

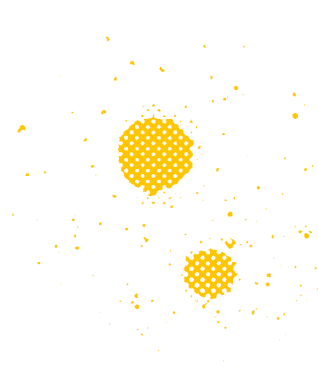
ALEXANDRE SPERANDÉO FENERICH

A Distopia Brasileira

»Dis-«, prefixo negativo, associado a »topia« (dis-topia) indicam, ao contrário de »utopia“, um lugar »anômalo“, da doença e do caos. O termo é utilizado principalmente pela ficção científica, mas para a experiência brasileira dos povos originários e dos escravos africanos ele expressa a realidade.

O florentino Américo Vespúcio (1454 – 1512), que cunhou »Novo Mundo« para o continente que mais tarde levaria seu nome, foi um mercador e representante do estado português, e suas expedições pelo Brasil no séc. XVI não pretendiam criar um lugar utópico, mas tão somente feitorias militares e comerciais. Para fazê-lo, o viajante italiano associou-se a alguns povos indígenas e incentivou a guerra com outros, em um resultante processo de terra arrasada no qual os métodos mais perversos foram utilizados. **Assim, os espaços virgens e férteis sobre as quais narram os primeiros visitantes europeus são um »Novo Mundo« apenas após se tornarem »tabula rasa« para a exploração mercantil.**

Recentemente (2019) o xamã yanomami Davi Kopenawa declarou que »**Bolsonaro** [...] é o que nós, Yanomamis, chamamos de »xauara«, possui um pensamento adoecido, completamente louco. Quer manchar nossas terras, exercer sua maldade quando, na verdade, deveria estar ali apenas para respeitar as leis.«¹ Na sua cosmogonia, »xauara« é o espírito da destruição que precisa ser contido para que o Céu não caia sobre nossas cabeças. O presidente representa o Estado Brasileiro na feição colonial original que tem dominado o país desde sua fundação. A **Nova República (1986–2016)** foi um entremeio breve entre golpes de estado que instauraram, via de regra, regimes com o mesmo viés das feitorias de Vespúcio. No Brasil, o projeto de um lugar ideal (utopia) nunca foi colocado. O país fundou-se e desde então se mantém sob a égide da concretezude exploratória da natureza e das pessoas em favor do lucro dos detentores deste Estado: o Rei, seu séquito, militares, religiosos, comerciantes, feitores. Abaixo dessa rígida hierarquia, o império do caos, a distopia.



Arte Sonora Brasileira e Distopia

Em um lugar em que »distopia« pontua a experiência cotidiana da maioria de seus habitantes, a presença e a integridade das culturas negras e dos povos originários é um sinal de resistência aos violentos processos de dominação que marcaram a história brasileira, os quais se afirmaram também no campo da arte. E por vincularem estratégias de »ginga« à imposição de modelos europeus, estas culturas, cuja sobrevivência está ligada à metamorfose das ideias e formas dos colonizadores, apresenta objetos artísticos mistos, complexos, de difícil categorização.

Por conta disto, grande parte da produção atual que pode ser entendida como arte sonora vem permeada por aspectos que tocam fortemente em outros campos, como a música, a literatura e as artes visuais. Esta amplitude se dá tanto pela necessidade de sobrevivência dos artistas, que precisam atuar em várias frentes, quanto pelo fato deles possuírem percursos múltiplos. O conceito de arte sonora enquanto terreno autônomo é, portanto, estranho à realidade brasileira.

Além disso, a ideia de consistir um gênero artístico puro poderia representar, nesta realidade, uma forma de exclusão de produções que se vinculam a outros circuitos, diferentes dos ligados às instituições que o legitimam, tais como museus, galerias de arte e universidades. Expandir o campo da arte sonora no cenário brasileiro é incluir pensamentos e práticas atípicos aos seus discursos de legitimação, muitas vezes formulados fora desta realidade.

Pode ser elucidativa uma comparação entre o lugar em que ocupam tanto o suíço radicado no estado brasileiro da Bahia, Walter Smetak, quanto os baianos Dodô & Osmar. Smetak é considerado o fundador da arte sonora brasileira ao criar, dos anos sessenta aos oitenta, uma série de instrumentos musicais (os quais denominou »plásticas sonoras“) que mesclavam tradições de lutheria ocidentais e orientais. Utilizando-se de materiais facilmente encontrados (como cabaças, arames e madeiras nativas), moldava a forma e a execução destes instrumentos a partir de simbologias religiosas. Contava com uma sólida educação musical tradicional, tendo sido violoncelista em orquestras europeias e brasileiras, e foi professor de música na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

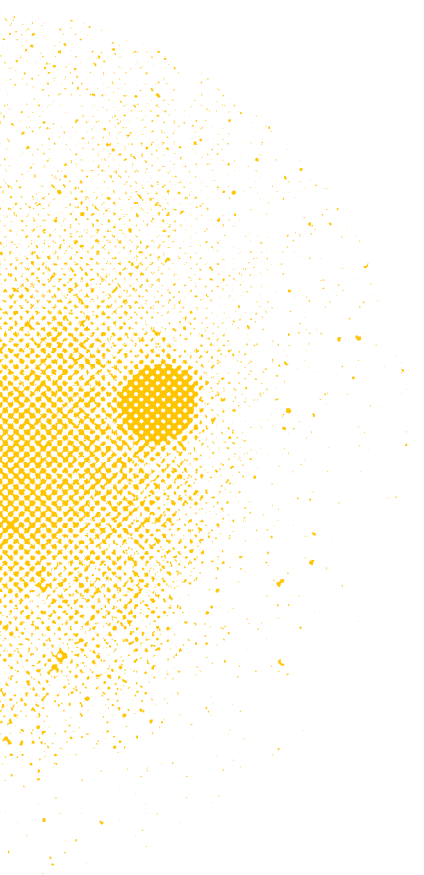
Dodô e Osmar (Adolfo Antônio do Nascimento e Osmar Álvares Macedo) criaram em 1943 um instrumento de corda com captação eletromagnética que ficou conhecido como «pau-elétrico», o qual é contemporâneo à guitarra elétrica norte-americana. Seus inventores o fizeram para evitar o feedback dado pela amplificação de um violão comum por microfone: o pau-elétrico não possuía caixa de ressonância, tendo resolvido um problema para as apresentações itinerantes carnavalescas do duo sobre um automóvel, precursoras do atual Trio elétrico. A invenção traria características únicas à música carnavalesca baiana, como o uso de distorções e uma tração de virtuosos no instrumento, em plena folia carnavalesca.

Apesar de tanto Smetak quanto os luthiers baianos terem criado instrumentos e práticas circundantes a eles, Dodô & Osmar não transitaram pelos lugares de legitimação nem das artes, nem da universidade. Sua invenção não passa pelos tópicos das vanguardas europeias (como podemos traçar em Smetak, que era entusiasta do microtonalismo). E no entanto, tanto Smetak quanto Dodo & Osmar trabalharam com o mesmo objeto. Podemos nos perguntar, portanto, qual o critério para classificar o primeiro como Artista Sonoro e os segundos, não.

Embora o pau-elétrico tenha uma origem restrita à música, traz elementos sonoros únicos articulados a uma tradição ligada às culturas africanas – o carnaval. O instrumento se aproveita da estrutura do violão europeu, mas acrescenta um timbre que permite novas possibilidades, como a saturação. É um objeto escultórico-sonoro, «plástica sonora”, para usar o jargão de Walter Smetak, sendo talvez a primeira experiência contemporânea de objeto desta natureza no Brasil.

Uma genealogia da arte sonora que exclua a produção de Dodo & Osmar estará subtraindo uma tradição de sobrevivência cultural frente à distopia brasileira. É a partir desta noção que o Festival DYSTOPIE pretende abrir seu escopo para trabalhos que dialoguem com outras artes sonoras cujos modelos vão para além dos formulados pelas vanguardas artísticas do pós-guerra nos países do Norte Global, onde normalmente o gênero se coloca. Com esta prática curatorial tentamos estabelecer um diálogo entre produções

mais ligadas ao contexto europeu com outras realizadas por atores vindos de outros lugares conceituais. Alguns talvez sequer se reconheçam como artistas sonoros, mas acabam por tocar práticas comuns aos das produções normalmente ligadas ao campo – como fica claro ao aproximarmos os trabalhos de Smetak com os de Dodô & Osmar.



The Brazilian Dystopia

Dys-, negative prefix, associated with *topia* indicates, on the contrary to «utopia», an «anomalous» place of disease and chaos. The term is mostly used in science fiction, but for the Brazilian indigenous people and the former African slaves, it expresses their experience of reality.

The Florentine merchant Amerigo Vespucci (1454–1512), who coined the term «New World» for the continent which was later named after him, was an envoy of the Portuguese state. His expeditions to Brazil in the 16th century were not intended to envision utopia, but to set up military and commercial trading posts (*feitorias*). In order to do that, the Italian traveler, joined by some indigenous people, encouraged war with others. This process, in which the vilest methods were used, devastated the land. **The untouched and fertile territories in the accounts of the first European visitors are only a «New World» following a «tabula rasa» owed to commercial exploitation.**

Recently (2019), the Yanomami shaman Davi Kopenawa declared: «**Bolsonaro** [...] is what we, the Yanomami, call «xauara», he has an ill, completely mad mind. He intends to sully our land, to exert his cruelty when, in fact, he should be there only to respect the laws.»¹ In his cosmogony, «xauara» is the spirit of destruction that must be held back to avoid the sky falling on our head. The president represents a Brazilian state based on its original colonial features such as they have dominated the country since its foundation. The **New Republic (1986–2016)** was a short period of respite between the coups d'état which, as a matter of course, set up a state system in line with the purpose of Vespucci's *feitorias*. In Brazil, the project of an ideal place (utopia) has never been envisioned. Ever since the country was founded, it has suffered from blatant exploitation of its people and natural environment for the profit of those in control of the state: the king, his entourage, the military, priests, merchants, and administrators. Subject to this rigid hierarchy, it is an empire of chaos: dystopia.

Sound Art in Brazil

In a country where «dystopia» marks the everyday experience of most of its inhabitants, the presence and integrity of black and indigenous peoples' cultures is a sign of resistance against the

violent hegemony that is a major feature of Brazilian history – a violence that is also inherent to the artworld. Cultures, whose survival depends on the transformation of colonial systems and ideas in opposition to the enforcement of European models, produce multiple complex objects which are hard to categorize: *ginga* (jiggle) is one of the strategies used to face European impositions. Indeed, most of the current productions understood as sound art are closely connected to other fields such as music, literature, and the visual arts. This scope is developed either through the necessity to survive by acting on several fronts, or as a result of multiple formations. In Brazilian reality, the concept of sound art as an autonomous field is, therefore, incongruous.

Moreover, within this reality, the idea of a purist artistic genre implies the exclusion of productions in circuits other than those of legitimating institutions such as museums, art galleries, and universities. To expand the field of sound art in the Brazilian panorama is to include atypical ideas and practices in the discourse of legitimation, often formulated outside dystopian reality.

This statement can be illustrated by the position occupied by Walter Smetak, a Swiss-born musician who lived in the Brazilian state of Bahia, in comparison with Dodô & Osmar, natives of Bahia. Smetak is seen as the founder of Brazilian sound art by creating between the 1960s and the 1980s a series of musical instruments – named *plásticas sonoras* or sound plastics – that merged occidental and oriental lutherie traditions. Using easily found materials such as calabash, steel wire, and native wood, he derived the shape and sound of the instruments from religious symbologies. Having benefited from a solid traditional musical education, he played the cello in European and Brazilian orchestras and was professor at the Federal University of Bahia (UFBA).

In 1943, Dodô & Osmar (Adolfo Antônio do Nascimento and Osmar Álvares Macedo) created a string instrument with electromagnetic pickup known as «*pau elétrico*» («*electric log*»), which was a contemporary of the North American electric guitar. They developed this instrument in order to avoid the feedback given by the microphone amplification of an acoustic guitar: the *pau elétrico* had no sounding board and was invented as a solution to the duo's problems on their itinerant carnival shows, performed



from a car – a forerunner of the current trio elétrico. The invention brought unique features to the Bahian carnival such as the practice of distortion and a tradition of instrumental virtuosity in carnival parties.

Although both Smetak and the Bahian luthiers similarly created new instruments and sound practices around them, Dodô & Osmar were not admitted to the places of legitimation, neither in the artworld, nor in academia. Neither has their invention been touched by the discourse of the European vanguards, where Smetak has left traces as an enthusiast of microtonality. And yet both Smetak and Dodô & Osmar worked on the same thing. One wonders, therefore, about the criteria that classify the former as a sound artist, and the others not.

While the origins of the pau elétrico are strictly musical, its unique sound components are articulated within a tradition linked to African cultures – the carnival. The instrument benefits from the configuration of the European acoustic guitar but adds a timbre with new potentials such as the overload. It is a sculpted-object, a »sound plastic«, to use Smetak's term, and possibly the first manifestation of an object of this nature in Brazil.

A genealogy of Brazilian sound art that excludes Dodô & Osmar would suppress a tradition of cultural survival in Brazil's dystopia. It is this realm that the DYSTOPIE festival proposes to investigate, spanning works that stand in dialogue with other genres of sound art, whose origins go beyond the delimitations of post-war artistic vanguards in the northern hemisphere, where they are usually anchored. This curatorial practice endeavors to establish a dialog between productions more connected to the European context with others created by actors from differentiated conceptual backgrounds. Some of them do not even consider themselves to be sound artists but still touch on practices shared by those normally associated with the genre – as can be observed in a closer study of the work of Smetak and Dodô & Osmar.

