

O que queremos dizer quando falamos de tecnologia musical na Amazônia

Marcello Messina

► **To cite this version:**

Marcello Messina. O que queremos dizer quando falamos de tecnologia musical na Amazônia. VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia, Nov 2017, Macapá, Brazil. hprints-02502930

HAL Id: hprints-02502930

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-02502930>

Submitted on 9 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

O QUE QUEREMOS DIZER QUANDO FALAMOS DE TECNOLOGIA MUSICAL NA AMAZÔNIA

Marcello Messina

marcellomessina@mail.ru

NAP - Universidade Federal do Acre / Instituto Federal do Acre

1. INTRODUÇÃO

Com este texto pretendo participar à mesa redonda¹ apresentando um relato reflexivo sobre as minhas atividades de ensino, extensão e pesquisa que colaboram com o Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical – NAP. Entre eles, tem o Grupo de Improvisação Livre - GIL, vinculado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre e o Grupo Música e Decolonialidade, ativo ao interno do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da mesma universidade.

Visto que ao momento me estou dedicando aos estudos do discurso, começarei das palavras para ver como elas formam o título da nossa mesa redonda, isto é, “O impacto tecnológico nas práticas criativas musicais: perspectivas para a Amazônia”. Me concentrarei sobretudo nas palavras “tecnologia”, “música” e “Amazônia”.

Conforme o filósofo russo Mikhail Bakhtin, qualquer signo é indissolúvelmente conectado a dinâmicas sociais e estruturas ideológicas:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico* (BAKHTIN, 2006, p. 30).

Automaticamente, o ensino da “tecnologia musical” na Amazônia se configura, em discursos naturalizados e comuns sobre as nossas atividades de professores, como um “desafio”. Isso acontece, porque já o significante “tecnologia” vem cheio de preconceitos, de demarcações sociais e geográficas, ou melhor, geopolíticas, bem determinadas. Em outras palavras, quando falamos em tecnologia, falamos de algo que já tem, nas nossas cabeças, tanto um lugar social quanto um lugar geográfico. Cabe ressaltar que, ao interno desse discurso hegemônico, os nossos estudantes partem já longe desses dois lugares, impossibilitados a acessá-los de maneira simples.

Esses dois “lugares da tecnologia”, portanto, estimulam duas críticas principais, uma que, seguindo o pensamento de Fredric Jameson, tem a ver com a lógica do capitalismo tardio, ou à pós-modernidade (JAMESON, 1984), e a outra que, de acordo com pensadores como Enrique Dussel e Walter D Mignolo, tem a ver com a colonialidade, e com a lógica da modernidade (DUSSEL, 2005; MIGNOLO, 2008). Nesse sentido, não podemos ignorar que a Amazônia, a construção cartográfica que celebramos, e em que nos

¹ Transcrição da fala apresentada durante o VI SIMA, na Universidade do Estado do Amapá em Macapá, novembro 2017, como parte da mesa redonda “O impacto tecnológico nas práticas criativas musicais: perspectivas para a Amazônia”, ministrada junto aos professores Damián Keller e Emanuel Cordeiro

identificamos já a partir do nome do nosso evento, é um espaço alvo de interesses coloniais e neocoloniais, além de ser, sem dúvida, colônia interna do Brasil (CASTRO, 2014), e também espaço transnacional dividido entre vários países.

A pós-modernidade e a modernidade, portanto, são dois paradigmas que determinam uma dupla opressão, que afeta as nossas vidas e aquelas dos nossos alunos. Somos duplamente atingidos, tanto como escravos dum sistema tardo-capitalístico e das suas lógicas perversas, quanto, para uma questão mais antiga e mais radicada na história desta região, como sujeitos colonizados.

2. REPRODUTIBILIDADE, ESCASSEZ E LUCRO

As minhas aulas de Tecnologia Musical são baseadas principalmente na linguagem de programação e *patching* Pure Data (PD). PD é uma ferramenta *open source* e de acesso livre, desenvolvida por Miller Puckette na década de 1990. Cada ano, no começo da minha disciplina, introduzo PD falando da trajetória de Puckette, que é o criador tanto do PD, quanto de uma outra linguagem de *patching*, Max, hoje em dia conhecida como Max/Msp. Quando eu trabalhava na Inglaterra, conhecia Max/Msp como uma das ferramenta mais utilizadas por compositores, ao ponto que resolvi comprar o programa em 2012, quando ainda estava completando o meu doutorado, aproveitando do desconto para estudantes. Mesmo com o desconto, paguei o programa mais de 200 GBP (em torno de R\$ 1000), que com certeza é um preço dificilmente justificável para os nossos alunos.

Puckette desenvolveu o Max no IRCAM (Instituto de Pesquisa e Coordenação de Música e Acústica) em Paris, em 1988 (PUCKETTE, 2004). O IRCAM pretendia lucrar com o Max, e a um ponto Puckette entendeu claramente que não tinha controle sobre a sua criação. Naquele momento, deixou o IRCAM, largou o projeto Max, e começou a desenvolver o PD (também acrônimo de *public domain*, domínio público). Essa trajetória influencia o pensamento crítico de Puckette: ele chega a dizer que é absurdo possuir e comercializar algo que é totalmente digital, imaterial e ilimitadamente reproduzível. Ele chega a dizer, e eu estou totalmente de acordo com ele, que nós, como compositores, não somos proprietários das sequencias de notas, alturas, dinâmicas e outros parâmetros, que produzimos. O fato que essas sequências, como também o software, possam ser convertidas em mercadorias é totalmente absurdo, e isso, de verdade, faz parte das contradições da pós-modernidade.

Puckette chega a analisar esse sistema de opressão concluindo que ele produz lucro criando escassez, ou seja, tornando escasso algo que é infinitamente reproduzível:

Os bens físicos podem ser possuídos apenas por uma pessoa por vez; se eu tenho um pão, tenho que trabalhar novamente para produzir um segundo, idêntico, pão. Se duas pessoas querem o mesmo pão, não podem tê-lo os dois. O material obedece às leis de conservação. As informações e as ideias não obedecem a nenhuma dessas leis de conservação; de um sistema fechado podem sair mais ideias daquelas que entraram. As informações, em forma, por exemplo, de fluxos de bits, podem ser copiadas tantas vezes quantas quiser, e quase de graça. [...] A propriedade intelectual, efetivamente, faz com que uma mercadoria sem valor custe dinheiro tornando artificialmente escassas as suas cópias. Todos os milhões de dólares para o “software”, intrinsecamente não valem nada, e

a única finalidade da lei sobre propriedade intelectual é fazer com que ele custe dinheiro ao invés de ser de graça. (PUCKETTE, 2004).²

Aqui é preciso chamar a atenção para o fato que na UFAC, nas aulas de tecnologia e criação musical, por iniciativa de Damián Keller, que eu segui com entusiasmo, utilizamos somente software livre. Isso não é apenas uma resposta a uma limitação financeira: é uma postura política, que tem a ver justamente com a crítica de Puckette citada acima.

Mas tornar escasso algo que é intrinsecamente abundante é um mecanismo que já conhecemos amplamente e que faz parte da posição subalterna da nossa região dentro de mecanismos seculares de colonização e pilhagem. Eu penso na escassez, nos nossos espaços urbanos, de recursos que na Amazônia são extremamente abundantes. Esses materiais viajam por milhares de quilômetros, são processados e voltam aqui a preços absurdos. Aqui pés de cacau crescem no quintal de muitos meus conhecidos, enquanto na Europa o cacau não cresce. Contudo, para nós o chocolate é belga, suíço, e nos nossos supermercados o adjetivo “europeu” associado a “chocolate” faz com que o produto seja de luxo, desejado como algo “verdadeiro” e refinado, em contraposição com os produtos locais, que são suspeitos, que “não prestam” (fig. 1)



Fig. 1 “Chocolate importado da Europa”, promovido em um supermercado de Rio Branco. Fonte: Teresa Di Somma, acervo pessoal, 18/04/2017

Então nós, de acordo com as representações comuns que são produzidas sobre esse lugar, achamos que, como o chocolate, a tecnologia seja algo que não pode fazer parte dessa terra, algo que temos que

² “Physical goods can only be in the possession of one person at a time; if I have a loaf of bread, I would still have to work to produce a second, identical loaf. If two people want the same loaf, they can't both have it. Material obeys conservation laws. Information and ideas don't obey any such conservation law; more ideas can come out of a system than went in. Information, in the form of a bit stream for instance, can be copied as many times as you wish, at almost no cost. [...] IP effectively makes a zero-value commodity cost money by making copies artificially scarce. All the billions of dollars worth of “software” are intrinsically worth nothing at all, and IP law's only purpose is to make them cost money instead of being free”.

importar. De verdade, a Amazônia é representada como um enclave de atraso permanente (MESSINA, 2016). Até os nossos alunos, nos nossos discursos acadêmicos, tornam-se “atrasados”, “carentes”. Essas produções discursivas nos relegam ao papel de periferia que deve sempre esperar que o “centro” produza “pensamento”, “modernidade”, “progresso”, para nós importa-los.

E nós, como educadores, chegamos a abordar os nossos alunos como “carentes”, como sujeitos que são naturalmente atrasados, em comparação com os seus pares do Sul do Brasil, da Europa, da América do Norte, etc. E eu, pessoalmente, comparando os meus alunos de aqui com aqueles que eu tive na Inglaterra e na Austrália, posso dizer que tudo isso não passa de mentira, de representação. Nunca eu tive alunos tão receptivos e talentosos.

Com certeza, esta receptividade me permite de explorar novos sentidos e novos caminhos, até no sentido de romper esses mesmos paradigmas de opressão que mencionei antes. Por exemplo, não é só a tecnologia que chega empacotada com a ideia do que ela pertence a algum dono que não mora aqui: também a música funciona assim para nós. Nós vamos atrás de tradições musicais que não fazem parte da história e do cotidiano dessa região, achando que isso seja tudo o que temos que estudar e ensinar aqui. Com os alunos aqui na UFAC, conseguimos começar um diálogo crítico para tentar desconstruir essa pertença da música a espaços externos.

3. O GIL – GRUPO DE IMPROVISAZÃO LIVRE

Por exemplo, eu vejo o trabalho coletivo ao interno do Grupo de Improvisação Livre – GIL, como ensaio dessa quebra do que é normalmente esperado dos músicos ao longo do eixo compositor-executor-público, que constitui uma verdadeira divisão de caráter produtivo, e que acaba reproduzindo divisões sociais, de classe, raça, gênero, etc. (cf. REDHEAD, 2015; MESSINA, 2015), frequentemente ao serviço de um radicalismo que não passa de ser “imaginário” (REUBEN, 2015).

Na improvisação livre, pelo menos, não existem papéis. Geralmente, não existe material³ musical pré-proporcionado em forma de partitura, se compõe enquanto se toca. Outrossim, a atribuição rígida dos meios de produção musical a compositores e executores é questionada, porque frequentemente os membros do público acabam participando às nossas “sessões musicais”.⁴ Enfim, tenta-se, ao interno do grupo, romper com o imaginário sobre a música como atividade esotérica, prerrogativa de grupinhos fechados que custodiam uma sabedoria que é acessível por poucos: quem participa das sessões musicais do GIL não precisa ser treinado como músico.⁵ Ao interno das sessões musicais do GIL, dialogamos também com a “tecnologia” no seu sentido mais restrito, através da integração de *live coding* e *live patching*: durante o som coletivo, por exemplo, costumamos abrir uma *patch* com PD e começamos improvisar ao vivo.

³ Sobre a natureza patriarcal do material musical, cf. Redhead (2015).

⁴ Sobre o conceito de “sessões musicais” ao interno do GIL, cf. Martins e Araújo (2016).

⁵ Aqui com certeza o GIL dialoga com as pesquisas do NAP, com a ideia de Música Ubíqua, e com a criatividade dos “leigos”. Cf. por exemplo Ferreira, Keller e Lima (2015).

4. A NATUREZA URGENTEMENTE FRONTEIRIÇA DO NOSSO TRABALHO

Mas romper com as fronteiras entre os papéis habitualmente associados à produção musical não tem só um significado em si: ao contrário, deve ser entendido como metáfora de algo mais amplo e abrangente. Todo o pensamento que há atrás dos nossos projetos, tanto o GIL, quanto o NAP, quanto a Música Ubíqua, pelo menos na minha interpretação deles, é profundamente fronteiriço. Tenta romper com a produção incrível e constante de cesuras dentro desta região: fronteiras entre o que é certo e o que é suspeito, que influenciam a nossa existência como moradores do Acre, constantemente expostos às narrativas sobre a alteridade desconfiável de peruanos e bolivianos (SOUZA e MESSINA, 2018).

Mais o Acre não é o único estado amazônico do Brasil que faz fronteiras com outros países, e até no Amapá, onde o nosso evento é hospedado, tem uma fronteira internacional com um território colonial de um estado europeu, isto é, a Guiana Francesa. E pelo menos naquela fronteira as relações de poder são invertidas, lá os brasileiros representam os corpos ilegais, empobrecidos, informais e suspeitos (AROUCK, 2000).

O que quero dizer com isso? Que nós, quando utilizamos o termo “Amazônia”, inclusive dentro do nome do nosso evento, temos que tomar em conta que as fronteiras produzidas dentro do nosso espaço são naturalizadas e não naturais. Por isso, devemos evitar o erro de enxergar essa região como se fosse simplesmente um espaço interno do Brasil, evitar, em outras palavras, de pensar na Amazônia simplesmente como Região Norte do Brasil, como agrupamento descontínuo de metrópoles distantes uma da outra, que dão as costas às fronteiras e se imaginam como periferias do Sudeste brasileiro.

5. PALAVRAS FINAIS

Para finalizar, considero importante significar a utilização da tecnologia nas práticas musicais aplicadas ao ensino, à extensão e à pesquisa, no único sentido que ela pode ter para mim, ou seja, o sentido da libertação. Essa libertação é, por um lado, a libertação das torções e constrictões trazidas pelo regime tardo-capitalista, que como expliquei é baseado na produção artificial de escassez para produzir lucro dentro de uma situação global que poderia contemplar certamente a pós-escassez. Por outro lado, essa libertação envolve a utilização das nossas atividades aqui para nos aproximar a um movimento decolonial, para quebrar o vínculo psicológico e material que nos amarra a um centro global que normatiza a nossa ideia de música, de tecnologia, e até a nossa ideia de Amazônia.

Quando entrei no NAP, em 2016, me deparei com duas das produções mais importantes do grupo em termos de software: isto é, o MixDroid e o SoundSphere. Naquele momento, confesso que a minha primeira reação inconsiderada de gringo sem noção foi perguntar: “Esses programas foram produzidos aqui? Em Rio Branco?”. A resposta foi breve, concisa e orgulhosa: “Foram sim!”, e é justamente a partir dessa resposta que podemos enxergar um princípio de libertação.

REFERÊNCIAS

AROUCK, R. C. Brasileiros na Guiana francesa. Novas migrações internacionais ou exportação de tensões sociais na Amazônia? *Lusotopie*, n. 7, 2000, pp. 67-78

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV, V. N.) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

CASTRO, C. P. Seria a Amazônia uma colônia do Brasil? Ocidente interior, duplo vínculo e governança autônoma. *Crítica e Sociedade: Revista de cultura política*, vol. 4, n. 2, 2014, pp. 168-192.

DUSSEL, E. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In LANDER, E. (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 25-34.

FERREIRA, E.; KELLER, D.; LIMA, M. H. Esboços sonoros em música ubíqua: Perspectivas educacionais. *Sonic Ideas* 15, 2015.

JAMESON, F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, v. 1, n. 146, p. 53-92, 1984.

MARTINS, A. J. S.; ARAÚJO, J. P. S. Sessões Musicais: Um Mergulho na Improvisação Livre. *Anais do Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental*, 2016.

MESSINA, M. Provocation is My Goal: A Dialogue with Composer Caroline Lucas. *Contemporary Music Review*, vol. 34, n. 2-3, 2016, pp. 210-222.

MESSINA, M. Atraso. In: ALBUQUERQUE, G. R.; PACHECO, A. S. (orgs.) *Uwa'kürü - Dicionário Analítico*, vol. 1, 2016, pp. 96-106.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, 2008, pp. 287-324. PUCKETTE, 2004

REDHEAD, L. "New music" as patriarchal category. In: HAWORTH, C.; COLTON, L., (orgs.), *Gender, Age and Musical Creativity*. Farnham: Ashgate, 2015, pp. 171-184.

REUBEN, Federico. Imaginary Musical Radicalism and the Entanglement of Music and Emancipatory Politics. *Contemporary Music Review*, 2015.

SOUZA, J. A.; MESSINA, M. Narrativas contenciosas na fronteira das Amazônias boliviana e brasileira. *Igarapé: Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade*, vol. 5, n. 2, 2018, pp. 332-349.