

TECNOCULTURA SÓNICA

Etno-tecnologia, música e Política

Hugo Paquete

Prólogo

O céu por cima do porto tinha a cor de uma TV que saiu do ar
-William Gibson, *Neuromancer*: 1984

O mundo atual elabora-se em torno das tecnologias da informação, através das quais mediamos parte das nossas atividades diárias, entre mecanismos, eletrodomésticos, códigos, sonhos e a interceção entre o real e o virtual em que os corpos se encontram ausentes, num espaço onde a informação se distribui ao ritmo dos circuitos elétricos como impulsos, num grande sistema cósmico espectral. Digamos que é a representação de um espaço onde milhares de pessoas se encontram por intermédio de um corpo ausente, onde novas tribos e primitivos surgem com óculos de realidade virtual como avatares mutantes, todo um mundo cheio de valores antropológicos, representativo de um novo estado da humanidade e do território. Podemos assim dizer que vivemos num interessante tempo em que nos é permitido articular as nossas vivências sociais, políticas e experiências pessoais ou de grupo, num espaço que é real e virtual, em tempos sincronizados, espaços ativos como uma rede energética que anula as distâncias do território, geográficas e dos corpos aproximados por intermediação tecnológica. Os mecanismos tecnológicos sucedem-se juntamente com a construção de simulações mais complexas de cognição e socialização. As experiências de imersão acumulam-se por todo o lado, a música estende-se, potencializada pelos dispositivos portáteis que transformam o quotidiano numa sinfonia variável, onde a informação gera ciclos constantes de partilha - texto, sons, imagens -, um estado dinâmico de construção cultural num espaço transcultural, de novas etnografias e antropologia, dos modos como as atividades humanas têm nestes últimos anos vindo a evoluir impondo o seu impacto “não natural” na nossa sociedade tecno-utópica, nos modos como nos conectamos, organizamos e experimentamos o mundo, integrando as nossas ações, “atividade artificial” no mundo. Toda esta atividade é acompanhada pela sinfonia variável da música gerada pelos modems, ventoinhas dos portáteis, sons dos dispositivos móveis e dos 50 hz eletromagnéticos. E depois existe a natureza que se funde neste cenário como fundo.

Deste modo, existe um número variável de interações entre tecnologia, “natureza transformada” e novos modelos de compreender a cultura, “atividade artificial”, para traçar - quem sabe? - novas perspectivas sobre uma etnografia ou antropologia do futuro, “etno-tecnologia” da tecnocultura de um tempo que ainda se encontra no horizonte, mas para o qual caminhamos, tentando compreender as suas implicações de transculturalismo e simulação para com o fenómeno musical e para as disciplinas da etnomusicologia. René Lysloff¹, professor de música e investigador de etnomusicologia, conseguiu compreender estas tensões e tem vindo a desenvolver uma interessante e significativa investigação sobre o impacto da tecnocultura na etnomusicologia. Esta investigação tem vindo a ser explorada com um investigador seu colaborador, Leslie Gay², também ele professor de música, centrando também os seus temas nas relações entre música, cultura e tecnologia. Estes dois autores têm desenvolvido e publicado muitos artigos e ensaios fundamentais para a investigação em etnomusicologia e da tecnocultura.

Resumo

Esta resenha crítica tem como objetivo compilar, grosso modo, os conceitos apresentados e compilados por René Lysloff e Leslie Gay na introdução do seu livro, *Music and Technoculture*, (2003) que se move entre a web, os campos do digital e da energia eletromagnética para os salões do consumo capitalista, os shoppings do século XXI. Os 15 ensaios apresentados no livro são o produto de um conjunto de reflexões do impacto da tecnologia na cultura, criatividade musical e a possibilidade da tecnologia como um sistema dinâmico permitir novas significações, de onde surge o conceito de “tecnocultura” e “tecno-etnologia”. Os autores exploram na introdução do livro “Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century” relações de como a tecnologia é um traço cultural do nosso século, que por seu intermédio se apresenta uma cultura expressiva atravessada pela vida, pelo quotidiano e suas experiências, onde a música é um elemento cultural, vivaz que, fazendo parte desse sistema dinâmico de interações, ganha novas leituras, simultaneamente com os meios técnicos por onde se expressa e produz, localmente ou globalmente, num sistema cultural e político de trocas. Este resumo pretende apresentar os principais conceitos inerentes à introdução da publicação, com o objetivo de os extrapolar criticamente, utilizando como modelo uma reflexão onde a tecnologia e a máquina são um sistema de processo e significados de pressupostos teóricos e críticos, tais como etno-tecnologia, tecnocultura, transculturalismo. Aponta-se a importância destes elementos para a etnomusicologia e seus possíveis novos campos de investigação, atribuindo relevância à metodologia apresentada,

1. <https://music.ucr.edu/faculty/lysloff/>. Acedido em 20 de Junho, 2016.

2. <http://web.utk.edu/~lesgay/lcg/Home.html>. Acedido em 20 de Junho, 2016.

“ontological”, “pragmatic” e “phenomenological”, para uma análise da tecnologia, e apresentando um caso de aplicabilidade crítica desta metodologia na análise de uma obra artística, intitulada *Devil music*³, 1985 de Nicolas Collins⁴, como também do circuito cultural da tecnologia que se caracteriza por três princípios: interação, conhecimento e experiência. Metodologias que se tornam fundamentais para a clarificação do impacto da tecnologia na cultura e na construção de novos paradigmas e reformulação de novos objetos de estudo como a tecno-etnologia.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Tecnologia, Tecnocultura, Etnotecnologia, Música.

Etno-tecnologia

Não se ouvia um som, a não ser o ruído abafado das turbinas e a respiração amplificada dos lutadores.

-William Gibson, Neuromancer: 1984

O conjunto de artigos apresentados no livro *Music and Technoculture* (2013) de René Lysloff e Leslie Gay são um importante contributo para o aprofundar do impacto da tecnologia na música e na cultura, traçando um conjunto de problemáticas inerentes ao fenómeno musical. Este documento provém do encontro organizado em 1995, na Reunião da Sociedade de Etnomusicologia (SEM), evento desenvolvido nos Estados Unidos, em Los Angeles, que tinha como objetivo apresentar um conjunto de reflexões sobre o impacto dos contextos informativos tecnológicos e de comunicação da sociedade dos media, em particular no áudio e na práticas culturais que envolvem o fenómeno musical. Este documento apresenta uma interessante expansão do objeto de estudo da etnomusicologia, alargando o entendimento de “cultura” e da “cultura musical” numa construção que possibilita novas abordagens pelo impacto da globalização, circulação de conteúdos, modelos e referência, que terminam na pertinência de definir, como os autores mencionam, uma etnomusicologia da tecnocultura, que deve ser entendida da seguinte maneira: um estudo etnográfico da cultura musical tendo como vetor o impacto da tecnologia na cultura.

A apresentação do conceito de tecnocultura teve como objetivo a procura de uma mudança de paradigma, para que a etnomusicologia não utilizasse unicamente como objeto de estudo as manifestações artísticas “Folk”, ou manifestações artísticas mais conectadas com a antiguidade, “ato primitivo”, tradicional da música. Numa outra perspetiva, um estudo da tecnocultura, do impacto da tecnologia na produção cultural musical, possibilitava também um distanciamento com as discussões analíticas da

3. <http://www.nicolascollins.com/devilsetup.htm>.
Acedido em 20 de Junho, 2016.

4. <http://www.nicolascollins.com/>. Acedido em 20 de Junho, 2016.

“indústria” musical e dos seus agentes mais tradicionais, de difusão, registo e programação. Um dos principais conceitos que se encontra presente no livro é como a etnomusicologia se deve adaptar às novas manifestações culturais e como esses fenómenos, por impacto tecnológico, têm transformado o campo de estudo, onde a etnomusicologia se confronta com fenómenos étnicos alimentados pela eletricidade, ligados à corrente e em contacto com contextos transculturais, em suma, globais. O etnomusicólogo deve compreender as implicações destas transformações na sua prática e nos seus processos, visto que a sua metodologia de trabalho de campo envolve tecnologias cada vez mais sofisticadas - gravadores de áudio, vídeo, computador, complexos softwares de edição e distribuição de conteúdos no espaço real ou na web, entre outros. É necessário manter um olhar atento sobre o mundo para que a disciplina da etnomusicologia possa reinventar-se, analisando a tecnologia e a sua implicação na cultura, sabendo que existem processos em que a tecnologia é utilizada tendo em consideração particularidades locais, sendo considerada libertadora ou opressiva. É importante referir que o trabalho do etnomusicólogo está constantemente mediado pelos meios de documentação, que são tecnologias e, desse modo, encontra-se sempre uma necessidade de registo, perpetuação e documentação dos eventos, objetos de estudo do “field”. O conjunto dos textos integrados nesta publicação acentuam este fator e procuram refletir nas suas implicações, integrando esta factualidade numa abordagem conceptual que designam como Tecnocultura.

Deste modo, numa tentativa de encontrar uma etimologia do termo, apresento o conceito de tecnocultura de Adrew Ross (1991) e René Lysloff (1997), “refers to communities and forms of cultural practices that have emerged in response to changing media and information technologies, forms characterized by technological adaptation, avoidance, subversion, ore resistance.” (Lysloff, 1997). Os processos de resistência e adaptação são importantes elementos de como novos mecanismos tecnológicos impõem novas organizações conceptuais, sobre os usos e contextos culturais onde a tecnologia opera. Não compreendo a tecnologia unicamente como uma imposição mecânica, “objeto”, nas nossas dinâmicas sociais, mas como um processo cultural da “ação artificial” que é o comportamento humano por oposição à “ação natural”, da natureza em estado selvagem. A tecnologia hoje encontra-se conectada com múltiplos significados sociais que são necessários analisar, porque a tecnologia no contexto social dos grupos e suas interações ganha uma dimensão simbólica que atua fora dos seus funcionamentos e objetivos. Digamos que o objeto tecnológico na tecnocultura não é somente um objeto funcional, mas também um símbolo de estatuto, prestígio e elemento de representação social numa política de economia de trocas.

Na argumentação de Ross, a etnomusicologia da tecnocultura

preocupa-se com a forma como a tecnologia implica práticas culturais ligadas à expressão musical, atravessando todas as manifestações e grupos, da cultura mais elevada às contraculturas. A tecnologia atravessa, no espaço contemporâneo, todo o social contribuindo para novos comportamentos e formas de conhecimento, discussão e aprofundamento das manifestações musicais culturais, desde a cultura dominante até às instituições. Digamos que as tecnologias e a indústria que as fornecem, não se manifestam simplesmente na sua relação económica e técnica, são um importante elemento de gerar novas possibilidades: por um lado, meios técnicos para a produção musical que transformam a forma como é conceptualizada e produzida e, por outro, a condição da indústria cultural contemporânea que fundamenta o “folk” ou outras manifestações musicais étnicas, como mais um sistema político de trocas culturais, na construção de um género estético “étnico”, mediado culturalmente pela máquina dos agentes e instituições.

Os autores referem que existe uma tensão constante entre tecnologia e cultura, principalmente nos estudos mais “tradicionais” da etnomusicologia, mas demonstram que no contexto atual é pertinente uma mudança de paradigma, visto que a tecnologia não somente correlata as nossas atividades, como também faz parte integrante das nossas atividades como um elemento predominante. Mas a verdade é que a etnomusicologia mais “tradicional” sempre utilizou a tecnologia como um meio de documentação e o etnomusicólogo é aconselhado a utilizar esses mesmos meios de registo documental. A tecnologia permite, neste contexto de documentação, gerar um espaço de distanciamento com o objeto estudado, para que num processo de diferido seja analisado fora do seu contexto e por intermediação tecnológica. A verdade é que ainda não temos uma tecnologia que consiga registar toda a complexidade da realidade, são sempre registos fragmentados de todas as interações e factuaisidades do “field”. Os autores fazem referência a algo que me parece importante salientar: Os documentos “objectos de estudo” que o etnomusicólogo extrai do seu campo, “field”, são sempre fragmentos transformados em objetos de estudo: isolados do caos ruidoso da vida real, tornam-se analisáveis, manipuláveis e exploráveis. Porque a tecnologia sempre teve um papel fundamental para o etnomusicólogo, porque a evolução da sua disciplina acompanhou e foi movida pelo desenvolvimento dos processos portáteis e fixos de gravação áudio. Este fator é largamente reconhecido pela comunidade. Estes conceitos do impacto das tecnologias na prática do etnomusicólogo são apresentados com recurso aos conceitos de Helen Myers (1992:84), mencionando como a autora aponta a necessidade de cuidados especiais com os equipamentos de gravação, para que os registos tenham qualidade e sejam fiáveis enquanto representativos dos objetos de estudo. Para Mayer, a qualidade da documentação é fundamental para a etnografia a desenvolver, interfere na sua qualidade. Tendo em vista esta observação, o etnomusicólogo e a sua prática são

interdependentes da tecnologia por influência direta desta.

Um outro conceito interessante que é desenvolvido, partindo da reflexão de Richard Middleton (1990:146), é o de sobrevivência que move uma necessidade burguesa de documentar, preservar a música do primitivo e do exótico, as suas tradições, desfrutando dos prazeres do exotismo no negócio, numa abordagem de políticas de troca, onde o exótico e o primitivo se transformam em mais um sistema negociável. Para Middleton, esta abordagem não passa de mais um processo de colonialismo. Uma tentativa de preservação do ato iniciático, transformado em processo de troca económica e cultural para o mundo ocidental, no negócio de criar exotismo, seja nas manifestações culturais tradicionais ocidentais ou nas primitivas. É um processo movido pela necessidade de anular o desgaste do esquecimento.

Não podemos excluir nesta engrenagem a problemática do autêntico. O que preservar neste sistema cultural? Os autores colocam a questão de uma forma bastante pertinente, visto que é uma preocupação do trabalho do etnomusicólogo o valor da autenticidade, mesmo que o termo seja constantemente evitado. Talvez este fenómeno seja mais evidente porque a tecnologia permite a observação do objeto de estudo em diferido e, por sua vez, a sua valorização e autenticidade, tendo como base elementos do seu registo, fotografias, gravações áudio e vídeo, entre outras. Tal leva James Clifford a mencionar que “culture are ethnographic collections” (Clifford, 1988:203). Todos estes processos são acompanhados por uma relação com o poder, no que diz respeito às políticas de investimento, nas tecnologias e nos projetos de investigação.

Um outro elemento que é apontado é a relação da distância com o objeto de estudo, dos nativos e do seu espaço geográfico para com o investigador. A etnografia constrói, deste modo, um retalho de manifestações culturais, etnografias que impõem uma visão da distância do investigador para com o objeto de estudo. Acompanhada pela tecnologia de gravação é a análise desses mesmos elementos que, no final, são contextualizados com uma distância da nossa posição ocidentalizada, confortável e académica. O que se subentende nesta reflexão é que um olhar inocente não existe e tudo é uma construção cultural e política. Por outro lado, indica um outro fator que é a compreensão do fenómeno musical, objeto ritual num contexto que não é somente musical, mas fazendo parte de uma dimensão mais simbólica da cultura. A música é mais um elemento integrado num todo ritual que, quando escutada em diferido do seu contexto inicial, no conforto das nossas casas ou institutos, nada tem da complexidade da sua função no contexto de onde provém. Transforma-se simplesmente numa estética exótica partindo dos nossos valores ocidentais. Digamos que a dinâmica das trocas culturais é também ela uma opção política, abre a possibilidade de um novo mercado que se apoia numa estética-étnica, radiar de uma máquina cultural de agentes, curadores, editoras e instituições, gerando um sistema cultural, onde se recria

o étnico, o tradicional e o tribal como “art-cultural-system” (Clifford, 1988:200). A arte como um sistema cultural associado à música étnica vem refletir o problema das simulações e a necessidade de resistência contra o esquecimento dos rituais, referentes iniciáticos culturais, perpetuando por um processo de simulação, por vezes transcultural, os traços culturais de uma civilização, o que revela o carácter intemporal da arte. O autêntico dilui-se neste sistema politizado, em que se procura perpetuar o autêntico, “puro”, o som autêntico do ato inicial, mas esse processo, além de tentar imitar o passado, também o transforma na tentativa de o tentar perpetuar, “simular”, deixando de considerar a sua evolução. Então cristaliza-se o objeto de estudo com o objetivo de o salvar por um processo de encenação.

Outro fator que os autores apontam é a importância da tecnologia assumir diferentes significações em divergentes contextos culturais, subculturas e classes, podendo até existir uma apropriação das tecnologias para outros propósitos funcionais e contextos. Este fenómeno é evidente no mundo atual, pela implantação e multiplicação dos meios tecnológicos que atravessam todo o tecido social e suas interações, sendo nesse processo que se gera a cultura. Podemos utilizar como referência a utilização do gira-discos por parte dos dj. Esta tecnologia evoluiu para se tornar um instrumento, um meio tecnológico que quando integrado no contexto social metamorfoseou-se para se reconfigurar como um instrumento musical e não somente um meio de reprodução de discos de vinil. Podemos até apontar que esta metamorfose gerou toda uma nova estética musical, de fragmentos, combinações e apropriações, colocando em causa a autoria e os métodos de composição e a sua autenticidade. Michael Menser e Stanley Aronowitz (1995) referem que toda a cultura na atualidade, por impacto das tecnologias, são tecnoculturas, existindo uma diversificação dessas mesmas tecnoculturas,

“Truckers and cyberpunks, rap musicians and concert pianists, even hippies and Amish all employ technologies in such a way that cultural activity is not intelligibly separate from the utilization of these technologies.” (Menser and Aronowitz, 1995:10)

Metodologia de análise crítica sobre a tecnologia

*Os Modernos eram mercenários, amigos de pregar peças e tecnofetichistas.
-William Gibson, Neuromancer: 1984*

Toda esta atividade da utilização das tecnologias e usabilidade tem implicações no contexto social e não se podem separar das novas dinâmicas culturais. Tendo em consideração alguns dos argumentos apresentados, vou começar por tentar clarificar o impacto da tecnologia na sociedade,

apresentando três metodologias propostas por René Lysloff e Leslie Gay para a sua análise: “ontological”, “pragmatic” e “phenomenological” (2003).

A análise ontológica determina que a tecnologia centra-se no objeto, rádio, computador, tv, gravador de som, CD, entre outros.

A análise pragmática determina como a tecnologia é utilizada, as práticas e formas de obtenção de conhecimento partindo da sua utilização, circuitbending, datamoching, turntablism, computer hacking entre outros.

Por último, a análise fenomenológica centra-se nos impactos da tecnologia de forma indireta, na sua relação não funcional mas de significado. Um processo que pode ser entendido na forma como os artistas/músicos conceptualizaram algumas das práticas do pós-digital, questionando os processos da máquina e da tecnologia, na tentativa de evidenciarem singularidades e erros nos seus funcionamentos, que não são mais do que estados de autonomia que revelam os funcionamentos internos e a saída do seu programa funcional. Um exemplo que é apresentado por René Lysloff e Leslie Gay é o do automóvel que se transformou, não somente num veículo e dispositivo tecnológico, mas também num elemento de afirmação social, moda e estatuto. Elementos simbólicos que não fazem parte do automóvel enquanto tecnologia.

Metodologia de análise crítica sobre o circuito cultural da tecnologia

*Os olhos eram transplantes Nikon, de cultura, verde-marinhas.
-William Gibson, Neuromancer: 1984*

A tecnologia é observada, neste texto, partindo dos seus dispositivos como um sistema de múltiplas relações condensadas de cultura, modos de utilização e significações simbólicas; é observada como é utilizada, transformada e apropriada como um meio de obter conhecimento. Esta obtenção de conhecimento não acontece de modo casual. É porque a tecnologia não é simplesmente um objeto, uma coisa, que ela permite um conjunto de interações que geram experiência e que se ajustam às conveniências dos utilizadores. Este ajustar às necessidades pode ser por funcionalidade direta ou por transformação por parte do utilizador, o que implica um conhecimento das suas características para as poder manipular ou questionar. Gera um circuito cultural determinado de *modus operandi* que se caracteriza por três princípios: interação, conhecimento, experiência.

A interação implica uma relação direta com a tecnologia, tocar um instrumento, caixa de ritmos, sample, entre outros.

O conhecimento envolve saber o significado do fenómeno, conceptualizando o ato de interação, construindo uma dimensão dos seus limites funcionais, de utilização, os seus usos e também a sua construção física,

forma, materiais e design.

E, por último, a experiência implica conhecer a tecnologia no seu presente, passado e futuro, explorando a forma como a tecnologia se encontra presente na vida e como esse fator influencia os modos como compreendemos a sua progressão e evolução pela história da técnica, modos de utilização, evoluções formais e até interpretações e significações simbólicas de estatuto ou de grupo, época e cultura.

A utilização destas metodologias de análise ontológica, pragmática e fenomenológica permite conhecer e aprofundar as implicações que a tecnologia tem na produção cultural, na cognição e usabilidade humanas por intermédio das interações, conhecimento e experiência. Estes conceitos são fundamentais para compreendermos como é que a tecnologia e sua usabilidade podem mudar em diferentes contextos sociais, linguísticos e culturais. Por outro lado, a tecnologia sem utilização por parte dos agentes humanos torna-se um elemento obsoleto, sem significado e restituído a um espaço de relicário, “dead objects” (Lysloff and Gray, 2003:8).

Langon Winner faz sobre esta relação da tecnologia com a política, organização e poder uma interessante observação:

“If we examine social patterns that comprise the environments of technical systems, we find certain devices and systems almost invariably linked to specific ways of organizing power and authority. (Lysloff and Gray cit Winner, 2003:7)

Análise crítica da obra *Devil music* de Nicolas Collins e o seu setup.

as tecnologias em expansão necessitavam de zonas fora da lei
-William Gibson, *Neuromancer*: 1984

Como todos os modelos teóricos devem ser testados, proponho que efetuemos uma análise crítica da obra *Devil music*, 1985 de Nicolas Collins, utilizando o modelo apresentado por René Lysloff e Leslie Gay (2003), na compreensão do impacto da tecnologia na cultura. Modelo esse que se divide em três proposições analíticas: ontológica, pragmática e fenomenológica. Este modelo é também alargado à compreensão da tecnologia no seu *modus operandi*, que se caracteriza por três princípios: interação, conhecimento e experiência. Esta análise do modelo apresentado tem como objetivo, não só analisar a componente artística, tecnológica e formal da obra mas, acima de tudo, tentar encontrar a sua dimensão simbólica, na maneira como a tecnologia é utilizada atualmente, como um sistema de símbolos ou dispositivos linguísticos, técnicos e formais, para caracterizar um momento histórico, em que a técnica e as tecnologias servem um propósito ou sistema

filosófico de abordar e caracterizar o real e suas implicações. Este processo é acompanhado por um saber fazer, manipular e questionar a própria funcionalidade dos dispositivos tecnológicos, em função de expressões e abordagens mais personalizadas. Entenda-se 'personalizadas' como uma abordagem à tecnologia, em que o usuário manipula, altera e gera novos funcionamentos na máquina, sendo este facto possível pela democratização das tecnologias, no contexto vivencial dos usuários. Este fenómeno tem impactos na produção, distribuição e conceptualização da tecnologia como um traço cultural da maneira como a nossa sociedade se expressa artisticamente, comunica e se aprofunda de certo modo. Em alguns casos, é uma expressão política, porque os artistas utilizam a tecnologia em processos reversivos, de circuit bending ou hardware hacking, como é o caso da obra *Devil music* e o seu setup.

Esta relação de extrapolação política encontra-se na subversão dos funcionamentos pré- definidos nas máquinas, tecnologias, em favor de novas manipulações nos circuitos que geram novos funcionamentos e eventos únicos, personalizados. A procura nos dispositivos e nas tecnologias para revelar novas funcionalidades é indiciador de uma insatisfação para com a massificação dos funcionamentos, mecanismos e estratificação do “igual” das tecnologias. Procura-se uma rotura, um novo sistema de imprevisibilidade, fragmento e personalização do “diferente”. Este conceito de diferente, é uma contra argumentação política da forma como a tecnologia é utilizada de forma personalizada, com o objetivo de contribuir para uma reflexão que aponte as ligações da tecnologia com um sistema de poder, ordem e anulador das diferenças e da criatividade. Digamos, por outras palavras, que a tecnologia tende a padronizar as sociedades, seus comportamentos, consumos e ideologias, seja por influência dos media ou dos objetos.

Alguns artistas como Nicolas Collins têm a particularidade de compreender estas tensões e, num processo artístico e crítico, vão desenvolvendo as suas reflexões e metodologias. Nicolas Collins nasceu em Nova York (1954), mas passou grande parte da década de 1990 na Europa como artista e diretor do STEIM em Amsterdam e como compositor, investigador e bolseiro do projeto DAAD em Berlim. Na sua obra, sempre desenvolveu um profundo interesse por música gerada por computador, microcomputadores em contexto de performances musicais ou multimédia. O autor também utiliza técnicas como o circuit bending a par da utilização de instrumentos acústicos convencionais. Podemos ainda mencionar que é chefe do jornal *Leonardo Music Journal* e professor do departamento de som na *School of the Art Institute of Chicago*, e autor do livro *Handmade Electronic Music: The Art of Hacking* (2009) segunda edição. O artista, professor e investigador é uma referência na música experimental eletrónica pelo seu contributo para um cruzamento disciplinar entre arte e tecnologia. Tem um vasto reportório de interessantes obras, instrumentos e trajeto de

performance e eventos no seu currículo.

A obra *Devil music* de 1985, de Nicolas Collins, serve para analisarmos como a tecnologia pode ser alterada em função de utilizações mais personalizadas e como um sistema de reflexão sobre a sociedade e suas contrariedades se torna desse modo um traço cultural que vai além da sua utilização funcional por substituição de uma relação simbólica. O autor descreve a sua obra *Devil music* como “ a performance piece about global media, local culture and individual interference.” (Collins, 2009). Podemos constatar que nesta pequena definição se pretende uma reflexão sobre a sociedade dos media, cultura local e interferência individual. Estes conceitos evidenciam um nível de instabilidade que é proposto pela obra: por um lado, a relação com a media global, que é encarada como um sistema de massificação fragmentada de informação e conteúdos, misturados e fragmentados por intermediação tecnológica, como poderemos observar pela utilização de um radio na performance, que o autor utiliza para procurar frequências e estações por um processo quase de colagem, fragmentário e imprevisível. Outro conceito presente encontra-se na palavra cultura que implica tudo o que não é natural, que é cultivado dentro da dimensão humana, apreendido e que ganha significado num determinado grupo e contexto. Encontramos ainda a expressão de interferência individual, que além de reforçar a componente performativa, subentende também uma atitude mais ativa nos processos de desenvolvimento da obra e sua implicação simbólica, política e da utilização da tecnologia como um elemento de contra cultura.

O autor menciona que esta obra tem a influência do HipHop e da cultura DJ, referindo também John Cage e o esplendor da rádio, das suas ondas e transmissões.

Outro facto importante mencionado é a acessibilidade dos gravadores de samples. Este fator permitiu uma democratização das tecnologias e, por conseguinte, da expressão da sua utilização. Para a realização desta performance, o autor utilizou os seguintes equipamentos tecnológicos:

Electro-Harmonix's 16 Second Digital Delay and Super Replay), and a simple home-made “stuttering circuit” (inspired, perhaps, by my years as a student of Alvin Lucier.)” (Collins, 2006)

Na composição *Devil music*, elabora-se uma construção por camadas, fragmentadas de sinais de rádio, o performer procura entre as diferentes estações material sonoro de interesse, grava-o e repete por um processo de acumulação e repetição por intermédio de delays, construindo, como o autor menciona, um efeito de “re-rhythmitizes” (Collins, 2006) dessincronizado, com variações temporais diferenciadas. Todo este processo de acumulação por camadas vai sendo constantemente transformado pela constante introdução de novos sons encontrados na rádio e gravados, repetidos. O autor

explora esta relação de indeterminismo com o material que encontra na única fonte geradora de som que é utilizada na peça, que é o rádio: ondas AM e FM são pesquisadas e integradas na obra, representando a sociedade dos media e toda uma camada de informação que se encontra disponível no mundo. A utilização do rádio poder ter duas leituras nesta composição. A primeira leitura é que o autor utiliza uma tecnologia presente no quotidiano, de fácil acesso, que não tem nenhuma especificidade enquanto instrumento utilizado no contexto musical. Encontra-se mais próximo das tecnologias e objetos do quotidiano, mas ao mesmo tempo é também a tecnologia que impulsionou a sociedade dos media e, desse modo, tem um carácter simbólico. Por outro lado, o autor afirma que o rádio é:

“I have long assumed the radio to be the world's cheapest, yet most powerful synthesizer: you can find any sound out there; the only question is, can you find the sound you want when you want it?”
(Collins, 2006)

Esta performance não utiliza material gravado, o que contribui para que seja uma obra aberta.

Tendo características constantemente diferentes, dependendo dos países, lugares e das estações rádio que são captadas pelo dispositivo tecnológico “rádio”, podendo ser caótica, ruidosa ou rítmica, consoante a improvisação e material apropriado.

Esta composição, performance e obra em aberto, vive da constante reapropriação de samples que vão sendo combinados, sobrepostos por variações de pitch, procurando constantemente um contínuo onde não se perca o referente originário da gravação, integrando conversas de táxi, de telefone, música de dança, entre outros elementos. São transformados com recurso a variações de pitch e velocidade com a ajuda de um dispositivo construído pelo autor que permitia “using a joystick I adapted to coordinate the detuning of two samplers” (Collins, 2006). O autor constrói as suas tecnologias como uma forma de encontrar meios de interação, sonoros e formais diferentes. Esta atitude demonstra também uma necessidade de procurar novos modelos personalizados de tecnologias que, por sua vez, geram expressões de contrariedade contra o mercado mais industrializado das tecnologias de produção de áudio ou instrumentos mais convencionais. Esta atitude demonstrada pelo autor pode ser compreendida como uma oposição à dimensão política da tecnologia, como ordem e poder, estando a subversão destes princípios em causa por uma expressão mais personalizada. Outra questão que se levanta é a apropriação dos sons, elementos musicais ou linguísticos que são a materialidade desta obra e das suas interações. O autor copia e utiliza sons de outros artistas que estão a ser emitidos nas rádios. A questão dos direitos de autor poderia ser colocada, mas esta é também uma

atitude contrapoder, como se o artista afirmasse que nenhuma obra consegue emergir de nenhum processo novo de criação singular. Então, todos os possíveis novos discursos e suas implicações são gerados por um processo de cópia, apropriação. São metodologia que se apoiam no fragmentário e na visão que a cultura nada mais é do que um conjunto de fragmentos, memórias e atos que repetimos e apropriamos uns dos outros, neste caso específico em contexto de performance como um ato de ritual que por interação tecnológica representa estas preocupações.

A opção formal de utilizar fragmentos sonoros já existentes para construir a sua obra revela também a relação que esta tem com o local onde é apresentada visto que o material utilizado em cada performance depende das emissões de rádio que o autor capta e integra na construção em tempo real. É um processo de construção e reformulação de um conjunto de elementos sonoros e de significado que são intermediados pela tecnologia rádio e que se transformam numa massa crítica sobre a tecnologia, cultura e conhecimento num sistema dinâmico e imprevisível.

Esta peça foi apresentada primeiramente em 1985, conforme referência do autor:

“After a disorderly premiere at the Anti Club in Los Angeles in 1985, I presented the piece some 100 times across North America and Europe over the next three years.” (Collins, 2006)

Podemos mencionar os seguintes lugares onde esta peça foi apresentada e editada: Berlim, Chicago e New York, sendo editada pela *Slowscan, Tellus and Trace Elements Cassettes*. Uma outra edição foi compilada depois de uma apresentação por 7 cidades numa edição limitada de 50 minutos em cassette pela *Banned Production* em 1987, com o título *Real Landscape*. Faz referência à famosa obra de John Cage, *Imaginary Landscape No.4*, 1951, obra realizada para 12 rádios.

A importância deste projeto pode ser analisada também pela quantidade de vezes que foi apresentado e contextualizado em outras situações. Como por exemplo *Devil's Music 2.0* at Maerz Music, Berlin, 2003 entre outros.

Um outro fator relevante é a constante evolução do projeto ao longo do tempo, sendo transformado atualmente em software. Continua a reinventar-se como um processo artístico de acumulação, fragmentário e que representa, na sua génese, a atitude do pós-modernismo.

Análise ontológica

é inteiramente inútil denunciar a tecnologia
-William Gibson, Neuromancer: 1984

Na obra *Devil Music* de 1985, Nicolas Collins utiliza diferentes meios tecnológicos, um rádio multibandas, headphones, um joystick transformado por um processo de circuit bending para ajustar o pitch do sampler, dois *Electro Harmonix Super Replays* e um delay digital de 16 segundos também alterados no seu circuito.

É importante de notar que as tecnologias utilizadas na construção desta composição/performance são alteradas pelo artista com o objetivo de desenvolver novas possibilidades funcionais. Deste modo, podemos referir que em termos da sua função e origem ontológica, são tecnologias alteradas e já transformadas do seu propósito operativo inicial e plano de funcionalidades, revertido por parte do artista para funcionamentos mais personalizados, existindo uma implicação nesta prática da alteração da sua ontologia primeira em função da transformação para uma ontologia segunda.

Análise Pragmática

uma essência cristalina de tecnologia abandonada
-William Gibson, Neuromancer: 1984

O processo de circuitbending utilizado na obra *Devil Music* reflete também a dimensão de indeterminismo explorada pelo autor na abordagem aos métodos, processos e resultados obtidos na sua análise à tecnologia, seus usos e resultados formais. Esta metodologia do circuit bending procura por alteração de código gerar erros ou alterações nos artefactos digitais ou analógicos, explorando, numa relação de indeterminismo, as possibilidades formais que daí advenham. O termo Bending tem origem na prática do Circuitbending que se fundamenta como uma técnica de alteração de equipamentos eletrónicos com vista a explorar novas possibilidades. Como menciona Richard Colson.

“The intention is to bring about aesthetic improvements in a particular device's output, and it is almost always done with devices that are cheap and generate audio signals.” (Colson, 2007:40)

Nesta técnica, são construídos instrumentos ou dispositivos com recurso a tecnologias por vezes obsoletas ou então brinquedos, teclados

antigos, pedais de guitarra, entre outros. Explora-se no circuito destes equipamentos eletrônicos novas combinações de ligações no circuito, alterando a sua funcionalidade, por vezes de forma extrema, provocando curtos circuitos. Esta é uma técnica que se relaciona com o conceito de instrumento preparado. Uma das grandes referências para uma introdução ao CircuitBending é o Livro *Handmade electronic music: the art of hardware hacking* (2006) de Nicolas Collins.

Explora-se, partindo da alteração dos circuitos, novas possibilidades de performance na utilização e contacto com a tecnologia como meio de expressão, utilizando novos controladores e abordagens, que geram novos sons.

“The focus is on sound making performable instruments, aids to recording, and unusual noisemakers though some projects have a strong visual component as well. No previous electronic experience is assumed, and the aim is to get you making sounds as soon as possible.” (Collins,2006;13).

Esta metodologia é fundamental para a compreensão da obra de Nicolas Collins e reflete as opções formais e processuais no desenvolvimento do seu projeto.

Análise fenomenológica

ecologia criminal
-William Gibson, *Neuromancer*: 1984

É fundamental compreender que a prática artística refletida na obra em análise tem implicações nos modos como o autor compreende as tecnologias de utilização comum e suas implicações no que diz respeito a uma utilização mais criativa e personalizada. O autor procura retirar da tecnologia outras possibilidades funcionais, outras operatividades que são simbolicamente representativas da maneira como a tecnologia é encarada. Por um lado, a tecnologia gera uma padronização dos funcionamentos, meios e funções. Em suma, gera um espaço de expressão do poder, ordem e regularização. Estes conceitos são contrariados na prática do circuit bending e na obra *Devil music*, porque os mecanismos tecnológicos são alterados. Esta alteração não evidencia simplesmente um desejo de transformação mecânica e operativa dos dispositivos e suas funções. Ela é acima de tudo uma reflexão que se opõe à padronização dos meios pelos quais nos expressamos, porque todos os meios técnicos e tecnologias estão impregnados de uma dimensão política nos seus funcionamentos, respeitam um programa de operações e

possibilidades que são os limites do seu funcionamento. Quando um autor procura ir além destas características demarcadas na tecnologia, procura suplantar esta ordem política, pré-programada em função de uma exploração mais livre, criativa e de indeterminismo, na relação que constrói com a técnica, na imposição dos seus modelos.

A política económica das trocas culturais

A morte morava nele, no silêncio, na aura que exalava...
-William Gibson, *Neuromancer*: 1984

Este fenómeno conecta-se sempre com fatores económicos de acesso à tecnologia, logo acesso à cultura, meios que, por sua vez, revelam a intencionalidade das tecnologias disseminadas, com vista a satisfazer certas classes sociais e grupos. A evolução dos meios de distribuição e o aparecimento de novos formatos, como o MP3 vieram contribuir para uma maior descentralização dos produtos culturais, num sistema de rede como a internet, gerando novas comunidades e valores culturais que seguem uma lógica independente da economia geral de trocas comerciais, num posicionamento político, ideológico sob o espectro da anarquia ou, como Andrew Sullivan chama, “e-topia” ou “dot-communist” (Sullivan, 2000). Este é o ambiente da tecnocultura, um espaço de partilha de ficheiros, conteúdos e de comunidades à volta dos dispositivos tecnológicos da grande engrenagem da tecnosociedade digital, onde novas comunidades definem as suas regras de partilha, pertença e valores políticos. Contribui para a transculturalização do mundo, do real e para um fenómeno de globalização. Esta tensão proveniente da tecnocultura reconfigura a identidade e as comunidades. Provoca um efeito que Mark Slobin caracteriza como “the global industrial interculture of commodifier music” (Slobin, 1993,61), tendo como referência as investigações desenvolvidas por Arjun Appadurai’s (1990). Daí provêm os conceitos de um mapeamento da cultura global em cruzamento com conceitos como “landscape”, “ethnoscapes”, “mediascapes” e “technoscape”, fundamentais para esta investigação em tecnocultura, de modo a compreender os impactos do local com o global, como descrevem Lysloff e Gray:

“this global industrial interculture, its use of media and information technologies, and its overlapping, often colliding domains that reflect both local traditions and international conventions” (Lysloff and Gray, 2003:11).

Os autores analisam ainda a relação entre o consumo de tecnologias, e

sua utilização com conceitos como classe social e de gênero, em suma a tecnologia é encarada na sua dimensão social e de consumo, seja refletindo os meios, os processos que os músicos utilizam, instrumentos, e opções formais, que são sempre na perspectiva dos autores uma influência gerada pela cultura popular, indústria e os produtos que se discriminam no mercado. A tecnologia tem sempre implicações no contexto social, não só através de instrumentos funcionais, mas como meio de transformação política. A tecnologia gera sempre um programa intencional que inclui debate entre o “Politic” e a autoridade, como refere Andrew Ross (1991).

Como mote, os autores do livro mencionam que concordam com as afirmações de Langdon Winner, afirmando que a tecnologia não pode ser unicamente encarada como ferramenta, porque os meios tecnológicos contêm uma dimensão política na sua linguagem e ganham novos modos de significação no contexto social:

“if our moral and political language for evaluating technology includes only categories having to do with tools and uses, if it does not include attention to the meaning of the designs and arrangements of our artifacts, then we will be blinded to much that is intellectually and practically crucial” (Winner, 1999: 32)

Se considerarmos a tecnologia unicamente como um conjunto de artefactos, objetos estamos a excluir parte do seu potencial, visto que, como já constatamos nos argumentos apresentados pelos autores, a tecnologia é um traço cultural de importante significado na nossa sociedade tecnocultural. O estudo da tecnocultura propõe um aprofundar destes novos paradigmas, para que se conjugue um desenvolvimento dos discursos sobre o tecnológico, com o objetivo de encontrar argumentos plausíveis e efetuar decisões informadas sobre a estética e o social, tendo em vista as consequências políticas do impacto da tecnologia na nossa sociedade e na disciplina da etnomusicologia.

O objetivo dos autores do livro e da coleção de artigos nele integrados é colocar em discussão novos paradigmas, porque a tecnologia tem a capacidade de ser opressiva ou libertadora: estar na trama do poder é ordem ou ser utilizada e reformulada como um elemento contracultura, marginal e de espírito anarquista. A tecnologia permite uma expansão do potencial humano, da ação da sua “artificialidade” na maneira como organizamos o mundo em oposição ao “natural”. Digamos que a tecnologia associada à música não é um elemento neutro, encontra-se em evolução e necessita de uma reflexão constante. Implica uma constante análise política das suas implicações no campo social, nos grupos e modos de resistência e usabilidade. Na etnomusicologia, essas lutas são exploradas em campos como a propriedade cultural, direitos de autor, autenticidade musical e autoridade intelectual.

Conclusão

Atualmente, a tecnologia é um elemento fundamental nas nossas interações sociais. Pela tecnologia mediamos grande parte das nossas atividades, comunicação, informação e divertimento, entre outros conteúdos. Não podemos excluir a tecnologia nem o seu impacto no desenvolvimento da nossa sociedade e cultura, nem os diferentes níveis de significação que a tecnologia ganha no contexto social, significação que vai além da sua usabilidade. A compreensão destes fenómenos é o que fundamenta algumas práticas artísticas contemporâneas, como a obra *Devil Music* de Nicolas Collins que levanta outras possibilidades de compreender a tecnologia e os discursos associados à mesma numa outra apreensão mais contra funcionalidade, por oposição à implicação política dos seus funcionamentos. A emergência da tecnocultura é um resultado da imersão da tecnologia no nosso quotidiano e dos seus impactos. Uma disciplina como a etnomusicologia deve compreender estas tensões e aprofundar o impacto da tecnologia na cultura, sendo o livro *Music and Technoculture*, (2003) um importante contributo, por todos os textos compilados. Porque hoje estamos a construir uma etnografia que, no futuro, será o objeto de estudo, investigação e discussão. Não podemos condicionar politicamente uma prática, sociedade e cultura de evoluir simplesmente porque a queremos preservar. A sociedade é dinâmica e a cultura também. Se a cultura é algo com a qual não nascemos, mas construímos no contexto e nas interações sociais que efetuamos com os grupos onde nos inserimos, então devemos ter em conta que a cultura de hoje não será a cultura de amanhã, poderá é manter alguns traços idênticos por desejo social ou imposição política.

O mundo é hoje um sistema binário, o real existe entre a materialidade do mundo e o espaço virtual, sustentado pela tecnologia de simulação onde também se constroem etnografias e etnomusicologias. Estes dois espaços que se tornam um estão repletos de novos primitivos e de orlas selvagens, onde expressões musicais circulam, sem mercado nem troca económica, livres, anárquicas cooperativas virtuais com valores e linguagens de código próprias, sem geografia física, novos territórios de bits e eletricidade. Quanto deste mundo se perde, se a etnomusicologia não se debruçar em objetos vivos? Na minha opinião, perde-se a capacidade de analisar a construção de um mundo, que é mais um palco onde a atividade humana se desenvolve.

Bibliografia

- Aronowitz, Stanley. Martinsons, Barbara. Menser, Michael. Rich, Jennifer: "Technoscience and Cyberculture"; *Routledge*. (1995)
- Colson, Richard: "The Fundamentals of Digital Art"; *AVA Publishing*, (2007)

- Collins, Nicolas: "Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking"; *Routledge*. (2009)
- Collins, Nicolas: "Some Notes On The History Of Devil's Music"; <http://www.nicolascollins.com/texts/devilsmusichistory.pdf>. (2009)
- Clifford, James: "The Predicament of Culture"; *Cambridge: Harvard University Press*. (1988)
- Gay, Jr., e Lysloff, René: "Music and Technoculture"; *Wesleyan*. (2003)
- Gibson, William: "Neuromancer"; www.libertarianismo.org/livros/wgneuromancer.pdf. (1984)
- Middleton, Richard: "Studing Popular Music"; *Milton Keynes: Open University Press*. (1990)
- Winner, Lagdon: "Do Artefacts Have Politics?"; *Open University Press*. (1999)