na pista de dança.

A ordem não é natural, ela deve ser imposta: um congelamento do fluxo da vida. Mas sob toda ordem reina o caos, esperando para se insurgir e detonar as frágeis verdades que o negariam. A ponta do iceberg não é mais do aquilo que se vê; abaixo não há nada além da fria extensão do oceano. A Acid House nos impele a se despedaçar contra a frágil superfície na direção das profundezas informes e insondáveis. Atrás de nós o lençol de gelo se estilhaça e retorna ao oceano: movimento liberto, tudo é dissolvido em energias e velocidades relativas.

Mas isto não é um simples abandono: “O caos não existe sem seus próprios componentes direcionais, que são seus próprios êxtases” [MP313]. A rachadura da de-composição é detida na plataforma mutante da batida. O êxtase não é encontrado no ruído branco mas em “complexos de sons-durações” – a tensão e textura que compreendem o momento acústico: “um caráter rítmico e uma paisagem melódica” num mundo composto de segmentos do espectro da frequência.

A house é “uma sucessão de batidas repetitivas”. Mas nem o 0 nem o 1 são independentes: na origem está a diferença que fica (a) meio caminho – a materialidade do ritmo. Tensão e textura são produzidas no platô no qual grupos de sons se convertem uns nos outros em meio à sobreposição e justaposição de ritmos. A house é o espaço “inter-rítmico” dentro do

qual a máquina produtor-DJ-público dançante é destruída, a ponta de lança que retalha a transmissão linear do código, rebentando todo grupo de sons na criação de algo novo – lançando uma corrente musical que passa entre a digitalidade e o desejo numa dinâmica autopoética de programação que forma um ciclo de realimentação positiva sem começo nem fim pelo qual “o desejo de quem dança, mesmo num nível neutro, é alimentado e realimenta a composição da música”.



A house funciona pegando uma simples melodia, pondo-a em movimento, urdindo-a através de um ritmo: “o que é necessário é uma simples figura em movimento e um plano que é ele mesmo móvel” [MP344]. O ritornello é libertado de qualquer contexto ou estrutura determinante, apenas para se afirmar tão mais vigorosamente no esquivo-instante de sua repetição, seu poder ampliado por sua apurada simplicidade e espaço. Corpos dançando se movem com a deriva, por picos e platôs, numa jornada sem destino, só a intensidade do momento musical. As participações não-naturais do “corpo-música” (“body-music”): música se incorporando na dança, público dançante se desincorporando como música. Uma zona pulsante de intensidade sempre em movimento de acordo com a complexidade da batida: a

dinâmica não-linear da dança é uma produção não-cumulativa mais além de qualquer utilidade, que se deixa levar pela corrente de energia musical atravessando a pista de dança. Uma pulsação comum produzindo uma polifonia de música corpórea; gritos e movimentos manchando o código, energias divergentes unificadas, sintetizadas pelo padrão da batida, e então se espiralando para fora, em novas trajetórias.

O código é passado adiante e compartilhado, com conexões em e a partir de qualquer ponto. Não a comunicação da linguagem do corpo, mas a excitação na ressonância corpo-música. Mais além das reduções estatísticas de entrada e da caixa registradora, a multidão é puro número e no entanto incontável (corpos derivam dentro e fora da visão, entrevistados nos flashes do estrobo, através de brechas nas rodopiantes barreiras de gelo seco, atrás de outros corpos). Na pista de dança, é irradiada uma percepção que a modernidade tem proibido: aquela de uma unidade que não ofusca a diferença: “o povo deveria ser individualizado, não de acordo com as pessoas dentro dele, mas de acordo com os afetos que ele experimenta, simultaneamente ou sucessivamente” [MP341]. Mas a dança sempre confronta o abismo de pura simulação e repetição do mesmo; polifonia produtiva que corre o risco de objetificação, como a justificativa de Nuremberg (1). “O problema é verdadeiramente musical, e ainda mais político por isso” [MP341].

Andar sobre a tênue linha entre a criatividade expansiva e a paranóia introspectiva (“dança perigosa”) não exclui seus perigos ou suas casualidades. Mas é a única passagem para fora\ do hospício do cotidiano: a loucura narcótica que sufoca ao não ser vista.

A Acid House era intrinsecamente não-oposicionista e, no entanto, se encontrava em direta oposição às divisões de relações de propriedade e aos estriamentos do código legal. Seu conflito com a sociedade não é uma

luta entre costumes sociais e desejos individuais, mas uma luta pela estruturação e disciplinamento do espaço social. Os muros (tanto morais quanto espaciais) protegidos e patrulhados do indivíduo atomístico foram subvertidos pelo fluxo do indizível operando fora dos códigos das estruturas institucionais estabelecidas.

Na fuga do centro urbano para as festas em armazéns (*warehouse parties*), a tranquilidade do retiro campestre foi destruída e a privacidade do indivíduo feita em pedaços. A Acid House invadiu o campo e vazou para os espaços abandonados pela maré em retração do declínio industrial. E no entanto não era uma questão de posse ou mesmo de ocupação de determinados espaços mas de falta de maior estrutura e controle. Para que a house fosse permitida aos olhos da lei, bastava que fosse trazida de volta do desconhecido, e posta dentro de uma estrutura administrativa e legal. O clube substituiu o armazém: a house foi hermeticamente selada dentro de um espaço privado, atraída pela promessa de liberdade individual, e então policiada até a extinção.

Os guerreiros acid provaram ser resistentes aos mecanismos disciplinadores da sociedade moderna. Isto demandou métodos mais diretos de controle estatal, nos quais foi revelada a violência sempre à espreita por baixo da respeitável fachada da sociedade civilizada.

Este conflito pode ser observado no caso de um dos períodos mais intensos e sistemáticos da libertinagem disco na história da house. Por um período de cerca de dois anos (1989-1990), Blackburn, uma pequena cidade no norte da Inglaterra que a economia dos anos 1980 esqueceu, se tornou o foco de uma série de festas semanais de acid house juntando até 12.000 pessoas. Uma anedótica evidência disto foi a renomeação da cidade como “Boomtown” – prestando homenagem ao sonho anti-Tatcher ao mesmo tempo em que assinalava seu emergente poder

econômico ilícito. A área foi declarada uma Zona Autônoma: as placas de estrada alternativas ainda estão no lugar três anos depois.



Foi uma luta contínua entre freqüentadores de festa e a polícia, cada lado tentando ludibriar o outro. Cada semana um local diferente era utilizado. E um novo equipamento teria de ser montado ou adquirido para

substituir o confiscado na semana anterior. Havia uma necessidade de contínua mobilização de recursos, que impedia a sedimentação do controle sobre qualquer grupo ou indivíduo particular. E a atenção cerrada da polícia significou que nenhuma estrela ou personalidade poderia, em qualquer caso, surgir.

Como uma flor amazônica, Boomtown só era visível uma vez na semana, sobrevivendo o resto do tempo como uma rede subterrânea de raízes que não tinha nenhum líder mas constituía uma malha plana que se ligava em cada ponto. Estava continuamente se expandindo, e logo a ação da polícia contra um ponto isolado não significava nada, já que o fluxo simplesmente se redirecionava e se ampliava, sempre no excedente de suas próprias façanhas. Não se pode deter o que não se vê.

Frustrada por este inimigo fugaz, a polícia montou um esquadrão nacional para festas e vasculhou Boomtown com uma rede que não deixava nenhuma via de escape. Num evento próximo de Nelson, em Lancashire, uma sólida fileira em azul(2) marchou para a zona da festa, cacetetes batendo contra os escudos da revolta no compasso do batimento de suas botas com tachas. Uma simples linha de controle imprimindo ordem sobre a massa caótica. Policiais operam por dissecação e “esterilização” (jargão policial). A massa caótica é primeiro bloqueada e encurralada, depois dividida e alinhada, e finalmente aniquilada na retomada do espaço contestado.

Eventos tais como aqueles em Nelson mudaram totalmente a natureza da situação. Eles entraram na memória coletiva não apenas das pessoas dali, mas de todos os envolvidos na cena de festas do norte. Isso consolidou a união das pessoas e transformou mesmo eufóricos hippies em aguerridos guerreiros acid. Mas nem todos os guerreiros são devotados apenas à dança. Mais pessoas ficaram atraídas pelas festas para lutar contra a

polícia. Meses de confronto violento se seguiriam, as “batidas repetitivas” se encontrando com pancadas repetidas. Havia vitória em ambos os lados: um posto policial foi violentamente atacado e uma festa interrompida em Leeds. (“Pensamos melhor que eles; brigamos melhor que eles; até mesmo dançamos melhor que eles!”) Mas no clímax final, o núcleo principal dos guerreiros acid foi encurralado em Guildersome, perto de Leeds. Depois de cinco horas de encarniçada defesa, as barreiras da festa foram furadas e a polícia prendeu todas as 836 pessoas presentes. Essa foi uma das maiores detenções deste século em tempos de paz na Europa, e contudo não se apresentou basicamente nenhuma acusação.

Lutamos contra a lei. Mas quem venceu?

Eles bateram as portas para a Acid House. Pensaram que a baniriam, mas agora ela está lá dentro, solta no interior da máquina. E ninguém está escapando.

Observadores dizem que a cena de house está domesticada, uma cópia mal-feita de uma pureza perdida para sempre. Mas se ela tivesse permanecido “pura”, teria virado um culto de tribo e se fechado em seu próprio mundinho. O vírus sofreu mutação, inserindo “novas profundezas” na cintilante superfície espetacular do corpo em putrefação da autenticidade modernista. E sua diluição é compensada pelo crescimento exponencial na infecção. A Acid House não é um conjunto de procedimentos ou de temas, mas uma proliferação volátil que não respeita limites. A Acid House esboça um território que não se fecha em si mesmo, mas se abre para todos. As portas da percepção foram arrancadas de suas dobradiças por um vento do inferno que não leva ninguém prisioneiro nem pára por causa de tira nenhum.

Uma nova inteligência mais além da identidade e da posse está surgindo, e aquelas mentes capazes de fazer a transição serão aquelas fortalecidas pelas explorações em outras realidades. Não DJs com “nome”, mas produtores e público dançante anônimos, abrindo a porta para o futuro ao descartar o passado. A Acid House é uma amostra do nosso futuro não-natural, vindo para aterrorizar o presente. Aqueles que não a experimentaram correm o risco de cicatrizes mentais mais tarde na vida.

No ambiente inofensivo dos clubes, a house tem sido colonizada por DJs e promoters profissionais. Não mais um anônimo agente da ruptura e do contágio, o DJ foi reintegrado dentro do pacote. Recebendo um nome e um rosto, o DJ não é mais uma parte da massa, mas uma imagem abstrata atraindo o olhar da massa que Ele deixou para trás. Não costumava importar quem era o DJ, já que a música falava por si mesma e a ação estava na pista de dança. Mas o matador do astro de rock entra agora para tomar seu lugar como a nova estrela do pop. O público dançante, não mais em igualdade perante o ritmo, se torna consumidor passivo encantado pela aura do estrelato, a fixação substituindo o êxtase. A massa vira uma calcinha gigante molhadinha pelo caralho atrás das picapes. “*Olhar Frente!*” (3); o festival de excesso se torna reunião de Nuremberg (4). A personalidade pré-empacotada se interpõe à música: classificações e idéias pré-concebidas impedem que os DJs levem a música a novas direções e explorem novos domínios com o público. A época dos DJs já passou. Todos os DJs devem morrer! A fim de que novas formas de desequilíbrio acid possam surgir.

Na era pós-moderna somos apenas engrenagens da máquina. A máquina vai nos esmagar sob seu peso, a menos que...A menos que a impeçamos de se estabilizar, que a mantenhamos em movimento, incapaz de se firmar. Invente usos para os quais ela não foi planejada: perverta para subverter! As engrenagens se sobrecarregam, e fazem com que a

máquina se quebre.

### Notas

1. A “justificativa” a que o autor se refere foi a desculpa alegada por criminosos nazistas no julgamento de Nuremberg para se livrar de penas mais duras pelo “princípio da obediência devida”, com alegações como “Estava apenas seguindo ordens” ou “Se eu não tivesse feito, alguém mais faria” (Nota do Tradutor).

2. Azul é a cor do uniforme da polícia inglesa. (N. do T.)

3. “Eyes Front!” é uma expressão imperativa disciplinar usada no exército para que o soldado olhe apenas para a frente. “Olhar Frente” é o equivalente no exército brasileiro (N. do T.).

4. A “reunião de Nuremberg” aqui se refere às conhecidas reuniões com comício realizadas por Hitler nesta cidade (N. do T.).

MP: Deleuze e Guattari, Mil Platôs (citações de acordo com a edição inglesa, Athlone, 1988).

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Mute ([www.metamute.org](http://www.metamute.org)).

### JÁ OUVIU FALAR EM BATALHAS DE LAPTOP? - Produtores viram gladiadores em busca do live PA perfeito

Jamille Pinheiro

Cate bancos de samples diversos ou pegue um microfone e registre seus próprios sons. Como fonte de inspiração, lembre de música experimental. Consiga um mixer e um bom laptop. Um Power Mac é bastante indicável, mas um PC quebra o galho, desde que tenha um processador de 2 GHz e conte com minimamente 512 MB de memória RAM. No recheio, softwares, de Fruity Loops, Cool Edit, Reason, Reactor, Logic e Max/MSP ao Ableton Live, o mais querido entre os queridos dos produtores atualmente. Depois de muito e muito treino, pronto - seu esquadrão portátil está montado e prestes a atacar. O cenário? As chamadas "laptop battles", ou "batalhas de laptop", novíssimo formato de performance de música eletrônica.

Que a conotação é competitiva, você já sacou. A princípio, os embates são de produtores em combinações escolhidas aleatoriamente. As batalhas, que duram 3 minutos para cada competidor, são do tipo ganhar ou ganhar. É perder e sair fora. Quem escolhe os que continuam é uma banca de jurados. Uma parafernália de plug ins pode ajudar, e alguns produtores criam seus próprios softwares para as apresentações. E nem tem muito risco de não ser ao vivo, porque o competidor já sofre uma sanção imediata dos jurados e do público se trazer tudo prontinho de casa, pré-formatado. Um cameraman fica na cola registrando tudo, que vai parar em um telão. Mas não é só a música que vale na jogada. A criatividade tem que acenar em todos os momentos, inclusive visualmente. Na avaliação, tudo conta. Turbinar o computador com enfeites, vestir uma roupa única, escolher um pseudônimo legal, ensaiar uma dancinha, cantar, se jogar no meio do público com um teclado USB...

Ninguém quer um nerd estático no palco. O melhor das batalhas de laptop é isso mesmo: você é livre para seguir a rota que quiser, inclusive musicalmente. Mas tem gêneros preferidos, como nos contou Zach Huntting, mais conhecido como Zapan, um dos pioneiros da proposta e mentor do site [www.laptopbattle.org](http://www.laptopbattle.org) e do coletivo Fourthcity. "O drum'n'bass é muito popular, assim como o techno, a house, o tech-house, o hip hop, o trip hop... Até atmosferas sonoras e um industrial super barulhentos têm destaque", disse. Tem gente que até recolhe música pop, corta em retalhos e cola de maneiras inusitadas. De qualquer forma, o sucesso mesmo é na comunidade fã de experimental. "As batalhas fundem design de som, composição e performance de palco, o que é uma chance para os músicos de laptop provarem suas habilidades e desenvolverem técnicas e estratégias", complementou. Funciona assim como uma disputa entre MCs, breakdancers ou DJs, mas, dessa vez, quem tem voz mais ativa são os produtores. Uns dos principais são Kris Moon, outro precursor na idéia, Hot Tub Gary & The Video Ape, dupla que até já abriu um show do Devo em Los Angeles, ou os malucos Absolute Madman, Franklin Mazzeo e Plastik Phantom Deserve, famosos pelas fantasias que vestem. É assim, o reconhecimento vem por esse tipo de atributo também. Olha essa do Zapan: "O Luke Vibert [do selo Warp] não faz praticamente nada quando se apresenta, só fica parado fumando. Mas ele é sexy pra caramba! O eDIT, do Planet MU, faz umas coisas incríveis também".

Seattle, nos Estados Unidos, é o lugar que deu origem às batalhas, além de ainda ser a principal meca da idéia. Com o tempo, as proporções aumentaram pincas. Há uns dois ou três anos, o movimento já rola na Alemanha e em outras cidades americanas, tais como São Francisco e Chicago, nos eventos Laptronica, onde os participantes vestem roupas de animais em "cage matches" [duelos em gaiolas], além de Vancouver, no Canadá. Só cresce. Nos dias 23 a 26 de setembro, inclusive, em Seattle,

rola a primeira edição do Decibel Festival, que vai sediar um campeonato mundial de batalhas de laptop. Artistas como Matthew Dear, Jay Tripwire, Nordic Soul e Funkstörung vão se apresentar por lá. Zapan e os amigos também acabam de lançar o primeiro DVD sobre as laptop battles. No Brasil, a proposta seria absolutamente inédita. Para quem tiver a manha de agitar algo por aqui, mãos à obra.

Links:

[www.laptopbattle.org](http://www.laptopbattle.org)

[www.decibelfestival.com](http://www.decibelfestival.com)

[www.fourthcity.net](http://www.fourthcity.net)

Fonte: RRAURL ([www.rraurl.com](http://www.rraurl.com)).

## LIVE 8: O IMPERIALISMO FAZ UM ATAQUE IDEOLÓGICO EM GRANDE ESCALA AO MOVIMENTO ANTIGLOBALIZAÇÃO

Roberto Delgado ([robe\\_delgado@yahoo.com](mailto:robe_delgado@yahoo.com))



"O maior evento musical da história" foi, provavelmente, o maior ataque ideológico ao movimento anticapitalista internacional desde o seu renascimento em meados e finais da década de 90.

Centenas de milhares de pessoas assistiram no sábado, 2 de Julho, aos 10 concertos celebrados em nove países, coincidindo com as reuniões que os líderes dos oito países mais ricos do planeta realizam perto de Edimburgo, na Escócia, entre os dias 6 e 8.

Tóquio (Japão) abriu a jornada musical do Live 8, que prosseguiu em Moscovo (Rússia), Joanesburgo (África do Sul), Edimburgo (Escócia), Londres (Inglaterra), Paris (França), Roma (Itália), Berlim (Alemanha), Filadélfia (EUA) e Barrie (Canadá). A imprensa internacional apresentou este acontecimento como "o maior evento musical da história, para pressionar o G-8 na tomada de medidas contra a pobreza".

O evento foi apoiado por dezenas de "estrelas" da indústria musical, como Elton John, Pink Floyd, Madonna (que perguntava ao público "estão preparados para começar a 'fucking' revolução?"), Sting, Coldplay, REM, Will Smith, Die Toten Hosen, Green Day, Roxy Music, Brian Wilson (ex-líder dos Beach Boys), Destiny's Child, The Dave Matthews Band, Alicia Keys, Bon Jovi, Stevie Wonder, Zucchero, Duran Duran, Pet Shop Boys...

Além disso contou com a participação de atores como Brad Pitt (que disse à multidão: "Vamos nos indignar, sejamos enérgicos, sejamos audazes") ou Richard Gere (seguidor do Dalai Lama).

O secretário-geral das Nações Unidas, Kofi Annan, assistiu aos concertos de Londres para mostrar o seu "apoio aos milhões de pessoas no mundo que podem se beneficiar se alcançarem os Objetivos do Milênio, especialmente as crianças que se salvarão do HIV/AIDS ou da malária". Nelson Mandela denunciou a "obscena desigualdade na África", no final do concerto de Joanesburgo. O dono da gigante empresa Microsoft, Bill Gates, tomou a palavra "casualmente" em Hyde Park, em Londres.

O Comitê pela Anulação da Dívida ao Terceiro Mundo denunciou que "para reunir os 38 milhões de euros que custou o evento, Live 8 pediu a contribuição a empresas multinacionais".

**Uma audiência de milhares de milhões de pessoas**

Façamos agora a análise numérica e vejamos quantas pessoas participaram ativa ou passivamente deste evento. Em primeiro lugar, apresento as cifras aproximadas de pessoas que, segundo os meios de imprensa e os organizadores (não se conhecem estimativas independentes) participaram nos shows ao vivo:

Londres – 200.000 pessoas

Edimburgo – 120.000 pessoas

Tóquio – 10.000 pessoas

Berlim – 110.000 pessoas

Joanesburgo – 8.000 pessoas

Filadélfia – 1.000.000 de pessoas

Barrie – 35.000 pessoas

Roma – 150.000 pessoas

Moscou – 20.000 pessoas

Paris – sem confirmar, a mídia indica prudentemente que "os organizadores convocaram as pessoas para defronte do Palácio de Versailles, mas parece haver menos público do que o inicialmente previsto".

O espetáculo foi também seguido através da Internet. O diário El Pais assinalou que "os concertos solidários tiveram na Internet uma audiência de cinco milhões de pessoas, o dobro do previsto". A iniciativa também bateu recordes nos celulares, pois a organização do Live 8 recebeu mais de 26 milhões de mensagens de texto de apoio. O enorme número de mensagens SMS recebido em apoio das reivindicações expressas nos concertos "é o maior apelo à atuação política" através de celulares, segundo declarou Ralph Simon, coordenador da campanha de mensagens de texto na Filadélfia.

A isto se acrescente o dado mais importante: a audiência na televisão. Bob Geldof, principal impulsionador do Live 8, foi criticado pela ausência de artistas africanos nos concertos. Geldof respondeu às críticas argumentando que "pretendia, sobretudo, que milhões de pessoas vissem o concerto pela televisão em todo o mundo e que a presença de artistas pouco conhecidos, fossem da África, Nova Iorque ou Londres, poderia fazer que muitos mudassem de canal" ("El Universal", México).

A revista "Focosdeinteres.com" calculou que "dois milhões de espectadores ao vivo e mais de três mil milhões de telespectadores solidarizaram-se com África na maratona de concertos que uniu por uma tarde as nações".

E, por fim, no domingo, 3 de Julho, o grande título que muitos esperavam: "O primeiro-ministro britânico, Tony Blair, colocou na agenda o tema da pobreza". (Reuters).

### **Motivações**

Neste evento houve uma dinâmica habitualmente utilizada pelo poder: assinalar as consequências dos atos do imperialismo mas nunca as causas nem os responsáveis da pobreza resultante. Pelo contrário, os causadores de guerras, fome e alienação são apresentados como líderes conscientes deste "grave problema", que necessitam de ser "pressionados" com ações pacíficas (naturalmente!) e lúdicas, apoiadas, isso sim, por um sem fim de símbolos públicos referenciais da indústria do entretenimento.



Live 8 foi uma espetacular operação de propaganda com o objetivo de lavar a cara do imperialismo. E toda ela com a aprovação direta dos responsáveis diretos da injustiça, que são os que puseram o grosso do dinheiro para financiar um evento destas características. Foi uma demonstração de que "o sistema funciona", permite a crítica, fomenta a luta contra a pobreza. Isso que nós, os anticapitalistas, tanto insistimos, de que a mídia está a serviço dos poderosos "é mentira": aí estão as televisões e os grandes jornais cheios de imagens da "luta" contra a fome...

"Para mudar as coisas basta dizer Não", rezava um dos slogans cuidadosamente eleito pela televisão.

### Conclusão

Uma manobra desta envergadura não pretendia enganar aos ativistas mais conscientizados. Apresentar como "solidário com a pobreza" um

símbolo do capital como Bill Gates é um sinal bastante descarado. O que se pretendia com este evento era isolar o movimento anticapitalista, atacá-lo ideologicamente, ridicularizá-lo numericamente, retirar importância à luta nas ruas, impor a idéia de que o único caminho possível é delegar ao próprio G-8 a responsabilidade política de atuar por um mundo justo, anular a necessidade de um confronto com os opressores e, em consequência, esconder por uma larga temporada o conceito de "luta de classes".

Mas o Live 8 não tem só objetivos de longo termo: também serve de desculpa para atacar os anticapitalistas que por estes dias se atreverem a manifestar-se e enfrentar a polícia que defende o G-8 na Escócia. Com isto querem convencer-nos de que já não temos argumentos: para quê protestar na rua se milhões de pessoas já se pronunciaram?

Parece que os poderosos querem recuperar a legitimidade do sistema, desacreditado estes anos pelo movimento anticapitalista internacional. Esperam agora um paulatino ressurgir de grandes mobilizações antiglobalização (ao ritmo que marcam as revoltas na América Latina, no Médio Oriente e em outros lugares do mundo) e abriram os guarda-chuvas antes que chova.

Lamentavelmente para eles, os nossos protestos não se suspendem com o mau tempo...

O original encontra-se em <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=17397>

Tradução de CLP

Fonte: Resistir.info (<http://www.resistir.info/>)

## LIVE AUDIO CODING

Gabriel Pillar



O antro noturno lota de meninas moças incorporando viagens em batidas aceleradas. Garrafas de água na mão acompanham as músicas em volumes penetrantes. Luzes esparsas e esquizofrenicas dividem o ambiente com imagens digitalizadas e códigos que alternam-se repetidamente pelo telão. Mas no palco, em vez de um moderno dj lançando suas pickups e remixes sobre mesas giratórias e digitalizações pré-moldadas, uma figura franzina veste uma fatídica camisa bordada [geek](#). Diante de um laptop (ou dois) digita freneticamente códigos em PERL enquanto faz soar batidas syncopadas.

A programação de audio ao vivo ganha força como uma versão roots da

música eletrônica, onde em vez de rodar samples pré-programados alternados sobre bases re-utilizáveis, nosso músico coloca-se um passo atrás e trabalha em cima das estruturas matemáticas de sua composição (pode-se até invocar uma analogia com Mozart, que jogava dados para compôr minuetos no século XVI).

```
#
sub bang {
my $self = shift;
my $note = 100;
$note += 50 if $self->{bangs} % 4 == 0;
$note -= 30 if $self->{bangs} % 3 == 0;

$note += 60 if $self->{bangs} % 7 == 0;
beep($note, 40);
$self->code->[0] = '# note: ' . $note;
$self->modified;
}
```

Programme uma linha de baixo como a representada acima e utilize Cadeias de Markov para gerações randômicas; ou explore propriedades emergentes sobre beeps e blops dignos de representações *sixties* de enormes mainframes. "As vezes formas matemáticas elegantes soam bem, noutras erros inesperados e nonsense caótico pode produzir resultados muito mais interessantes", salienta [Alex Mclean](#).

Segundo artigo coletivo disponibilizado pela [TOPLAP](#) (Temporary Organisation for the Promotion of Live Algorithm Programming - Organização Temporária Para a Promoção da Programação de Algoritmos

ao Vivo ou variações sobre a mesma sigla): "Isso então conecta profundamente a casualidade algorítmica com o resultado percebido e, ao desconstruir a ideia da dicotomia temporal entre instrumento e produto, permite que o código seja ativado como um processo artístico. A natureza de tais algoritmos generativos em funcionamento é que eles podem ser modificados em tempo real; tão rápido quanto a possível compilação e execução, está presente o imediatismo da aplicação deste controle. Enquanto alguém pode alterar o banco de dados, é a própria modificação das instruções e do fluxo de controle dos processos que contribui para a ação mais excitante desse meio" \*



O **live coding** estrutura-se a partir de um processo recursivo de programação e reprogramação. Ao mesmo tempo que a interface geradora de áudio é escrita pelo músico, está simultaneamente sendo compilada e executada, bem como gerando uma base visual que permite novamente sua programação. Esse feedback faz com que o processo seja mais completo que o utilizado na música gerativa (vide Brian Eno), pois ao invés de simplesmente deixar o código criar e modificar a si mesmo, permite a intervenção do músico em qualquer estágio da execução do

programa.

Além de PERL, outras sintaxes vêm sendo criadas ou modificadas para viabilizar a programação ao-vivo. [SuperCollider](#) é uma dessas linguagens para a síntese de áudio que foi modificada para aceitar rotinas em real-time, assim como [Chuck](#), desenvolvida por estudantes de Princeton. Essa última teve a oportunidade de testar após aplicar meus esparsos conhecimentos em UNIX e conseguir rodar alguma coisa pelo terminal do OSX. Obviamente meu progresso não foi além de alguns beeps que variavam a frequência randomicamente, mas já deu pra ter uma ideia das possibilidades da ferramenta.

Pois chegou a hora de dizer 'chega de playback', nós queremos música eletrônica de verdade, composta e reproduzida *in loco*. "Nos dê acesso à mente do músico, ao instrumento humano completo," clama o [Manifesto Lubeck04](#), assustadoramente nos colocando mais próximos do tocar 'minimono' representado em Freezone, conto de John Shirley presente na antologia cyberpunk *Mirrorshades*. Em vez de instrumentos, cabos correm pelo corpo tirando música de impulsos elétricos do artista - **virtuoso da mente**.

\* No original: "It thus deeply connects algorithmic causality with the perceived outcome and by deconstructing the idea of the temporal dichotomy of tool and product it allows code to be brought into play as an artistic process. The nature of such running generative algorithms is that they are modified in real-time; as fast as possible compilation and execution assists the immediacy of application of this control. Whilst one might alter the data set, it is the modification of the instructions and

control flow of processes themselves that contributes the most exciting action of the medium." (Tradução do Rizoma)

Fonte: Vertigo (<http://www.insanus.org/vertigo/arquivos/002425.html>).

## MAESTROS ELÉTRICOS

[Simone Muniz](#)

Ainda chegará o dia em que os djs do mundo inteiro precisarão ter carteira de músico para exercer a profissão. E não será um exagero. Afinal, faz tempo que a função de mixar sons ganhou status de arte em vários gêneros da música popular. Mas que tal ver um dj de hip-hop ou drum'n'bass que, ao entrar em sua cabine, começa a executar os movimentos sobre seu toca-discos com a ajuda de uma partitura? Pois isso já está acontecendo. Cansados de ser discriminados pelos teóricos da música, um grupo de djs de hip-hop americanos está desenvolvendo uma espécie de teoria do scratch - a técnica de extrair sons diferentes arranhando o disco para frente e para trás. Eles criaram uma espécie de representação escrita do movimento, uma verdadeira partitura de dj.

Os donos dessa iniciativa fazem parte do Invisible Skcratch Picklz (a subcultura americana escreve scratch com k), um dos mais antigos grupos de djs de São Francisco. Entre os mais famosos, estão os djs Orbit, Q-Bert, A-Trak e [Radar](#). Tudo começou em julho do ano passado, quando eles se reuniram em uma grande conferência aberta chamada [Skcratchcon](#). A conferência se perpetuou num grande fórum de discussão que, com a ajuda da internet, está estabelecendo os padrões de notação musical dos ruídos do scratch. O resultado concreto são gráficos e símbolos que não se parecem em nada com partituras - lembram muito mais tabelas de medições de terremotos. Mas a música está toda lá.

Mas a discussão em torno da transformação do scratch em música ainda está engatinhando. De fato, ainda não há como afirmar se a idéia vai vingar. Mas os integrantes do movimento já têm uma certeza: o aperfeiçoamento da música eletrônica é uma resposta dos djs aos

teóricos tradicionais da música, que perdem boa parte de sua vida estudando teoria, harmonia e prática musical e não encontram justificativa para um gênero que se utiliza apenas da intuição, da reciclagem e da colagem de idéias. "É um desafio para nós fazer com que pessoas mais velhas e mais conservadoras entendam que estamos fazendo um trabalho de artista nas nossas pick-ups e reconheçam isso como uma arte que tem seu lugar na história", diz em sua página, orgulhoso que só, o dj Radar, um dos líderes do Skcratch Picklz.

No Brasil, o sentimento não é diferente. Para Pachu, dj da tradicional festa de hip-hop carioca Zoeira, na Lapa, o que muita gente ainda chama de barulho é um movimento musical consistente, que veio para fazer história, assim como o rock e o jazz. "O barulho é uma forma de as pessoas encontrarem coisas novas. No hip-hop, há uma corrida muito grande pela originalidade", explica. Outro dj brasileiro, Negralha, que toca com O Rappa, concorda com a necessidade de os djs valorizarem a própria categoria. "O que eu faço é música. Meu instrumento é o toca-discos. Só que sinto uma grande dificuldade de ser reconhecido como músico", diz.

Pachu vê a iniciativa dos colegas americanos do Scratch Pikles com bons olhos. "O dj faz percussão arrastando e empurrando a agulha. Por enquanto, ainda não há parâmetros. Qualquer forma de discussão é válida para que possamos aprender a trocar melhor a nossa informação musical", acredita. Para ele, teorizar a prática da discotecagem pode ser uma forma de valorizar os djs no mundo acadêmico da música. "Como não se exige nenhum conhecimento teórico-musical para ser dj, são poucos os que se aventuram no estudo da música eletrônica", conta Pachu. "Se criarmos uma nova linguagem, estaremos mais bem preparados para enfrentar a oposição e as críticas ao nosso trabalho. Só

assim vamos crescer musicalmente", concorda Negralha.

Fonte: Revista 2k ([www.02k.com.br](http://www.02k.com.br)).

## MÚSICA DE SONHO

La Monte Young

Na Música de Sonho há um radical abandono da música européia e mesmo de muito da música oriental pois a base da relação musical é unicamente a harmonia. Não a harmonia européia como os compêndios a têm descrito, mas as proporções intervalares e consequências acústicas das razões particulares que soam concomitantemente nas séries de harmônicos quando qualquer nota fundamental é produzida. A melodia simplesmente não existe (O Desaparecimento da Melodia) a menos que se seja forçado a escutar como melódico o movimento de grupo a grupo de várias frequências soadas simultaneamente e derivadas das séries de harmônicos, devido a condicionamento musical prévio. Mesmo antes do primeiro homem mudar sucessivamente de uma frequência para outra (melodia se você preferir), um padrão para este movimento que é a relação da segunda frequência já estava predeterminada (harmônicamente) na estrutura do harmônico da nota fundamental do primeiro som. E na vida da Tartaruga o drone é o primeiro som. Ele dura para sempre e não pode haver começado mas é percebido de tempos em tempos até que dura para sempre como um som contínuo em Casas de Sonhos onde muitos músicos e estudantes morarão e executarão uma obra musical. Casas de Sonhos permitirão música que, depois de um ano, dez anos, cem anos ou mais de som constante, poderia não apenas ser um organismo vivente real com uma vida e tradição próprias mas um com uma capacidade de se propulsionar por ímpeto próprio. Esta música deve tocar sem parar por milhares de anos, assim como a Tartaruga tem permanecido passados milhões de anos, e talvez só depois que Tartaruga tenha novamente continuado por tantos milhões de anos quanto todas as tartarugas no passado ela será capaz de dormir e sonhar com a nova ordem de tartarugas por vir e com antigos tigres de pelo negro e presságios do furacão 189/98 na Ancestral Região dos Lagos só agora que

nossa espécie teve o tanto de tempo para escutar música que tem durado tanto por que apenas saímos de um longo período tranquilo e estamos Apenas lembrando o quanto sons podem durar e só agora nos tornando civilizados o suficiente novamente que queremos escutar sons continuamente. Ficará mais fácil à medida que avançamos mais neste período de som. Nos tornaremos mais ligados ao som. Seremos capazes de ter precisamente os sons certos em toda sala de sonho, sala de diversão e sala de trabalho, reforçando mais as proporções integrais ressoando através da estrutura (re: a antiga Música Arquitetônica), Casas de Sonhos (santuários, etc.) nas quais músicos, estudantes e ouvintes podem visitar mesmo de longas distâncias ou nas quais podem desfrutar longos períodos de Sonho entrelaçando os perenes quocientes da Tartaruga na tapeçaria da Música Eterna.

Esquerda para a Direita: Tony Conrad (violino), La Monte Young (voz, eletrônica), Marian Zazeela (voz, eletrônica) e John Cale (viola).

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: UBU ([www.ubu.com](http://www.ubu.com)).

## MÚSICA EXPERIMENTAL A PARTIR DE BRINQUEDOS ELETRÔNICOS

Liana Brasil

Acaba de acontecer em Nova York o Bent Festival 2006, festival de *circuit bending*. O que é *circuit bending*? É a arte de modificar eletrônicos, normalmente os usados em brinquedos, para criar novos sons e instrumentos musicais nunca vistos.

Vale para quem conhece e para quem não conhece nada de eletrônica. À primeira vista, um circuito é um enigma, você não sabe qual a função de nenhuma das mínimas partes. Você começa a conectar partes aleatoriamente, adicionar componentes, botões, e o resultado é a distorção de algum som do próprio brinquedo ou a criação de sons totalmente novos.

Arte é muitas vezes feita de acasos, "acidentes" do processo criativo que resultam em uma oportunidade de explorar uma nova forma, uma cor, uma idéia, um conceito. A busca por estes acasos é a essência do *circuit bending*.

Modificar aparelhos em busca de sons originais não é coisa recente. Considerado o pai do *circuit bending*, Reed Ghazala começou a conectar partes e provocar curto-circuitos no seus aparelhos em busca de sons quando tinha 15 anos, em 1967. Ele não tinha dinheiro para comprar um sintetizador, então inventou um jeito barato e anárquico de disparar sons originais. Até hoje ele cria instrumentos com nomes como *incantors*, *insectaphones* e *aleatrons*.



Além de exibir a música experimental, os objetos modificados são verdadeiras esculturas *freak*, colagens com pedaços de aparelhos variados, como sintetizadores, controles remotos, CD players, alto-falantes, telefones, bonecas, e todo tipo de brinquedos, dentre eles o *Speak & Spell*, um brinquedo eletrônico que ensinava crianças a soletrar, criado em 1978 nos EUA. Ele é um alvo clássico dos *circuit benders*.

Organizado por Mike Rosenthal, o Bent Festival acontece desde 2004 e promove performances, artistas e seus instrumentos, workshops para adultos e crianças no The Tank, espaço de arte e performances ao sul de Manhattan.

[Site do Bent Festival 2006](#)

[Link para video sobre o Bent de 2004 2min 3MB](#)

[Grupo de videos do Bent Festival no site YouTube](#)

[Site do The Tank](#)

Fonte: Interface ([www.superpink.com/interface](http://www.superpink.com/interface)).

### **MÚSICA, PERCEÇÃO E FRACTAIS**

Emanuel Dimas de Melo Pimenta  
© ASA Art and Technology, UK 1993

*L'imaginaire devient une matière première comme une autre;  
l'attention, une merchandise comme une autre; ouvrant tout grand le  
marché de biens immatériels.  
René Berger*

O fascinante universo fractal representa, junto com os atratores estranhos, a teoria das catástrofes e os princípios dissipativos uma profunda mutação iconológica da cultura ocidental.

Embora, aparentemente obedecendo a diferentes princípios operacionais, tais singularidades iconológicas revelam a transição de um universo paradigmático para outro, de natureza sintagmática e interativa. A profunda mudança de um mundo "visual" para um mundo "virtual" para o qual as disciplinas transformam-se em transdisciplinas.

Utilizei o termo "singularidades" no sentido aplicado à astronomia, e mais precisamente ao "caso" dos *buracos negros*. Quer dizer, a iconologia mecânica de fronteiras precisas que caracterizou a cultura ocidental do Renascimento ao século XIX deu lugar a uma iconologia de

turbulências e princípios gravitacionais.

Essa mutação acontece em tudo aquilo que *percebemos*.

Assim, recuperamos o sentido original das palavras "*cogito*" - agitar junto - e "*intelligo*" - selecionar entre.

Os empresários passam a adotar estratégias metabiológicas, tais como os princípios dos ciclos de vida e a maior indústria planetária passa a ser a da comunicação.

Em menos de um século a principal atividade humana passou da agricultura pela produção de utensílios e máquinas e transformou-se em algo invisível: a informação!

Essa mudança é tão radical - no seu sentido etimológico: raiz - que o valor atribuído à Revolução Industrial, como o principal paradigma de uma revolução social das proporções que caracterizou o Neolítico, perde o sentido em um planeta interativo.

A superpopulação mudou todo o tipo de relações humanas.

A mudança da música, da arquitetura, da literatura, da física ou de qualquer outro tipo de linguagem deveu-se ao "como" se passou a entender tais linguagens. Lembro-me de Werner Heisenberg quando afirmava que o sentido das coisas que percebíamos estava no sentido da linguagem que utilizávamos.

As novas tecnologias de comunicação não apenas transformaram a ideia de música ou de arquitetura como também alteraram radicalmente os princípios de combinação de ideias entre todos os campos.

Transformou-se o próprio princípio da criatividade!

Certa vez, John Cage disse que não mais precisava de um piano, pois tinha a Sexta Avenida à sua frente, bastava abrir a janela para ouvir.

Se ouvirmos com atenção o "ruído" da rua ele simplesmente deixa de ser "ruído".

Em 1957, Colin Cherry - em um famoso *paper*, *On Human Communication* - demonstrava que o ruído era apenas o grau de interferência de um meio sobre a mensagem, ou seja: o seu *design* informacional. Hoje, refletimos com alguma estranheza sobre as dificuldades que os operadores de rádio tinham, durante a Segunda Grande Guerra, em decifrar comunicações interceptadas, pois havia o "ruído" - não o popularmente chamado "ruído de fundo" ou "chiado", mas simplesmente não se entendia tudo o que era dito. O "tradutor" precisava ter um talento especial para "preencher" certos vazios de informação produzidos pelo "meio" rádio. Isso nos acontece diariamente, por exemplo com o telefone. Entretanto, devido a um treinamento super intensivo, tornamo-nos grandes especialistas na tradução dos meios que utilizamos (como a televisão, os cds, os microcomputadores, telefones, rádios etc.).

Esse novo "ambiente" - no sentido da Inteligência Artificial - representa uma mutação do próprio ser humano.

Uma primeira abordagem sobre *como* tal "ambiente" vem acontecendo em relação à música poderia ser resgatado nos trabalhos de Hermann Helmholtz, principalmente no seu famoso livro *On the Sensations of Tone*, publicado pela primeira vez em 1885. Nele, Helmholtz transforma em método todos os princípios que viriam a constituir a base de desenvolvimento da música de Karlheinz Stockhausen, de Pierre Boulez, de Xenakis e de toda a Escola de Música Nova européia após 1945. Pela primeira vez, Helmholtz "desenhou" um verdadeiro diagrama fractal do próprio som decompondo-o em series de harmônicos

superiores e inferiores. Hermann Helmholtz desconstruiu a estrutura de frequências com tal rigor e método que somente várias décadas depois as suas descobertas viriam a possuir a prova gráfica produzida pelos espectrogramas.

Helmholtz foi o gerador de toda a escola européia de música contemporânea experimental pós-Segunda Guerra Mundial. Para essa "escola", muitas vezes classificada como *fascista* por geralmente estabelecer normas rígidas aos *performers*, o universo fractal é uma realidade há muito experimentada. Mas, obviamente, não se tratou de um movimento "fechado" nos estúdios de música eletrônica de Colônia. Outro dos maiores precursores da música experimental Européia foi Ferruccio Busoni que com o seu célebre "Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical", escrito em 1907, lançava algumas idéias que seriam resgatadas por Eric Satie, por Tohru Takemitsu e pelo próprio Cage. Busoni dizia: «Penso que caminhamos para o som abstrato, para uma técnica sem vínculos, para um ilimitado sonoro». Neste ensaio, curiosamente, Busoni referia-se sempre a Bach.

John Cage "desenhou" a *ponte* conectando diretamente essa tecnologia de pensamento à Natureza em seu modo de operar. Algo semelhante realizado por Edward Lorenz com a meteorologia e a revelação dos atratores estranhos.

Schoenberg dizia que o dodecafonismo era uma técnica que organizava "doze sons relacionados somente entre si", revelando um dos princípios de toda a concepção fractal: a autosimilaridade. E Anton Webern, em uma aula de 1933, resumia o pensamento de Schoenberg na seguinte frase: «A partir dessa simples idéia de dizer algo duas vezes, depois o mais frequentemente possível, desenvolveram-se os trabalhos de arte mais interessantes. Se quiserem, podemos dar um salto para a nossa época atual: a composição de doze sons baseia-se no princípio do retorno constante de uma certa sequência das doze notas: o princípio da repetição!».

Exatamente o que Freud sempre defendeu: a repetição!

Quem ler o brilhante texto de Freud "Sobre o Mecanismo Psíquico do Esquecimento" encontrará um esquema para o significado do esquecimento e da memória que poderíamos corretamente chamar de fractal.

Para Manfred Schroeder, «o conceito unificador que baseia os fractais, o caos e as leis físicas é a autosimilaridade».

É no mínimo curioso lembrar o fato de Plínio ter escrito uma história da arte como a história das invenções!

A minha questão é: o que é o *futuro* em um universo fractal? Tudo torna-se apenas uma questão de escala.

Será o tempo, mesmo diante da evidência dissipativa, puramente assimétrico?

Volto à casa de John Cage, e à sua janela.

Ao contrário dos compositores europeus, John Cage descobriu - muito cedo - que em um "ambiente" de natureza fractal os valores não são teleológicos, isto é, não são direccionais. Não há, *a priori*, princípio meio e fim. Pollock fez o mesmo na pintura. Merce Cunningham o fez com a dança.

Onde está a fronteira precisa entre disciplinas em um mundo fractal? Ou ainda: qual é o "tamanho", ou o perímetro, real de tais disciplinas?

Cage costumava defender que a «música é sobre mudar a mente - não para compreender, mas para estar atento».

Eric Drexler afirmava, referindo-se à nanotecnologia que «se você pensa sobre a complexidade de tais instrumentos e imagina um volume substancial de espaço preenchido por eles, a quantidade de complexidade é enorme. Mas, se você pensa sobre o controle de um simples instrumento nanopositionado por um nanocomputador mecânico na sua vizinhança imediata, este sistema tem precisamente o mesmo nível de complexidade de um braço robótico industrial e um computador convencional. A complexidade é a mesma, os componentes são muito menores».

A realidade fractal do mundo acabou com as fronteiras rígidas entre coisas e disciplinas.

Pouco antes de morrer, John Cage estudava nanotecnologia!

Edgar Allan Poe resgatou os mesmos princípios fractais em seu belíssimo conto *The Purloined Letter*. Tratava-se de uma história sobre uma carta roubada. Poe sintetizou de forma brilhante o próprio processo cognitivo. Várias pessoas roubando uma carta, como um verdadeiro processo de montagens e desmontagens. Um processamento que William

James defendeu como sendo a base de toda a cognição.

Curiosamente, Freud escreveu um magnífico texto sobre esse texto de Poe; Jacques Lacan também o fez sobre o texto de Freud e depois Gillo Dorfles escreveu sobre o texto de Lacan. Alguns anos atrás, a convite de um amigo - o compositor Carlos Zíngaro - escrevi um texto sobre o texto de Dorfles, que tratava do texto de Lacan, que por sua vez tratava sobre o texto de Freud e que, finalmente, era sobre o texto de Poe - que contava sobre cartas e ideias "roubadas". Fiz o meu texto utilizando apenas sentenças construídas por outras pessoas, de Claude Debussy a Dante Alighieri.

Mas, como não perceber a evidência que em toda a história da música (e da arte, das ciências e das tecnologias) ocorreu sempre o mesmo fenômeno?

Não refiro-me aqui ao plágio ou a fatos pontuais.

Certamente, um dos aspectos mais relevantes de toda a teoria de Mandelbrot foi mostrar a Natureza como algo fractal. Não será essa a natureza da própria música, ou ainda, da linguagem em seu sentido mais profundo?

Uma das naturezas da própria Natureza.

O diagrama a que Charles Sanders Peirce chamou Semiótica - etimologicamente "uma visão sobre a origem das coisas" - é, por excelência, um sistema fractal.

Na Idade Média, São Tomás de Aquino defendia que a arte era uma imitação da Natureza em seu *modus operandi*.

A natureza sistática da visão - que faz com que percebamos uma série de singularidades sensoriais simultaneamente - produz a ilusão do continuum e da uniformidade. A natureza diacrônica da audição produz a ilusão da fragmentação e da descontinuidade.

Quando admiramos uma pintura não olhamos uma coisa de cada vez. Mas, necessitamos de tempo para ouvir uma música.

Todo o pintor atento, em qualquer época, sempre soube reconhecer a importância do provérbio oriental que diz: ao longe uma árvore não possui galhos e um ser humano não possui olhos. Esse é o fundamento de Plínio quando afirma que a verdadeira expressividade só é alcançada pelo ato aleatório de se atirar um pano molhado em tinta sobre a superfície que está sendo pintada. Esse é o fundamento do *sfumato* de Leonardo da Vinci, dos sonhos de Einstein ou das obras de Christo Javachef.

John Wheeler disse exatamente isso quando afirmou que «o limite do limite é zero».

Tomando o futuro da música e da percepção como abordagem dinâmica e interativa de questões de diferentes naturezas resgatamos algo que poderíamos chamar de uma "iconologia fractal".

Não há mais futuro e passado, como acreditava a *schemata* mecânica e previsível dos nossos antepassados. A música experimental deixa de ser "nova", pois tomamos consciência que sempre referimo-nos a algo para criar uma "novidade", sempre "misturamos" coisas para obtermos o que chamamos "criatividade".

Torna-se evidente que toda a tradição é criada pela ruptura, e que ruptura é uma parte da tradição! Recuperamos o sentido ancestral da própria ideia que tradição, que assenta-se sobre a partícula trans que significa "passagem".

Em um certo sentido antecipando o maravilhoso universo descoberto por Ilya Prigogine, Buckminster Fuller afirmava, nos anos 60, que «os maiores avanços na ciência e na tecnologia têm sido no domínio invisível - sinergia - do comportamento do sistema como um todo de formas imprevisíveis pelo comportamento individual dos seus subsistemas».

Agora abra a janela e pense a música como som!

Em 1959, Le Corbusier e Edgar Varèse foram convidados para fazer o pavilhão Phillips na Exposição Mundial de Bruxelas. Para a surpresa dos organizadores, acordaram em desenvolver totalmente isolados ambos os projectos. O resultado foi ordem total. Le Corbusier era então considerado um arquiteto exótico, "não comercial" e fora de moda. Edgar Varèse era considerado um músico "erudito", que não tinha conseguido bons resultados junto à indústria cinematográfica americana. Pelo

pavilhão passaram milhares de pessoas que ficaram maravilhadas com a obra deles. Milhares de pessoas ouviram o Poème Electronique de Varèse, que foi composto para 400 colunas de som. Afinal, ele era um compositor popular ou erudito?

Na década de 60 os Beatles deixaram de se apresentar em público por cerca de três anos. Diziam que trabalhavam em estúdio, resgatando algumas ideias e invenções de músicos eletrônicos como Pierre Schaeffer, Gordon Mumma e Pierre Henry entre outros. Como será possível classificar Terry Riley, LaMonte Young, Steve Reich ou Philip Glass? Um dia encontrei, em uma loja de Nova York, discos de John Cage classificados simultaneamente como new age, contemporary music, classical e jazz. Conteí a ele, que achou ótimo, reclamando apenas que poderiam tê-lo classificado também como rock e pop. Por que não? Para os Beatles aqueles três anos de estúdio representaram alguns dos seus maiores sucessos comerciais!

Algumas pessoas defendem que a música minimalista seria uma espécie de tradução da abordagem fractal em termos musicais. Nesse sentido, o minimalismo será mais fractal que Chopin?

Chopin é "formado" por partículas de som interativas, que deixam transparecer estruturas diferentes dependendo da escala que se adota. Chopin foi um Seurat sonoro.

A questão mais intrigante é: como só percebemos isso agora?

Como só no final do século XX percebemos que a Natureza organiza-se também de forma fractal?

Uma pergunta para uma simples resposta: tudo é linguagem todo o tempo. Mudam-se os sentidos, mudam-se as coisas. Tudo é composto de mudança.

(Arquivo Rizoma)

Fonte: Página de Emmanuel Dimas de Melo Pimenta ([www.asa-art.com/edmp/edmp1.htm](http://www.asa-art.com/edmp/edmp1.htm)).

## NEUROTRANSMISSÃO, MÚSICA ELETRÔNICA E RITOS URBANOS

[Marcelo Apontes](#)

Numa composição de Stokhausen, *Alphabet für Liège* (1972) enquanto uma cantora entoava mantras indianos que afetam partes de seu corpo, outros músicos provocam padrões vibratórios em líquidos e alteram o ritmo dos movimentos das guelras de um peixe.

Não está em pauta apenas a curiosidade do menino que dissecava a lagartixa, mas sim a exploração de aspectos ritualísticos no tratamento do som dado por Stokhausen, que diz o seguinte sobre as propriedades das vibrações sonoras:

*“Originalmente, na música sacra e na música tribal, a própria produção dos sons estava capacitada e qualificada a nos colocar em estado de transe e meditação, adoração e êxtase. Porém, isto desapareceu do mundo contemporâneo, e tudo o que resta agora é a atitude mais ou menos falsa do freqüentador de concertos ou alguém com seu rádio ou gravador que usa a música como uma tapeçaria sonora ou, na melhor das hipóteses, como um recurso para identificar uma emoção particular que a domina momentaneamente. Mas uma nova função dos sons, de certas constelações de sons compostas por pessoas que têm este conhecimento mais sutil de como as vibrações sonoras agem sobre os seres humanos, pode sugerir gravações tendo em vista propósitos muito particulares.”*

É possível demonstrar as propriedades psico-físicas do som, por meios científicos, embora as culturas antigas já o fizessem por processos intuitivos. Todo mundo sabe sobre os efeitos psicológicos despertados por tambores em rituais indígenas/africanos, ou ainda sobre a recitação de mantras para expansão da consciência e sua condução para estados alterados e a função do próprio canto gregoriano, que continua como

música oficial da igreja católica.

Existe um campo biopsicoeletroacústico e Stokhausen propõe não apenas um maior envolvimento com as propriedades mais sutis das frequências sonoras, mas também sugere uma ambientação que se adeque aos sons produzidos pelos intérpretes na execução de seus instrumentos.

Uma de suas obras, *Sterklang* (1971), deve ser apresentada em um parque público "durante um verão cálido e tépido, sob um céu iluminado pelas estrelas e, de preferência, no período de lua cheia".

Paul Griffiths sintetiza da seguinte maneira as características dessa peça:

*“[Em Sterklang] a meditação sobre os primeiros trabalhos [de Stockhausen] para conjunto de Música Eletrônica Viva se estende à escala de uma celebração pública da harmonia, com cinco grupos afinados entre si por acordes específicos, cada um se comunicando com os demais por intermédio de signos musicais, e por pessoas que circulam entre eles carregando tochas incandescentes, pessoas estas que, esporadicamente, entoam nomes de constelações estelares.”*

Para Stokhausen, a peça representa a manifestação da grande escala do "ritmo do universo", aproximando-a dos rituais místicos dos povos orientais ou dos rituais xamânicos. O compositor promove uma contemplação musical.

Para um músico eletrônico, os dispositivos técnicos são traduzidos num sentido simbólico: "Intermodular os sons, é intermodular as músicas e idéias. As ondas hertzianas são as ondas cerebrais. Os microfones escutam bater o coração da matéria. Os amplificadores e os difusores de sons amplificam e difundem os pensamentos. Os fios elétricos que se ligam aos instrumentos são os nervos condutores de influxo cerebral. As vibrações sonoras se unificam às vibrações psíquicas. O homem faz corpo com as máquinas, novas extensões de seu sistema nervoso aumentando seus poderes de ação e comunicação."

A 'música eletrônica ambientada' demonstra ser potencializadora desse campo biopsicoeletroacústico, estimulando direcionadamente dentre outras reações, a produção de específicos neurotransmissores.

### **Ritmo e pulso, estímulos podem ser orientados**

Os neurônios são células nervosas, cujas extremidades ficam separadas entre si por um espaço mínimo (chamado sinapse). Para que uma célula consiga transmitir um simples impulso elétrico para outra, ela emite essas substâncias químicas chamadas neurotransmissores (NT), que permitem a passagem do impulso elétrico. Por algum motivo, que a ciência ainda não conseguiu descobrir, as células nervosas podem apresentar um comportamento estranho.

Logo após liberar os neurotransmissores, o neurônio pode reabsorvê-los rapidamente, antes que eles possam ativar o outro neurônio. Isso ocorre

principalmente nas pessoas com depressão ou síndrome de pânico. A célula receptora pode também apresentar alterações em sua superfície, tornando-se insensível aos impulsos elétricos. Quando você ingere algo muito doce antes de um café, por exemplo, é difícil perceber se esse café está com a quantidade ideal de açúcar, exatamente por causa da quantidade de neurotransmissores que circularam na sinapse sob o impulso do sabor captado pelas células nervosas. Essa causa biológica da depressão e da síndrome do pânico não é realmente nenhuma causa, mas sim também um efeito físico mas um efeito físico de um problema que tem sua origem na alma.

Conceição Rossi, musicoterapeuta da Endócrino-Clínica, de São Paulo, expressa numa entrevista concedida à Folha de São Paulo que, "sendo a música uma expressão não verbal, caminha diretamente do sistema auditivo para o centro das respostas emotivas, localizado no sistema límbico do cérebro, desencadeando a liberação de neurotransmissores como a noradrenalina, serotonina, dopamina e endorfina, ligados a estímulos de bem-estar. A música ativa o fluxo de material da memória armazenado para então passar para a região do cérebro responsável pelo intelecto e atividades motoras, facilitando e promovendo a comunicação, os relacionamentos, o aprendizado, a mobilização e a expressão corporal."

Assim como a música, os efeitos simbólicos, luminosos e cromáticos (luz e cor também possuem frequências) são igualmente uma expressão não verbal e caminham diretamente para esse centro de respostas emotivas no sistema límbico, estimulando a liberação dos NTs. Por isso o velho Stokhausen sabe o que diz quando se refere à ambientação.

## Paraísos artificiais

Meios químicos de atuar nos NTs nem sempre são experiências felizes, especialmente quando se tem a “alma” doente. Sem querer estereotipar, o ecstasy por exemplo, depois de 20 a 60 minutos passa para a corrente sanguínea e se espalha para todo o corpo. Quando a substância alcança o cérebro, têm início os efeitos. Ela atua sobre 3 neurotransmissores: a serotonina, a dopamina e a noradrenalina. O NT mais atingido pelo "E" é a serotonina - que controla as nossas emoções e também regula o domínio sensorial, o motor e a capacidade associativa do cérebro. O ecstasy estimula a superprodução de serotonina bem como dificulta sua recaptção pelos neuroreceptores (NR) do outro neurônio, aumentando assim a quantidade dessa substância na sinapse. Verdadeiro desespero de NTs procurando "buraquinhos" (NRs) no neurônio seguinte para se encaixarem numa busca frenética por equilíbrio, mas sem resultado.

Como a serotonina também é reguladora da temperatura do corpo, o risco imediato de quem toma o ecstasy é o da hipertermia, ou superaquecimento do organismo. As mortes associadas à droga são decorrentes quase sempre da elevação da temperatura do corpo acima dos 41 graus. A partir dessa temperatura, os riscos são eminentes. O sangue pode coagular produzindo convulsões e parada cardíaca. Recomenda-se acima de tudo “informação” ao lidar com os meios químicos de estímulos cerebrais. Mesmo fármacos tidos como “inofensivos”, podem danificar esse instrumento de manifestação anímico que é o nosso corpo.

A alteração na produção, captação ou retenção dos NTs são úteis se vistas como auxiliares, que podem aliviar os sintomas físicos de abalos anímicos, permitindo às pessoas atingidas tomarem um alento, a fim de que possam mudar a sua sintonização interior. Contudo, elas não trazem a cura de males anímicos, e muitas vezes essa sintonização é associada a um ambiente que nem sempre apontará para um “alívio”. Muitas vezes, os meios tornam-se fins, e a pessoa “fraca” ou mal informada, acaba canalizando sua energia vital para a auto-destruição da harmonia de sua nave corporal.

A diversidade nos mecanismos de neurotransmissão permite ao cérebro atender a várias demandas. Algumas ações requerem rápidas respostas, como pisar com o pé no freio ou desviar de uma árvore, desviar a bola para o gol, entrar num vagão do metrô depois do sinal de fechamento das portas ou tirar a mão de uma chapa quente. Para processar e enviar a informação necessária existem grandes fibras nervosas que conduzem os impulsos a cerca de 100 metros por segundo. Outras atividades, como algumas ligadas ao aprendizado, carregam a informação mais lentamente, a 20 ou 30 metros por segundo. O constante uso químico de estímulos neuronais podem alterar drasticamente a velocidade dessa transmissão de dados, prejudicando memória, coordenação, humor, descontroladamente. Não dá para seu corpo funcionar em estado *overclock* quando você quiser.

A transferência de informação entre as sinapses é um processo complexo e cheio de diversidades. Nem todos os sinais repassados de neurônio a neurônio têm como mensagem a estimulação. Em alguns casos, o neurotransmissor liberado tem justamente a missão de "tranquilizar" e inibir a célula vizinha. Sem esse efeito modulador e demodulador, o

cérebro entraria em colapso com o fluxo de dados. A estimulação simultânea e desordenada de células podem resultar em manifestações desastrosas, como por exemplo crises epiléticas.

No caso do estímulo sonoro para a liberação desses NTs, alguns fatores estão diretamente associados como no caso do ritmo definido por uma frequência sonora. Existe uma forte relação entre frequência e estímulo. Uma marcha militar tem uma frequência (bem como efeito biopsicoeletroacústico) completamente diferente de uma marcha fúnebre.

Nas “ambientações” urbanas para a música eletrônica, um outro tipo de frequência é unido à sonora: a cromática. As cores têm frequências muito particulares também e estimulam diretamente a liberação/captação dos NTs e NRs pelos neurônios.

A falta de sensibilidade e interesse pelo bem-estar, a atitude selvagem e capitalista pró-consumo, uso insano e sem propósito de estímulos sonoros e visuais, é o que geralmente encontramos na versão popular da música eletrônica de pista. A luz, as cores, os símbolos, a saúde das pessoas, são tão importantes como a música.

Alguém nos enviaria uma lista de exceções para elencarmos aqui? Gostaria sinceramente de fazer uma lista de lugares realmente recomendáveis. Não porque tal Dj da moda vai se apresentar, ou porque mulheres entram "na faixa", ou porque o preço das bebidas alcoólicas é

baixo, mas porque DJs, LJs, produtores etc, estejam realmente empenhados em outras coisas além de dinheiro às custas da saúde física, mental e espiritual das pessoas.

Mais do que um ambiente de anestesia cerebral e descontrole de libido, fica no ar a nossa proposta de integrar estímulos em prol de entretenimento saudável associado à cultura e à consciência urbana e planetária. Se você, como nós, está “enfadado” das opções que encontra, terá mais chances de sobrevivência se estiver unido a semelhantes.

Mais do que apologia a qualquer projeto, procuramos por “vida inteligente” em nosso planeta mesmo, porque o "ET" que todo mundo espera já veio, só que o mataram porque ele era a Verdade.

#### **Sugestão p/ leitura:**

*A Música Moderna - Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Paul Griffiths. Tradução: Clóvis Marques; 208 páginas, +/- R\$22,00.

## NO WAVE, INCONFORMISMO À FLOR DA PELE

Fernando Naporano



Em meio à afirmação da new wave americana, por volta de 78, começaram a pintar sonoridades despidas dos laços popsters e até então incatalogáveis. Com a compilação No New York (Antilles, 78) com o Mars, DNA, Contortions e Teenage Jesus & The Jerks, a imprensa americana resolveu batizar a natureza anti-conformista dessas novas bandas com o rótulo No Wave que até 82 viveu momentos de glória.

A diferenciação e a não-rotulação era o objetivo máximo dessa turma, mas haviam muitos pontos em comum. A profanação dos formatos convencionais, a intenção de provocar um sensacionismo heterogêneo, o gosto pelo erudito/eletrônico (Pierre Boulez, Stockhausen, Terry Riley entre os favoritos), o uso de ressonâncias e distorções, as melodias dissonantes e atonais, a (re)descoberta do jazz (Miles Davis e John Coltrane, os evidentes) e o (ab)uso do noise eram freqüentes fantasmas que povoavam seus discos despídos de caráter comercial.

A onda de recusa que, ao contrário de suas aspirações, inevitavelmente se tornou uma mini-moda também apareceu ligada ao consumo de drogas. Por isso não é de se espantar que o saxofonista James White dos Contortions se picasse ao vivo ou Lydia Lunch do Teenage Jesus falasse abertamente de seu amor pela heroína. Como em todas as tendências, grupos de padrões não identificáveis foram inclusos na No Wave.

Assim sendo, estão presentes o claustrofóbico pós-Beefheart art-rock do Pere Ubu; os orgânicos fragmentos de formas tradicionais espalhados em atmosferas surreais do Stew Lane & The Untouchables; o inovativo uso de percussões eletrônicas e as (re)leituras de música de câmara do Tuxedomoon; o darkismo de vozes dilaceradas e barulhos traumatizantes do Chrome; o extremismo confrontante na catarse experimentalista do Suicide e a genialidade bizarra dos Residents, um grupo que até hoje em mais de vinte álbuns percorreu praticamente todas as mansões e porões da música, indo desde trabalhos conceituais a ensaios sobre vinhetas de música popular.

Quanto aos primeiros expoentes da no wave, não podemos omitir a trajetória de James White que, por vezes, resolveu se chamar Black e Chance. O saxofonista tocava free jazz de uma maneira punk mesclado ao chamado white funk e desordenadas acepções de dance music.

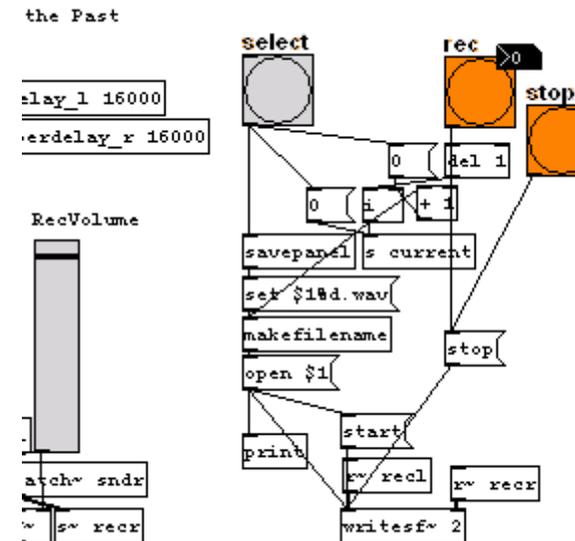
A poetisa Lydia Lunch, antes de suas trips dark-noise-pós-industriais ao lado do Teenage Jesus, rolava no chão berrando o que ela mesma apelidou de aura de terror. Sua antimúsica ladeada por uma muralha de estridências sonoras foi aclamada nos círculos vanguardistas que

enalticiam também os expressionistas jogos de timbres e experimentalismo do DNA, o trio noise que incluía o brasileiro Arto Lindsay.

Fonte: Senhor F ([www.senhorf.com.br](http://www.senhorf.com.br)).

## O SOM COMO INTERFACE

David de Oliveira Lemes



Segundo o Dicionário Houaiss, o termo interface significa: elemento que proporciona uma ligação física ou lógica entre dois sistemas ou partes de um sistema que não poderiam estar conectados diretamente. Meio pelo qual um usuário interage com um programa ou sistema operacional que emprega ou não recursos gráficos.

Com o advento das novas tecnologias, o significado do termo interface foi muito ampliado, desde os computadores pessoais até os mais recentes telefones móveis que integram a tecnologia de armazenamento de dados,

mesclando o celular e os PDAs (Personal Digital Assistant, como o Palm-OS) em um único aparelho.

O som, segundo a enciclopédia livre Wikipédia (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Som>) é:

*Uma compressão mecânica ou onda longitudinal que se propaga através de um meio sólido, líquido ou gasoso. Os sons naturais são, na sua maior parte, combinações de sinais, mas um som puro possui uma velocidade de oscilação ou frequência que se mede em hertz (Hz) e uma amplitude ou energia que se mede em decibéis. Os sons audíveis pelo ouvido humano têm uma frequência entre 20 Hz e 20 Khz. Acima e abaixo desta faixa são ultra-som e infra-som, respectivamente.*

*Seres humanos e vários animais percebem sons com o sentido da audição, com seus ouvidos, porém sons de baixa frequência também podem ser sentidos por outras partes do corpo.*

*Sons são usados de várias maneiras, muito especialmente para comunicação através da fala ou, por exemplo, música. A percepção do som também pode ser usada para adquirir informações sobre ambiente em propriedades como características espaciais (forma, topografia) e presença de outros animais ou objetos. Por exemplo, morcegos usam um tipo de eco-localização para voar. Navios e submarinos usam o sonar, seres humanos recebem e usam informações espaciais percebidas em sons.*

O som como interface é possível? Como o som pode fazer uma ligação entre dois sistemas, sendo de um lado uma máquina, e de outro, o homem?

Para tentar responder a essa questão, o ideal é partimos de uma mídia que nasceu muda (sem som) e evoluiu com o decorrer dos tempos. O cinema é a técnica de projetar fotogramas de forma rápida e sucessiva. Nasceu como técnica pura e hoje é arte.

E como foi sua evolução do cinema (técnica) para a arte? Como acontece com todas as criações onde artista tem acesso, a introdução da narrativa e da arte de contar e documentar histórias fez com que o cinema evoluísse. E o ponto alto em contar histórias dispondo de signos sonoros, verbais e visuais é mexer com os sentimentos humanos. As imagens, mostradas na ordem e com a função de contar histórias podem despertar alegria, raiva, medo, angústia... em suma, pode alterar as emoções humanas. Contudo, só conseguem fazer isso os melhores profissionais da chamada sétima arte.

Com a emergência da evolução tecnológica convergente, surge uma nova linguagem na cultura digital: a hipermídia. Por meio da hipermídia, visual, sonoro e verbal se fundem criando novas significações para aplicações que antes eram separadas pelo suporte (papel, película, filme).

Em uma hipermídia, o usuário, estando em uma estrutura reticular, tem a capacidade de se conectar a vários tipos de documentos. Esses documentos podem estar conectados a outros. Estas interconexões criam um mundo emergente de significações.

Sendo a hipermídia uma nova linguagem que suporta o sonoro, visual e verbal, poderia a mesma despertar emoções, assim como o cinema?

O signo sonoro adquire significado e estimula nossa percepção quando associado a signos verbais e visuais. É também um elemento unificador capaz de juntar diferentes imagens.

Will Eisner, o mais aclamado quadrinista de todos os tempos, falecido em 3 de janeiro de 2005, em entrevista ao site Universo HQ afirmou:

**Universo HQ:** *Em alguns de seus trabalhos, quase podemos ouvir o som saindo das páginas. Qual é o papel da música no seu trabalho?*

**Will Eisner:** *Música e sentimento estão muito próximos. Uma coisa que devemos prestar muita atenção é o que eu chamo de "internalização", a habilidade de desenhar uma figura capaz de comunicar o que ela está sentindo por dentro. Seus sentimentos. Suas emoções. Emoções e sons são muito difíceis de transmitir. Não há uma fórmula pronta, infelizmente. Por isso, você tem que aprender como fazê-lo, observando as pessoas, aprendendo que tipo de linguagem corporal elas estão utilizando. A emoção não é transmitida só pelo rosto. É necessário o corpo todo para transmitir uma emoção.*

([http://www.universohq.com/quadrinhos/entrevista\\_eisner.cfm](http://www.universohq.com/quadrinhos/entrevista_eisner.cfm)).

Eisner foi um autor que procurava utilizar elementos do cinema em suas obras (quadrinhos e novelas gráficas). Nos quadrinhos o som é representado com formas visuais e verbais e recebe o nome de onomatopéia. O autor sempre se preocupou com a questão da emoção e podemos dizer que esse era o elemento utilizado por ele para conectar seus leitores às suas obras. Neste caso, podemos dizer que a emoção é a interface.

O som, aplicado a hipermídia, pode ter o mesmo efeito que no cinema, provocando sensações e despertando emoções. Além de uma simples trilha sonora, numa hipermídia podemos utilizar recursos que em nenhuma outra mídia pode ser explorado. Sons aleatórios e randômicos, marcações de interação, escolhas de trilhas sonoras (muito comum em games de esporte), possibilidade de retornos a determinados nós...

Essas utilizações podem sim, alterar a emoção dos usuários. Por exemplo, um loop costuma causar monotonia, mas também efeito de tensão, pois sua ruptura causa também expectativa. Uma música pode alterar o sentido de uma mensagem visual e verbal, transmitindo alegria, tristeza, apreensão... além de permitir a contração ou a distensão do tempo das imagens. Sons irregulares nos colocam em estado de alerta.

O som pode funcionar como interface, pois exerce alterações de sentido que ajuda na construção da narrativa. Além das imagens e textos contidos num trabalho hipermidiático, o som pode ser a ponte para nos conectar a obra. O som, despertando sentimentos e percepções, pode ser parte significativa de uma interface.

----

#### Bibliografia

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck. O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Editora Unesp, 2003

SHUM, Lawrence Rocha. *Pesquisa e produção de áudio para sistemas hipermediáticos e a criação e a sistematização de elementos sonoros em estruturas de navegação não-lineares*. São Paulo: Dissertação de Mestrado defendida na PUC-SP, 2003.

SANTAELLA, Alexandre Braga. *Design de Interface - As origens do design e sua influência na produção da hipermídia*. São Paulo: Dissertação de Mestrado defendida na PUC-SP, 2003

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

LIMA, Fernando e Marreiro, JJ. A maior “lenda viva” dos quadrinhos. Entrevista de Will Eisner concedida ao site UniversoHQ em maio de 2001. <http://www.universohq.com>

Enciclopédia livre Wikipédia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Som>

Fonte : Dolemes.org (<http://dolemes.blogspot.com/>).

## O SOM POLÍTICO DE MATTHEW HERBERT

Guilherme Werneck



*O produtor e DJ inglês revitaliza a música eletrônica com boas idéias e engajamento*

.....

Num cenário em que a música eletrônica foi massificada e, diluída, passou a sofrer de falta aguda de idéias, o produtor e DJ inglês Matthew Herbert é um antídoto para esse marasmo criativo.

Assim como uma série de produtores que se afastam da obrigatoriedade de compor para a pista de dança, Herbert chega à maturidade flertando com a música eletrônica produzida pelas vanguardas dos anos 60 e 70, mostrando preocupação não só em criar uma música original, mas também em usar suas idéias musicais politicamente.

Quem presenciou a sua apresentação com a Matthew Herbert Big Band, no último dia 8 de setembro em São Paulo, na abertura da versão brasileira do festival espanhol de arte eletrônica Sónar, pôde atestar esse lado político, além de ouvir uma das misturas mais bem feitas de eletrônica com jazz.

Herbert sampleava em tempo real a banda composta de uma seção rítmica tradicional (piano, baixo e bateria), mais cinco saxofones, quatro trombones e quatro trompetes. Os arranjos cristalinos da banda, que lembram os de Gil Evans para discos clássicos de jazz orquestrado, como "Miles Ahead", de Miles Davis, eram desfigurados pelas mãos de Herbert, que alternava momentos de transparência com outros de dissonância completa.

No plano político, atacou o primeiro-ministro britânico Tony Blair em duas projeções de vídeo, e a imprensa americana ao distribuir cópias do "USA Today" para serem rasgadas e amassadas pela banda. O som dos jornais rasgados eram sampleados e mixados ao som da orquestra.

Mas nem sempre as músicas de Herbert tiveram esse viés político. Seus primeiros lançamentos eram de música para pista, misturas de house e electro, sempre com uma mistura jazzy. O jazz, inclusive, é algo natural em Herbert, que estudou piano e aos 16 anos já tocava em uma big band inglesa.

Há alguns anos tive contato com algumas das faixas de Herbert para pista, mas me converti ao seu credo eletrônico após comprar o excelente "Bodily Functions", em 2001. O disco chamou a minha atenção pelo seu conceito.

Seguindo as regras que ele próprio criou para não "trapacear" como

produtor, explicadas no manifesto PCCOM (Contrato Pessoal para a Composição de Música, na sigla em inglês), que não admite o uso de samples de músicas preexistentes e de baterias eletrônicas, "Bodily Functions" é composto usando samples de sons produzidos pelo corpo humano e tem lindas composições vocais cantadas por Dani Siciliano, hoje mulher de Herbert, que também se apresentou em São Paulo.

A internet me possibilitou ir atrás das outras músicas do produtor, lançadas sob diferentes heterônimos, como Doctor Rockit, Wishmountain e Radioboy, alguns deles já devidamente enterrados. Meu preferido é Radioboy, que encarna uma cruzada contra a globalização.

Seu único álbum, "The Mechanics of Destruction", é distribuído de graça na internet no site [www.themechanicsofdestruction.com](http://www.themechanicsofdestruction.com) e traz faixas como "Nike", McDonald's, "Hollywood", "Coca Cola", "Rupert Murdoch e Vivendi", entre outras. Nessas faixas ele cria uma música esquisita, usando samples relacionados com cada um dos temas, como o som produzido ao usar canudinhos para tomar refrigerante, no caso de "McDonald's" ou discursos políticos, como em "Henry Kissinger".

A política volta a ser tema de Herbert em seu disco mais recente, "Goodbye Swingtime" (2003), o mesmo que foi apresentado com a orquestra na abertura do Sónar. Conversei com Herbert, por telefone, pouco antes de ele vir a São Paulo.

Falamos sobre a orquestra, sobre o estado atual de música eletrônica, de seu engajamento político e de seu novo trabalho, que deve ser lançado ainda neste ano, e tem como tema a dieta alimentar. Leia abaixo a entrevista, que teve trechos publicados na "Folha de S. Paulo".

**Você tem tocado o repertório do disco "Goodbye Swingtime" com a big**

**bad há quase dois anos. O que mudou no som da banda durante esse tempo?**

**Matthew Herbert:** O som ficou quase irreconhecível. Quando fomos para o estúdio os músicos nunca tinham visto a música antes. Nós tocamos duas vezes e depois já gravamos. E, claro, agora eles já tocaram umas cem vezes e a música sai bem diferente. Eles entendem que algumas partes têm de ser realmente desagradáveis e que outras têm de ser muito bonitas. Há muito mais controle e confiança agora. O disco é tímido se comparado ao som da banda.

**É reflexo de sua timidez?**

**Herbert:** Também existe uma timidez minha no disco e, depois, ao vivo. No palco com alguns dos melhores músicos da Inglaterra eu me perguntava o que iria fazer, qual seria a minha contribuição. Levou uns seis meses para eu me encontrar e não ficar com medo. Porque eles tocam lindamente e, às vezes, eu toco uma coisas bem feias por cima, esperando que algo surpreendente aconteça, o que nem sempre ocorre. Mas agora eu não tenho problemas em fazer barulhos altos na frente da banda.

**Tocar com uma banda é uma forma de resolver um problema da música eletrônica, que é uma apresentação estática do artista com suas máquinas?**

**Herbert:** Sim. Para mim é uma libertação. Eu gosto do fato de que, essencialmente, é um show de eletrônica, mas que, se faltasse energia, nós poderíamos continuar tocando. É uma coisa estúpida de dizer, mas, em um certo sentido, numa apresentação eletrônica você se sente menos músico, como se estivesse trapaceando. Não acredito que seja correto

dizer isso em termos de composição, mas, ao vivo, eu sinto que em um monte de performances eletrônicas há trapaça mesmo, porque boa parte do som está estabelecida dias antes de você chegar ao show. É por isso que eu trabalho sampleando em tempo real, porque eu não consigo prever o que vai acontecer durante a noite.

**Você criou muitos heterônimos: Doctor Rockit, Wishmountain, Radio Boy... O que o levou a criar personas diferentes para lançar músicas em estilos diversos?**

**Herbert:** Na verdade, eu matei o Wishmountain, acabei de matar Doctor Rockit e provavelmente vou matar também o Radioboy. Eu acho que foi uma coisa um pouco ingênua. A música do Doctor Rockit era muito festeira e carregava um sentimento que eu não tenho mais. Hoje eu estou muito bravo com o governo para produzir música alegre. Eu toco música alegre, mas exijo que tenha peso, mais conteúdo e mais conceitos por trás dela. Não sou mais um garoto brincando no parque.

Eu gosto de saber porque tem árvores mortas no parque, porque a grama fica marrom, porque os cachorros fazem cocô em todo lugar. Eu penso que vou fazer tudo daqui para a frente como Matthew Herbert. Agora, eu estou trabalhando a minha linguagem musical. Está muito claro para mim porque eu amo a música, como eu escrevo música e o que eu quero alcançar com ela. Eu não preciso mais lançar discos sob nomes diferentes porque eu encontrei a minha voz.

No seu site é possível ver os custos da Guerra do Iraque em tempo real. Desde o princípio você se opôs à guerra e à política externa de Tony Blair. Você pensa que esse tipo de oposição é eficaz?

**Herbert:** Eu penso muito que quando você participa de uma comunidade

artística, se quiser, você adiciona a sua voz ao descontentamento político. Se um jornalista escreve um artigo sobre o fato de que a guerra é ilegal, isso não pára a guerra. Se eu escrevo uma canção dizendo que a guerra é ilegal, ela também não pára a guerra. Mas, quando você combina uma música, um livro, um comentário no rádio, você se torna mais uma voz e deixa claro que você é parte de uma filosofia maior, segundo a qual é errado começar uma guerra. Eu acho que se você tem uma voz pública e se posiciona com paixão em relação a determinado assunto, você não tem outra alternativa a não ser achar uma forma de se expressar.

Você pensa que a política externa de Tony Blair e o fato de ele ter se mostrado submisso a George W. Bush desapontou os ingleses?

Herbert: Eu devo dizer que eu estou desapontado com ele no nível humano. Porque ele é um primeiro-ministro muito cristão e fala muito sobre moralidade nos mesmos termos que Bush o faz. Usar essa religiosidade e esse moralismo para dar suporte a uma guerra que vem sendo criticada em todo o mundo é uma situação muito peculiar, horrorosa.

Eu certamente penso que um primeiro-ministro de esquerda ser o melhor amigo do presidente que está mais à direita no mundo é muito estranho. E me impressiona o quanto Bush é radical na direção errada. Mesmo assim, usando a lógica, eu prefiro ele a Bill Clinton, porque Bush é claramente um alvo muito mais óbvio. Clinton fez coisas muito parecidas com as que o Bush faz, mas de um modo mais camuflado.

É por isso que em "Goodbye Swingtime" você sampleia o som de livros como "Rogue States", de Noam Chomsky, e "Stupid White Men", de Michael Moore, caindo?

Herbert: Eu tentei construir a minha bibliografia, de onde eu tirei as informações que tenho sobre a guerra. São as opiniões de pessoas que influenciaram a minha opinião e traduzem o meu aprendizado e a minha pesquisa. É um jeito de dar peso fisicamente à música. E, ao deixar os livros caírem, eu dou peso à pesquisa que mostra porque nós acabamos indo à guerra.

E você espera que as pessoas leiam esses livros depois de ouvir o disco ou ver um show?

Herbert: Minha ambição é sempre mudar o modo de pensar de pelo menos uma pessoa. Meu novo disco é sobre comida. E minha ambição com ele é mudar a dieta de uma pessoa. E, com sorte, eu espero que essa pessoa consiga mudar outra pessoa.

Então nós podemos dizer que, se com "Goodbye Swingtime" você fez o seu "Fahrenheit 11 de Setembro", com esse novo disco você espera fazer o seu "Supersize Me"?

Herbert: Eu espero não ser tão previsível. Talvez eu seja, ah, não (risos). Mas o negócio com esse disco de comida que eu tenho pesquisado por 18 meses, criando uma espécie de livreria pessoal de sons.

Tem a ver com as faixas antiglobalização de "The Mechanics of Destruction"?

Herbert: Tem um pouco a ver. É sobre a política de distribuição de comida, mas também sobre prazer de encontrar fontes de som. Não estou só interessado em gravar em panelas, porque é muito previsível. Estou mais interessado em investigar porque há mais gente obesa nos Estados Unidos do que há gente faminta. E como funciona esse

mecanismo de consumo.

O novo álbum também segue as regras do PCCOM?

Herbert: Sim, ele está em tudo o que eu faço. Não tenho interesse em usar sintetizadores se eu posso recolher os sons mais apropriados no ambiente. Se, por exemplo, eu compuser sobre o plebiscito na Venezuela, por que usaria um sintetizador podendo usar a voz do Chávez? Por que não contar essa história com som?

Você estava em Nova York durante os ataques de 11 de Setembro e gravou as reações das pessoas. Por que você nunca usou esse material?

Herbert: Porque eu achei que eu iria morrer e as gravações na hora eram realmente confusas. Havia o som das torres caindo e o som das pessoas enlouquecendo. Não sei, acho que deve haver uma razão para você ordenar esses sons e organizar isso em música. Tem de haver um motivo e uma estrutura que levem a utilizar essas coisas. Eu cheguei a pensar em usar esses sons no aniversário dos ataques.

Eles não são um pouco mórbidos?

Herbert: Eles são, é muito estranho. Para ser muito honesto, eu não quero amplificar a tragédia ainda mais. Há mais civis mortos no Iraque nos últimos seis meses do que os mortos no 11 de Setembro. Ao ver quantas pessoas que morreram no Iraque ou no Afeganistão, não quero que pensem que a morte deles é uma tragédia menor.

Acho que George Bush e os terroristas são ambas expressões do mal. E eu não quero amplificar ou participar do processo de fazer dessas pessoas santos ou mártires. Acho que uma vida no Iraque

vale o mesmo que uma vida em Nova York. Eu preciso achar um modo de expressar que esse episódio foi apenas trágico.

Sua música também se relaciona com o cinema. PCCOM é uma resposta ao Dogma dinamarquês?

Herbert: Em parte, é. Eles tornaram públicas as idéias deles. E isso me inspirou a expor também as minhas idéias, que eu havia escrito há muito tempo. Acho legal que eu tenha escrito porque me fez seguir essas regras e não posso mais trapacear.

Entendo que as regras podem estimular a criação, mas elas podem ser uma camisa-de-força também, não?

Herbert: Eu não acho. Acho que é oposto, é uma libertação. No fundo o que o manifesto diz é que, quando você vai para um estúdio, você tem de fazer tudo você mesmo. Se você é um pianista, você não fala que vai pegar um riff do Jimi Hendrix e combinar com alguma outra coisa já pronta. Não! Você vai tentar fazer algo original, algo que nunca tenha sido ouvido antes. Na música acústica isso é um convenção, por que não deve ser assim também na eletrônica, já que a ambição é criar algo original?

E você tem seguidores?

Herbert: Espero que não.

Guilherme Werneck é jornalista, editor-adjunto da "Ilustrada", da "Folha de S. Paulo".

Fonte: Trópico (<http://www.uol.com.br/tropico>).

## OPERADORES PÓS-MÍDIA

Howard Slater/Flint Michingan/Eddie Miller  
@ Break/Flow

1. A indústria fonográfica está em vias de ser superada por meio dos mesmos processos nos quais ela se apoiava. Desde os anos 70, seus contínuos esforços de criar novas necessidades significaram que nutria uma paisagem musical sempre em mutação que agora está se transformando num passo tal que ela não consegue acompanhar por tempo o bastante a fim de comandar estas evoluções musicais na direção do lucro. O fato de que ela não consiga dar esse comando tem o extraordinário efeito de fazer o “novo” durar mais tempo! Uma longevidade que vem de sempre sermos capazes de nos colocar dentro de uma contínua redefinição destes sons. Mesmo em termos de formato, a mudança, visando o lucro, para o mercado de CD, que deveria ter significado que antigos catálogos poderiam ser revendidos, também serviu para proporcionar um abastecimento on-line de história musical ao mesmo tempo em que a prensagem de vinil ficou mais barata. Estes e outros fatores alimentam a mutação acelerada que por sua vez cria uma insatisfação com o que a indústria pode oferecer.

2. Avanços na tecnologia significam que todo tipo de equipamento está agora disponível para reapropriação por quem quer que tenha tempo de aprender como usar, abusar, redefinir e remontar. Que já não haja mais “o som” em torno do qual a música esteja organizada significa que tudo é fonte material potencial para uma prática que não mais se chama a si de música. Com certeza, as antigas categorias que foram designadas para músicas diferentes agora só tem sentido como um modo de divisão, um padrão para o consumidor que limita a estimulação. Da guitarra passamos

para a tecnologia do sampler, picapes, fitas, teclados analógicos e digitais, do rock, disco, punk, para o techno, drum’n’bass e trip hop para uma indiscernível mistura que cria novas possibilidades para interação tanto quanto condições de recepção intensificadas e deslegitimadas. Ambas escapam do controle institucional da indústria e da mídia e, na medida em que “subvertem as formas do imaginário” ao desafiar o que é aceitável pensar, elas forjam os meios de escapar dos “modelos repressores dominantes” de uma subjetividade herdada: a música revela a consciência individual como um fato sócio-ideológico, como algo contextualizado.

3. Desde que a “música” se livrou da necessidade de letras, a predominância de uma música eletrônica de textura, tonalidade irrestrita, densidade de timbre e paroxismo rítmico significou que ela estava liberando aqueles que a ouviam para escutar com mais atenção os ritmos e sons que eles não reconheciam. Acontecer no contexto da música *dance* significou que este processo de escuta intensificada era tão sensual quanto cerebral, e como estes levavam as pessoas a direções nunca ouvidas, eles ficaram situados como parte de um desejo coletivo que os dispôs uns aos outros, inspirando movimentos na direção de novas formas de coletividade: se Marx podia considerar o proletariado como uma manifestação concreta da teoria, então talvez a música contemporânea pode ser vista como uma portão de entrada para a nova coletividade, já que ela situa os sujeitos dentro de uma estrutura emergente de escuta que oferece a confirmação experiencial de uma configuração social(1). A liberação do ouvinte, pela dança, levou não só a esta crescente sociabilidade, à memória coletiva das canções, mas, com a

música pondo em primeiro plano uma repetição que deixava mensagem e resolução em suspenso, ela criou condições onde a energia desejanse foi perpetuada e empregada na direção da descoberta e da auto-criação.

4. Como conseqüência, há mais pessoas fazendo música agora do que em qualquer outra época anterior e a consciência disto entre os compositores levou a uma explosão internacional da atividade de pequenos selos. Estas pessoas tinham ouvido as velhas estórias das glórias passadas da cena musical e, mais que escolher a competição, a exposição e a “luta pelo sucesso”, eles decidiram operar fora destas limitações monetárias e conceituais e fazer seu próprio trabalho. Inspirados na cena das festas livres (*free-parties*), e semelhantes a elas, pequenas prensagens de discos são passadas através de redes de distribuição underground num nível que burla mesmo a loja de discos mais “especializada”. Na esteira dessa onda, houve a ascensão de uma atitude experimental: não mais precisar se conformar ao que é esperado e “entendido” significa que tem havido uma renovada apreciação pelas idiossincrasias do som e pela transgressão de hábitos perceptuais que elas podem inspirar. A música se torna algo mais que um entretenimento irrefletido.

5. Enquanto isso, os caça-talentos (o povo do A & R [2]) correm de clubes a apresentações a raves mas nunca chegam às autênticas festas. Atraídos por uma música que faça sentido e dinheiro, que reproduza o imaginário social, eles não podem nunca escutar o som do desejo conflitante. O braço A & R representante da imprensa musical e das revistas de estilo estão cada vez mais perdendo seu papel como mediadores entre compositores desconhecidos e os grandes selos. Esta confiança entre os

dois de descobrir tendências e promover o “novo” está se tornando risível, quando o “novo” está agora passando despercebido e torna tais tentativas de ter controle sobre o que foi declarado novo a verdadeira indicação de que o que lemos é insincero, lixo arrivista: o marketing efetua um oportunismo desapaixonado. Da mesma forma, a maneira como estas revistas sempre cobrem as mesmas coisas é uma indicação de seu medo de perspectivas diferentes que ameacem mostrar como as tendências são fabricadas em primeiro lugar. A mídia motiva a fascinação com o medíocre e promove aquilo que já está predisposto a repetir o mesmo.

6. A prática pós-mídia tem sido acelerada pela Internet, onde as obsessões podem abundar e onde há este perceptível desejo por aquelas atividades dirigidas e miniaturizadas que existem e têm sucesso sem sequer pensar nas cada vez mais “calmas perspectivas” de uma mídia transparente. A mídia, como a indústria fonográfica, virou um zero centralizado. Onde antes revistas e selos atuavam como um filtro ou meio de disseminação, as forças do mercado fizeram todos convergirem para o ponto central: o público escuta o que é tornado disponível...e o que acontece do público escutar, desde que tenha sido oferecido, reforça certos gostos.(3) Confundida como ponta de lança, freqüentemente a música promovida pela mídia não serve a outra finalidade que a manutenção de uma ilusão lucrativa. Pegos nesta espiral mistificadora, os ouvintes ou tentam se libertar disso e agir por si mesmos ou, embotando seus sentidos, ficam entediados e incapazes de se orientar dentro da armadilha midiática de publicidade, marketing e promessas não-cumpridas da mídia. Os últimos se tornam tão enervados e cínicos quanto

os artigos que lêem, e tomando seus lugares no processo de envelhecimento, vêem no próximo ciclo de música–mediada uma falta de inovação e qualidade.

7. Inovação e qualidade? É interessante ver como a mídia, que ostensivamente se vê a si mesma como funcionando em oposição à arte institucional, vem a trabalhar em adequação com este tradicionalismo, e, em particular, pela forma com que reforça noções reacionárias de subjetividade. A principal entre estas técnicas compartilhadas é a maneira como a música, como a arte, é mais ou menos retratada sempre como transcendental; como isolada das condições sociais que a produzem, celebram e recebem. Este modo individualista de se relacionar com a música é acentuado pela confiança no “gênio”: a elevação de certos indivíduos e a promoção de dispositivos hierárquicos no suposto “espaço-livre” da música popular. Esta ênfase no único pode acabar na dominação as atividades dos outros, e numa negação da interrelação que ajuda a tornar invisíveis os contextos da prática e da recepção heterogênea que cercam a música. E mais, isto tem o efeito contingente de privilegiar o momento “solitário” da produção sobre o da audição, da dança e da organização que sempre implica na presença de outros. Desta maneira, os contagiosos efeitos da música que podem ser conduzidos através do som são neutralizados. A mídia inibe, ou até pior, remove o desejo pela música e, ao fazê-lo, colabora com a “capitalização” da subjetividade: um espaço, um tempo, uma pessoa, apenas um passo à frente do tédio e da resignação.

8. Este contágio musical tem sido gradualmente reforçado pelas novas

condições de recepção e grande parte desta prática pós-mídia tem sido estimulada pela crescente consciência de que a audição não é uma atividade subordinada mas um processo de criação de significado. De fones de ouvido a alto-falantes, do quarto de dormir à festa, sozinhos, mas sempre conectados e em diálogo, ouvintes se tornam parte de um contexto de recepção autônomo, difuso e não-institucional. Esta configuração bastante complexa significa que, mais que o “novo” e o “nunca ouvido” sendo consumido vorazmente num frêmito de consumo, eles são convertidos em *consoles* que produzem energia; trocas impulsivas que estimulam uma prática de pensamento extra-verbal. O movimento constante que isto engendra pode ser posto em claro contraste com a forma que a música mediatizada pode frequentemente ser um meio de recorrer ao que já é conhecido; uma queda para o terreno pré-estabelecido do “self”. Mas se a audição é levada seriamente e não mantida como uma atividade de segunda categoria, ela só pode encorajar padrões de conexão e co-experiência com um grupo imediatamente acessível que compartilha não só uma apreciação dos sons mas uma memória social deles tal como contidos na gravação. Uma vez ligados assim, os vínculos de uma nova coletividade se tornam quase um reflexo inconsciente.

9. E assim a pós-mídia vira uma prática que não conhece limites ou disciplina. É um site da web, um zine, um flyer, um pequeno selo de gravadora, uma estação pirata, um pôster, um vídeo circulado via correio, estórias e notícias contadas numa mesa de bar, uma rede de distribuição de nodos invisíveis, organizações efêmeras, uma propagação fictícia...É uma prática social meta-categórica e não canalizada de criação cultural

feita por e nos seus próprios termos! É levada pelo desejo, entusiasmo, procura e conexão na direção de uma subjetividade polifônica! Às vezes, qualquer coisa é possível. Modos de discurso racional como porcaria do jornalismo e da escrita que atuam para estabilizar e fazer com que as coisas ainda durem o bastante para que fiquem sistematizadas, têm muito pouco sentido, dado que a música sobre a qual eles escrevem é um combustível que atravessa diferentes regiões, pondo em colisão elementos de cada uma delas. Dentro desta prática pós-mídia há uma intensificada redefinição de dualismos tais como individual/coletivo e sucesso/fracasso. Em relação ao último, pode igualmente acontecer que num tal espaço pós-mídia, respeito e suporte sejam dados àqueles que tenham êxito em criar, às próprias custas algo que seja ilegítimo e discordante. Neste sentido, o julgamento de seu valor, seja ele “bom” ou “ruim”, torna-se inútil. Mas tais cenas, operando intimamente, não podem se dar ao luxo de estabelecer divisões: ouvintes se tornam produtores, compositores, público dançante, escritores. Todas as cenas constituem seu próprio gênero e, operando num espaço geográfico e psíquico disperso, não há nenhum sentido numa pessoa, grupo ou cena estar no controle: é uma prática de adição sem acumulação, uma efusão grupal de singularidade que dispersa o individualismo. No passado, um dos principais obstáculos tinha sido que estas práticas afirmativas sentiam a necessidade de ser delimitadas como regiões onde os protagonistas deveriam se fazer visíveis uns para os outros. O surgimento da Internet acabou com isto ao estender nossas expectativas de comunicação, transpondo o espaço virtual musical para uma existência real de intimidade (músicas libidinosas) e um potencial sempre presente para a mudança subjetiva. Nas palavras de Félix Guattari: não é mais o fim que

importa mas o meio, o processo se tornando processual...não se pretende entrar num programa pré-estabelecido. Tenta-se viver no campo do possível. (4)

Título adaptado da expressão “Era Pós-Mídia” de Félix Guattari.

### Notas

1. John Mowitt: Music In The Era Of Electronic Reproducibility, Cambridge UP.
2. A & R (Artists and Repertoire) é o departamento das gravadoras que contrata as bandas e novos talentos.
3. Michel Foucault: Foucault Live, Semiotext(e) 1989, p.-393.
4. Felix Guattari: Guattari Reader (ed G.Genosko) Blackwell 1996, p.-136.

Tradução de Ricardo Rosas

Break/Flow, 89 Vernon Road, London, E15 4DQ

Fonte: Nettime ([www.nettime.org](http://www.nettime.org)).

## OS CYBERMANOS E A PERIFERIA GLOBALIZADA

Vladimir Cunha



Apropriar-se da cultura periférica, simplificá-la e revendê-la no menor espaço de tempo para o maior número de pessoas possível. Durante quase cem anos, essa foi uma das estratégias de sobrevivência da indústria do entretenimento. Ainda que não seja visível a olho nu, como nas embalagens de extrato de tomate, existe um prazo de validade que determina a duração de seus produtos. A indústria do entretenimento não é dinâmica. É estática, monocultural e de curta duração. Daí recorrer à periferia quando lhe faltam idéias, reciclando estéticas e movimentos

espontâneos, transformando-os em divertimento limpo e seguro para as massas.

O spiritual do final do século XIX resultou no blues. E o blues, ao misturar-se com o country, deu ao mundo o rock'n'roll, que, bem mais tarde, permitiu aos Beatles fragmentarem-se em discos, pôsteres, lancheiras, bottons e desenhos animados, o primeiro produto de massas da música jovem. A literatura beat forneceu a base teórica/comportamental da contracultura norte-americana dos anos 60, posteriormente transformada no movimento hippie e diluída para ser aproveitada pela indústria na moda, no cinema e na televisão. A morte de Jack Kerouac, a prisão de Timothy Leary e Abbie Hoffman na clandestinidade são o contraponto ao desbunde capitalista de Woodstock e a "psicodelia" como tendência de mercado, um filão lucrativo explorado em forma de pastiche em seriados como The Banana Splits e filmes como A Fantástica Fábrica de Chocolate e, mais tarde, de forma ingênua e equivocada pela Jovem Guarda brasileira.

Não que, vez ou outra, manifestações autênticas de rebeldia e inconformismo artístico escapem ao controle dos *mass media*. O "fuck" dos Sex Pistols na televisão inglesa é um bom exemplo disso. No entanto, a indústria do entretenimento é, sobretudo, baseada no consenso. Ela pode até usar, em maior ou menor grau, conceitos gerados por movimentos periféricos. Ainda assim, tenderá sempre a reduzi-los ao mínimo denominador comum, aproveitando a novidade apenas como forma de edulcorar formatos anteriores já testados à exaustão.

Em conceito, Christina Aguilera é uma atriz de música negra: usa bases de funk e hip-hop, recorre a inflexões vocais características do R&B e renega a assepsia visual dos ídolos adolescentes da classe média WASP norte-americana. Como as cantoras de rap e de R&B, Christina rebola, usa roupas apertadas e simula ter uma sensualidade que a América branca e conservadora condenaria em outras circunstâncias. Mas Christina é, acima de tudo, um produto da indústria do entretenimento, vendida como passatempo seguro, que desperta em seus fãs tanto fantasias de transgressão social e sexual quanto estimula o conformismo ao estabelecer limites para a sua própria "rebeldia". Da cultura negra, ela utiliza apenas uma estética estilizada e branda, que lhe permite um certo verniz transgressor mas não compromete sua aceitação por parte do grande público.

Partido deste princípio, é possível traçar um paralelo entre o método de apropriação utilizado pela indústria do entretenimento e o desenvolvimento das culturas alternativas no Brasil. Ao contrário dos países onde elas se desenvolvem, certas tendências chegam ao nosso país como um produto destinado ao consumo de uma pequena parcela da sociedade, justamente aquela que possui melhores condições financeiras. O conhecimento e o acesso a determinado produto passam a ser não uma bandeira social e cultural e sim um símbolo de status para ser exibido entre um número restrito de iniciados.

Tomemos o exemplo da música eletrônica no Brasil e a cultura dos VIPs, das micro-celebridades, do exclusivismo e dos códigos estéticos. Erroneamente, parte dos consumidores da música eletrônica no Brasil

associa o estilo à manutenção de um conceito equivocado de modernidade, fechando-se em grupos e subculturas incipientes. É o que possibilita o surgimento dos clubes com política de porta e a tentativas, às vezes bem-sucedidas, de se estabelecer códigos sociais e estéticos.

Porém, o esnobismo exagerado de parte da cultura eletrônica brasileira acaba por eclipsar a verdadeira modernidade. Em sua essência, a palavra "moderno" está ligada ao modo de fazer as coisas. Ser moderno não é ter acesso a fontes de informação antes de todo mundo ou ter a capacidade de seguir tendências. Ser moderno é criar um fazer diferente, é confrontar aquilo que está estabelecido através de caminhos alternativos. Assim, a modernidade não está nas roupas de griffe "feitas para se usar na rave", nos modismos importados e muito menos no *name dropping* (mania elitista de citar rótulos e nomes na tentativa de impressionar alguém). A modernidade está, por exemplo, na periferia, que numa tentativa de driblar suas próprias deficiências culturais e financeiras acaba se tornando a fonte das mais interessantes e originais manifestações culturais. Do reggae criado em precários estúdios de dois canais nas favelas de Kingston ao rap saído das festinhas barra-pesada do Bronx, da zoeira musical dos punks londrinos as belas melodias que Cartola criou nos morros cariocas.

Isso só reafirma ainda mais a distorção de valores que regem alguns setores da cena eletrônica brasileira. Aqui é negado às classes mais baixas o acesso a uma cultura que, em seu país de origem, saiu exatamente das zonas mais pobres. As raves começaram como festas ilegais nos subúrbios de Londres, feitas por gente que não tolerava a política dos clubes, e o

drum'n'bass nasceu nas quebradas de Brixton com influências diretas do reggae e do rap. E mesmo o DJ-artista, incluindo aí a negação ao *star system* da indústria cultural, tem raízes fincadas nos bairros negros jamaicanos e norte-americanos, especialmente no caso dos primeiros bailes de rap do final dos anos 70.

No Brasil, ao contrário, essa distorção da cultura eletrônica se estabeleceu em dois pontos distintos: no gueto-chic e na simplificação da e-music, exatamente o modelo de apropriação padrão da indústria do entretenimento. Nos dois casos, o que vemos são atitudes equivocadas. A primeira por transferir para eletrônica todos os vícios das elites brasileiras (através de preços altos, política de porta, preconceito e *dress code*). A segunda por diluir um estilo musical com propósitos exclusivamente comerciais (qualquer eletrônica passa a ser "techno", qualquer roupa extravagante passa a ser "moderna" ou "clubber", toda a festa se transforma em "rave").

Por outro lado, a descoberta de que a eletrônica, antes de ser um estilo musical, é uma ferramenta que possibilita um fazer artístico diferente, permite a periferia recombinar suas referências sonoras criando assim música barata e, sobretudo, moderna. Dos subúrbios cariocas sai o funk, o amálgama bastardo surgido da semente plantada por Afrikaa Bambaataa e outros mestres da black music e (dizem) de um sonho revelador no qual o DJ Marlboro aprendeu a programar uma *drum machine* ("O que acontecerá se a cena electro de NY descobrir o Marlboro?", alguém já perguntou por aí). Na periferia de São Paulo, legiões de cybermanos adaptam o drum'n'bass à realidade brasileira num processo que gerou

artistas como Marky e Patife. E em Belém do Pará, o reggae, o raggamuffin e o drum'n'bass misturam-se a ecos de Kraftwerk em nome do tecnobrega, a meta-música das aparelhagens de som e das turmas de dançarinos de rua.

Obviamente, o maior desafio está em aceitar que a modernidade se faz presente também nos subúrbios, que bairros pobres podem produzir uma cultura de rua original e vibrante. Os rígidos códigos de postura e a vontade de se integrar a uma suposta vanguarda impedem que gêneros como o tecnobrega, o funk carioca e o drum'n'bass dos cybermanos recebam o mesmo grau de importância que a música eletrônica feita na Europa e nos Estados Unidos. E enquanto periferia aprende que computadores podem fazer arte, o gueto chic deslumbra-se com a sua própria alienação, fingindo que ao seu redor nada acontece. Pelo menos até o próximo modismo.

Fonte: Kung Fu Lounge (<http://kfl.blogspot.com/>).

## PAISAGEM SONORA DA GUERRA

Daniel Maggiolo



O som dos alarmes que anunciam um ataque aéreo.  
 O som do B-52 e os mísseis cortando o ar.  
 O som das baterias anti-aéreas disparando contra o céu.  
 O som das bombas. As explosões.

“As explosões aconteciam nos arredores da cidade, mas o estrondo podia ser escutado no centro de Bagdá”, informa uma jornalista da TVE. “Não consigo esquecer o som das bombas”, disse num campo de refugiados uma mulher que havia fugido do Iraque.

Escutem! Escutem! Exclamava um repórter da CNN, antes de calar sua voz e nos permitir ouvir diretamente pela televisão essa paisagem sonora de Bagdá durante a noite – tarde no Uruguay – do 21 de março.

Se para alguém em Montevideo, presenciando imagens e sons pela televisão, essa paisagem sonora lhe resultava aterradora, posso imaginar – mesmo que só imaginar – o impacto dessa paisagem sonora sobre os habitantes de uma cidade que, como Bagdá, foi eleita para experimentar o armamento mais recente fabricado nos Estados Unidos da América.

Posso imaginar – mesmo que só imaginar – uma paisagem sonora talvez tão aterradora como a descrita anteriormente. A paisagem sonora do silêncio posterior aos bombardeios, ou o imediatamente anterior. O silêncio é um componente desejado por muitos para a paisagem sonora na qual habitam cotidianamente. Mais uma prova de que os sons adquirem significado em relação a seu contexto.

Posso imaginar – mesmo que só imaginar – outras paisagens sonoras de Bagdá nestes momentos. O som das ambulâncias levando feridos para hospitais. O choro dos familiares dos mortos (esses sons não aparecem na televisão). O som dos edifícios pegando fogo, desmoronando.

Há sons na paisagem sonora cotidiana sobre os quais não se tem controle. No geral, isso se refere aos sons da natureza. Pensa-se que se pode ter maior ou menor grau de controle sobre os sons que são resultado da atividade humana. Num caso como este, a pergunta que surge é quem tem controle sobre esses sons. Num caso como este, não é a população de Bagdá quem tem controle sobre os sons que integram a paisagem sonora de Bagdá, ainda quando estes sejam o produto da atividade humana – talvez uma das atividades humanas mais desprezíveis, apesar de favorecidas ao longo da história, como é a guerra. É uma paisagem

sonora imposta.

Afirma-se que a paisagem sonora é a voz de uma sociedade. A paisagem sonora que pude ouvir pela televisão é uma paisagem sonora autoritária, prepotente, totalitária, precisamente por que se impõe por cima da paisagem sonora "normal" de um lugar. É uma paisagem sonora do terror, terrorista, para usar uma palavra tão na moda nos últimos tempos.

O curioso no caso talvez seja que, embora esta possa ser a paisagem sonora destes dias em Bagdá, tal paisagem sonora não é a voz da sociedade iraquiana. Esta paisagem sonora fala da sociedade que a produz, a exporta e a impõe nestes momentos em Bagdá. Pode parecer estranho, mas podemos conhecer uma sociedade através da paisagem sonora que é produzida a milhares de quilômetros de distância.

Não conheço a paisagem sonora de Bagdá. Mas estou seguro de que não é aquela que escutei pela televisão. Posso imaginá-la, mesmo que só imaginá-la.

Montevideo, março de 2003.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Proyecto Paisage Sonoro Uruguay  
([www.eumus.edu.uy/ps/index.html](http://www.eumus.edu.uy/ps/index.html))

## PAULO NENFLÍDIO E ENGENHOCAS SONORAS

A Gentil Carioca



Criar um moinho de ventos sonoro com 15 cordas, captadores, tubos, cata-ventos etc tudo isso acionado pelo sopro de ar vindo de fora do local onde este se encontra para trazer música ao público é apenas um exemplo do que é capaz de produzir o artista Paulo Nenflidio. Não se trata de somente colocarmos o fone de ouvido que está à disposição do público, mas entender a extensão escultórica e a experiência sempre única de cada momento, fruto da união de um elemento da natureza, o vento e o imenso captador/ engenhoca/ instrumento construído pelo artista. Ali, o público encontra os fones de ouvido para ouvir a música produzida pelos ventos, em tempo real, através deste concatenado e preciso instrumento semelhante estruturalmente ao piano ou ao cravo.

Antes mesmo de ser selecionado em 2003 para o 27º Salão Nacional de Artes Plásticas em Belo Horizonte (Bolsa Pampulha) com o projeto "Música dos Ventos", misto de poema sonoro e aventura numérica, seu

inventor, o artista Paulo Nenflídio, paulista de São Bernardo do Campo, já havia criado a "Bicicleta Maracatu" em 2000 e "Berimbau Digital" em 2003, com o qual logra transformar em arte um berimbau, um mouse e uma bobina de campainha, afirmando em ambos o conceito da interatividade e da dinâmica da mutação na tarefa de criar instrumentos, como um luthier, ou de recuperar o dom de criar o jogo e o jogador, como um artista.

Paulo celebra o elo entre artes visuais e música que historicamente encontra suas bases vanguardistas no manifesto futurista "A Arte do Ruído" (1913) de Luigi Russolo e raízes contemporâneas em John Cage. No Brasil este elo também está presente na arte do Chelpe Ferro, Tato Taborda, Grupo Grivo, Paulo Vivacqua e Marssares, apenas para citar alguns exemplos.

O original trabalho de Nenflídio constrói momentos precisos transformando forças naturais como o vento ou mesmo o simples gesto mecânico de pedalar uma bicicleta em música. Lusco-Fusco é uma caixa de música crepuscular, ou seja, a obra é acionada durante o crepúsculo, emitindo um som similar aos sinos. O momento em que o objeto é acionado e o tempo de duração deste estado ativo é determinado pela variação de luz.

Uma engenhoca instalada na traseira de uma bicicleta, a "Bicicleta Maracatu", produz a rítmica do maracatu percutindo um agogô quando pedalada. Em lugar de priorizar uma estética do ruído, como pontua o crítico de Arte Rodrigo Moura, geralmente associada à música eletroacústica nesse contexto, Paulo optou por construir instrumentos tonais que percutem cordas de metal afinadas em escala natural, estruturas construídas em madeira semelhantes a instrumentos acústicos,

criando melodias tocadas por elementos da natureza.

Paulo impessoaliza o instrumento por ele concebido, provocando uma atmosfera de atemporalidade, desloca a sensação atávica da construção humana para uma outra esfera de possibilidade. O sentido paradoxal da invenção: desde a transformação da energia natural, solta no acaso, ao momento único e efêmero de cada música tocada por suas engenhocas instalam-se na arte como questões de indeterminação, efemeridade, sujeito e objeto da performance, tempo-espço, acaso e intenção.

Link: Página de Paulo Nenflídio (<http://paulonenflidio.vilabol.uol.com.br/>).

Fonte: A Gertil Carioca ([www.agentilcarioca.com.br](http://www.agentilcarioca.com.br)).

## PODCAST - EMISSÃO SONORA, FUTURO DO RÁDIO E CIBERCULTURA

André Lemos(1)



Brecht, nas suas “teorias de la radio” de 1932, buscava transformar o rádio em um instrumento de comunicação bi-direcional, que fizesse com que cada ouvinte se tornasse também um produtor de informação. Brecht queria uma “rebelião por parte do ouvinte, su ativação e sua reabilitação como produtor”. Para o dramaturgo alemão “a radiodifusão deveria consequentemente se afastar daqueles que a abastecem e tornar os ouvintes abastecedores”. Parece que seu sonho, a sua utopia de reabilitação dos ouvintes como produtores se realiza com o fenômeno mundial dos podcasts. Embora não seja como o rádio que conhecemos hoje, com emissão centralizada e difundindo massivamente programas em streaming, o podcasting usa o formato e a metáfora para fazer com que qualquer um seja produtor de emissões sonoras. Essa é mais uma expressão da cibercultura como liberação do pólo da emissão.

### Podcasting

O sistema de produção e difusão de conteúdos sonoros conhecido como podcast surge no final de 2004. O nome é um neologismo dos termos

“iPod” (tocador de MP3 da Apple) e “broadcasting” (transmissão, sistema de disseminação de informação em larga escala). O termo não parece ser muito bom, já que não é necessário um iPod (qualquer tocador de MP3 serve) e não se trata de broadcast, mas do que podemos chamar de webcast. A wikipédia define podcasting como “um método de publicar arquivos de som na Internet, permitindo aos usuários que se inscrevam, num sistema de feed e recebam novos arquivos de audio automaticamente. O podcasting difere de outros tipos de distribuição de conteúdo de audio por que ele usa o arquivo de formato RSS 2.0. Esta técnica permitiu que muitos produtores criassem programas de rádio auto-produzidos e distribuídos.”(2)

O podcast é assim um sistema de produção e difusão de arquivos sonoros que guardam similitudes com o formato dos programas de rádio. O sistema funciona da seguinte forma: com um computador doméstico equipado com um microfone e softwares de edição de som, o usuário grava um programa (sobre o que quiser), salva como arquivo de som (MP3, por exemplo) e depois torna-o disponível em sites que são indexados em agregadores RSS (Really Simple Syndication)(3). O usuário baixa o arquivo para o computador e daí para seu tocador de MP3. O sistema, criado pelo ex-VJ da MTV americana Adam Curry, pressupõe a cadeia completa de produção e de distribuição. Podcasting é esse conjunto de tecnologias para produção e distribuição de conteúdo sonoro. Como em outras formas de produção da informação na cibercultura, aparecem problemas de direito de autor (uso de músicas nos podcasts, por exemplo). O interessante seria a emergência de programas com licenças de uso do tipo “Creative Commons”(4) que garantisse os direitos e as possibilidades de uso livre do conteúdo produzido. Poucos são os podcasts que usam essa licença.

O fenômeno é recente, mas em crescimento vertiginoso. Em menos de

seis meses de existência, já podemos encontrar no Google mais de 4.940.000 referências para a palavra podcasting. Estima-se que há mais de 6 milhões de usuários do sistema no mundo. No Brasil, os podcasts começam a surgir em 2005, e hoje podemos contar algumas dezenas, estando, também, em crescimento geométrico(5). Pesquisa realizada pela Forrester estima que existirá, até o fim do ano, mais de 300.000 podcasts e até 2009, 13 milhões(6).

Há vários tipos de podcast, na maioria temáticos: tecnologia, arte, cultura, economia, notícia, literatura, música... Um exemplo interessante é o "Sound Seeing" onde pessoas fazem roteiros não oficiais de museus. Você pode baixar o roteiro, colocar no seu tocador de MP3 e fazer a visita ouvindo guias não oficiais(7). Outra experiência interessante é a da BBC que criou a "BBC Radio Podcasts" como mais de 20 programas disponíveis. Trata-se, nesse caso, de uma reação e de um reconhecimento da importância das novas mídias por um gigante do broadcasting(8). Rádios comerciais já estão buscando formas de fazer dinheiro com os podcasts(9). Religiosos também utilizam a tecnologia com os "Godcasts", podcasts de cunho religioso utilizados por diversos cultos (católico, judeu, budista) para manter contato e ampliar o número de fiéis(10). O leque de opções é crescente e bastante diversificado, tanto em relação aos temas, quanto aos países ou línguas.

### **Liberação das emissões sonoras**

Parece que o que está em jogo com mais essa expressão da cibercultura é a própria redefinição da indústria cultural massiva, no caso, a reconfiguração do "rádio". A questão que sempre se coloca (com o open journalism, com os blogs, com os softwares livres, etc.) é se estamos diante, ou não, da criação de um novo gênero de produção, de novos

processos de comunicação e de publicação. Será que podemos chamar de "rádio" arquivos MP3, com formato de emissão radiofônica, gravados por qualquer pessoa e disponibilizados na internet por meio de blogs e sistemas RSS para transmiti-lo a um grupo de assinantes? O mesmo podemos argüir em relação aos diários virtuais (diários?) ou aos jornais on-line (jornal?). A analogia é com a mídia massiva rádio, mas não seria apenas mais uma metáfora?

Matéria de capa da revista Wired de março de 2005 estampava "the end of radio (as we know it)". A revista referia-se aos novos sistemas de emissão radiofônica, entre eles o podcast. Vemos aqui um duplo erro, comum nas análises mais apressadas da cibercultura: 1. o fim do meio analógico e massivo e, 2. sua substituição por outro digital e personalizado. Primeiro, não é o fim do rádio como meio de comunicação. O podcast só vem a somar aos diversos formatos broadcasting. Segundo, tampouco é o fim do rádio como nós conhecemos hoje, em seus formatos AM e FM. O que estamos vendo é uma reconfiguração midiática em que ambos os formatos permanecem e têm seus nichos de usuários assegurados. É muito bom poder baixar um programa à la carte, mas também é muito bom ouvir um programa massivo no carro ou os comentários dos jogos de futebol nos estádios em tempo real com um radinho de pilha. Usuários com papéis diferenciados, funções diferenciadas e mídias diferenciadas. Não se trata da substituição de um formato por outro, já que os dois sistemas suprem necessidades não concorrentes: o rádio massivo coloca o ouvinte em sintonia com uma esfera coletiva; a emissão personalizada permite escolhas de acordo com o gosto pessoal, além de um controle do espaço e do tempo da audição.

Chegamos aqui ao cerne de uma das leis da cibercultura: a lógica da reconfiguração. Não se trata, nos diversos fenômenos contemporâneos, de extinção ou aniquilamento de formatos e meios. A atual revolução das

formas de emissão sonora pela tecnologia digital e pelas redes telemáticas não irá fazer desaparecer o rádio massivo (AM ou FM, mesmo que a forma de emissão seja digital). Poderíamos até pensar, em um futuro próximo, em um tocador conectado diretamente à internet. Nesse caso não estaríamos voltando ao streaming das atuais rádios AM/FM? No caso da emissão de rádio massiva e da emissão à la carte do podcast, mantêm-se desejos de personalização e de customização que os dois modelos oferecem de forma a enriquecer a paisagem comunicacional contemporânea. A questão é complexa e exige um pensamento que não funcione por exclusão, mas por adição. A lógica da cibercultura não é o “ou” mas o “e”.

Trata-se efetivamente de liberação do pólo da emissão. Na atual cibercultura, blogs, fóruns temáticos, sistemas peer to peer de troca de arquivos, software livres, podcast, softwares sociais, como o Orkut, e tantas outras práticas contemporâneas, atestam essa hipótese. O suposto excesso de informação nada mais é do que a emergência de diversas vozes, exprimindo-se sobre diversos assuntos, e sob diversos formatos, distribuídos ao redor do mundo. Outra característica importante em questão é o princípio de conexão, o compartilhamento de experiências, arquivos, softwares em redes. Estamos vendo esse tripé em ação com os podcasts: 1. liberação do pólo da emissão (ouvinte produtor), 2. princípio de conexão: distribuição por indexação de sites na rede (RSS) em conexão planetária e, 3. reconfiguração dos formatos de emissão de conteúdos sonoros (em dois pólos: o “faça você mesmo” a sua rádio; e as rádios massivas criando programas em podcasting, como a BBC).

Brecht, se estivesse vivo, talvez nos oferecesse um podcast seu, que provavelmente daria, a cada usuário, a possibilidade de ouvir leituras de suas peças ou de grandes dramaturgos. Ou, com certeza, ele estaria muito feliz vendo sua utopia concretizada na atual difusão sonora dos podcasts,

onde os que eram apenas ouvintes transformam-se em produtores de informação. A cibercultura está fazendo de cada receptor (espectador, ouvinte, leitor) um produtor em potencial de informação, tornando mais rico e complexo o ambiente comunicacional contemporâneo.

## Referências

BBC., Next iTunes to support podcasts, in

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/4575075.stm>

Brecht, Bertold. Teorías de la Radio. Ed. Península, Barcelona, 1973.,

<http://www.eptic.com.br/Brecht.pdf>.

Bruno, Antony., Podcasting lures wary music biz., in Reuters.,

<http://www.reuters.com/newsArticle.jhtml?type=internetNews&storyID=8761417>

Dotinga, R., Radio Sets Eyes on Podcast Profit., in Wired.,

[http://www.wired.com/news/digiwood/0,1412,67809,00.html?tw=wn\\_1culthead](http://www.wired.com/news/digiwood/0,1412,67809,00.html?tw=wn_1culthead)

Kennedy, Randy., With Irreverence and an iPod, Recreating the Museum Tour, New York Times,

<http://www.nytimes.com/2005/05/28/arts/design/28podc.html?ex=1274932800&en=d1c6d7073dcc036&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>  
(28/05/2005)

Kharif, Olga., Need a Lift? Try a Godcast, in

[http://www.businessweek.com/technology/content/may2005/tc20050525\\_0375\\_tc\\_211.htm](http://www.businessweek.com/technology/content/may2005/tc20050525_0375_tc_211.htm)

Koman, R. Why your podcast is probably already illegal., in SiliconValleyWatcher.com, [http://www.siliconvalleywatcher.com/mt/archives/2005/03/why\\_your\\_podcasts.php](http://www.siliconvalleywatcher.com/mt/archives/2005/03/why_your_podcasts.php)

Lemos, A. Cunha, P. Olhares sobre a Cibercultura. Porto Alegre, Sulina, 2003.

Wikipédia., in <http://en.wikipedia.org/wiki/XML>.

Link. Estadão., in [www.link.estadao.com.br](http://www.link.estadao.com.br)

Newitz, Annalee., Ipod Radio star., in Wired., The End of Radio (as we know it)., march 2005, pp.111-113.

Rezende, Emerson., O que (já) vale a pena baixar e ouvir., in Informática, Terra, <http://informatica.terra.com.br/interna/0,,OI501127-EI553,00.html>

Fletcher, E., Podcast Music Licensing Not as Financially Daunting as Bloggers Surmise?, in Blawgzine., <http://www.newcomblogzine.com/blog/archives/2005/3/14/432177.html>

## Notas

1. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Facom/UFBA. [alemos@ufba.br](mailto:alemos@ufba.br)

2. Ver <http://en.wikipedia.org/wiki/Podcasting>

3. RSS utiliza a tecnologia XML. Sobre XML ver <http://en.wikipedia.org/wiki/XML>. Alguns agregadores disponíveis: Doppler, iPodder, FeedDemon.

4. Ver [http://www.siliconvalleywatcher.com/mt/archives/2005/03/why\\_your\\_podcasts.php](http://www.siliconvalleywatcher.com/mt/archives/2005/03/why_your_podcasts.php). Ver também <http://www.newcomblogzine.com/blog/archives/2005/3/14/432177.html>. Sobre Creative Commons, ver <http://creativecommons.org/>.

5. Sobre podcast no Brasil e no mundo ver: <http://www.ipodder.org/>, [http://www.pewinternet.org/pdfs/PIP\\_podcasting.pdf](http://www.pewinternet.org/pdfs/PIP_podcasting.pdf), <http://news.softpedia.com/news/Does-Podcast-have-6-million-users-1004.shtml>, [http://www.pewinternet.org/PPF/r/154/report\\_display.asp](http://www.pewinternet.org/PPF/r/154/report_display.asp), <http://informatica.terra.com.br/interna/0,,OI501127-EI553,00.html>, <http://www.eupodo.com.br/category/eupodocast>.

6. <http://www.reuters.com/newsArticle.jhtml?type=internetNews&storyID=8761417>.

7. <http://www.nytimes.com/2005/05/28/arts/design/28podc.html?ex=1274932800&en=db1c6d7073dcc036&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>, Ver também [http://mod.blogs.com/art\\_mobs/](http://mod.blogs.com/art_mobs/).

8. Sobre a BBC veja <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/4575075.stm>

9. Ver

[http://www.wired.com/news/digiwood/0,1412,67809,00.html?tw=wn\\_1culthead](http://www.wired.com/news/digiwood/0,1412,67809,00.html?tw=wn_1culthead)

10.

[http://www.businessweek.com/technology/content/may2005/tc20050525\\_0375\\_tc\\_211.htm](http://www.businessweek.com/technology/content/may2005/tc20050525_0375_tc_211.htm)

Fonte: 404nOtF0und

([www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/index.html](http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/index.html))

## **POLÍTICAS POP**

### **Rebelião Punk, Pop-subversão, Tecno-dissidência e outras batalhas perdidas**

Oliver Marchart (1)

*O presente artigo foi escrito como introdução a uma palestra por ocasião do festival musical e de cultura pop Sounds Fair, de 1996, em Viena. portanto, não é um texto que pretende fechar questões e sim lançá-las para depois serem discutidas. O autor polariza elementos importantes para as políticas pop (teoria e práxis, rebelião e subversão) e demonstra grande liberdade e coragem crítica ao colocar, senão em questão, ao menos na zona de tiro, autores consagrados pela cena pop. Em tempos de mistificação acrítica, são bastante oportunas as colocações aqui apresentadas. Redimensioná-las para a realidade brasileira é um exercício importante para aqueles que se pretendem atores do processo cultural em nosso país.*

Álvaro Filho

.....

Abstract para o festival Sounds-fair 1996 (Viena)

A conferência tratará das chamadas práticas políticas subculturais – ou seja, a Política e respectiva teoria (“orgânica” e acadêmica) das culturas juvenis, as quais se definem principalmente pelo conceito de “pop”.

Uma discussão teórica sobre subcultura e cultura popular, se não desejar tornar-se cega perante sua própria posição, deve, hoje, partir da crescente capacidade de transferência dos teóricos ao “pop” (os especialistas dos cultural studies são ligados em cultura juvenil) e do “pop” aos teóricos (o pessoal do Force Inc. (2) está grudado em Deleuze/Guattari). Por trás de toda prática de política pop está uma

Teoria, tão “orgânica”, isto é, tão inconsciente ou possivelmente trivial ela possa parecer (desde os famosos livrinhos da MERVE [3] às entrevistas da “BRAVO” [4]). Os “intelectuais orgânicos” das subculturas (Fanzineiros, donos de selos mucicais, proprietários de clubes e demais agitadores [sub]culturais) utilizam-se da Teoria em suas políticas (na intenção de provocar rebelião, subversão e dissidência) sabidamente não apenas como instrumento, mas, também como arma. O que importa aqui não é uma leitura “correta” da mesma, e, sim, prática. Este down-loading de certas visões equívocas da Teoria serve como assumida equipagem bélica e para a interpretação das próprias práticas subculturais. Por outro lado, os acadêmicos da cultura pop fazem up-load do ar fresco da subcultura em seus gabinetes empoeirados.

O armamento com bases teóricas não deve ser subestimado, pois garante sobretudo a jovens da classe média o efeito de distinção perante a cena subinformada: o ambiente estudantil, p. ex., distancia-se através de intensa reflexão da atitude “porra-louca” de certos grupos, entre outros. Deve-se saber o que agrada a quem. A distinção (seja comercial, social ou política) está diretamente relacionada ao reconhecimento da credibilidade. A mesma credibilidade, uma vez perdida, poderá possivelmente ser reconquistada através de uma nova tomada de consciência (o último cd da banda “Die Fantastischen 4” [5] marcou uma grande tentativa de reinvestimento industrial em um pouco de credibilidade). Entretanto, ela poderá ser reconquistada não somente no meio musical, mas também numa repolitização da própria posição, através de um reinvestimento em ações na bolsa de valores da subversão, no radical chic, etc.

Aqui acontece um movimento (do Rock ao Punk, do Pop ao Techno) que, partindo da simples rebelião, passa a usar processos argumentativos de fundamentação intelectual cada vez mais sofisticados. É mais fácil

perceber que o conceito de mera rebelião não funciona do que enxergar tal problemática no conceito de subversão, já que este não considera uma lógica de funcionamento, da eclosão real de ações arriscadas. Por isso, o aparato de fundamentação teórica para práticas “subversivas” deve ser muito maior, pois a sua efetividade é constantemente contradita pelo desenrolar das relações sociais.

Assim eram os anos 80 no que diz respeito à teoria pop. Entretanto, aquele mesmo pop indiferente ao gesto rebelde, era subversivo. O pop pós-político, como Steve Redhead o denominou, resguardaria os “elos perdidos entre a música popular e a dissidência.”, exatamente por não deixá-los explícitos. O Manchester Institute for Popular Culture (6), com Redhead, segue a tradição que vai de Bachtin a DeCerteau, de Hall a Fiske, os quais atribuem ao “popular” um secreto poder de subversão. A política pop-subversiva recorre constantemente a esta força.

O mesmo suposto poder de subversão foi ocasionalmente levado ao histerismo: “Nós precisamos de mais estímulo, muito mais tempo de publicidade, carros, moda pop hedonista e mais uma vez pop” – como poetizou naquele tempo Rainald Goetz (7). Se acelerássemos bastante, chegaríamos no fim do pop com o grupo terrorista RAF (8). Esta estratégia de “sobre-afirmação” (e o conceito de dialética hegeliana a ela subjacente) foi exaurida em todas as variações durante os anos 80 com nomes como Jeff Koons ou o movimento da NSK (9) e a banda de extrema direita Laibach (10).

Porém, enquanto os alegres ícones da pop-subversão dos 80 estão há muito sob proteção ambiental, foram encontrados argumentos novos e mais inteligentes para cozinhar a discussão sobre os soundtracks pós-estruturalistas (à la Mille Plateaux) de Deleuze/Guattari. Em tempos de techno-paradigma, o duo cômico do pós-estruturalismo não é mais

convocado para o ajuste teórico das próprias micro-políticas e políticas de minoria, reais ou imaginadas (como na década de 80, conhecidamente o tempo dos new social movements), mas para a evocação dos fluxos libidinosos liberados no sentido da esquizo-política psicodélica do tipo “retrô” anos 60 e 70. Desta feita, muitos textos teóricos afirmativos sobre techno, raves e Warehouse Parties – ao menos aqueles da fase heróica – referem-se a fenômenos de desterritorialização como a libertação das fronteiras do corpo, desindividualização dançante, deshierarquização da relação entre DJ e multidão, democratização dos meios de produção, etc. Por trás disso tudo está a esperança em relação a práticas de significação não-fixadoras com força anti-autoritária, da forma em que foram alimentadas por Deleuze e Guattari e que são hoje, segundo dizem, reencontradas nas “raves”.

A intenção deste debate é, utilizando exemplos de textos, refletir sobre estes três tipos de política, a saber: a política punk, a pop e a techno – no sentido de uma apreciação crítica.

#### Notas

1. Oliver Marchart nasceu em Viena (Áustria) em 6.4.1968. Intelectual extremamente ativo em Estudos da Cultura, participa do “Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften” (Instituto Internacional de Estudos da Cultura) em Viena. Foi premiado com o “Sonderpreis zum Österreichischen Staatspreis für Literaturkritik” (premição oferecida pelo estado austríaco por trabalhos na área de crítica literária). Desde 1998, é membro do editorial coletivo do 'Traces: A Multilingual Journal of Cultural Theory'. É autor, entre dezenas de outras obras, do livro “Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung” (Neoismo. Vanguarda e Autodeterminação Histórica, já nos meus fornos de tradução para o Português) editado em 1997 pela editora Edition Selene,

2. Site do Force Inc.: <http://www.force-inc.net/fim/>

3. Editora alemã especializada em Michel Foucault, Deleuze, Baudrillard, Virilio, Lyotard, Pós-estruturalismo, Arte, Estética e Ética. Quem quiser ouvir o texto “Voici ce que je veux dire” de Foucault (RealAudio Player) é só visitar o site da editora: <http://www.merve.de>

4. A Bravo é uma revista alemã de cultura e música pop muito lida por adolescentes. O endereço: <http://www.bravo.de/sid05-aaahFZVcSG2f12/bravo>

5. “Die Fantastischen 4” (Os 4 Fantásticos) é uma banda alemã de bastante sucesso, entre o pop e o hip-hop. Como o texto aqui traduzido foi escrito em 1996, o autor refere-se ao cd duplo “live und direkt – die fantastischen 4” (columbia/sony music entertainment/ germany). O endereço da banda é: <http://www.diefantastischenvier.de>

6. O MIPC é um instituto ligado à “Manchester Metropolitan University” e propõe-se a ser uma unidade de pesquisa multi-disciplinar, concentrada em culturas urbanas contemporâneas. Visite o site: <http://www.mmu.ac.uk/h-ss/mipc/>

7. O escritor Rainald Goetz nasceu no ano de 1954 em Munique (Alemanha) e vive atualmente em Berlim. Autor pop premiado e performático, escreveu peças teatrais (em destaque a estranha “Jeff Koons” [1993] e “Raves”, que saiu como livro de contos e peça teatral [1999/2000], entre outros); o diário digital, depois editado em livro, “Abfall für alle” (Lixo para todos)[1999] e várias poesias.

8. A sigla RAF está para “Rote-Armee-Fraktion” (Facção Armada Vermelha) grupo terrorista de extrema esquerda que surgiu em fins dos anos 60 e se

desfez oficialmente em abril de 1998. Uma parte de seus membros já morreu, outros estão presos e alguns ainda são procurados pela polícia com suas fotos em cartazes de “procura-se” afixados em estações de metrô e demais locais públicos. Um site que tem praticamente tudo sobre a RAF (em Alemão, mas parece ter uma versão em Inglês, ao menos de parte do conteúdo) é o que está sob o endereço:  
[http://www.rafinfo.de/kapitel\\_00.shtml](http://www.rafinfo.de/kapitel_00.shtml)

9. NSK é a sigla para “Neue Slowenische Kunst” (Nova Arte Eslovena) - movimento de arte política eslovena (extrema direita).

10. Laibach é uma banda de extrema direita fundada em 1980 em Trbovlje (Eslovênia) por dois ex-membros do exército iugoslavo (Tomaz Hostnik e Miran Mohar). O grupo foi o braço musical da NSK [9].

Traduzido do Alemão por Álvaro Filho  
 Críticas construtivas, sugestões, reflexões e, evidentemente, elogios (apenas quando merecidos) são bem-vindos:  
[alvaroaraujo@hotmail.com](mailto:alvaroaraujo@hotmail.com)

Fonte: Página de Oliver Marchart ([www.t0.or.at/~oliver/](http://www.t0.or.at/~oliver/)).

## RÁDIO RADICAL

Murray Schafer

Qual foi a origem do rádio? Que ela não é recente, isto é certo. O rádio existiu muito antes de ter sido inventado. Ele existia sempre que havia vozes invisíveis: no vento, no trovão, no sonho. Ao ouvir a história em retrospecto, verificamos que ele era o sistema de comunicação original através do qual os deuses falavam com a humanidade. Era o recurso utilizado pelas vozes que, livres do mundo dos fenômenos, comunicavam seus pensamentos e desejos aos atemorizados mortais. A voz divina, infinitamente poderosa precisamente por causa de sua invisibilidade, é encontrada com frequência nas religiões antigas e no folclore. Ela é o som de Thor, de Tifeu das cem cabeças, de Mercúrio, o mensageiro. Ela está sempre presente na Bíblia: “Um anjo de Deus disse-me em sonhos: Jacó — Eis-me aqui, respondi” (Gênesis 31. p. 11).

Naqueles dias não havia nada além de transmissões religiosas. A programação era arbitrária; os programas começavam quando menos se esperava, O poder das transmissões era sempre amedrontador, como quando Javé estrondeia para Já: “Tens uma voz semelhante à minha?”

O rádio continuou a ser um veículo imponente, mesmo depois de sua dessacralização. Lendas contam como os antigos reis da Mesopotâmia e da China podiam transmitir mensagens lacradas em caixas aos governadores de províncias distantes, que ao abri-las ouviam os comandos do rei. Ter uma “audiência” com o rei implicava em não ousar olhar seu rosto. “Audiência” vem do verbo latino *audire*, ouvir. A mesma raiz fornece a palavra “obedecer” (*oboudire*), que significa ouvir de baixo. Ouvir é obedecer.

Essa é a primeira coisa a ser lembrada ao se falar de rádio. Ele é um veículo temível, porque não se pode ver quem ou o quê produz o som: um excitação invisível para os nervos. É por isso que o chamo de “esquizofônico” (som dividido) e McLuhan o chama de veículo “quente”.

Quando o rádio foi inventado nos primórdios deste século, dois modelos de transmissão surgiram: o modelo político, gerado pela ambição pelo poder; e o modelo iluminista, gerado em oposição ao primeiro. Hitler nos deu uma vívida ilustração do primeiro tipo quando escreveu: “Nunca teríamos conquistado a Alemanha não fosse o alto-falante”. Mas mesmo hoje, quando se escuta os políticos no rádio, é conferido um tom tirânico a suas vozes, ocasionado pela amplificação da personalidade prometida pelo microfone.

Quando David Sarnoff argumentou a favor do rádio nos Estados Unidos em 1916, referiu-se a ele como a uma “caixa de música moderna”, acionando então a idéia do rádio como um veículo de entretenimento, um brinquedo. Estes são os teoremas da transmissão radiofônica, endossados por todas as programações modernas. O quanto o rádio moderno se afastou do rádio radical na sua fase pré-tecnológica? Considerando-se o que o rádio já foi um dia, todos os modelos contemporâneos o profanaram.

Quando dava aulas na escola de comunicação de uma universidade, costumava propor aos alunos o seguinte exercício: “Imagine que você é um visitante de outro planeta e que a sua espaçonave lhe permite sobrevoar a Terra tão de perto que é possível captar as ondas de rádio norte-americanas durante vinte e quatro horas; conte-me em seguida tudo que aprendeu sobre os norte-americanos”.

Você pode imaginar resultados. Eles são obcecados pelo odor do corpo. Sua cor favorita é o extra-branco e seu divertimento favorito é tentar prever o tempo. Eles se vestem com couraças e se deslocam sobre rodas. Sua religião toma a forma de uma cerimônia, na qual uma relíquia sagrada é perseguida dentro de um campo por facções oponentes. E por aí vai.

Vamos nos tornar antropólogos por um certo tempo e perguntar o que teria acontecido se o rádio tivesse sido inventado por outra pessoa. Suponhamos que a tribo dos Lendau da África Central o tivesse inventado, será que eles teriam transmitido a dança da chuva? (Mas isto só acontecería em épocas de seca.) Ou na hipótese de que os egípcios tivessem inventado o rádio, será que eles teriam transmitido o Festival de Osíris em Abido? (Mas este programa ficaria no ar sem interrupções durante vários dias.) Ou na hipótese de que os bernardinos de Martin Verga o tivessem inventado, será que eles teriam transmitido os cânticos das matinas? (Mas isto ocorrería no meio da noite.) Os ritmos de outras sociedades são bem diferentes dos nossos. A radiodifusão ocidental é tiranizada por um instrumento que aceitamos como inviolável: o relógio.

Tanto Oswald Spengler quanto Lewis Mumford falaram exaustivamente de como o relógio passou a regular o destino do mundo ocidental. De como ele delimita a fronteira entre as horas de trabalho e as horas de lazer, regulando as refeições e o sono tanto quanto a vida da fábrica. O rádio se tornou o relógio da civilização ocidental, usurpando a função cronômetro conferida anteriormente ao sino da igreja e ao apito da fábrica. No decorrer do dia, os acontecimentos são medidos em frações de segundo. As notícias chegam às 8 horas no caminho para o trabalho, às 17 horas no caminho de volta para casa, às 23 horas no caminho para a cama. (Recentemente, a Canadian Broadcasting Company [CBC] adiantou o noticiário para o antigo horário das 22 horas, por razões que discutirei em breve.) Para aqueles que estão sempre com pressa, existem notici-

ários e boletins meteorológicos curtos durante todo o dia. Nos intervalos entre eles, a programação radiofônica é costurada como uma colcha de retalhos.

Há alguns anos, apresentei uma idéia à CBC de fazer um programa sobre os sons do mar. O produtor quis saber de quanto tempo eu precisaria. Sem parar para pensar, respondi: “vinte e quatro horas”.

Ninguém conseguiria apresentar apropriadamente os ritmos e os desejos do mar em menos tempo do que isso. Deram-me uma hora e meia para apresentar *Okeanos* e não foram poucos os problemas que tiveram de ser sanados para que mesmo isso fosse possível. Mas tais problemas podem ser sanados, como a Irish Radio provou quando transmitiu o *Ulisses* de Joyce num programa de 36 horas.

O rádio hoje é a pulsação de uma sociedade organizada para satisfazer a um máximo de produção e de consumo. É evidente que isto é temporário: o rádio não vai manter esta posição para sempre. A vantagem do relógio de quartzo é que ele não pára nem precisa ser acertado; assim, a função de cronômetro cerimonial conferida ao rádio já está anacrônica. E se a civilização industrial está em declínio — e ela efetivamente está — ritmos radiofônicos alternativos podem estar mais próximos do que imaginamos.

Os ritmos da vida são incrivelmente complexos. Consideremos, por exemplo, os festejos prolongados do casamento no interior, o batimento cardíaco daquele que dorme, do nadador ou do corredor de longa distância. Lembremo-nos do ritmo natural das ondas, quebrando-se na areia da praia. Vamos medir o tempo que dura a neve derretendo, a lua minguando; vamos voltar a prestar atenção aos sons dos pássaros, dos sapos e dos insetos em contraponto. Vamos conhecer tudo isso e quando o rádio moderno começar a decair, estaremos prontos para mudar a

pulsação do mundo ocidental. Você pode argumentar que esses ritmos não pertencem ao domínio do rádio; mas eles pertencem a ele tanto quanto pertencem os ritmos hiperbiológicos. Se o rádio moderno superestimula, os ritmos naturais poderiam ajudar a injetar bem-estar físico e mental novamente no nosso sangue. O rádio pode, de fato, ser o melhor veículo para realizar isso. E quando a descoberta de que a continuação de nossa existência nesse planeta depende do restabelecimento desta continuidade com todas as coisas vivas, tenho a suspeita de que o rádio refletirá esta descoberta e desempenhará o seu papel.

Há poucos anos atrás, Bruce Davis e eu tivemos uma idéia que chamamos de Wilderness Radio. O projeto era o de colocar microfones em lugares remotos, não habitados por seres humanos, e transmitir o que quer que acontecesse por lá: os sons do vento e da chuva, os piados dos pássaros e uivos dos animais — os acontecimentos rotineiros do ambiente sonoro natural transmitidos sem edição para o coração das cidades. Parecia-nos que já que o homem estava interferindo tanto no ambiente sonoro natural, um pouco de sabedoria da natureza poderia ser um antídoto útil.

Os ritmos do rádio estão sempre mudando. Os padrões rítmicos ditam a satisfação; nunca o contrário. Se você conseguir colocar sua idéia em uma pílula de três minutos, você poderá vendê-la para o rádio; se não conseguir, desista. Esta brevidade dá forma ao tratamento de todo o material, produzindo o que John Leonard chamou de “guincho monótono” do rádio contemporâneo: “Ao invés de estórias, opiniões enlatadas; ao invés de discussões, sirenes; ao invés de tristeza, detalhes repulsivos; ao invés de jogos. respiração ofegante e punhos”.

A limitação não é técnica, mas cultural, já que tecnicamente o sinal de rádio é contínuo e pode ser modulado na forma desejada.

Deixem-me falar da mudança de ritmo que espero que vá surgir no futuro próximo. Todos sabemos que a idade mediana da população no Ocidente está aumentando. Os cientistas sociais já estão atentos para o interesse da geriatria como área de pesquisa e os governos prometem criar programas que lidem com idosos.

Atualmente os idosos anseiam por um tipo de conforto vindo do rádio diferente do procurado pelos jovens. Eles têm seus programas favoritos e estão menos propensos a precisar de um fluxo contínuo de som, que interfira na rotina de seus dias. A música que apreciam é mais lenta e mais suave. Eles preferem vozes mais velhas: há menos esperança de vida para elas também.

Quanto tempo vai levar até que os ritmos do rádio comecem a se desacelerar a fim de agradar a este público crescente (e incidentalmente afluyente)? A CBC já adiantou o seu primeiro noticiário noturno uma hora por causa dos idosos, que se deitam mais cedo. Os idosos também levam menos tempo ao volante. Eles vivem em ambientes mais tranquilos; temem menos o silêncio do que os jovens. Estas considerações se revelarão na revisão dos padrões das transmissões em relação à idade e à cadência das vozes dos anunciantes, na escolha e no encadeamento das canções, nos tópicos de discussão e nos métodos de junção de todo este material.

Ouvir rádio na presença de barulho (o rádio do carro é um bom exemplo) teve um efeito muito interessante sobre o planejamento da programação: ele foi eliminado. Em qualquer sistema exposto ao barulho, a informação tem de ser reduzida e a redundância aumentada. Os programas que possuem um alto quociente informacional (educacional e cultural) são colocados de lado em favor daqueles nos quais a modulação básica é repetida e parcamente variada. Os flashes com músicas da parada de su-

cessos, notícias e previsão do tempo são exemplos de tais repetições. Isto não é meramente uma questão de gosto; isto é resultante de considerações técnicas afetadas pelo ambiente onde a audiência se encontra. A Grã-Bretanha, o Canadá e a França tiveram uma história de produção radiofônica que enfatizava uma programação de alto nível intelectual — ao menos até a época em que o rádio do carro, o rádio da loja e o rádio da rua a colocaram no ostracismo.

Antigamente, os programas de rádio existiam para atender ao interesse de grupos especiais. Guias de programação eram publicados e consultados. Conheço pessoas no Canadá e na Europa que assinalavam no guia a cada semana o que queriam ouvir e ficavam em casa ao invés de irem ao cinema, à sala de concertos ou ao teatro.

Um excesso de barulho no ambiente produz ouvintes superficiais. Não se presta mais atenção ao rádio; ele é ouvido ao mesmo tempo em que se ouvem outras tantas coisas. Ele fica ligado, nos protegendo da rudeza da vida moderna. O rádio se tomou o canto do pássaro do século XX, decorando o ambiente com “graça”.

Buckminster Fuller costumava dizer que o lixo era um produto sem embalagem. Barulho é lixo. Usar fones de ouvido coloca um escudo protetor entre ele e o consumidor. Não se trata de um uso corretivo contra a poluição sonora, mas de um uso profilático. Isto representa um esforço determinado por parte do público de escapar das interrupções sonoras e retomar a serenidade de uma escuta seletivo e contínua. Isto também é uma questão que os programadores de rádio criativos não deveriam ignorar.

Qualquer forma de arte precisa produzir uma metalinguagem, com o auxílio da qual possa ser adequadamente descrita. A poesia e a pintura

são formas de arte porque possuem uma teoria da poesia e da pintura. O rádio, tal como existe no momento, não é provavelmente uma forma de arte. Falta-lhe um aparato exegético (ou até mesmo um guia de programação adequado) para a análise externa. Em *The tuning of the world*, chamei atenção para a pobreza da crítica que lida com este rico e potente ambiente sonoro contemporâneo. O que precisamos é de um estudo da transmissão radiofônica em termos de semiótica, de semântica, de retórica, de rítmica e de forma. Um bom programa de rádio merece a mesma atenção que um bom livro ou um bom filme. E o formato da programação deve ser tão interessante para o sociólogo ou para o antropólogo quanto o formato da própria vida. Com uma análise do rádio, uma crítica séria da radiodifusão poderia se iniciar, e com ela, sérios mudanças.

O seu comentário só é válido para os outros se eles souberem que também serão capazes de ver e ouvir as coisas que você está discutindo. Um rádio que busca ansiosamente a novidade e o imediatismo não encoraja a atenção crítica. Mas isso também é uma moda.

Esta era está intimamente ligada ao nome de McLuhan, porque ele foi o primeiro a tomar o seu pulso. A eletricidade, afirmou McLuhan, é a informação total. De uma hora para outra os programadores de rádio ficaram atentos para o caráter de tudo-ao-mesmo-tempo-agora do sinal de rádio. Lawrence Blair descreve-o desta maneira:

“Nenhuma *linguagem* se constitui em uma *barreira para* a confraria secreta *dos* radioamadores e dos operadores profissionais de rádio. Eles ficam sentados, em todo o mundo, separados por milhares de quilômetros, apesar de conectados pela *eletrônica* — a única pista da sua existência são as antenas metálicas em seus tetos. Esta confraria intencional está sempre desperta, monitorando e alimentando com

informações o planeta: as reviravoltas políticas, as novas descobertas, as catástrofes são enviadas em alguns minutos. A hipotética Noosfera *de* Teilhard *de* Chardin, um envoltório de ‘pensamento’ em volta do mundo, é agora bem *real*”.

Era nisso que acreditávamos há vinte anos, e eu não gostaria de fazer uma estimativa de quantas concessões foram dados a emissoras de rádio como resultado de promessas de trazer o mundo até os lares dos mais numerosos e mais distantes grupos de pessoas. Esta era a camuflagem que escondia a intenção de usar a concessão para fazer dinheiro.

A decepção ainda viceja hoje em dia. Ela é chamada de “rádio informativo”. A sua desculpa é a de conector o ouvinte no mesmo instante aos acontecimentos vitais onde quer que estejam se produzindo neste planeta. Sua meta é a de manter tudo no fio da navalha do tempo presente.

Fomos levados a supor por seus defensores (e é certo que McLuhan não é inocente com relação a isso) que o potencial do veículo se desenvolve melhor desta maneira. De fato, um potencial é desenvolvido. Mas quando o interesse por ele passa, o “rádio informativo” se torna uma moda como outra qualquer, e a moda, como Cocteau uma vez observou, é o que sai de moda.

Eu costumava deixar meus alunos monitorarem estações de rádio e depois pedir para afixarem nos mapas alfinetes em cima de cada topônimo que fosse mencionado na programação — os nomes de cidades e de países, a localização de cada acontecimento. O que aparecia em quase todos os casos era uma aglomeração de alfinetes afixados em volta da própria comunidade, com uma vaga dispersão pelo resto do mundo. Ao olhar para estes mapas, ninguém conseguia deixar de chegar à con-

clusão de que o rádio era intensamente regionalista, medianamente nacionalista e totalmente desinteressado pelo resto do mundo, a não ser que algum problema ocorresse em outros países.

O planeta inteiro pode estar transmitindo e os satélites podem estar repassando estas transmissões adiante com fantástica precisão, mas a forma mais saudável de radiodifusão da atualidade é aquela que é intensamente comunitária. Ela resiste à invasão. De fato, duvido que em toda a sua história, a transmissão (seja por rádio ou por televisão) tenha aumentado o conhecimento das pessoas a respeito do mundo mais do que faz um livro. E apesar de todos os esforços das emissoras em dizer o contrário, acho que elas nunca tiveram a intenção de fazer isso. O rádio tem sido muito mais um instrumento de nacionalismo do que de internacionalismo; e quando os transmissores são direcionados para o exterior é só para divulgar a propaganda. O rádio comercial é ainda mais estritamente territorial, com as emissoras comprando as suas franquias como se fossem lanchonetes ou estacionamento.

Em todo lugar, a radiodifusão ampla está cedendo lugar para uma radiodifusão tacanha. Os técnicos também asseguram que as limitações de 500-1600 quilohertz e 88-108 megahertz em breve serão abolidas, possibilitando a existência de centenas e finalmente milhares de novos canais de rádio, fragmentando a audiência em uma miríade de grupos de interesses especiais. Quando este desenvolvimento se der a conhecer, o rádio precisará se tornar um meio de comunicação de respostas rápidas e “cibernético”, fazendo com que os ouvintes fiquem mais ativamente envolvidos.

De certo modo, isso começou com os programas de linha direta, que são um retorno do rádio à telefonia; mas não deve parar por aí. Se os ouvintes passarem a desempenhar um papel importante na reestruturação do

rádio, a eles deve ser permitido participar da escolha dos assuntos a serem discutidos. Eles não devem ser intimidados e manipulados por locutores escorregadios. Na Holanda, por exemplo, Willem de Ridder opera um programa de rádio no qual qualquer ouvinte pode trazer uma fita cassete sobre um assunto de sua escolha que ela irá ao ar. A variedade é estonteante e estimulante.

De maneira parecida, sempre pensei em colocar microfones em restaurantes, clubes ou qualquer outro lugar onde *as pessoas se reúnam para* trocar idéias. Os resultados poderiam ser revigorantes. Numa reunião da *Tupperware* de uma cidade pequena, num chá beneficente feminino, na hora do recreio quando estudantes de segundo grau se reúnem para fumar escondido, num banco de praça onde os mendigos matam o tempo, numa loja de implementos agrícolas onde os fazendeiros se encontram; isto sem um locutor que fique direcionando os pensamentos das pessoas. Estas e outras milhões de situações produziram um material muito mais interessante do que as opiniões solicitadas aos ouvintes sobre assuntos do dia. Isto também é tecnicamente possível. O único empecilho é a arrogância dos programadores.

A arte é inimiga do tempo presente; ela sempre quer mudá-lo introduzindo outros tempos verbais. Ela altera o mundo observável ao introduzir novos ritmos, esquecidos, ignorados, invisíveis, impossíveis.

E se o rádio se tornasse uma forma de arte? Então, seu conteúdo seria totalmente transformado. Ele deixaria de funcionar como escravo da tecnologia das máquinas, mecânica e cronometrada. Deixaria de palpitar conforme os espasmos da produção e do consumo. Iria sobrepujar os impedimentos da mecanização, apaziguar a fúria dos mascates e regateiros e calar as vozes dos apresentadores de notícias.

Todas essas excrescências da sociedade do “quanto mais melhor” seriam varridas para o aparador de cinzas do esquecimento. O rádio vibraria em novos ritmos, os ciclos biológicos da vida e da cultura humanas, os biorrítmos de toda natureza. Existem pessoas no mundo de hoje — e a história da humanidade é transformada quase que totalmente por estas pessoas — que vivem vidas orgânicas dentro dos grandes ciclos naturais do universo, os quais aceitam e respeitam. Só nestas condições é que o rádio poderia se religar com a força divina primitiva, carregada com a energia do sagrado e restaurada em sua condição radical original.

O que estou exortando é a uma abordagem fenomenológica, que substitua a humanística. Deixemos que a voz do anunciante seja silenciada. Deixemos que as situações se apresentem conforme ocorram, sem a interrupção de patrocinadores, relógios ou manipulação editorial. Uma estação de rádio do Canadá na zona rural do Quebec tem a seguinte vinheta: “Uma nota musical, o canto de um pássaro, um poeta, uma idéia, e às vezes também silêncio, nas ondas da CIME FM 99.5 megahertz. Você está escutando a vida”.

Infelizmente, os assuntos abordados quase nunca vão ao encontro das reivindicações; mas está se aproximando o tema que anuncio. Radiodifusão fenomenológica ao invés de humanística. Deixemos que os fenômenos do mundo falem por si mesmos, com suas próprias vozes, em seu próprio tempo, sem que o homem tenha sempre que ocupar o lugar central, torcendo, tirando partido e fazendo mal uso do mundo para seu próprio proveito.

Por que o rádio não deveria registrar as mínimas alterações no ambiente sonoro? Ele é o instrumento perfeito para fazer isso. Por que não gravar a mudança das estações no som das folhas outonais, ou na chegada dos pássaros na primavera?

E por que não divulgar esses temas nas vozes de quem melhor os compreende? Como por exemplo, transmitir o monólogo de um chefe indígena, na íntegra, com seus silêncios calculados e deliberados, que representam uma parte tão importante de sua eloquência — e enfurecer os homens brancos. Por que não sentir a vibração de uma outra civilização, quem sabe lendo *Os miseráveis* de Victor Hugo, sem pausas, pelo tempo que for necessário? Ou os contadores de estórias do mundo todo nos trazendo as tonalidades miraculosas do desconhecido; por exemplo, a leitura de *As mil e uma noites*, com uma seriação perfeita, fazendo pausas, como o contador pretendia, de madrugada, no meio de cada episódio, para só continuar ao pôr-do-sol do dia seguinte. Ou a música da África, da China, da América do Sul e da Ásia, a música de bambus e pedras, de grilos e cigarras, de moinhos e quedas d’água, sem interrupção por horas — tal como são ao vivo.

Para muitos desses temas teríamos que sair do estúdio. Mas, por que não? Sair a céu aberto. Ir em direção às ruas, aos prados, às selvas e aos campos gelados. Criar a partir de lá. Vire de cabeça para baixo todo o modelo de radiodifusão e você se surpreenderá como as idéias surgirão de dentro de você. Você precisará de novos equipamentos, mas isso virá a seguir. Arrisque-se no novo território, que ele se adaptará a você — um microfone para gravar os tambores do campo de batalha, mergulhando nas profundezas do oceano ou captando as vibrações das moléculas.

Faz quase quinze anos que começamos a produzir a série de programas de rádio intitulada *Soundsopes of Canada* para a CBC. Em um programa, viajamos de Newfoundland até Vancouver, juntando todas as respostas que obtínhamos para a pergunta “Como se chega em...?” O que o ouvinte escutava eram as indicações, por todo o país, de como se ia de um vilarejo ou cidadezinha até a próxima; indicações dados em todos os dialetos e línguas de cada região do caminho. Um outro programa consistia em nada

mais nada menos do que três sinos de uma igreja de uma cidade do interior, em Quebec. Um outro ainda mostrava todos os sons produzidos durante jogos, que a equipe gravava nas viagens: jogos de rua em terrenos baldios e em quadras de hóquei, jogos de interior nos bilhares e nas mesas, jogos com bastões, bolas, palavras e fichas, arrumados em uma montagem que era quase uma peça musical. Uma vez fizemos uma gravação de vinte e quatro horas no solstício de verão na zona rural perto de Vancouver, e a partir disto extraímos dois minutos de cada hora para formar um dia e uma noite exemplares. A CBC, que apoiou financeiramente a série, não ficou muito animada com ela. Eles a consideraram maçante. Ainda não tinham aprendido a ouvir, como nós, com novos ouvidos.

Foi um começo. O rádio radical é o meio de se fazer isso. A destruição criativa e a criação destrutiva. É um tema nietzscheano, mas é mais do que isso. Ele é o tema do universo vivo. Posicione seus microfones e captará as vozes dos deuses. Porque eles ainda estão lá: Osiris na cheia do rio, Mercúrio no fogo do alquimista, Thor e Tifeu nas nuvens de tempestade e a voz de Deus em toda parte.

Ear, inverno de 1987.

[Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 2/ Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997. pp 27-39.]

Fonte : Rede Brasil de Comunicação Cidadã ([www.rbc.org.br](http://www.rbc.org.br)).

## PUNK ROCK FEITO NA HORA

Robert Andrews



CARDIFF, País de Gales - O punk está de volta, e trouxe seu laptop. Uma nova safra de bandas alternativas da Grã-Bretanha está mais uma vez chutando o traseiro da máquina corporativa da música, graças ao arsenal faça-você-mesmo da moderna tecnologia.

Usando a Web, os telefones celulares e serviços de mensagens instantâneas, esses grupos iniciantes estão realizando concertos secretos e espontâneos em lugares não-convencionais, numa tendência que vem sendo chamada de *guerrilla gigging* (algo como "shows guerrilheiros").

Fonte de vida de uma nova cena musical em Londres, os guerrilla gigs tornaram-se conhecidos mês passado, quando uma das bandas novas mais comentadas da capital inglesa, [The Others](#), "confiscou" dois vagões do metrô londrino, fazendo um show improvisado para 200 fãs.

Enquanto bandas mais estabelecidas teriam demorado vários meses e precisado de uma cara campanha de marketing para fazer o mesmo, a The Others conseguiu reunir o público em poucas horas graças a uma mensagem criptografada enviada ao [fórum](#) da banda na Internet em que os músicos pediam que seus fãs se encontrassem num pub local.

Já reunidos, os fãs usaram mensagens SMS para dar a dica a seus amigos antes de irem todos a uma estação de trem para a furiosa apresentação que durou [30 minutos](#).

Mesmo que shows de graça não sejam novidade, o recente sucesso de bandas quase desconhecidas em formar sua base de fãs e convocar apresentações de última hora pela Internet representa um golpe contra o marketing das gravadoras, que estão cada vez mais avessas ao risco e já foram vistas como indispensáveis para quem busca a fama.

Aproveitando a concentração espontânea de pessoas proporcionada pelas flash mobs, o guerrilla gigging decolou em novembro, quando o grupo Jane's Addiction anunciou apresentações inesperadas a seus fãs usando mensagens SMS. Esse ano, os ingleses do The Libertines usaram um [fórum online](#) para convidar seus fãs mais leais para um show surpresa.

Agora, um número cada vez maior de artistas está descobrindo que seu relacionamento com os fãs, conquistado com MP3 gratuitas e uma presença freqüente em grupos de discussão, é tão recompensador quanto qualquer turnê pré-planejada, e pode atrair um público entusiasmado até mesmo para as apresentações mais acidentais.

A diversão vem justamente da idéia de "tocar por tocar", de acordo com Chris Chinchilla, guitarrista da banda [Art Brut](#), que usa um iBook G4 para gravar CD-Rs e posta mensagens no [fórum](#) de sua banda para anunciar

shows em locais como galerias e capelas funerárias. "Você nunca sabe o que esperar. Pode combinar um show na noite anterior e no dia seguinte centenas de pessoas estarão lá", diz.

"Às vezes, a indústria fonográfica não quer ajudar, então você precisa fazer o que estiver ao seu alcance", diz Chinchilla. "Usamos SMS, e-mail, listas de discussão, meu Sony Ericsson T68i e tecnologias como o MSN Messenger e o iChat. A partir daí, as pessoas espalham a notícia".

"Realmente conhecemos os nossos fãs", disse o vocalista da The Others, Dominic Masters, à BBC Radio 1 recentemente, depois de ter convocado os usuários de sua lista de discussão para um revoltoso e desautorizado show instantâneo na recepção da emissora. "Em nosso website, meu telefone aparece em cada mensagem postada. Tenho os nomes de cerca de 500 garotos com quem costumo falar, e há cerca de mil endereços de e-mail divulgados no site".

A The Others conseguiu formar um grupo coeso de ouvintes que lhe rendeu o título de "banda nova mais cultuada da Grã-Bretanha" e que atenderá sem pensar duas vezes a qualquer convocação de show inesperado. "A força desse movimento está em sua comunidade", destaca Imram Ahmed, da publicação [New Musical Express](#). "Os shows podem ser organizados em questão de horas. O local, a hora e o eventual valor do ingresso são anunciados nas mensagens. Os fãs se encontram num local combinado e depois vão juntos assistir a apresentação".

Segundo Howard Rheingold, autor de [Smart Mobs](#), um livro que analisa como as novas tecnologias ajudam a reunir grandes grupos, o fenômeno é um exemplo perfeito de como a tecnologia ajuda a mobilizar ações culturais coletivas. "Assim como a guitarra Fender permitiu a revolução do rock n' roll, a telefonia celular e a comunicação em redes farão com que

flash mobs, shows espontâneos e outras formas de entretenimento auto-organizado continuem a aparecer", disse.

Fonte: Wired News (<http://br.wired.com/>).

### **SILVER APPLES**

Web Ed Eu e Alexandre Matias (Trabalho Sujo)

*Web Ed Eu é um pseudônimo. Ele entrou em contato comigo através de um conhecido que me indicou a ele numa de minhas caças a MP3 pela internet. Depois de trocar alguns arquivos, o cara me conta que era hacker (e enfatiza ao dizer que "ex-hacker é que nem ex-viado") e que, depois de uns problemas, decidiu abandonar essa vida de crimes. Hoje ele usa seus poderes para o bem, tentando conversar com figuras da música internacional que perambulam anônimos pela internet. Bolamos um pseudônimo qualquer (que mistura Zé Bedeu com "a Web é d'eu" - tá, o nome é ruim, mas foi o melhor que saiu) e sempre que o sujeito tiver alguém grande na linha, sai no Trabalho Sujo. Pra estreitar, o segredo mais bem guardado dos anos 60: Silver Apples.*

.....

A segunda metade dos anos 60 moldou tudo que acontece até hoje. Pense bem: Velvet Underground, Beatles, Stones, Barrett, Miles Davis, Nuggets... e os Silver Apples. Silver Apples? Em 66, dois sujeitos chamados Danny e Simeon resolveram juntar forças para montar a banda pioneira na fusão rock e música eletrônica (ainda mais outsiders, o United States of America fica para o próximo capítulo). Danny era uma máquina de *loops* e Simeon, o geniozinho dos osciladores, teclados e outros instrumentos que faziam parte do cardápio sonoro dos Silver Apples. Enquanto a banda existiu, lançaram dois discos que são clássicos absolutos e influência evidente tanto para o pessoal da música eletrônica como para os

*crossovers* de gente de como Stereolab e NEU!. Com vocês o simpático Simeon que começou a entrevista assim: "As luzes estão baixas, a música pulsando e um copo de vinho repousa em minha mão: estou pronto para a primeira questão".

Trabalho Sujo - Como você conheceu o Dan? Você já tinha o conceito do Silver Apples na sua mente antes mesmo de conhecer ele?

Simeon - Danny era o baterista em uma destas bandas de bar, eu era o cantor em outra. Quando minha banda acabou, nosso agente me colocou na banda do Danny, porque eles estavam precisando de um vocalista. Foi assim que nós nos conhecemos. Fazia um tempo que eu estava brincando com a idéia de usar osciladores como um instrumento de uma banda de rock, e quando eu mostrei a idéia para a banda do Danny, eles acharam legal eu tentar algo durante os longos improvisos deles, que rolavam no final dos shows. Todo mundo na banda odiou, menos o Danny. Todos caíram fora, deixando só eu e o Danny, daí nós decidimos mudar o nome da banda para Silver Apples após notarmos um poema do W. B. Yeats chamado *The Song of the Wandering Angus*, que estava pregado na minha parede, neste poema Yeats fala sobre às maçãs douradas do sol e as maçãs prateadas da lua. A música se desenvolveu organicamente, de maneira que minha voz e meus osciladores se integraram com a bateria de Danny. Nós não tínhamos idéias preconcebidas de como a música deveria ser.

Trabalho Sujo - Você estudou algo relacionado com eletrônica? Como você descobriu todo o lance do oscilador?

Simeon - Eu nunca estudei eletrônica. Eu tinha um amigo que era um compositor "sério" que possuía um oscilador em sua sala, ligado no seu aparelho de som. Toda noite ele tomava uma vodka e tentava tocar este oscilador junto com músicas do Beethoven e do Bartok. Eu pensei: por que não com NOSSO tipo de música? Então depois de assistir ele tocando, eu passei lá, tomei uma vodka junto com ele e coloquei um disco do Wilson Pickett para rolar. Quando o sol raiou, eu ainda estava lidando com aquilo. Eu não acreditava em como era divertido fazer aquilo... E mesmo quando eu tinha algum problema com a afinação, eu pensei que era como no violino: você tem que praticar. Então eu perguntei onde poderia comprar um oscilador, então ele virou e disse: "pode pegar este, já estou de saco cheio disso".

Trabalho Sujo - Vocês estavam em contato com a cena de vanguarda de NY daquela época?

Simeon - Nós éramos uma banda que tocava regularmente no Max's Kansas City. Por um bom tempo, fomos a única banda que podia tocar no andar de cima do Max's (depois que nós acabamos o Blondie e o Dylan com a The Band tocaram lá em cima, mas nós fomos os primeiros), e como você sabe, o Max's era o lugar onde todo este pessoal da vanguarda ficava. O Velvet e aquela turma do Warhol pintava por lá, assim como artistas como Chamberlain e Bob Rauschenberg... uma turma bem legal.

Trabalho Sujo - Como a Kapp Records entrou em contato com vocês para lançar o primeiro disco?

Simeon - Nosso agente estava tentando encontrar aqueles executivos de gravadoras em bares e convidando eles para assistirem nossos ensaios e escutar algo "realmente diferente". A maioria correu, tampando seus ouvidos, mas este cara da Kapp voltou. Finalmente ele nos ofereceu um contrato, e desde que era o único que nós tínhamos, nós acertamos com ele. Acho que nós éramos a única banda de "rock" do selo, o resto era basicamente piano de bar e gospel.

Trabalho Sujo - Foi difícil gravar o primeiro disco? Acho que poucas pessoas daquela época tinham conhecimento do tipo de música que vocês estavam tentando desenvolver.

Simeon - O maior problema foi gravar sem que "tonalidades extras" atrapalhassem o resultado. Sem falar em termos técnicos, quando você toca uma corda de guitarra ou de piano, você não somente consegue a nota que você queria, como outras notas que são criadas pelas vibrações da corda, todas estas "tonalidades extras". O engenheiro de som pode manipular estes tons para dar mais graves, mais riqueza, mais presença, maiores agudos, etc. Mas com um oscilador você só tem a nota pura. Quando você pode para ele colocar mais definição na faixa do baixo, ele diz: "mas aqui não tem nada!". Eu passei a maior parte do tempo, nestas primeiras gravações, tentando todos os tipos de filtros e efeitos para gerar "tonalidades extras" para que os engenheiros tivessem com o que trabalhar.

Trabalho Sujo - Ao mesmo tempo que os Silver Apples começavam toda esta experimentação envolvendo música eletrônica, a cena alemã, que

todos nós conhecemos como Krautrock, também estava trabalhando com similares propostas. Você conhecia estas bandas, como Faust e Can? Quando eu escuto o NEU!, eu sempre penso que eles tiraram muito daquilo do background dos Silver Apples.

Simeon - Nós estávamos em outro vibe naquela época. Nós estávamos tentando fazer rock e não música experimental eletrônica, nossas maiores influências eram Fats Domino, Wilson Pickett, Sam and Dave e claro coisas tipo Beatles e Stones, porque eles estavam no rádio o tempo todo. Eu comecei a prestar atenção no som alemão alguns anos atrás... um dia o Holger Czukai (do Can) estava fazendo um show em NY e eu fui até o backstage para falar com ele, depois de me apresentar e falar o quanto eu apreciava a sua música, ele simplesmente saiu andando! Durante minha apresentação ele me disse que não conhecia o Silver Apples.... então após isso, eu simplesmente sai.

Trabalho Sujo - Quando o segundo disco Contact foi lançado, vocês começaram uma tour. Como as pessoas reagiam?

Simeon - Dependia de onde nós estávamos. Nos arredores de NY, nós tínhamos um grande público, assim como nas cidades do meio-oeste como Detroit, Chicago e Cincinnati. Mas na costa oeste, as pessoas estavam todas naquele vibe do psicodelismo e do hippie, de maneira que ninguém entendia nada. Nós fizemos um show no Fillmore em São Francisco e o público foi basicamente umas vinte pessoas chapadas de ácido com suas roupas floridas, rodopiando na pista. Nós ficamos um verão inteiro na costa oeste tocando nos mais variados lugares,

basicamente onde deixavam nós tocarmos, o que aconteceu é que nós fomos expulsos de vários destes lugares. Nós gostávamos de tocar em NY, tocávamos melhor lá.

Trabalho Sujo - Então surge o álbum perdido, que a Kapp não lançou. Daí o hiato de 24 anos, que é quebrado pela gravadora alemã lança o CD duplo do Silver Apples. O que você ficou fazendo neste meio tempo? E como você reagiu quando as pessoas começaram a falar novamente sobre os Silver Apples?

Simeon - Depois que fomos expulsos da Kapp, Danny e eu escolhemos diferentes caminhos. Nenhum dos dois foi fazer música. Depois dos Silver Apples, eu não consegui fazer nada certo. Danny começou a mexer com vendas e produção de TV e eu voltei a ser um artista, o que eu era antes de fazer rock. Durante todo este tempo eu fiz exposições por todo o país e pensava ter uma carreira promissora, mas daí um amigo me contou sobre este CD alemão e sobre o tributo inglês ao Silver Apples... após isso resolvi voltar. Eu ainda pinto, tenho um ateliê ao lado do estúdio de ensaios/gravações do Silver Apples no Alabama. Mas voltando à sua pergunta, eu não sei como reagir quando as pessoas falam sobre a minha música. Eu somente toco o que gostaria de ouvir, o que acontece, acontece.

Trabalho Sujo - Cair na estrada novamente é um processo natural? Lembro que quando o single "Fractal Flow" saiu, muitas pessoas escreveram que você estava melhor do que nunca.

Simeon - Yeah, eu acho que é um processo natural. Desde 96, eu fiz 3 tours americanas, uma europeia e outra japonesa como trio. Depois eu reformei a banda como dupla, com Joe Propatier como baterista, e nós fizemos mais uma tour americana e outra inglesa. Cerca 150 shows. Então eu achei Danny depois e procurá-lo por muito tempo! Fizemos vários shows na área de NY e pelo fato de que ele tem seu trabalho e sua família, não poderemos fazer uma tour juntos. Eu fiz um show no meio deste ano em Londres, mas tocando sozinho, e provavelmente vou fazer mais um nesta linha. Se eu for fazer mais uma tour com um baterista, provavelmente será com o Joe.

Trabalho Sujo - Você bateu a van durante a tour, certo? Você já se recuperou?

Simeon - Foi após um show me NY com Danny. A van capotou umas cinco vezes. Danny saiu andando ileso. Eu quebrei meu pescoço e fiquei paralizado do pescoço para baixo. Não podia me mover ou sentir nada. Depois de um ano de terapia, agora eu posso andar e posso usar parcialmente minhas mãos e braços. Posso tocar meus osciladores, mas os teclados são um problema. Tenho praticado por horas todo dia.

Trabalho Sujo - Quais são os próximos passos?

Simeon - Fui convidado para um show em NY em janeiro. Estou ensaiando muito para ficar bom o suficiente para dar este show, daí vou ver o que rola. Eu tenho vários sons para gravar e estou me preparando para fazer isso.

Trabalho Sujo - Você imagina que tem alguns fãs no Brasil?

Simeon - Sei que vendemos alguns discos por ai. É estimulante saber que tem gente ai que gosta dos Silver Apples. Adoraria visitar o Brasil um dia.

Trabalho Sujo - O que você acha de todo este lance que está acontecendo com a música eletrônica?

Simeon - Eu escuto todos os tipos de música. Como todas as formas de expressão/performance criativa. Não importa o quão grande é a idéia, se ela não foi bem executada, não tem sentido. Eu tenho escutado algumas performances muito chatas e sem inspiração do Mozart, que não tem explicação. A mesma coisa com a música eletrônica. A grande maioria é semelhante, mas quando eu estava em Tóquio, fui até uma rave onde um DJ chamado Matsuri estava tocando e eu fiquei chapado. Quando é legal, pode ser muito excitante.

Trabalho Sujo - E para finalizar, conte sobre a sua parceria com o Sonic Boom (ex-Spacemen 3, atualmente no Spectrum).

Simeon - O Silver Apples fez alguns shows em 97 junto com o Spectrum. Depois do primeiro, que foi em Boston, Sonic foi falar comigo e me deu uma maçã prateada musica, que ele mandou fazer em minha homenagem, me contando que era fã desde que era pequeno. Eu fiquei muito alegre pois sempre gostei de Spacemen 3 e do seu trabalho com o

Spectrum. Escutei sua versão de "A pox on you", e perguntei se poderia cantar esta música durante sua apresentação. Ele concordou, mas pediu para tocar theremim em "You and I", o que eu concordei sem a menor dúvida. A audiência pirou durante nossas apresentações, e nós fizemos isso nos próximos 3 shows, sendo que o último foi em NY, concordei que na próxima vez que estivesse na Inglaterra, sua gravadora poderia reservar um estúdio para nós gravarmos algo juntos. Nos meses posteriores, nós trocamos fitas com idéias, e então quando eu fui para a Inglaterra, nós gravamos juntos.

Texto tirado do Trabalho Sujo, blog do Alexandre Matias, com muitos textos e resenhas de música ([www.trabalhosujo.blogspot.com/](http://www.trabalhosujo.blogspot.com/)).

Visite o site do Silver Apples ([www.silverapples.com](http://www.silverapples.com)).

## SINTOMAS DE UMA CONTAMINAÇÃO SONORA\*

Ricardo Rosas



O que é música, afinal? Pergunta cada vez mais difícil de responder. Não apenas os hábitos perceptuais de escuta têm mudado vertiginosamente, como sua própria definição, formas de produção e distribuição têm alterado de modo irreversível a paisagem sônica nas últimas décadas.

Essa mutação acelerada do que chamamos "música" abala alicerces há muito solidificados em torno de um sistema que não apenas formatava teorias musicais e seus ardentes defensores da academia, como todo um circuito fechado ligando indústria fonográfica (gravadora, estúdios, caçatentos) e mídia.

O advento da Internet, uma maior acessibilidade de equipamentos e programas sofisticados de criação musical (que podem ser baixados, gratuitamente, por exemplo, numa transação Peer-to-Peer), a facilidade de distribuir arquivos musicais via mp3, bem como a crescente discussão em torno do que é "música", na Internet - com um número cada vez

maior de teorias as mais diversas -, tudo isso tem permitido um alargamento antes impossível de imaginar. Efeitos e sintomas de tantas mutações são vários, vejamos alguns:

**1. Emergência do Ruído.** Se antes restrito a círculos vanguardistas no século XX, fossem eles os futuristas, eletro-acústicos, musique concrete, John Cage e outros, o ruído ocupa agora a cena central, seja por sua contaminação na música pop (Stereolab, Radiohead, etc.), seja por sua legitimação como autêntico gênero musical (o "drill'n'bass" de Aphex Twin, Autechre e todo o movimento da Glitch music, também chamada pós-digital, "click and cuts", etc.)

**2. Cultura do Plágio.** A prática do compartilhamento de arquivos e a cultura anti-copyright (ou copyleft) que tem grassado na Internet nos últimos tempos têm não apenas gerado novos estilos, como o Bootleg ou Bastard Pop, mas a recuperação de velhas práticas como a Plunderphonia (algo como "Roubofonia") de John Oswald, Negativland, ou os cut-ups, gerando novos híbridos difíceis de categorizar. Uma vez online, qualquer coisa pode virar um sample - todo elemento sonoro se torna um fragmento passível de manipulação e recontextualização.

**3. Criação Coletiva Desterritorializada.** Na medida em que fica cada vez mais fácil converter sons em arquivos digitais, mais fácil o seu fluxo pela rede, permitindo alterações de todo tipo. Dessa forma, colaborações em tempo real entre músicos na Internet tem se tornado uma coisa comum, enquanto colaborações online que não sejam em tempo real já são praxe. Velhas noções de música estão sendo desafiadas pela combinação de

bases de dados (para arquivamento), programas (para manipulação) e redes (para interatividade entre bases de dados, programas e músicos). Estas novas formas de coletividade intermediada sugerem a confirmação experiencial de uma nova configuração social, onde a energia desejante é canalizada na direção (coletiva) da descoberta e da auto-criação, sempre aberta a novas permutações.

**4. Fim das Tendências.** Ao passo que novos hábitos de percepção musical vão surgindo, bem como diferenciadas formas de produção, é natural que surjam novos circuitos relacionados a estes estilos e, sendo muitas vezes um som resultante de um desejo em conflito com as premissas, mesmo estéticas, de um sistema que visa unicamente o lucro, este fica normalmente confinado a redes de distribuição underground que escapam às garras do comércio institucional. Assim, no rastro das velozes transformações em processo, fica cada vez mais difícil para executivos de gravadoras, caça-talentos, jornalistas de tendências e formadores de opinião detectarem novas "tendências" musicais, uma vez que o novo passa cada vez mais despercebido por uma mídia e marketing cuja intenção maior é promover o "mais do mesmo", o sucesso do que já está estabelecido, que não ameace o status quo dos padrões de escuta vigentes. Numa paisagem sonora em que tendências, mais que nunca, são fabricadas, isto representa um desafio gigantesco. Esqueça o garage ou o electro, você não encontrará os novos estilos nas páginas das revistas de moda. Não à toa, a indústria fonográfica se encontra hoje num grande impasse, seja devido aos fatores acima descritos, seja devido à pirataria e programas de compartilhamento de arquivos via rede.

Examinados alguns sintomas, entre muitos outros facilmente detectáveis, como então definir o que é música atualmente? Tarefa talvez impossível, de forma que não arriscaria aqui dar um veredito, pois este estaria sempre sujeito às alterações circunstanciais da época em que foi feito. Melhor talvez não definir o "que" mas o "como", e, nesse sentido, nada mais próximo da música atualmente do que o formato viral. Vírus (ou Retro-Vírus), como elemento auto-replicante, contaminante, dificilmente detectável e em constante mutação, pondo em risco todo um sistema de produção carente de anti-corpos preparados para um autêntico revide. Resultados dessa epidemia, quiçá benigna, estaremos por ver nos próximos anos. Por enquanto, fiquemos com o visionário insight de Jacques Attali, autor do clássico *Bruits (As Políticas do Ruído)*: "Música é profecia: seus estilos e organização econômica estão à frente do resto da sociedade, por que ela explora, muito mais rápido que pode a realidade material, toda a extensão de possibilidades de um dado código, tornando audível o novo mundo que irá gradualmente se tornar visível".

\* Texto escrito para o catálogo do FILE 2003 - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica.

Link : FILE ([www.file.org.br](http://www.file.org.br)).

## SOM CIRCUNDANTE

Paul D. Miller



*“Toda manifestação de vida é acompanhada de ruído. O ruído é, então, familiar aos nossos ouvidos e tem o poder de evocar a própria vida imediatamente”. - Luigi Russolo (A Arte dos Ruídos), 1913*

*“Me dê dois discos e eu crio um universo para você”. - DJ Spooky, the subliminal kid (o garoto subliminar), 1994*

Em 1914, o futurista italiano Luigi Russolo reconstruiu paisagens sonoras inteiras – sons de guerra, sons de um ambiente urbano denso – para criar

o *Despertar de uma Cidade (Risveglio di una Città)*, uma tentativa de representar a paisagem urbana a partir dos sons que ela gerava. Um jornalista escreveu sobre a composição:

*“Primeiro um murmúrio discreto e sereno foi ouvido. A grande cidade dormia...Então um ruído distante rapidamente cresceu até virar um rugido poderoso. Julguei que devia ser o rugido das enormes máquinas de impressão dos jornais...Estava certo, pois uns poucos segundos depois centenas de furgões e vagões motorizados pareciam estar correndo para a estação, chamados pelo apito estridente das locomotivas. Mais tarde, escutava-se os trens, acelerando impetuosamente; então uma chuvarada de água parecia lavar a cidade, crianças gritando e garotas rindo sob a chuva refrescante. Uma profusão de portas era a seguir ouvida abrindo e fechando com um estrondo, e uma procissão de passos retraídos anunciava que o grande exército de ganhadores de pão estava indo trabalhar. Finalmente, todos os ruídos da rua e da fábrica se fundiram num gigantesco rugido, e a música cessou. Acordei como se sáísse de um sonho e aplaudi”.(1)*

O modelo do ambiente humano que Russolo usou para sua paisagem virtual virou hoje uma telemetria de projeções tornadas concretas pelos dispositivos eletrônicos. Contudo, quem vive em Nova York hoje tem a mesma sensação de estar sendo levado embora pelos sons que a vida cotidiana – e suas simulações – gera. As ruas, a densidade, a imersão no fluxo e refluxo das marés da paisagem urbana, são as características elucidadoras do ambiente de Nova York.

A cena ambient de Nova York é menor e menos experimental que sua equivalente britânica. As pessoas se congregam em salas de estar, trocam fitas mixadas, e se reúnem nos pequenos lounges onde a música é tocada.

Estas festas quase sempre mudam de local: três das primeiras festas ambient mais conhecidas de Nova York, Lalandia, The Abstract Lounge, e a Electric Lounge Machine, se transformaram em sucedâneas que ainda continuam. Festas como a Molecular no East Village, Chiaroscuro no Meatpacking District e FFWD no Lower East Side são menos reuniões sociais que locais para a arte sonora conceitual.

Na Chiaroscuro você entra numa sala banhada de luz cor de alfazema, uma iluminação sideral que acaricia seus olhos e desloca seu senso de continuidade temporal. Tons fluidos “cool” rodopiam pelo espaço. A imagem da sala é fluida: o mundo se toldando, salpicando para cima, com os sons transientes em execução. Sons líquidos se infiltram através do seu corpo enquanto seu olhar vagueia pela desconjuntada arquitetura de projeções humanas da sala. Com o espaço interestelar como referência, a música, vento abstrato radiante movido pelas picapes e bancos de tons, inunda a sala num fluxo de símbolos sinestésicos de som e sentimento.

Amorfo e descentralizado, o ambient se enquadra quase perfeitamente na visão de Gilles Deleuze e Felix Guattari da música como uma forma que “nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas ‘multiplicidades de transformação’, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam”. Como o rizoma, a música “é estranha a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda”

(2). O ambient, como o rizoma, é caracterizado por uma espécie de deriva incidental. E como um mapa, ele “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificação constantemente” (3).

Da música anterior, o ambient mais obviamente lembra os movimentos da *musique concrète* francesa e da *elektronische Musik* alemã da metade do século XX. Mas há outros precursores – os cantos e koans dos monges tibetanos, ou a música intensamente repetitiva de Jajouka, no Marrocos. Músicos ligados ao ambient no espírito, quando não na forma, se focam na recepção periférica do público – música como a *Gebrauchmusik* (música funcional) de Kurt weil e a *musique d’ameublement* (música de mobília) de Erik Satie, que usam o som como ambiência. Todas estas músicas lidam tanto com o espaço interior quanto com o local em que a experiência musical acontece. No ambient, o som se torna uma extensão de uma relação neurolinguística entre humanos e o meio circundante. Não há escapatória destes sons ambientais: respiração, alarmes de carros,

trânsito momentâneo, batidas de coração, blips de despertador, passos, conversas numa esquina de rua agitada, máquinas de fax, rádios, televisões, o rumor dos metrô, o canto de pássaros. Como os instrumentos geradores de ruído de Russolo, a música ambient tenta convergir o pensamento interior com o meio circundante, envolvendo-o. Cheguei à música ambient como um DJ de hip-hop e reggae dance-hall. Tirei meu nome de trabalho “Spooky” (“assustador”) do fato, engraçado como parece, de que esta música desincorporada que eu amo – hip-hop, dance-hall, techno, ambient, futurjazz, spacedub – era em si um espaço sintático que refletia o mundo que eu conhecia, por que esta estranha música “sem batidas” parecia incorporar os principais talismãs da realidade consensual. Seus sons deslocados representavam para mim o espaço entre os sonhos. Tirei a parte seguinte do meu nome, “the subliminal kid” (o garoto subliminar), do personagem de *Nova Express* de William Burroughs, que interage com a realidade manipulando loops de

fitas, esperando que se as linhas de associação que mantêm juntos o passado e o presente forem rompidas, o futuro vai vazar por ali.

Uma sensação profunda de fragmentação ocorre na mente de um DJ. Quando vim a atuar como DJ, meus arredores – um espectro de imagens espantosamente densas baseadas num sistema de valores assentado no capitalismo tardio – pareciam já ter construído tantas das minhas aspirações e desejos para mim; sentia como se meus nervos se estendessem para todas essas imagens, sons, outras pessoas – que todas elas eram extensões de mim mesmo, assim como eu era uma extensão delas. Alguém, em algum lugar, escreveu: “Apesar dele mesmo, o esquizofrênico é aberto a tudo e vive na mais extrema confusão. O esquizofrênico não é, como geralmente se diz, caracterizado pela perda de contato com a realidade, mas pela absoluta proximidade com ela e a total instantaneidade com as coisas...(pela) superexposição à transparência do mundo” (4). Ao criar uma estrutura analógica de sons

baseados na colagem, com meu eu como o único denominador comum, os sons passam a me representar.

Para mim, a qualidade hipnótica, sem direção, do ambient espelha o processo multivalente e heterogêneo da memória. O futurista russo Velimir Khlébnikov acreditava numa “transrazão”, uma linguagem universal no âmago da expressão humana: “A agitação de nossas mentes gira em torno da idéia de uma linguagem transracional comum e alcança a atomização das palavras em unidades de pensamento contidas num envoltório de sons” (5). Onde Russolo invocava a imagem da cidade sem a substância da cidade, os sons do ambient produzem uma série intangível, liminar, de pensamentos desconectados, uma escultura emocional. É isso que Khlébnikov antecipou. Os sons e seu desenrolar no tempo ganham a facticidade que eles têm através de teias infinitas de referências cruzadas mantidas juntas apenas pelas memórias que elas invocam.

Para construir o som ambient, o artista ambient usa tanto tons eletrônicos quanto samples de música já existente e sons. Na realidade sônica alternativa do ambient, as barreiras entre o mundo das idéias e a realidade cotidiana contemporânea se dissolvem. Em seus clubes e lounges, a música se torna parte da consciência coletiva das pessoas reunidas. Ela liga as pessoas como o murmúrio das ruas da cidade. Desincorporada mas derivada das formas combinadas da eletrônica (altofalantes e coisas do tipo), o ambient espelha modos de comunicação sem fio, diáfanos – a interação, livre de formas, das palavras. A maior parte da música ocidental, mesmo nas formas improvisadas como o jazz, focaliza na interação de um músico com um texto previamente criado, sendo o produto final consumido por um público conhecedor. O ambient converge os papéis de músico, compositor e ouvinte.

O ambient é sinestésico. Ele cria uma implosão da consciência enquanto ao mesmo tempo asenta a consciência na contigüidade do corpo. A dança se torna internalizada, movendo-se na velocidade do pensamento.

Sempre que atuo como DJ numa festa ambient, tenho uma sensação sem paralelo nas outras formas de música que toco – uma sensação de desconexão, que certamente flutua para formar um loop entre eu e aqueles presentes, e nos une com a música numa fugaz dança de momentos suspensos nos tons que constituem nosso diálogo.

O denominador comum de toda a música ambient é um sentido de abertura: o ambient é o texto aberto da cultura musical moderna. Não há barreiras nesta música, que pode conter quase qualquer tom, do mais dissonante feedback de guitarra ao mais suave murmúrio de água. Os silêncios entre as notas se tornam maiores e inclusivos, criando um código de experiência neurolinguística. Embora o ambient possa lembrar a música de cerimônias religiosas de muitas culturas do passado, ao mesmo tempo ele tem uma identidade contemporânea, descentrada – que é o que permite todos estes elementos coexistirem na mesma estrutura.

Transformando tons em um texto que já não é mais seqüencial no sentido tradicional, o ambient é como um equivalente holográfico do mundo, um

espaço criado pela música de um tempo onde o “tudo-ao-mesmo-tempo- agora” se tornou o padrão pelo qual a informação eletrônica transpassa.

A música ambient me parece uma espécie de palimpsesto eletrônico em que as linguagens caem e ascendem e vacilam através do tempo. Seus motivos geram sua própria oposição no acumulado texto das canções; seus elementos triunfam ou sucumbem, mas nunca são inteiramente perdidos. O vernáculo destes poemas tonais poderia abarcar o mundo. A música mostra uma energia e dinamismo no cerne da mudança. Ela nos revela um mundo onde a possibilidade domina a consistência da visão, e ambas são beneficiadas. Quando caí no vórtice temporal ao qual este palíndromo musical me levou, foi assustador: escutava o equivalente musical da entropia cultural. Estava bem longe do que esperava: tinha feito o espaço virar espaço, e isso era tudo o que importava. Como Luigi Russolo escreveu em “A Arte dos Ruídos”, “Vamos!”.

#### **Notas:**

1. Russolo, Luigi, *The Art of Noises*, 1913, reedição, New York, Pendragon Press, 1986, pp. 4-5.

2. Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *Mil Platôs*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p.21.

3. Ibid., p. 22.

4. Baudrillard, Jean, citado em Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance*, Brooklin, N. Y., Autonomedia, 1994, p. 70.

5. Velimir Khlébnikov, *The King of Time*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985, p. 151.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Artforum Magazine, January 1995.

Links: Artforum Magazine ([www.artforum.com](http://www.artforum.com)).

Artforum no FindArticles ([www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268)).

**[Postado em 15 de fevereiro de 2005]**

## SONORIDADES

Fundação Iberê Camargo

Paulo Vivacqua trabalha com som, seja em instalações, criação de ambientes ou trilhas sonoras. Entre as suas instalações de grandes dimensões mais recentes estão *Residuu*, apresentada na 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2005, e *Sentinels*, realizada no Sculpture Center, em Nova York, em 2004.

Atualmente, o artista está apresentando uma individual na Galeria Arthur Fidalgo, no Rio de Janeiro, e participando do Rumos Artes Visuais 2005/2006, no Itaú Cultural, em São Paulo. Paulo também está preparando um trabalho para a Lugares – Revista de Arte Contemporânea.

Nesta entrevista, conheça mais sobre seu trabalho.

### **De que forma se dá a sua relação com o som? Como surgiram as primeiras instalações?**

Para mim o som é uma matéria que traz em si mesmo um forte potencial imaginário, é o mesmo princípio que leva alguém se emocionar com uma música qualquer e sentir-se, por assim dizer, transportado para um “outro lugar”. No meu trabalho, em minhas instalações, procuro justamente explorar a idéia deste “outro lugar”, um lugar anterior ao próprio espaço concreto, que se dá na experiência de cada um como um espaço imaginário e interior.

Minhas primeiras instalações [*Mobile* (Rio, 2000), *Sound Field* e *Escape*

(2002, NY)] surgiram da necessidade de tornar física e localizada esta percepção do som como um lugar que se altera ao longo do tempo. Os sons, objetos e dispositivos tecnológicos são localizados e dispersos em um espaço dado de modo a confundir-se com este e alterar sua percepção. A ordenação destes elementos operam no sentido de propiciar uma nova experiência deste espaço, como um lugar invisível que se revela no tempo, um “campo de ressonância” onde posso imergir, pensar e imaginar.



**Nos seus trabalhos, os aparatos que emitem o som muitas vezes estão aparentes. De que forma você pensa a estética visual das suas instalações? Qual é a importância delas para você?**

Assimilo o equipamento de som em vários trabalhos como elemento visual e estético. Para isto trato de desconstruir e apresentar seus componentes, fios, falantes, amplificadores, circuitos etc, como elementos formais da composição, deslocados de sua origem meramente funcional.

O próprio alto falante pequeno de 2<sup>2</sup>1/4, o qual uso extensivamente na construção dos objetos escultóricos, é um elemento estrutural e fundamental na composição destes. O alto-falante (de modelo genérico mostrado fora da caixa de som) pode ser visto como um *ready made* com a peculiaridade de que emite som, ao mesmo tempo apresenta-se como elemento gráfico de um ponto que, ordenados em série e ligados aos fios, assemelham-se, em seu conjunto, a um circuito, uma partitura ou código, por exemplo.



O deslocamento da função de seus componentes, faz com que o conhecido aparelho de som doméstico (o “sound system”, que se popularizou na década de 70) seja exposto em seu aspecto de fetiche, como um objeto que traz uma aura e nos fascina, como o reduto de uma transcendência. A tecnologia, que nos rodeia e encanta em nosso dia a dia

com magia e frieza de suas formas, se apresenta como uma espécie de entidade desconhecida que necessita de um nome para ser melhor compreendida.

### **Qual é o sentido do silêncio para você?**

O silêncio... que dizer? A pura iminência do som... O vazio onde algo acontece, uma extensão infinita; são definições que não podem expressar a experiência.

### **Você está participando de duas exposições: Rumos, no Itaú Cultural, e Nympheas, que inaugurou no dia 30, na Galeria Arthur Fidalgo. Qual é a sua proposta nesses trabalhos?**

São duas propostas diferentes. *O Feitiço*, apresentado no Rumos, em São Paulo, é uma instalação, uma sala com quatro TVs, dois Home Theaters. O material sonoro é dividido em dois planos, um canal com diálogos entrecortados de novelas brasileiras, re-editados como um mosaico de silêncios e falas que se interpenetram. No outro canal está tocando uma trilha instrumental composta de fragmentos de composições da música de vanguarda e composições minhas, que desempenham aqui a função de uma trilha de suspense e mistério. Os televisores, foco do olhar, mostram imagens estáticas dos programas que se alternam com a imagem chuvisco característico da TV fora de sintonia. A superposição das imagens, falas e sons geram um estado de entorpecimento, circular e lento. Uma novela imaginária em um Home Theater fantasma.

*Nympheas*, na Galeria Artur Fidalgo no Rio, é uma exposição individual onde apresento esse aspecto escultórico à que me referia antes. *Nympheas*, *Pastores*, *Placa* e *o Pobre Anjo* são trabalhos onde exploro esta simbiose entre a forma, o material e o som como objetos e

esculturas que se estendem e se entrelaçam no tempo.

**Você também está preparando um trabalho para o meio digital, para ser publicado na Lugares – revista de Arte Contemporânea, que a Fundação Iberê Camargo lançou no dia 5 de abril. O que você está preparando para este projeto? De que forma o meio interfere na sua criação?**

Acho instigante a idéia da revista ser construída em meio digital e propor a ocupação destes espaços imateriais, como uma espécie de estúdio aberto à visitação onde o artista desenvolve suas idéias. Minha idéia é ocupar gradualmente, fazendo modificações se necessário, como um lugar em processo.

**Você também faz trilhas para cinema. O que você acha mais singular nesse meio? O que você leva em conta ao compor uma trilha? É também um meio de experimentação?**

Já fiz trilha para cinema. Quando me dedicava a composição de música eletroacústica, brincava dizendo que fazer essa música era como fazer cinema em casa, sem imagens e sem toda aquela produção dispendiosa. O som tem uma relação de sentido com a imagem muito delicada, pois tem o poder de criar atmosferas e sugerir interpretações possíveis sobre o que se vê projetado na tela. Acho especialmente interessante os filmes de suspense e terror nesse ponto, o som e a escuta relacionam-se ao sentido do medo e a necessidade de estabelecer uma origem para um som desconhecido.

**Quais são os teus próximos projetos?**

Alguns projetos por vir. Vou participar de um programa de artistas que trabalham com som no Cairo, em maio, na Townhouse Gallery, com um

trabalho *in situ* de ocupação de um espaço dado. Também participei do programa Brasil+Berlim, em Berlim, em junho, com uma versão condensada da instalação *Residuu* que fiz em Porto Alegre, em 2005, na 5ª Bienal do Mercosul.

Link: Outra entrevista com Paulo Vivacqua

(<http://oglobo.globo.com/oglobo/especiais/riofanzine/63165598.htm>).

Fonte: Fundação Iberê Camargo

([http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista\\_nova/default.asp](http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/default.asp)).

## SONS DE RESISTÊNCIA

Robin Ballinger



*Música...espaço da história oral; sons de guerra; reunião social para a dança, o prazer, a diversão, o sexo; emocional, espiritual, extasiante como Jimi Hendrix e o “Réquiem” de Mozart; carreira, estrelato, mercantilização, imperialismo cultural, censura de estado; canções de protesto, punk, nueva canción, e o Zombie de Fela; vibração e respiração; a razão pela qual as pessoas vão a grandes comícios políticos!; o tráfico de escravos e códigos musicais inquebrantáveis como as batidas do coração; ruído, som, trilha sonora; imaterial e incontrolável; instituições musicais, disciplina e disciplinas...*

Como a música passou de seu “antigo papel” como prática organizadora de grupos sociais para ser um passatempo agradável ou empregada para efeitos emocionais em causas nacionalistas? Como a “correção política” da música pode ser determinada através de uma leitura “objetiva” das letras? Por que é até mesmo possível dissecar uma canção e considerar a

própria música como não tendo significado? Estas perguntas apontam como a música é representada em nossa sociedade, representações que não são a revelação de alguma verdade atemporal, mas construídas por interesses sociais específicos. Nas páginas seguintes, desenvolvo um entendimento da música e do ruído como forças sociais, totalmente envolvidas no “processo dialógico” da vida social e, como tal, um importante espaço de controle – e resistência.

### ***Música Política ou As Políticas da Música***

Como uma prática, a música está situada em relações e posições sociais particulares que são um produto de complexos cruzamentos de cultura, classe, gênero, etc., na experiência vivida. A música e as representações da música são atividades contextualizadas que têm significado social e político. Esta visão nos desloca da pergunta “Que música é política?” para “Qual é a política específica de uma música e de que forma ela é política?” O que é considerado em si como música é controverso e ligado a formações ideológicas de amplo alcance incumbidas da definição de “música” como dissociada da “não-música”.

Esta operação é um efeito do poder, aquele que funciona através de estratégias discursivas que constroem a “música” como um aspecto da civilização, enquanto o som e o ruído estão ligados ao incivilizado. Na famosa pintura “O Jardim das Delícias” de Hieronymus Bosch (começo do século 16), o inferno é apresentado através do caos e do alarido criados por criaturas tocando extravagantes instrumentos musicais que engolem e torturam os corpos dos condenados. Representado pelo Iluminismo e pela música clássica do século 18, o som societário começou a ser submetido a controle através das representações dominantes ligando a “música” à ordem/civilização/mente e o “ruído” aos caos/o primitivo/corpo. Em *Noise: The Political Economy of Music* (Ruído: A

*Economia Política da Música*), Attali argumenta que um mecanismo fundamental de controle do Estado é a monopolização do ruído emitido na sociedade. “A música e os ruídos em geral são balizas nos jogos do poder. Suas formas, origens e papéis se transformaram com e por meio das mudanças nos sistemas de poder”. Devido à reprodução mecânica no século 20, o som também tem sido controlado através do seu incentivo. A repressão do ritmo e do ruído se tornou mais seletiva, enquanto sua manipulação tem sido possibilitada através da sua proliferação como “papel de parede” e da mercantilização da música.

As explicações dominantes da música como não-referencial e não-ideológica (música clássica ocidental) ou como marginalizada e primitiva (música popular e étnica) estão implicadas em estratégias de controle que fazem a música se legitimar como algo transcendental que existe separado da prática. Isto protege a música de estar implicada em relações de poder e ao mesmo tempo inibe o entendimento sobre práticas performativas por que é difícil conceber a execução ou participação como uma experiência total. O mais próximo que chegamos de conceitualizar uma apresentação que ao mesmo tempo mobiliza a música/dança/pensamento/ história/diversão/espiritualidade etc., é a idéia de ritual, mas esta palavra é problemática na medida em que ela ainda separa e compartimentaliza a atividade humana. A música não é nem transcendental nem trivial, mas habita um espaço onde processos hegemônicos são contestados. Por a música de volta no mundo não empobrece a música, mas dá sua força social.

Na discussão que se segue sobre música e resistência, minha proposta, em parte, é refutar representações reificadas da “música política”. Discussões sobre música popular têm freqüentemente padecido de um tipo de reducionismo por parte de certas posições de esquerda e reacionárias, que percebem o poder da música mas ficam incomodadas

com a sua inacessibilidade à crítica racional e ao controle. Examinando como a música popular se torna um espaço de resistência através de quatro linhas de investigação: análises textuais focando as letras das canções; a produção cultural subalterna; a música como execução e sua relação com a autonomia; e a música como atividade sônica ou tática. Argumento que as práticas musicais antagônicas não apenas funcionam como uma forma de resistência contra a dominação, mas geram experiência e relações sociais que podem formar a base de uma nova sensibilidade cultural e, de fato, estão envolvidas na luta por uma nova cultura.

### ***A Análise Textual ou Bow wow wow yippee yo yippee yay, bow wow yippee yo yippee yay! (George Clinton, “Atomic Dog”)***

A análise textual foca nas letras da música como o principal ou único espaço de significação. As palavras na música têm sido particularmente importantes como um meio de comunicação em culturas e períodos históricos onde não há textos escritos, onde textos estão disponíveis apenas a um grupo privilegiado, ou para deliberadamente subverter o poder da palavra escrita. Mais além da idéia de “canções de protesto”, letras são polivalentes, utilizando estratégias discursivas que formam uma poética da resistência. Também discutirei as limitações destas análises baseadas em textos, particularmente em relação à recepção do sentido, à omissão do contexto social e questões de produção cultural, e, mais claramente, a incapacidade de refletir sobre o significado na música instrumental.

A recente crítica literária enfatiza a importância da “voz” na resistência cultural. Para povos oprimidos sob a escravidão, em contextos coloniais, e as classes baixas do capitalismo global, a música tem freqüentemente sido um espaço fundamental para a intervenção em discursos dominantes e para criar formas de expressão que são culturalmente afirmativas. Por

causa da predominância das linguagens metropolitanas, do analfabetismo ou da falta de acesso a meios impressos, a oralidade tem desempenhado um importante papel em contestar os discursos universalizantes do império. Demarcar uma posição de vocalidade e auto-representação é fundamental para criar uma contra-narrativa, postular uma contra-essência e ao atacar criticamente a legitimação do conhecimento “objetivo” e da verdade.

Formas populares de música têm se tornado um espaço eficaz de afirmação e pessoas envolvidas em lutas indígenas têm misturado elementos tradicionais de música com rock para alcançar uma platéia de massas através da circulação da *world music*. Os ensaios de *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* dão detalhes sobre tal música política do Havá e da Austrália. Na Austrália, músicos aborígenes misturam formas nativas com rock para preservar valores tradicionais, para representar sua própria história e protestar contra a opressão. A música aborígene contemporânea foi primeiramente influenciada pelo estilo de violão e o gênero de canção pessoal das músicas americanas de country do oeste e nos anos 1970 viriam a ser altamente influenciados pela mensagem da liberação negra e a música reggae de Bob Marley. Os aborígenes australianos estão usando a música como uma “arma política na duradoura luta do povo aborígene por dignidade, respeito e reivindicações de direitos sobre terras” (Breen). As letras das canções do músico Archie Roach e das bandas No Fixed Address e Us Mob são comentários sociais diretos, transmitem a experiência aborígene na Austrália, ou são programáticas como numa canção como “AIDS, It's a Killer” (AIDS, É uma Assassina). Breen em grande parte deixa as letras falarem por si mesmas em sua análise da política musical.

Quando analisamos letras de calipso dos anos 1930 e 40, que são normalmente pensadas como comentários sociais locais, as letras

empregam várias estratégias discursivas além do “significado” aparente. Juntos, tais expedientes formam uma poética do protesto que em alguns casos utilizam técnicas de reapropriação normalmente associadas ao pós-modernismo. Três dessas estratégias discursivas são, primeiro, de que os calipsos eram uma forma de “auto-etnografia”, através dos quais um povo colonizado poderia se representar e recontar a história com sua imagem e voz totalmente incluídas. Segundo, através da irreverência e da paródia, os músicos de calipso furavam o véu da superioridade colonial ao revelar escândalos na classe dominante britânica e desafiavam a missão civilizadora ao contestá-la com as ações do colonizador. Terceiro, os calipsos criavam uma contra-narrativa em relação às versões oficiais dos eventos.

Como exemplo, examino uma canção escrita no contexto da dominação colonial, da depressão econômica global e da arregimentação socialista dos anos 1930. Em 1933, um ativista trabalhista negro chamado “Buzz” (“Zumbido”) Butler liderou uma greve não autorizada de trabalhadores do petróleo de Trinidad que resultou em revolta e num uso extremado de força pelo governo. Butler foi preso, mas a raiva contra a violência da polícia se intensificou quando um relatório oficial abafando o incidente foi divulgado mais tarde. Abaixo seguem as duas últimas estrofes do calipso de Attila, “Comission's Report”.

*Eles disseram, pela evidência que tinham  
Que a revolta começou no Fyzabad  
Pelos elementos desordeiros sob o comando de seu líder  
Um negro fanático chamado Butler  
Que proferia discursos inflamados  
E causou desordens nesta colônia  
O único momento em que notaram que os policiais estavam errados  
Foi quando estes demoraram muito para atirar nas pessoas*

*Uma coisa peculiar desta Comissão  
Em suas noventa e duas linhas de dissertação  
É que não se fala de exploração  
Do trabalhador ou sua trágica condição  
Ao ler as páginas, não há nenhuma menção  
À capitalista opressão  
O que faz qualquer um nutrir o pensamento  
E desejar saber se tal não é um parcial depoimento. (1)*

A canção de Attila denuncia a fundo a estória oficial ao imitar o jargão do próprio relatório e desmascarar as representações da mídia. Ele liga as palavras “comissão” e “dissertação” com “exploração” e “trágica condição”, sintaticamente mostrando sua conexão real. Attila ataca o uso de Butler como bode expiatório ao se reapropriar da linguagem da mídia e neutralizar o “pânico moral” induzido por palavras de efeito como “desordeiro”, “fanático” e “discursos inflamados”. Nesta canção, ele também junta a revolta e a opressão capitalista, o que desafia o mecanismo controlador de representar estas questões separadamente; a revolta retratada como atos inconscientes de violência, enquanto condições econômicas e sociais opressivas são direcionadas para vias “apropriadas” de reforma.

No entanto, a comunicação política na música tem tradicionalmente sido analisada apenas nos termos do significado “auto-evidente” das letras das canções. Exemplos desta abordagem programática da música política são comuns entre a esquerda organizada (e em causas nacionalistas) e são encontradas no artigo “Revolutionary Song in Nicarágua” (“Canção Revolucionária na Nicarágua”) de Pring-Mill (1987). Estas “canções didáticas” incluem hinos inspiradores e relatos históricos, assim como canções que são educativas, do aprendizado de tabuadas de multiplicação a uma canção que reproduz um manual escrito para a desmontagem e

remontagem da “Carabina M-1” (por Luis Enrique Mejía Godoy). Os insights de Pring-Mill em relação ao significado emocional e os usos educacionais destas canções são em grande parte coligidos através da análise de uma carta de um dos líderes revolucionários, Carlos Nunez Tellez, na qual ele exalta o grupo musical Pancasán. Seu artigo dá pouco sentido ao significado destas canções num contexto mais amplo e, novamente, as letras são consideradas o único componente político. De fato, Pring-Mill afirma:

*“O que pode parecer a alguém como o mais surpreendente a respeito dessa carta é seu total silêncio em relação à música de tais canções, que é simplesmente subestimada: suas funções emotivas e didáticas, embora reforçadas pela música, claramente se centram nas letras. Mas todas as canções de maior sucesso devem muito de seu poder persuasivo à melodia – embora a contribuição do elemento musical para a ‘significação’ total de uma canção é algo muito mais difícil de analisar do que a do seu texto”.*

Esta citação dialoga com o paradoxo de construir a comunicação política apenas em termos de texto. Enquanto o significado destas canções é representado apenas como uma função das letras, a música é essencial para conduzir a mensagem. Mas qual é a mensagem da música? A leitura de letras didáticas como literais e suficientes na comunicação do significado ignora os muitos subtextos e níveis de significação que se apresentam na produção e execução da música.

Dentro de uma análise de conteúdo político baseada em letras, há problemas levantados pela semiótica tal como a imprevisibilidade da atividade sígnica, a recepção, e como o significado é múltiplo e atrelado ao contexto. Para entender o significado das canções, a experiência musical e o contexto cultural são fatores importantes. Além disso, um estudo empírico sugere que apenas de dez a trinta por cento dos

estudantes do ensino médio e universitários “identificaram corretamente as ‘mensagens pretendidas’ nas canções” Num artigo recente, Angelica Madeira levanta tais questões para mais adiante perguntar: “Em que consiste o poder político da música popular?” Ela não aborda a questão na íntegra, mas aponta numa direção imaginada por Bakhtin (filósofo e crítico literário soviético), centrando no “caráter indestrutível e universalidade da cultura popular”. Argumenta que “a música é potencializadora (2) não apenas por causa dos fins políticos explícitos a que ela é capaz de servir, mas também por que ela expressa anseios e valores para toda uma geração”. Embora ache o sentido de seu argumento salutar, ela negligencia em contextualizar os escritos de Bakhtin e como a ênfase no inconformismo, na irreverência, na festividade e no prazer na Rússia stalinista requer uma análise completamente diferente quando aplicada aos Estados Unidos de hoje. Isto acentua a necessidade de situar a resistência em relação a estratégias específicas de controle e dominação.

Entender a política da música a partir de uma análise baseada no texto é particularmente problemático com formas de música que são extremamente codificadas (possivelmente para evitar a censura), ou onde as letras são de importância secundária ou mesmo enganosas. E o que poderia ser das “letras de protesto” em contextos sociais onde a verdadeira linguagem da luta tem sido cooptada? Num artigo interessante, Rey Chow analisa a música popular chinesa e como ela cria um discurso de resistência num contexto onde a retórica da luta de classes se tornou parte do discurso dominante. Nesta situação, alegria, emoção e fisicalidade são temas trans-linguísticos centrais. Chow sugere que o significado é criado no choque das palavras (freqüentes na história chinesa) com a música de rock, um significado que se torna audível através de “impressionantes pontos de divergência” em relação à voz única da cultura oficial. Em vez de enfatizar a “voz” ou “quem fala”, Chow

sugere que perguntemos “quem toca?” e “quem escuta?” Ela conclui com a distinção crítica entre passividade e “sabotagem silenciosa”, através de uma discussão literal e metafórica do walkman criando um tipo de barreira sônica. Estes exemplos mostram como a música é uma forma de resistência mais além de uma leitura objetivada de letras políticas, através da ênfase da estrutura da escuta, na qual o significado é reciprocamente produzido em contextos diferentes.

***Produção Cultural ou “Música clássica, jazz....estas são categorias de música que você compra, isso não é música”. (Yo Yo Ma, violoncelista)***

Em “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, Walter Benjamin afirma que tecnologias de reprodução artística que se originaram no começo do século 20 começaram a criar um terreno visual ou musical indiferenciado que separou o artista ou autor do trabalho dele/dela. A partir desta época, a teoria crítica tem enfatizado a mediação inerente a todos os produtos culturais produzidos em massa e duas posições principais se desenvolveram no tocante à cultura de massas. A primeira equipara a dominação econômica à dominação cultural e acusa a cultura de massas de reprodução da hegemonia. A segunda visão argumenta que a cultura de massas é um espaço de contestação e que a música popular não é um produto completamente controlado e manufaturado do Ocidente. Guitarras elétricas e sintetizadores formam o som de uma tecnocultura transnacional que reflete um processo de urbanização, não de ocidentalização, já que músicos constantemente criam novos sons para seus próprios intentos. Nesta parte, detalho estas argumentações, juntamente com formas pelas quais os custos em queda da tecnologia musical facilitaram a produção cultural subalterna e têm efetivamente desafiado a hegemonia das ideologias e produtos culturais de massas.

Os escritos de Adorno sobre música representam um extremo nos argumentos sobre o papel e influência da produção cultural na sociedade. Para Adorno, a produção centralizada da música popular é parte de um sistema que almeja a criação de indivíduos mecanizados cujos hábitos e desejos se comprazem com as necessidades do capitalismo e do Estado. Enquanto sua posição é compreensível, tendo testemunhado o poder da música e do “alto-falante” tal como usados pelos nazistas, Adorno comete o erro de equiparar todas as formas de música popular, rítmica, a sons que servem aos interesses dominantes. Sua visão de música popular e da música séria (a clássica ocidental) é maniqueísta, em que o papel da música popular na sociedade é produzir evasão ou distração, e como uma argamassa social na qual os ritmos da música dançante popular e do jazz produzem um indivíduo padronizado.

Um problema central com o argumento de Adorno é a postulação de um sujeito como um mero receptor. Em seu trabalho sobre o rock and roll, Crossberg cita teorias da comunicação que atribuem um papel mais ativo ao público na construção do significado e da ideologia.

*“É o público que interpreta o texto, define sua mensagem, ‘decodifica’-a em suas próprias realidades já constituídas, ou a ‘usa’ para satisfazer necessidades já presentes. Em qualquer caso, o público faz o texto se adequar a suas experiências”.*

Enquanto concordo com Crossberg ao contextualizar e produzir uma dinâmica de interação entre produtos culturais de massas e público, há um perigo de criar um sujeito no sentido americanizado da escolha e do livre-arbítrio individual. Suspeito de teorias baseadas em limites e diferença que não explicam a fundo como a produção de diferença frequentemente oculta uma conformidade mais plena que não apenas representa pouca ameaça para o capitalismo mas é vital para ele.

Além do problema do sujeito em Adorno, seu gritante eurocentrismo e desprezo pelas formas culturais negras e seu significado no contexto da opressão racial nos Estados Unidos é, francamente, abominável. Numa ácida crítica a Horkheimer e Adorno, que estavam escrevendo em Los Angeles durante a segunda guerra mundial, Mike Davis afirma:

*“Eles despreveram a Indústria Cultural não apenas como uma economia política, mas como uma espacialidade específica que corrompeu as proporções clássicas da civilidade européia, expulsando do palco tanto as ‘massas’ (em sua encarnação heróica, progressista da história) quanto a intelligentsia crítica. Sem mostrar nenhum interesse aparente pela agitação da época da guerra nas instalações aéreas locais nem inclinados a apreciar a vigorosa vida noturna do gueto da Central Avenue, Horkheimer e Adorno se focaram em vez disso naquelas caixinhas para a família que pareciam absorver a missão histórica mundial do proletariado num consumismo centrado na família sob o comando de jingles de rádio e propagandas da revista Life”.*

Antes de descartar a “Indústria Cultural”, é importante considerar a estratificação global da indústria fonográfica e sua influência cultural e econômica, além dos modos pelos quais produtos culturais são interpretados e apropriados em contextos locais. Wallis e Malm fornecem dados abrangentes sobre a produção global e a atividade midiática (tal como a transmissão gravada via rádio) da música e argumentam que a atividade corporativa na indústria musical duplica padrões em grande escala de mudança econômica e distribuições da riqueza em todo o mundo. Atualmente, cinco grandes gravadoras “dominam a maior parte da produção global e distribuição de música gravada. Os independentes menores se arriscam no mercado local, e alcançam um alto grau de competência local fomentando artistas e qualidade de repertório que os grandes selos podem ocasionalmente explorar internacionalmente”. Além

de mudanças na tecnologia de gravação, a organização da indústria musical, questões de controle, autoria, direitos autorais, orçamentos de estúdios, contratos de gravação, orçamentos de fabricação, distribuição e jabá são grandes fatores no fluxo global de produtos musicais de massas. Devido às pressões da concorrência, Simon Frith argumenta que a indústria é extremamente conservadora, protegendo certos estilos e sua lucratividade mais do que correndo riscos em novos sons e artistas. Ele conclui que o predomínio da pirataria de fitas cassete (que está estimada em 66 por cento em alguns mercados), e outras mudanças estruturais na indústria e na tecnologia fornecerão novas oportunidades para independentes e deixarão a produção cultural mais em sintonia com os “sons da rua” e a “música como atividade humana”.

Em *Cassette Culture*, Peter Manuel argumenta que a acessibilidade da tecnologia musical desde meados dos anos 1980 descentrou o controle na indústria musical, criando um aumento na produção local de música e a democratização da expressão. Manuel vê a própria tecnologia como a grande causa determinante da mudança na expressão musical e política além do monopólio e na direção do pluralismo na produção cultural, particularmente em “nações em desenvolvimento”. Seu estudo da música popular na Índia aponta para um boom de fitas cassetes gravadas, produzidas e manufaturadas localmente, algumas das quais vendem apenas uma poucas cópias, mas outras se tornam bastante populares de maneiras que não poderiam ter ocorrido com formas anteriores de produção musical e controle industrial. Ele argumenta que esta mudança liberta a expressão pública dos efeitos homogeneizantes e “desculturadores” dos produtos da mídia de massas; preserva gêneros folclóricos que poderiam, de outra forma, se extinguir, assim como estimula “gêneros híbridos proletários”; e promove a identidade local e regional. Embora Manuel claramente defenda o potencial revolucionário da tecnologia de cassetes contra a dominação cultural estrangeira, ele

admite que a qualidade da “cultura” da fita cassete reforça e pode mesmo intensificar divisões sociais pré-existentes. Através da música e discursos gravados, as fitas cassete tem sido altamente eficazes na organização política, uma “nova mídia” para a organização de base popular e local e potencialização das classes baixas. Mas as fitas cassete têm sido utilizadas por “toda grande campanha sócio-política”, incluindo causas religiosas e políticas bastante distantes da “mobilização esquerdista e da potencialização subalterna” previstas por alguns.

Desenvolvimentos na tecnologia musical e comunicações de massas criaram vias de expressão para grupos anteriormente silenciados, facilitaram redes de música alternativa como o rap e o punk, e criaram a possibilidade para uma cultura transnacional antagônica. Ao sugerir esta potencialidade, não afirmo que a resistência tanto ao imperialismo econômico quanto ao “cultural” esteja baseada em novas tecnologias ou que um único significado possa ser obtido destes desenvolvimentos. As reformulações de identidade através da circulação de produtos de música popular naturalmente levantam a possibilidade de novos tipos de organização e comunidade. Ao mesmo tempo, a “incessante busca por mercados” do capitalismo multinacional tem significado a intensificada mercantilização e consumo de produtos culturais globais, mas o significado social deste marketing e de como músicos e produtores culturais negociam neste terreno deve ser abordado nestas particularidades. Raymond Williams argumenta que a tecnologia não é um instrumento pré-determinado de dominação ou liberação, mas “um momento de escolha”, e em vez disso enfatiza “a intensa vitalidade de alguns tipos de música popular, sendo sempre alcançada pelo mercado e freqüentemente capturada e domesticada, mas repetidamente renovando seus impulsos em formas novas e vigorosas”. A próxima parte aborda como a produção da música popular em formas gravadas e ao vivo interagem com políticas de localização.

***A Execução e A Zona Autônoma Temporária ou “O Espaço é o Lugar” (Sun Ra)***

A prática de grupos oprimidos na sociedade tentando conquistar uma “autonomia relativa” é historicamente inseparável da própria dominação. Estudos críticos que vão além da análise do texto e da produção cultural sugerem uma ligação entre práticas musicais e formações sociais que buscam autonomia dos efeitos do poder no sentido mais amplo. Ao mostrar uma descrição complexa da atividade musical como resistência em tais situações, exploro três temas nesta parte: a sua execução como organização social e potencialização cultural de grupos oprimidos; a música como prazer, valor de uso e ameaça à imperiosa mercantilização do desejo sob o capitalismo; a música como espaço de Recusa e da “zona autônoma temporária”.

A execução da música é enigmática se vista a partir de uma perspectiva ocidental/capitalista por que ela é freqüentemente improdutiva (materialmente) e apesar disso ela produz (socialmente). A música popular é uma atividade social, um espaço de interação e ideologia, uma comunidade temporária que normalmente inclui algum tipo de movimento ou expressão física que é prazerosa. Enquanto a execução da música é uma “ocasião extrema” por que ela é temporal e não repetida, o musicologista John Shepherd afirma que “toda música deveria ser entendida dentro do contexto da política do cotidiano”. Ele argumenta que a atividade musical, através de seu complexo sistema de significação, tem a capacidade de desenvolver a consciência, a subjetividade individual, e formações sociais. É somente no mundo industrializado que a música virá a ser erigida como uma propriedade privilegiada, atividade de lazer ou diversão de massas. Por sua capacidade de mediar o social – temporalmente, espacialmente e corporalmente – a música é um poderoso espaço de luta na organização do significado e da experiência

vivida. “A música pode ao mesmo tempo ‘territorializar’ e ‘desterritorializar’ o cotidiano, evocando e transcendendo suas áreas, espaços e temporalidades por mais que estes sejam mediados visualmente e lingüisticamente”.

Mais além da música como um espaço de crítica de ideologias dominantes, críticos culturais têm enfatizado a importância da solidariedade cultural que ocorre através da execução. Para a diáspora africana e outros grupos oprimidos pelo colonialismo e regimes repressivos, expressões culturais de música e dança têm sido uma fonte de força e formação de identidade essencial para lutas de libertação. Gilroy diz que “culturas expressivas negras se afirmam enquanto protestam”. Isto é bem demonstrado na música calipso de Trinidad, que está historicamente ligada tanto à emancipação quanto à descolonização. A tradição católica francesa do carnaval começou a ser celebrada em Trinidad no começo do século 19 e pelos cem anos seguintes, carnaval, liberdade, revolta e música estiveram todos ligados de várias formas. O “quintal” era um espaço de relativa autonomia para escravos e através de intrincadas sociedades secretas e formas codificadas de comunicação a resistência à escravidão foi construída. Durante os anos 1830, uma extensa rede de informação evoluiu, quando escravos eram surpreendidos cantando uma canção em dialeto sobre uma bem-sucedida revolta de escravos no Haiti. Depois da libertação, os donos de plantações substituíram o trabalho escravo por imigrantes indonésios contratados, arrastando muitos negros para os centros urbanos e a pobreza permanente. A tradição da música e da expressão continuou no quintal urbano e no começo do século 20 a música de carnaval começou a ser executada em “tendas” de show. As tendas de calipso fundiram eficazmente uma música nascida na resistência e um público bastante abrangente numa reunião social continuada, através da qual uma contra-narrativa ao discurso colonial e uma identidade cultural emergente foram

formadas. Quando as canções eram executadas na frente de uma platéia, elas eram imediatamente validadas ou repudiadas pelo público, e o engenho e criatividade dos músicos de calipso eram uma fonte de potencialização cultural para todos.

Um outro exemplo de diálogo entre afirmação cultural e resistência política é elaborado na discussão de Fairley do grupo chileno Karaxú!, que foi formado pouco depois do golpe apoiado pelos EUA em 1973. Fairley sustenta que:

*“...o significado musical é negociado entre elementos da apresentação e entre músicos e platéia. Ele está inextricavelmente ligado à experiência vivida, à prática política, a sentimentos e crenças. Está enraizado na vida política e social...A criação e execução desta música é parte do processo de aprendizagem de conviver, e compreender a experiência – de re-integrar o des-integrado.”*

Fairley descreve as apresentações do Karaxú! Como importantes “ocasiões rituais” para enfatizar tanto a complexidade de significado quanto a inclusão do público como fundamentais para o evento. Seus shows são um vigoroso lembrete, se interpretados simbolicamente, de eventos históricos e mobilização política nas quais a expressão cultural e o engajamento político sobrevivem juntos em exílio.

Em segundo lugar, abordo a música como prazer, a política das formas de prazer que existem como “valor de uso” e como isto é uma ameaça é mercantilização capitalista do desejo. Com poucas exceções, a teoria e atividade políticas no ocidente têm sido elaborados como uma prática totalmente séria e abstrusa. Embora certamente viesse a concordar com a maioria dos ativistas políticos que a história global de campanhas genocidas, as lutas contínuas contra a opressão e mesmo os menores atos

de dominação física e social suscitem tanto a ira quanto a necessidade de organização e ação política, também argumento que a ideologia e estratégias políticas precisam ser continuamente reformuladas. Nesta época, que pode ser pensada como a derrota histórica da esquerda, têm sido levantadas questões sobre paradigmas de teoria e prática políticas, particularmente em relação ao pensamento por trás de slogans como “o caminho é árduo, mas o futuro é radiante”. Conceber política e prazer como esferas incompatíveis tem sido um grande problema, gerando tanto um menosprezo pelo corpo (que tem sido envolvido em formas de tirania política), assim como torna difícil explorar tanto a atração quanto a persistência de formas de “entretenimento” e “espiritualidade”.

Alguns teóricos estão começando a reconhecer a necessidade de reintegrar estas esferas e desenvolver noções mais complexas de resistência, distintas do instrumental puramente político. McClary e Walser criticam a esquerda tradicional e a musicologia por sua abordagem positivista, derivada do Iluminismo, em relação ao significado na música, e ligam ambos a sistemas planejados mais para reforçar normas que libertar.

Parte do problema é aquele que aflige cronicamente a esquerda: um desejo de encontrar pautas políticas explícitas e complexidade intelectual na arte que deseja reivindicar, e uma desconfiança daquelas dimensões da arte que apelam aos sentidos, ao prazer físico. Mas o prazer freqüentemente é a política da música – prazer como interferência, o prazer dos povos marginalizados que escapou da manipulação. O rock é um discurso que tem freqüentemente sido o mais eficaz politicamente quando seus produtores e consumidores estão menos conscientes de quaisquer dimensões políticas ou intelectuais...

Numa abordagem original, Attali (1985) teoriza sobre a mudança histórica na sociedade através de uma leitura semiótica do som. Ele mapeia a disseminação global do capitalismo através do controle do som societário e da “desritualização” do “velho código” da música – lócus da organização social, da mitologia e da cura. Attali articula a diferença entre a música produzida por uma indústria e a música como improdutiva, um fim em si mesmo com a capacidade de criar seu próprio código. A música é uma ameaça a formas hegemônicas discurso e relações sociais por que ela oferece maior potencial de criar novas formas de comunicação e criar o “prazer de ser, em vez de ter”. O entendimento da música como resistência, em Attali, resulta tanto da teoria do fetichismo da mercadoria de Marx quanto da teoria de Foucault do poder como a saturação do discurso, das relações sociais e dos corpos.

*“No século dezessete e dezoito tem origem uma forma de poder que começa a se exercer através da produção social e do serviço social. Torna-se uma questão de obter trabalho produtivo de indivíduos em suas vidas concretas. E, em consequência, uma ‘incorporação’ real e efetiva do poder foi necessária, no sentido em que o poder tinha de ser capaz de obter acesso aos corpos dos indivíduos, aos seus atos, atitudes e modos de comportamento cotidianos” (Foucault 1980)*

Não haverá formas nas quais a música seja um lembrete constante da existência do prazer como valor de uso e, como tal, represente uma ameaça a um sistema que necessariamente investiga e explora todas as formas de prazer e energia para uso produtivo?

Minha terceira questão se volta para a noção de Attali da música como um espaço de “realidade em construção”. Esta idéia é repetida por críticos culturais que escrevem sobre subculturas, sobre a cultura de expressão negra e por teóricos que articulam a resistência no sentido

mais amplo possível – mais além da ideologia política, para uma total transformação de valores e do comportamento vivido. Sugiro pensar em tais idéias através de uma categoria fluida que concebe formas de resistência cultural, coletiva, como práticas localizadas de grupos específicos. A “Zona Autônoma Temporária”, ou TAZ, é útil para articular este conceito e aplico-a à música em situações específicas. A teoria da TAZ de Hakim Bey começa com uma crítica da revolução a partir de duas posições principais. Ele argumenta que o atual período é aquele em que um “amplo empreendimento seria um martírio inútil” e, vindo de uma tradição anarquista, desconfia da revolução por causa de sua tendência histórica de reinstaurar o autoritarismo numa forma diferente. Ele contrapõe a revolução ao levante, focando nesta atividade como um tipo de “enclave livre”, como festival, e uma Recusa temporária ou limitada na qual se pode “retirar-se da área de simulação”. Bey vê a TAZ tanto como uma estratégia quanto como uma “condição para a vida” Ele afirma:

*“A TAZ é uma tática perfeita para uma época em que o Estado é onipresente e todo-poderoso mas, ao mesmo tempo, repleto de rachaduras e fendas. E, uma vez que a TAZ é um microcosmo daquele “sonho anarquista” de uma cultura de liberdade, não consigo pensar em tática melhor para prosseguir em direção a esse objetivo e, ao mesmo tempo, viver alguns de seus benefícios aqui e agora.”*

Em conclusão, a TAZ é um espaço fora do olhar do poder e do estado. Bey tira inspiração do espírito da Comuna de Paris e das comunidades *maroons* da Jamaica e do Suriname.

Enquanto Bey menciona brevemente a “música como princípio organizacional”, Hebdige e Gilroy ligam a música africana a um tipo de espaço utópico, antagônico. Embora ambos tendam a essencializar a música africana de um modo que acho problemático, o cerne de sua

discussão de subculturas e tradições negras de execução musical articula esta idéia de autonomia temporária. Hebdige enfatiza o cunho ideológico de atividades cotidianas e como o estilo subcultural na Inglaterra é uma forma simbólica de luta contra a ordem social, ou “uma prática de resistência através do estilo”. Ao descrever o punk, Hebdige argumenta que a música e a dança formavam um espaço fundamental no qual se efetuava a revolta que “minava todo discurso conveniente” e criava um “sistema alternativo de valores”. “Idéias convencionais de beleza foram descartadas...partes de uniformes escolares eram simbolicamente manchadas...danças punk como o pogo subvertiam as formas tradicionais de namoro...demonstrações ostensivas de interesse homossexual eram geralmente vistas com desprezo e suspeita...ataques frontais (à) noção burguesa de entretenimento ou o clássico conceito de ‘arte elevada’...” A descrição de Hebdige ecoa meu próprio envolvimento como punk na São Francisco do final dos anos 1970 e começo dos 1980. O que achei de mais significativo em relação a esta cena foi que ela favoreceu um ethos de “ação direta” através do qual comportamentos e ideologias (principalmente posições reacionárias e alguns aspectos da política esquerdista) eram abertamente desafiados e em alguns casos transformados. Este sentido de engajamento teve um impacto significativo em papéis de gênero já que muitas mulheres não se contentavam em ser fãs ou apenas cantoras, mas começaram a tocar instrumentos em bandas e a se expressar em apresentações que eram virtualmente inéditas na música popular ocidental.

Paul Gilroy discute o punk britânico e suas ligações com o reggae através do movimento “two-tone” e da organização jovem “Rock Against Racism”, mas toca principalmente na cultura de expressão negra como um espaço de “experiência, percepção e memória coletivas no presente...a construção da comunidade por meios simbólicos e rituais...” Escrevendo sobre o rap, o funk e o reggae, ele argumenta que os espaços públicos nos

quais a dança acontece “são transformados pelo poder destas músicas de dispersar e suspender a ordem espacial e temporal da cultura dominante”. No Rastafarianismo, o “sistema da Babilônia” simboliza a total rejeição da “escravidão mental”, do racismo e das condições econômicas exploratórias sob o capitalismo; é “uma crítica da economia do tempo e do espaço que está identificada com o mundo do trabalho e do salário do qual negros estão excluídos e a partir do qual eles, como consequência, proclamam e celebram sua exclusão”. Na obra recente de Gilroy, ele também enfatiza a necessidade de distinguir a “estética política” de diferentes grupos musicais dentro da cultura popular negra.

Meu último exemplo se centra num artigo de Pablo Vila, “*Rock Nacional and Dictatorship in Argentina*” (“*Rock Nacional e Ditadura na Argentina*”, 1992), no qual ele mostra que os concertos criavam um espaço no qual se construiu um “nós” que constituiu um desafio cultural à ideologia da ditadura. Como o regime militar tomou o poder em 1976 e procurou dispersar todas as coletividades e suprimir formações políticas tradicionais, os concertos de rock se tornaram um espaço de atividade antagonista altamente codificada. Vila se refere a tais locais como espaços autônomos de interação para “amplas parcelas da juventude, um refúgio, uma esfera de resistência, e um meio de participação no contexto de uma sociedade fechada e autoritária em crise”. A experiência comum da rebelião juvenil e sua forma, o concerto de rock, se tornaram altamente politizados no contexto da ditadura militar e da censura da expressão política e cultural.

Vila afirma que a mensagem estava na atividade já que a música favorecia uma cultura que demandava incorruptibilidade contra o *transar* (interações com o sistema) e pelo *zafar* (escapar do sistema de todas as formas possíveis). Cita a importância do movimento do *rock nacional* para a juventude argentina na medida em que “recuperava o sentido da vida

num contexto de mentiras e terror, fortalecendo um agente coletivo como um meio de se opor a um modelo de vida individualista, contrapondo uma comunidade apoiadora de ações e interesses à primazia do mercado”.

Nesta parte mostrei formas pelas quais a música, como um meio de apresentação popular que absorve corpo e mente numa expressão coletiva, tem o poder de transformar valores, ideologia e comportamento vivido pela criação de uma “zona autônoma temporária”. Dificilmente a música é apenas um som que é passivamente escutado, mas uma força sônica que atua em corpos e mentes e cria seus próprios ritmos vitais: ritmos que o poder reconhece e tenta monopolizar através de uma incansável dominação do ruído societário. Mas, por causa de suas propriedades únicas, a música pode ser empregada como um poderoso dispositivo contra-hegemônico que vai além do pensamento, para a vida. A música como um valor de uso socialmente organizado é uma ameaça à máquina desejante individuada, voltada para o consumo, do capitalismo avançado. Como expressão coletiva prazerosa, a prática da música fornece importantes indícios do que Foucault descreve como a “arte de viver contra todas as formas de fascismo” através da constante criação de “des-individualização”, e como “a conexão do desejo à realidade (e não seu retrocesso a formas de representação) [é] que possui força revolucionária” (1992)

### **Ocupação Sônica**

Nesta parte final, mostro como grupos subalternos têm usado a música como arma que é capaz de atravessar paredes e mentes. Além do fato de que a percussão pode reproduzir a linguagem, a territorialização através do som demarca áreas de significação política ou cultural e tem desempenhado um importante papel em atividades humanas tal como a

religião e a guerra. De tímpanos a gaitas de fole, o som incitava tropas, transmitia ordens, e era usado para aterrorizar inimigos. O som permaneceu uma arma potente, uma força que perturba pelo fato de estar liberada do visual ou do reconhecível e atua simbolicamente na imaginação, infiltrando e desestabilizando o poder.

No romance *Yawar Fiesta*, de Arguedas, sobre lutas indígenas nas montanhas do Peru, as *waka-wak'ras*, ou “trombetas da Terra”, são um som muito perturbador para as autoridades locais. As trombetas anunciam a *Yawar Fiesta*, uma forma indígena de tourada que expressa o conflito no romance. Enquanto a cidade de Puquio está geograficamente dividida por classe e etnicidade, e controlada pela Patrulha Civil, o som não é tão facilmente reprimido, enquanto as “vozes” das *waka-wak'ras* crescem “de baixo” e invadem cada casa, cada quarto, cada pessoa. O som não é apenas uma forma de resistência, mas um ataque à dominação materialmente representada em distintas formas de espacialidade.

*“Dos quatro cantos, enquanto caía a noite, a música da tourada ascendia até a Girón Bolívar. Da praça Chaupi, direto até a Girón Bolívar, o turupukllay subiu ao vento. Nas lojas, no salão de bilhar, nas casas dos notáveis, as garotas e os cidadãos o escutavam.*

*‘Á noite essa música soa como se viesse do cemitério’, eles diziam.*

*‘É, senhor. Ela pertuba a mente.’*

*‘Esse cholo Maywa é o pior de todos. Sua música desce direto até as profundezas de minha alma.’*

*O som das waka-wak'ras interrompeu a conversa dos mistis (3) sob as luzes nas esquinas da Girón Bolívar; perturbou a paz dos que jantavam nas*

*casas dos cidadãos poderosos. Nas vizinhanças indígenas, os rapazes podiam se reunir quando Don Maywa tocava...*

*Algumas vezes, a trombeta de Don Maywa era escutada na cidade quando o padre estava recitando o rosário na igreja com senhoras e moças da cidade e com algumas das mulheres das vizinhanças indígenas. A música de tourada era deprimente para aquelas almas devotas; o padre também parava por um momento quando a melodia entrava nele. As moças e senhoras se olhavam com desconforto como se touros malhados ou amarronzados estivessem mugindo do vão da porta da igreja.*

*‘Música do diabo!’ O vigário dizia.”.(Arguedas)*

Além de associações com a tourada, o mero lamento das *waka-wak’ras* é complexo em sua significação, ao mesmo tempo recordando a presença dos índios e a ameaça representada por sua dominação historicamente incompleta tanto por parte da igreja quanto do estado. A música é particularmente poderosa em sua capacidade de evocar aspectos desconhecidos do Outro, desencadeando o medo e a ansiedade que existem nas mentes dos *mistis (ladinos)*. Neste sentido, ela funciona como uma tática psicológica/espacial que é difícil de reprimir.

Sistemas de som ou P.A.s (4) podem criar uma espacialidade interna ou “zona autônoma temporária”, mas através deles a música pode atravessar e desafiar divisões sociais organizadas espacialmente. Em seu trabalho sobre o caráter cultural de divisões étnicas e de classe em Cartagena, na Colômbia, Joel Streicker descreve o uso do som como resistência e uma “forma não-espacial de reivindicar o espaço”. Ele historiciza a construção do espaço urbano que se tornou cada vez mais dividido por classe e raça para deixar certas áreas “seguras” para os “ricos” e o turismo. A separação espacial de ricos e pobres é culturalmente simbolizada pelo

Festival do Dia da Independência que antes incluía todos os grupos sociais, mas que as elites locais mais recentemente adaptaram num evento que exclui os pobres (que são em grande parte de descendência africana). Muitos jovens da classe baixa tem reivindicado a dança do festival através do que Streicker descreve como um “movimento em crescimento, racialmente consciente e de cultura da classe popular, centrado na música e na dança chamada *champeta*”. Além da construção de uma identidade alternativa através da música africana como oposta à música latina, os estrondosos sistemas de som em tais bailes difundem a música além dos muros da cidade colonial. “Esta música fala de – e é – uma presença que os ricos não podem evitar, um cerco praticamente do crepúsculo à aurora recordando aos ricos a Outridade da classe popular...e um modo de grupos desfavorecidos exercerem controle sobre o espaço...” Através da transmissão de sua própria música diretamente para o espaço da cultura oficial, os *champetudos* criam uma luta em torno do privilégio de classe e da identidade por meio do som.

### **Conclusão**

Neste artigo mostrei como a música popular pode ser um espaço de atividade contra-hegemônica. Para fins explicativos, desconstruí atividades e formas musicais de uma forma artificial. A execução e a mercantilização de produtos musicais não estão claramente determinadas e a forma como músicas e públicos negociam estas esferas varia em cada situação. Não há nenhuma estratégia correta aqui. De fato, a resistência é necessariamente um processo criativo, imaginativo e argumentos que propõem ter a “única resposta” são cada vez mais suspeitos, Em vez disso, sustento que a música e a resistência são moldados no momento de sua criação, uma prática musical/política que é negociada por agentes sociais em localizações espaciais e temporais específicas. Enquanto a própria fixidez é cada vez mais reconhecida como uma condição necessária para a

manobra do poder, práticas de performativas como a música e a dança sugerem formas de resistência que produzem experiências em formas sempre mutáveis.

É importante recordar que a música é uma atividade universal que apareceu com a “cultura” como uma característica definidora de comunidades humanas. Não levanto este ponto para sugerir alguma origem ou sentido essencializado da música, mas para gerar uma renovada reflexão sobre premissas culturais profundas no ocidente que prevalecem através do espectro político. Numa era em que a música e as artes estão sendo eliminadas das escolas públicas no Estados Unidos através de discursos característicos sobre o indivíduo “produtivo” e de uma ênfase na educação que favorece o trabalho, argumento que tais ações têm mais a ver com um tipo particular de reprodução social do que simplesmente equilibrar orçamentos. Como a música é uma prática comum de grupos subordinados e sua prática é uma forma de organização social, ela é um importante espaço de manipulação por forças dominantes na sociedade. Finalmente, sugiro que a música tira seu poder do fato de que ela é tanto comum quanto mística. A música é algo prazeroso em que todo mundo pode participar e criar sua própria parcela de magia fora do circuito da produção e do consumo. É por isso que ela é tão perigosa.

**Notas:**

1. No original:

*They said through the evidence they had  
That the riot started at Fyzabad  
By the hooligan element under their leader  
A fanatic Negro called Butler*

*Who uttered speeches inflammatory  
And caused disorders in this colony  
The only time they found the police was wrong  
Was when they stayed too long to shoot people down.  
A peculiar thng of this Commission  
In their ninety-two lines of dissertation  
Is there no talk of exploitation  
Of the worker or his tragic condition  
Read throuhg the pages there is no mention  
Of capitalistic oppression  
Which leads one to entertain a thought  
And wonder if it's a one-sided report.*

(Nota do Tradutor)

2. No original, *empowering*, palavra atualmente muito em voga (assim como seu equivalente substantivo, *empowerment* – “potencialização”) em se tratando de movimentos sociais e/ou minoritários, e sem equivalente em língua portuguesa, com o sentido de recuperação da auto-estima, de fortalecimento através de ações de auto-valorização. “Potencializador”, em que pesem ressonâncias deleuzianas, talvez seja a palavra que mais se aproxime do sentido do termo (N. do Trad.)

3. Senhores das terras tomadas dos índios (N. do Trad.).

4. *Public Address System* ou *Public Appearance*. (N. do Trad.)

**Agradecimentos**

Gostaria de agradecer às seguintes pessoas por seu encorajamento e ajuda em rascunhos anteriores deste ensaio: Paula Ebron, Sylvia Yanagisako, Mary Louise Pratt, Don Moore, Harumi Befu, Bill Maurer, Joel Streicker, Mat Callahan.

### **Bibliografia**

Adorno, Theodor. (1990). "On Popular Music". Em: *On Record: Rock, Pop and The Written Word*. Simon Frith and Andrew Goodwin, eds. pp. 301-314. New York: Pantheon.

Arguedas, José Maria. (1985). *Yawar Fiesta*. Austin: University of Texas Press.

Attali, Jacques. (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bey, Hakim. (1991) *T.A.Z. : The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Brooklyn: Autonomedia. (anti-copyright)

Breen, Marcus. (1992). "Desert Dreams, Media and Interventions in Reality: Australian Aboriginal Music". Em: *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Reebee Garofalo, ed. pp.149-170. Boston: South End Press.

Chow, Rey. (1993). "Listening Otherwise, Music Miniaturized: A Different Type of Question about Revolution". Em: *The Cultural Studies Reader*. Simon During, ed. pp. 382-402. London: Routledge.

Davis, Mike. (1990). *City of Quartz: Excavating the future in Los Angeles*. New York: Vintage.

Fairley, Jan. (1989). "Analysing Performance: Narrative and Ideology in Concerts by Karaxú!" Em: *Popular Music*. Vol. 8/1. pp. 1-30.

Foucault, Michel. (1980). *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Colin Gordon, ed. New York: Pantheon.

Foucault, Michel. (1992). Preface. Em: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Gilles Deleuze and Felix Guattari. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Frith, Simon. (1987). "The Industrialization of Popular Music". Em: *Popular Music and Communication*. James Lull, ed. pp. 53-77. Newbury Park: Sage.

Frith, Simon. (1989) Introduction. Em: *World Music: Politics and Social Change*. Simon Frith, ed. pp.1-6. Manchester: Manchester University Press.

Gilroy, Paul. "There ain't No Black in the Union Jack": *The Cultural Politics of Race and Nation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Gilroy, Paul. (1993). *Small Acts: Thoughts on The Politics of Black Cultures*. London: Serpent's Tail.

Grossberg, Lawrence. (1987). "Rock and Roll in Search of an Audience". Em: *Popular Music and Communication*. James Lull, ed. pp. 175-197. Newbury Park: Sage.

Hebdige, Dick. (1991). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.

Madeira, Angelica. (1993). "Popular Music: Resistance or Irreverence?" Em: *Semiótica* 94-1/2. pp. 57-168.

Manuel, Peter. (1993). *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press.

McClary, Susan and Robert Wlaser. (1990). "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock". Em: *On Record: Rock, Pop and The Written Word*. Simon Frith and Andrew Goodwin, eds. pp. 227-295. New York: Pantheon.

Pring-Mill, Robert. (1987). "The Roles of Revolutionary Song – A Nicaraguan Assessment". Em: *Popular Music*. Vol. 6/2. pp. 179-187.

Shepherd, John. (1993). "Popular Music Studies: Challenges to Musicology". Em: *Stanford Humanities Review*. Vol. 3, Nº 2. pp.17-36.

Streicker, Joel. (1994). "*Spatial Reconfigurations, Imaginal Geographies and Social Conflicts in Cartagena, Columbia*" (Manuscrito inédito, Stanford University).

Vila, Pablo. (1992). "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina". Em: *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Reebee Garofalo, ed. pp.209-230. Boston: South End Press.

Wallis, Roger & Krister Malm. (1984). *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.

Wallis, Roger & Krister Malm. (1992). *Media Policy and Music Activity*. London: Routledge.

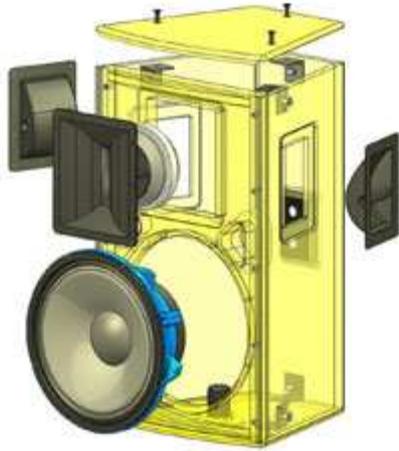
Williams, Raymond. (1989). *The Politics of Modernism*. London: Verso.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Ballinger, Robin. "Sounds of Resistance". Em: Salkolsky, Ron e Ho, Fred Wei-Han, eds. *Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*. pp.13-28. 1995, Brooklyn: Autonomedia.

**SOUNDESIGN**

Lucília Borges



A música e o design, ou antes sons e imagens, já não se distinguem como duas potências isoladas ocupando campos distintos. O som, matéria-prima da música, transita entre imagens que se transmutam em sons num espaço que dá a entrever o vazio. Sons e imagens, como ondas sonoras e luminosas que se entrelaçam, passam a ocupar ou antes a se entrecruzar num espaço vibrátil, constituído da mesma matéria de que são feitos: vibração, frequência ativa, movimento.

O vazio não é o contrário de cheio, está cheio de partículas vibráteis onde tudo é matéria e produz vibração. Surge como um corpo com infinitas possibilidades e se esvanece logo em seguida até perder todas as suas propriedades, mas é todavia existente. É uma possibilidade não ocupada

pelo corpo mas passível de ser ocupada(1). “(...) Um vazio que não é um nada, mas um virtual”(2) .

A “não-presença” do virtual não implica a sua inexistência pois “o virtual tende a atualizar-se sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal”(3). O pensamento, a imaginação, a memória, um texto ou imagem na rede, a música, uma conversa telefônica não possuem um espaço fixo, demarcável mas reconhecemos a sua existência. “Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam ‘não-presentes’, se desterritorializam”(4). Nesse sentido o design mudou de natureza e escapou ao seu lugar comum para se desterritorializar em espaços virtuais como o espaço da música.

O conceito de virtual no design ou de um design virtual surgiu com a tecnologia mas pode ser observado em outros momentos na história do design à medida em que seus “objetos” atualizam forças que os atravessam. O ciberespaço, espaço de relações em tempo real, e a tecnologia, suporte ou ferramenta para simulações em duas, três e quatro dimensões, ou seja, nova ferramenta de “projeto”, propiciam virtualizações no design mas não são suas determinantes, uma vez que o conceito de “realidade virtual” está ligado tanto ao ciberespaço (e consequentemente às novas relações de vizinhança, distâncias e fronteiras geográficas, relações pessoais, etc.) e às mídias de comunicação virtuais (os computadores, por exemplo) quanto às virtualizações e atualizações que ocorrem, tanto no design quanto na música, independentemente da presença da tecnologia.

Não se trata, portanto, de um design subordinado ao ciberespaço ou às mídias digitais, mas um design que responde a eles de forma inventiva, criativa e inovadora e que se vale deles para estabelecer novas relações para além do “projeto”. A tecnologia colocou o designer em contato com novas ferramentas de “projeto” que mudaram a sua própria natureza, ou seja, projeto, processo e produto incorporaram novos conceitos. “Face a uma tal mistura de natureza dinâmica, tudo é plena potencialidade, tudo passa a ser virtualidade”(5).

O signo do design passou a ser da ordem do virtual, da diversidade e da multiplicidade de relações entre todos os sentidos. E sendo “virtual” o design não possui uma “forma”, nem um lugar fixo, o espaço das relações é da ordem do vazio e não de lugar, “pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio”(6) o que torna possível uma aproximação entre a música e o design.

A música e o design hoje não apenas se “tocam” mas se fundem numa “figura andrógina” sem que se possam distinguir as vizinhanças, lugares ou bordas onde um começa e o outro termina (7).

“Não se trata, como se sabe, diante de semelhante mistura, de passagem de um corpo dentro dos interstícios vazios de um outro, caso em que haveria sempre continente e conteúdo. Mas sim da fusão íntima e em todos os pontos dos dois corpos. A ação dos corpos.”(8)

Algumas palavras já nascem carregadas de sentido mesmo que não tenham ainda desvelado-se ao “grande público”. Sentido latente. A esse

corpo mesclado, “compósito e misturado”(9), demos o nome de *soundesign* como uma potência entre a música e o design. Uma potência que não é uma coisa nem outra mas um entre os dois. Está na fronteira ou é a própria fronteira entre a música e o design, entre som e imagem, uma fronteira onde o contorno é imperceptível porque até o próprio contorno é antes borrado ou rasgado para que um “sopro” lhe conceda a vida. “(...) Onde e como distinguir o lugar da solda ou do corte, o sulco onde a ligação se ata e se aperta, a cicatriz onde se juntam (...) o inerte e o vivo (...)” (10)?

Não se trata, entretanto, de um “entre” como “meio” ou traço que separa uma coisa e outra como se se passasse de um lugar a outro simplesmente (“Isto seria assim se o meio se reduzisse a um ponto sem dimensão”[11]), mas de um *e(n)tre* como potência “que os arrasta um e outro numa evolução não paralela, numa fuga ou num fluxo em que já não se sabe quem corre atrás de quem, nem para qual destino”(12). Ir de um domínio a outro implica mudança de natureza, não apenas mudar de margem mas abandonar qualquer domínio, sem no entanto, apagar por completo o que se foi (“Esqueceu, obrigatoriamente, mas mesmo assim se recorda”[13]).

O *soundesign*, múltiplo e universal (“aquilo que embora sendo único verte em todos o sentidos”[14]), não está somente na fronteira entre a música e o design mas na fronteira mesma da música e na fronteira do design, em tudo o que escapa ao formalizado, ao programa, ao repetitivo. Está no limite da forma, do processual, no que se transforma, nos espaços de articulação dentro da própria música e nos espaços de relações do design, “habitando as duas margens e vagando no meio”(15).

É nesse e(ntre), lugar onde as forças adquirem velocidade(16), que se dão as ressonâncias entre a música e o design, onde é possível buscar traços de um no outro e as forças que ecoam entre si.

O e(ntre) a música e o design não se configuraria, a princípio, como um “espaço” facilmente identificável e ordenável por meio da linguagem por exemplo, pois como potência ele estaria no âmbito da sensação mesma do som e da imagem como pura possibilidade (uma possibilidade que todavia tem um “desenho”, um design, portanto) mesmo que não tenha ainda se realizado nas matérias ou nos corpos. “Não é o corpo que realiza, mas é no corpo que algo se realiza, com o que o próprio corpo se torna real ou substancial.”(17). O *soundesign* seria um virtual que se atualiza como música ou como design, mas seria também uma possibilidade que pode ou não se realizar nas matérias ou nos corpos, “um atual que permanece possível e que não é forçosamente real”(18), “(...) é sensação em si. Como se as flores sentissem a si mesmas sentindo o que as compõe, tentativas de visão ou de olfato primeiros, antes de serem percebidas ou mesmo sentidas por um agente nervoso e cerebrado”(19).

A sensação, no sentido que tratam Deleuze e Guattari em “*O que é a Filosofia?*”, não se confunde, todavia, com “emoção”, pois enquanto “vibração contraída, tornada qualidade, variedade”, ela vai além de qualquer tentativa de racionalização e conserva-se a si mesma antes que o pensamento a transforme em algo lógico ou que se tenha chance de reagir. É contemplação pura “que conserva o precedente no seguinte”, segundo Deleuze e Guattari, e como tal, efetua-se sobre um plano de composição em que “se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez”(20). Para Deleuze e Guattari todas as coisas tanto orgânicas quanto inorgânicas supõem uma

faculdade de “sentir” como um “cérebro coletivo”, global, capaz de contrair e conservar os elementos fazendo-os ressoar (21). Esse pensamento conduz a um viés “não unificado” das coisas que não mais se configuram segundo uma ordem “começo-meio-fim”, num sentido linear, mas convergem ou “divergem” em vários sentidos mesmo que ocorram ao mesmo tempo.

Pensando o *soundesign* como sensação em si e a sensação como vibração que conserva-se a si mesma e os dois fazendo parte de uma “realidade”, esta noção implica que a realidade não estaria necessariamente subordinada ao que vemos com os olhos, ao que ouvimos com os ouvidos, ao que tocamos com as mãos. Nós vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente, “felizmente a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos, de ouvir e ver com o cérebro, com o estômago e com a alma”(22). A realidade estaria “organizada” no domínio das frequências “sem espaço nem tempo, apenas com eventos”(23) (ou acontecimentos). Estes, uma vez emergidos das frequências, não precisam ser transmitidos pois são “potencialmente simultâneos e onipresentes”(24).

Esse novo paradigma reflete uma “ordem dobrada” como uma nova possibilidade para (descre)ver a realidade o que implica, em contrapartida, “o aspecto desdobrado das coisas”(25). A dobra e a desdobra, sendo esta não o contrário da outra “mas segue a dobra até outra dobra”(26), pois as relações não seriam feitas de opostos nem de semelhantes mas de ressonantes. A realidade se encontraria, segundo o físico David Bohm(27), “dobrada” sob as aparências, no “andar de baixo”, para citar Deleuze(28), “perfurada de janelas” que desencadeiam vibrações e ressonâncias entre os dois “andares” e traduzem em “sons os movimentos visíveis de baixo”(29).

Se adotarmos como noção de realidade a ótica dobrada das coisas - na qual o olho não seria uma lente passiva, um receptáculo de imagens, mas algo ativo capaz de ouvir e de tocar, um “lugar” (ou um “não-lugar”) de onde as coisas saem transformadas pela imaginação, pelo conhecimento, pelo pensamento, pelos desejos – o próprio design do cérebro, labirinto que dobra-se e desdobra-se, não comportaria uma estrutura departamentalizada e “arborescente” pois, segundo Deleuze, ele “não é uma matéria enraizada nem ramificada”(30). É uma multiplicidade na qual as informações se distribuem como num holograma. O que faz do cérebro uma multiplicidade é “a descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas (...)”(31). Para o cientista Karl Pribram, notável pesquisador do cérebro,

“uma misteriosa propriedade, tanto do holograma, como do cérebro, consiste na distribuição das informações por todo o sistema, com cada fragmento codificado para produzir as informações do todo. (...) Um padrão de distribuição semelhante ao de um holograma também explicaria como uma memória específica não possui uma localização bem-definida mas se encontra espalhada por todo o cérebro.”(32)

Uma vez que o design do cérebro passa a ser visto sob uma ótica aberta e ressonante, a música e o design, assim como a filosofia e a ciência, “entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca”(33). Essas trocas aconteceriam nos intervalos (assim como as trocas de informações cerebrais), por “dom ou captura”, onde a música e o design seriam “espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si”(34). Não haveria, portanto, dois “mundos” já que, segundo Deleuze, “não se pode saber onde acaba o

sensível e onde começa o inteligível”, mas singularidades que se estendem até as vizinhanças de outras singularidades numa ordem espaço-temporal que vai ao infinito(35). No mesmo sentido, o “intervalo”, o “corte” ou a “fenda”, que “separa” uma coisa e outra, não constituiria uma lacuna ou “ruptura” mas uma continuidade (36).

Trata-se portanto de uma música e um design diagramáticos, moventes, informais que se encontram no “espaço do olho que escuta”(37), um espaço direcional e aberto que toma “todas as direções, prolongável em todos os sentidos, ainda que esse espaço tenha um centro”(38): um espaço liso. Segundo Deleuze,

“o espaço liso é ocupado por acontecimentos e hecidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas (...). Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas”(39)

Um espaço onde os pontos de “encontro” ou de “fusão” são sempre nômades, e como tal, permanentemente móveis, nunca permanecendo no mesmo lugar em relação aos outros. Estão inteiramente na multidão e ao mesmo tempo completamente fora (40).

Diagrama é o nome dado por Foucault a uma nova dimensão informal da sociedade de disciplina moderna (41), e diz respeito a “matérias não-formadas, não-organizadas e funções não-formalizadas, não-finalizadas”(42). Ele é um mapa, mapa dos relacionamentos de forças, da

densidade e intensidade, uma cartografia que se define por funções e matérias informais, ou seja, o diagrama não faz distinção de forma “entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não-discursiva” (43). No diagrama o que interessa não é a forma, já que ele não é estrutural mas as relações de forças, relações estratégicas, multipontuais e difusas, que passam por todos os pontos ou “antes por toda e qualquer relação entre um ponto e outro” (44). Essas relações de forças o definem como móvel e não-localizável, aquilo que está entre a causa e o efeito, a ação e a reação, o que afeta e é afetado.

Segundo Deleuze “todo diagrama é uma multiplicidade espaço-temporal” (45), e se diferencia da estrutura “na medida em que as alianças tecem uma rede flexível e transversal, perpendicular à estrutura vertical, definem uma prática, um procedimento ou uma estratégia distintos de qualquer combinatória, e formam um sistema físico instável, em perpétuo desequilíbrio, em lugar de um ciclo de troca fechado” (46). Ele age como uma causa imanente, causa dos agenciamentos concretos, uma causa que atualiza seu efeito ou que se deixa atualizar pelo efeito que a diferencia.

“Se os efeitos atualizam é porque os relacionamentos de forças ou de poder não são senão virtuais, potenciais, instáveis, evanescentes, moleculares, e somente definem possibilidades, probabilidades de interação, na medida em que eles não entram num conjunto macroscópico capaz de dar uma forma à sua matéria fluida e à sua formação difusa.” (47)

Os diagramas surgem para quebrar os dados figurativos e probabilísticos. São marcas livres, ao acaso, traços involuntários, irracionais, não

representativos, não ilustrativos, não narrativos. “Mas não são significativos nem significantes de antemão: são traços assignificantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que trazemos ao nascer, dizia Cézanne)” (48). Essas marcas quase cegas e mudas, embora nos façam ver e falar (49), adquirem vida própria e passam a não mais depender da nossa vontade, nem da nossa visão. Introduzem um outro mundo dentro do mundo da figuração e retiram o “quadro” da organização ótica que o tornava figurativo de antemão (50). Muitas vezes, contudo, com o intuito de fugir do figurativo, da representação, o diagrama é tão sobrecarregado que torna-se inoperante, o que o faz permanecer no figurativo (51). A função do diagrama é “sugerir” e introduzir “possibilidades de fato” (52).

O design como expressão diagramática é movente, instável, mutante, difuso, não reproduz modelos preexistentes mas os inventa ou reinventa, desfaz conceitos existentes e faz emergir novos conceitos, conceitos inesperados que surgem do improvável dentro de um campo de possibilidades, ou introduz possibilidades de fato. Pois, segundo Deleuze,

“(…) o diagrama é profundamente instável ou fluente, misturando incessantemente matérias e funções de maneira a constituir mutações. (...) Ele não funciona nunca para representar um mundo preexistente, produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade.” (53)

O design deixa de representar uma marca, um produto para se apresentar enquanto qualidade que subsiste entre o real e o imaginário, o visível e o invisível, o sonoro e o não-sonoro, sem passado nem presente mas e(n)tre um e outro. Passa a ser, portanto, uma potência de produção e

não mais reprodução.

## NOTAS

1. Émile BRÈHIER, *La Théorie des Incorporels dans L'ancien Stoicisme*, p.49
2. Gilles DELEUZE e Felix GUATTARI, *O que é a Filosofia?*, p. 153
3. Pierre LEVY, *O que é o Virtual?*, p. 15
4. Ibidem, p. 21
5. Emanuel PIMENTA, *Real virtual*, 1996. Cf. <http://www.asa-art.com/edmp/edmp3.htm>
6. Gilles DELEUZE e Felix GUATTARI, *O que é a Filosofia?*, p. 215
7. Michel SERRES, *Filosofia Mestiça*, p. 04
8. Dorival Campos ROSSI, *Transdesign, folias da linguagem, anarquia da representação: um estudo acerca dos objetos sensíveis*, p.109
9. Michel SERRES, *Filosofia Mestiça*, p. 04
10. Ibidem.
11. Ibidem, p.12
12. Gilles DELEUZE, *Conversações*, p.61
13. Michel SERRES, *Filosofia Mestiça*, p. 13
14. Ibidem, p.14
15. Ibidem, p.13
16. Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, V.1, p.37
17. Gilles DELEUZE, *A Dobra, Leibniz e o Barroco*, p. 175
18. Ibidem.
19. Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, *O que é a Filosofia?*, p.272
20. Ibidem.
21. Ibidem, p. 273
22. Win WENDERS, In *Janela da Alma*, documentário, Dir. João JARDIM, Brasil, 2001
23. Ken WILBER, *Uma nova perspectiva sobre a realidade*, In *O paradigma Holográfico e outros paradoxos: uma investigação nas fronteiras da ciência*, p.13
24. Ibidem, p.12
25. Ibidem.
26. Gilles DELEUZE, *A Dobra, Leibniz e o Barroco*, p. 18

27. Ken WILBER, *Uma nova perspectiva sobre a realidade*, In *O paradigma Holográfico e outros paradoxos: uma investigação nas fronteiras da ciência*, p.17
28. Gilles DELEUZE, *A Dobra, Leibniz e o Barroco*, p. 14
29. Ibidem, p.15
30. Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, V.1, p.25
31. Ibidem.
32. Ken WILBER, *Uma nova perspectiva sobre a realidade*, In *O paradigma Holográfico e outros paradoxos: uma investigação nas fronteiras da ciência*, p.13 e 14
33. Gilles DELEUZE, *Conversações*, p.156
34. Ibidem.
35. Gilles DELEUZE, *A Dobra, Leibniz e o Barroco*, p.114-115
36. Ibidem.
37. Essa idéia do “espaço do olho que escuta” foi lançada pelo compositor François BAYLE (Cf. *Musique acusmatique. Proposition...positions*, 1993) a partir do conceito de música acusmática, denominação atual de música eletroacústica que, segundo Rodolfo CAESAR (Cf. *A escuta como objeto de pesquisa*. <http://www.ufrj.br/lamut>), tem sido preferida por grande parte dos compositores “pelo modo de apresentação em concertos sem apoio da visualidade”.
38. Gilles DELEUZE, *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, V.5, p 181
39. Ibidem, p.185
40. Gilles DELEUZE, *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, V.1, p 42
41. Gilles DELEUZE, Foucault, p.59
42. Ibidem, p. 58
43. Ibidem.
44. Ibidem, p.61
45. Ibidem, p.59
46. Ibidem, p.60
47. Ibidem, p.62
48. Gilles DELEUZE, Francis Bacon, *logique de la sensation*, 1981.
49. Gilles DELEUZE, Foucault, p.58
50. Gilles DELEUZE, Francis Bacon, *logique de la sensation*, 1981.
51. Ibidem.

52. Ibidem.

53. Gilles DELEUZE, Foucault, p.59

Para saber mais Cf. BORGES, Maria Lucília. Soundesign. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC/SP.

## **TERNURA DIGITAL**

Vítor Belanciano

Computadores portáteis e ruídos digitais com fantasia, ternura e pop. Uma síntese esquizofrênica e impossível? Alguns dos mais estimulantes álbuns lançados este ano, como os dos Múm, Opiate, Daedelus, Laub ou The Notwist, mostram que não. E que chegou a "indietrônica".

Os últimos anos da pop foram tempos, simultaneamente, desconcertantes e brilhantes. O hibridismo e a fragmentação de gêneros trouxeram consigo uma pluralidade tal que se tornou difícil acompanhar o desenrolar dos acontecimentos. Pelo menos para o melômano menos avisado.

Essa idéia de desordem, de algo em trânsito, está por detrás das afirmações de Marius De Vries (produtor que trabalhou com Björk, Massive Attack ou Madonna) quando este discorre sobre a última vintena de anos da pop.

"Nos anos 80, a maioria das produções seguiam uma ordem rígida. Existia um esquema puramente arquetônico na forma como se uniam os elementos sonoros de uma canção. Com o êxito de 'Blue Lines' essa ordem foi-se diluindo e deu lugar à desordem. Uma desordem mais ou menos ordenada".

Marius De Vries sabe do que fala. A música pop, tal como foi exposta em álbuns capitais dos anos 90 como "Blue Lines" dos Massive Attack, "Debut" de Björk ou "Screamadelica" dos Primal Scream, constituíam um relato aberto onde a soma de elementos de uma série de gêneros (soul, dub, hip-hop ou electro) formavam uma síntese ativa e criativa. Os sons e os ritmos da eletrônica infiltravam-se na pop, contribuindo para a sua

renovação.

Não surpreende, por isso, que na atualidade uma série de projetos vindos do universo "indie", como The Notwist, Lali Puna, Four Tet ou Console, se sintam irremediavelmente atraídos por estruturas, melodias ou texturas pop. Refletem, ainda, a influência confessa de grupos como os My Bloody Valentine ou Stereolab, mas atribuem-lhe outras identidades através do corte e costura digital.

O movimento contrário também é verdade. Isto é, a eletrônica geométrica, apesar da sua aparência impenetrável, sente uma atração irresistível pelas melodias. Pelo esboço da canção pop. Pela criação de mundos, aparentemente, perfeitos. Como na pop, precisamente. Os alemães Mouse On Mars nunca o assumiram completamente, mas foram um dos primeiros projetos da facção eletrônica purista a colocar em prática o escapismo idílico da pop em discos como "Vulvaland" (1994) e "laora Tahiti" (1995), álbuns recheados de melodias e enfoques atmosféricos que invocavam viagens sem fim.

Aliás, esta relação entre paraíso e máquinas tem outros agentes privilegiados, como o trio inglês Plone, os projetos americanos Dntel e Safety Scissors, os alemães Schlampeitzigger ou Leila. Esta última conseguiu desenvolver um universo heterodoxo em álbuns como "Like Weather" e "Courtesy Of Choice", como se juntar as visões de Satie, Marvin Gaye, Aphex Twin e Raymond Scott fosse o mais natural do mundo.

Concluindo. Nos últimos anos a música eletrônica para escutar aproximou-se da pop e a pop aproximou-se da eletrônica. Mas não é uma eletrônica qualquer. É a eletrônica dos "clicks" e cortes digitais, dos ritmos microscópicos, das melodias de caixa-de-música, dos ambientes "lo-fi".

Definitivamente, a micro-eletrônica dos computadores portáteis entrou no universo pop.

### **Indietrônica**

Existe quem chame "indietrônica" a esta nova forma de provocar sínteses entre a música "indie" de guitarras e a eletrônica íntima saída de computadores portáteis. Como todos os rótulos, também este é para ser encarado com sentido crítico. Serve para sinalizar, nada mais, até porque esta procura de comunicação entre eletrônica e pop não é nova.

Em grande parte, o interesse suscitado pela denominada "indietrônica" residiu no sucesso de "Vespertine" de Björk. Na preparação do seu último álbum, a cantora islandesa contou com a colaboração de Console e do dinamarquês Opiate, e, mais tarde, na sua confecção, com as presenças dos americanos Matmos e do inglês Herbert. Tudo gente das tecnologias domésticas, dos portáteis e dos sons concretos.

Todos eles devem algo à técnica de "glitch" (utilização com fins estéticos da sonoridade de CDs riscados, falhas de leitura de aparelhagens eletrônicas, qualquer tipo de erro digital), iniciada pelos Oval e por alguns dos projetos da editora Mille Plateaux na primeira metade dos anos 90. Com efeito, num momento como o atual, onde quase toda a renovação de conceitos artísticos parece passar pela relação com a tecnologia, é interessante analisar a sonoridade inconfundível, baseada nos erros de leitura digital, do alemão Markus Popp (Oval).

Construídos a partir de padrões rítmicos repetitivos e complexas texturas melódicas, as composições de Markus Popp retomavam os detalhes sonoros próprios de alguma música ambiental e antecipavam os exercícios de reciclagem (como os clicks 'n'cuts), utilizados por algumas

das figuras das sonoridades contemporâneas.

Fundada numa sólida base teórica, a obra de Popp pretendia refletir sobre o meio electrónico enquanto ferramenta - a manipulação sobre o suporte físico da obra. Na música de Oval o processo é tudo e é colocada ênfase na observação dos procedimentos técnicos utilizados na elaboração.

Estes procedimentos, associados à popularização do computador portátil, foram apreendidos de formas diversas. Entre os postulados terroristas e a estética agressiva "glitchore" de Kid606 e a música concreta pop dos Matmos existem mais diferenças do que semelhanças. O mesmo sucede quando se fala das paisagens turvas, mas idílicas, da editora Plug Research (Jeremy Dower, Dntel, Safety Scissors, Chessie) e da pop borbulhante da alemã Morr Music (Lali Puna, Manual, Styrofoam). De comum, a descoberta do conforto, rapidez e autonomia criativa que um bem equipado Macintosh pode proporcionar quando colocado ao serviço de sons analógicos, cortes digitais e sensibilidade pop. Subversiva, em alguns casos, "retrô" noutros, mas sempre pop.

Na verdade, nada disto teria grande importância se alguns dos melhores álbuns dos últimos tempos não refletissem estes mecanismos. Mas é isso que acontece precisamente com discos como "Neon Golden" dos The Notwist, "While You Were Sleeping" dos Opiate, "Invention" de Daedelus, "Filesharing" dos Laub ou "Finally We Are No One" dos Múm. Discos onde os ritmos batem ao ritmo do coração, entre as 80 e as 100 pulsações por minuto. Onde as canções e os sonhos digitais parecem ter sido concebidos por programadores de software.

"Indietrônica"? Pop com clicks, clicks com pop? A próxima vez que alguém lhe falar do assunto já sabe. Como tudo no apressado "devir" da música

atual, pode não ser nada. Mas para já é um dos fatos de 2002.

Fonte : Vizzavi ([www.vizzavi.pt](http://www.vizzavi.pt)).

**TERRE THAEMLITZ: KARL GRRL**

Major Eléctrico



Shintaro Tsuji criou em 1960 a marca Sanrio, protótipo de empreendimento capitalista com uma boa intenção como face visível. Lojas em todo o mundo vendem hoje uma gama de produtos como papel de carta, autocolantes, mochilas, roupa, figuras 3D, etc.

“O objetivo de fornecer meios para enriquecer a comunicação interpessoal é comum às atividades Sanrio em todos os continentes. A oferta de presentes é o centro do nosso negócio – encaramos cada cliente como dador de um presente, mesmo que seja a si próprio. Um pequeno presente provoca um grande sorriso. Sanrio fornece um veículo para os jovens e jovens de espírito exprimirem os seus sentimentos para com amigos e família. Cada produto Sanrio transporta uma mensagem de amizade e felicidade.”

Terre Thaemlitz ativou o canal de propaganda cor-de-rosa Sanriot em

2000, poucos meses antes de fixar residência no Japão, mas o copyright é extensível a 1848, ano da publicação do Manifesto do Partido Comunista por Karl Marx e Friedrich Engels. Ao plagiar diretamente a marca japonesa, Thaemlitz pratica a apropriação cultural para mais uma vez colocar questões sobre identidade e gênero. A fusão entre a galeria de personagens Sanrio (Hello Kitty, Badtz Maru, Pekkle, Chococat, etc.) e o panteão dos primeiros ideólogos comunistas (Marx, Engels, Rosa Luxembourg) resulta numa ação de propaganda conduzida por personagens híbridos como Hello Karl, Rosas Lucksome e Badtz-Marukusu, unidos em torno da canção «Sex Workers Of The World Unite!», espécie de versão sentimental da Internacional Comunista. No Verão irregular de 2001 é possível adquirir t-shirts exclusivas (trademarx) com slogans panfletários em genial inglês do Japão: “Why can’t all people Sanriot community rich of peace?”

Thaemlitz, sempre irônico e com uma palavra ativa a dizer, cultiva ícones inofensivos com uma postura subversiva. Vive apaixonadamente a sua faceta de consumidor burguês traduzida na posse de objetos-fetiche como a Honda Dream 305 de 1963 e o AMC Javelin SST 360 de 1971, enquanto se declara admirador da ironia de Marx, o mais conhecido crítico do Sistema Burguês. Através da sua editora Comatonse Recordings produz música de intervenção ideológica/cultural/sexual, insurrecta, cuidadosamente conceitual. Leiam na homepage sobre como a remixagem de Terre para «Hold On To Yourself» (Daryl Hall & John Oates) não ganhou o concurso a que se destinava e foi de novo remixada e reprocessada para se tornar numa irreconhecível peça chamada «This Closet Is Made Of Doors». Terre criou o alter-ego drag Miss Take, mas há

muito que saiu do armário para combater na guerra dos mundos.

(Flirt, Julho / 01)

Links: [www.sanrio.com](http://www.sanrio.com)

[www.sanriot.com](http://www.sanriot.com)

[www.comatonse.com](http://www.comatonse.com)

Fonte: Major Eléctrico ([www.majorelectrico.net](http://www.majorelectrico.net)).

### TRANSFORME O RUÍDO DO SEU BAIRRO EM UMA SINFONIA – Uma jaqueta informatizada transforma o ruído ambiente das cidades em música eletrônica

Angel Jiménez de Luis



Se uma cidade pudesse se transformar em música...Como soaria? Um grupo de estudantes do Instituto Interativo e do Instituto Viktoria na Suécia se propuseram a investigar isso. Com a ajuda da informática, eles transformaram o ruído ambiente em uma melodia original e em

constante mudança. O projeto se chama Sonic City (Cidade Sônica) e se encontra nesse limite difuso entre a arte e a tecnologia.

Uma jaqueta informatizada, equipada com sensores de ruído e de proximidade, é o elemento chave de todo o processo. Quando o pedestre a liga e passeia com ela pela rua, os ruídos das pisadas, a proximidade com outros pedestres, as obras e o som do trânsito viram música através de um sintetizador MIDI e um computador portátil integrados à roupa. O resultado é escutado em tempo real graças a fones de ouvido ou é gravado no disco rígido do computador.

“É um instrumento musical interativo completamente novo. Quando você o leva ligado, entra num dueto musical com a cidade. O ambiente, os encontros com pessoas conhecidas, as conversas... tudo participa da música que escuta enquanto caminha. Trata-se de transformar um simples passeio numa experiência criativa”, asseguram os responsáveis pelo projeto. Os resultados dos primeiros experimentos foram realmente alentadores. Vestindo a jaqueta, os pedestres buscavam uma maior interação com o entorno urbano, se aproximavam das pessoas, do trânsito, das fontes de ruído, tentando conseguir melodias únicas e novas. Os passeios foram gravados em vídeo e a música ficou registrada para sua apreciação.



Agora, esses passeios e a música que criaram podem ser baixados a partir do site do projeto. Não se parecem com a música convencional que a maioria das pessoas escuta todo dia, mas muitos desses passeios musicais poderiam facilmente passar por uma composição de Björk. O ritmo da canção fica marcado pela velocidade do pedestre, e o resto dos elementos que se encontra durante o passeio soa como notas sobre a base melódica.

Além disso, o projeto saiu das frias ruas de Gotemburgo, onde foram realizados os primeiros experimentos, para capturar o som de outras cidades. Faz um mês que apresentaram o projeto no Instituto de Arte Contemporânea (ICA) de Londres. O próximo grande sucesso da música eletrônica talvez surja de um passeio pelo Hyde Park.

Tradução de Ricardo Rosas

Link: Sonic City ([www.viktoria.se/fal/projects/soniccity/](http://www.viktoria.se/fal/projects/soniccity/)).

Outra página do projeto  
([www.tii.se/reform/projects/pps/soniccity/index.html](http://www.tii.se/reform/projects/pps/soniccity/index.html)).

Fonte: El Mundo ([www.el-mundo.es](http://www.el-mundo.es)).

## **UM MANIFESTO DO MICRO RÁDIO**

Tetsuo Kogawa

O micro rádio costumava ser um compromisso de se evitar usar transmissores de alta potência por causa do orçamento ou da regulamentação. O primeiro micro rádio deliberado começou em meados dos anos 1970 na Itália. Como escreveu Felix Guattari, “des millions et des millions d’Alice en puissance”, cerca de mil estações de micro rádios livres apareceram junto com o movimento “Autonomia” na Itália e então influenciaram outros países, especialmente a França. Na Austrália a situação era diferente. Sob a esperta decisão do governo Whitlam, muitas cidades começaram a ter um novo tipo de estações de rádio comunitárias multi-linguísticas e multi-culturais no final dos anos 1970. No Japão, o boom das “Mini-FMs” teve início no começo dos anos 1980. Era um tipo totalmente diferente de micro rádio, rádio com transmissor de potência literalmente micro. Era um milagre que um micro rádio deste tipo realmente funcionasse como um rádio. Assim, a cena de micro rádio dos anos 80 era uma mistura das rádios livres italianas com um novo elemento do paradoxo tecnológico.

Depois do final dos anos 1980, micro estações “piratas” nos EUA entraram numa nova batalha legal contra a autoridade, por reivindicações populares: a Black Liberation Radio de Napoleon Williams em Illinois e também a Free Radio Berkeley de Stephen Dunifer ficaram famosas. Em 2000, a FCC (Comissão Federal de Comunicações) lançou uma nova categoria de licença, a “LPFM” (Low Power FM, FM de baixa potência). Isto significa que o micro rádio nos EUA está institucionalizado e também que aqueles que transmitem sem licença são considerados ilegais. O sonho inicial do paraíso do micro rádio acabou. Mesmo um tal micro domínio é agora controlado pelo sistema. Não seria nenhuma surpresa

pois atualmente todo o controle invade não só o espaço individual mas também o cerebral. No entanto, ainda acredito que o micro rádio pode se situar em níveis diferentes do espaço institucionalizado.

O que se pretende dizer com micro? No núcleo dos movimentos, deveria ter implicado num significado diferente da mera extensão da potência de transmissão e da área de serviço. Ele conota algo qualitativamente diferente. Ser grande ou pequeno no tamanho físico não é tão importante. Portanto, a mesma coisa que fazíamos num micro radio poderia acontecer numa grande estação. O micro rádio é uma alternativa às comunicações globais e às mídias de massas que poderia abranger o planeta com qualitativamente a mesma e padronizada informação. Agora que nosso espaço microscópico está sob vigilância, o micro rádio deveria prestar atenção em áreas ainda mais micro, mas qualitativamente mais “micro”. Para entender isso, você deve usar experimentalmente um transmissor de muito baixa potência. Teoricamente, pode fazer a mesma coisa com um transmissor de alta potência, mas isso vai enganar a sua percepção do que é o micro, por que você tem sido circundado por numerosas transmissões de alta potência. Temos de usar uma espécie de “suporte fenomenológico” para perceber o que são as coisas.

A LPFM cobre até 100 watts. A “FM Comunitária” no Japão (que foi legalmente introduzida como uma “Mini FM” institucionalizada) permite 10 watts agora (no início até 1 watt). Penso que mesmo estes níveis de potência são demais para o micro radio. E quanto a um watt? E quanto a menos de um watt? Uma tal estação de rádio de micro-potência só poderia cobrir o raio de um bloco de rua ou um conjunto habitacional. Por que não? Leon Theremin mostrou um exemplo mínimo de micro rádio. Sua invenção é não só um instrumento musical mas também um micro rádio.

Dada a era dos vários meios globais como as comunicações via satélite e a internet, o micro rádio pode se concentrar em seu mais autêntico território: o espaço da onda de rádio microscópica.

Por que você não vai a uma estação de rádio assim como vai a teatros? O teatro de micro rádio poderia ser possível. As ondas de rádio cobrem apenas um espaço de moradia. Isso é o bastante. Tenho organizado festas de micro rádio. Isto é uma tentativa de converter um espaço em algo qualitativamente diferente através de um micro transmissor.

Começamos com nosso próprio espaço íntimo. A mudança num espaço minúsculo poderia ressoar para espaços maiores, mas, sem mudanças microscópicas, nenhuma mudança radical pode acontecer.

Os meios alternativos tendem a estabelecer sua própria “base caseira” física. Mas, como argumenta Hakim Bey, a “base caseira” alternativa de hoje só é relevante como “Zona Autônoma Temporária (TAZ)”. Há uma outra forma: um método “em exílio”. Depois que a WBAI ficou controlada pelo dinheiro comercial, alguns dos programas, tais como “Democracy Now” começaram seu próprio programa com uma net.rádio e um micro rádio. O “Democracy Now” alugou um espaço no Lower East Side de Nova York e seu programa foi transmitido como “WBAI em exílio” (“WBAI in Exile”). Penso que de certo modo o rádio radical sempre fez um bom trabalho num certo tipo de “exílio”: Radio Veritas, Manila nos anos 1980, e B92 nos anos 1990. A internet é basicamente um meio translocal. Diferentemente do meio impresso, o espaço existe temporariamente e está fora da posição geográfico-física. Quem se importa de onde você está transmitindo? Você pode manter uma espaço “permanente” com seus ouvintes contanto que você e seus ouvintes concordem em se comunicar. Quando encontrei Amy Goodman do “Democracy Now” e perguntei se seu estilo de usar o *low-tech* (suas instalações e espaço do estúdio)

poderia descender da cultura do micro rádio, ela negou minha pergunta como se eu não tivesse apreciado bastante suas atividades. É claro que não era isso o que queria dizer. Embora a WBAI esteja voltando novamente a ser uma autêntica estação de rádio radical, a forma “em exílio” de colaboração (onde micro unidades independentes em exílio podem se ligar em conjunto) é muito mais nova e viável. Dadas as várias tecnologias “globais” de conexão e retransmissão, o micro rádio é de tamanho suficiente para uma unidade de estação de rádio.

Como um meio para cobrir áreas mais extensas, as ondas de rádio são destrutivas e não-ecológicas. A rádio grande não é mais necessária. Cedo ou tarde, as grandes e globais tecnologias de comunicação serão integradas na internet. O rádio, a televisão e o telefone se tornarão nodos locais para ela. Conseqüentemente, os globalistas descartarão tais meios existentes. Um novo tipo de terminal multimídia conectando à internet vai surgir. Então será o tempo em que o rádio e a televisão (e mesmo o telefone) deverão reencontrar sua própria possibilidade emancipatória. A estação de micro rádio vai reencontrar uma possibilidade de congregar pessoas em espaços como o teatro e o clube. Ele não rejeitará os meios globais mas os utilizará como meios de conexão e formação de rede. Pelo micro-meio translocal, mesmo os meios globais poderiam se tornar polimorfos e diferentes (não apenas nos conteúdos mas igualmente no modo de fazer com que as pessoas se encontrem).

(24 de novembro de 2002 - 7 de maio de 2003)

Tradução de Ricardo Rosas

Link: Polymorphous Space, site de Tetsuo Kogawa  
(<http://anarchy.k2.tku.ac.jp/>).