

Chelpa Ferro

Hermano Vianna

texto publicado na revista mexicana Polyester, vol 7, nº 24, inverno de 1998/99, páginas 32 a 37

No início dos anos 90, a banda techno britânica LFO (de Low Frequency Oscillator) lançou uma música chamada simplesmente – a simplicidade era também metonímica – LFO. O motivo para esse disco ter se tornado um clássico não tem a ver apenas com suas qualidades dançantes, mas com a introdução radical de um novo tipo de som que colocou dançarinos de todo o planeta em transe. Tal som dava nome à banda: sua frequência era das mais baixas que os ouvidos humanos já tinham captado, gerando um grave que acaricia violentamente os corpos – e não apenas os ouvidos – que com ele entram em contato. O som – e nunca uma outra sonoridade tinha adquirido tanto o direito de se tornar superstar – passava a existir, não como onda, mas como um outro corpo físico qualquer, que poderia ser apalpado como um “objeto relacional” de Lygia Clark, ou que poderia ser vestido como um parangolé de Hélio Oiticica. Seu sucesso foi literalmente estrondoso e hoje é presença obrigatória em qualquer pista de dança.

O achado do LFO tornou explicitamente compreensível algo que alguns críticos, principalmente Frank Owen, advogavam desde o nascimento da house e do techno: aquilo não era apenas música, mas também arquitetura. Toda a música eletrônica contemporânea, e não apenas a ambient music, se transformava em um ambiente no qual o ouvinte pode circular, ou penetrar.

Can you feel it? Quando os DJs de house (ou mesmo os de hip hop) pegam o microfone fazer essa pergunta, uma das mais comuns no repertório da dance music, eles não se referem apenas à percepção auditiva dos dançarinos. O que se quer saber, e a resposta será positiva se tudo estiver “funcionando” bem, é se os sons podem ser percebidos pelo tato, ou se os sons podem ser navegados (uma navegação não virtual) com os corpos. A música passa a ter uma nova relação com

as artes visuais. O som passa a existir como escultura, como instalação. E não estamos mais no território da metáfora. O nome house não se tornou popular à toa. A house music é habitável. Ohm Sweet Ohm, como já cantaram nossos maiores profetas: os componentes do Kraftwerk.

Antes deles, em 1936, outro visionário, Edgar Varèse, sonhava – em seu “manifesto” Novos Instrumentos e Nova Música - com a situação que a invenção desses novos instrumentos iria instaurar. Sua descrição é amplamente visual: “poder-se-á perceber claramente os movimentos das massas e dos planos sonoros.” E ainda: “quando essas massas sonoras entrarem em colisão, ter-se-á a sensação de que se trata de fenômenos de penetração ou de repulsão”. Concluindo, e acrescentando uma outra faceta ao relacionamento entre música e artes visuais, Varèse diz estar “certo de que haverá um dia em que o compositor, uma vez realizada graficamente a sua partitura, poderá confiá-la a uma máquina que se encarregará de transmitir fiel e automaticamente o conteúdo ao ouvinte.”

Na frente de um computador pessoal que carrega um programa como o Protools, temos certeza que o dia imaginado por Varèse já chegou. Não são apenas as partituras, como as de John Cage, que podem ser vendidas como pinturas. O computador converte gráficos em sons, ou sons em gráficos, não importa quem vem primeiro. O compositor trabalha com o mesmo “cut and paste” de um designer gráfico que retoca uma fotografia ou uma página de revista através do Photoshop. O gráfico, que é mais que uma simples representação visual da música (ele também, de uma maneira muito precisa e digital, pode ser “visto” como a própria música, ou uma de suas interfaces), é tão navegável ou penetrável, com clics de mouse, como o som.

O compositor japonês Toru Takemitsu (mestre das trilhas sonoras¹ de Hiroshi Teshigahara, Nagisa Oshima e Akira Kurosawa) preferia pensar sua música como um jardim, onde os ouvintes podiam passear. Um jardim oriental, em constante mudança, capaz de integrar qualquer elemento estranho

1 E falando nelas, é impossível não lembrar sua cada vez maior espacialização, com o surround e o resto.

(ou não-musical) em sua paisagem. Gilberto Freyre, sociólogo responsável pelo culto do híbrido na cultura oficial brasileira, apontava a herança oriental nos jardins que os portugueses instalaram nas cidades de suas colônias tropicais. Eram jardins que se adaptavam ao terreno, não tentando impor uma lógica pré-estabelecida (vide Versailles); eram jardins mestiços de horta, medicina e ornamentação; eram jardins favelas.

Toru Takemitsu está longe e perto: um jardim favela seria semelhante à escritura da biografia de Hélio Oiticica por Waly Salomão: “uma conversa entrecortada igual ao labirinto das quebradas dos morros cariocas, ziguezague entre a escuridão e a claridade. Lama, foguete, saraivada de balas, ricochete de bala, vala a céu aberto, prazer, esplendor, miséria. Igual a um labirinto e a arte povera dos barracos das favelas do Rio de Janeiro.” Igual ao jardim favela que é a música-visual-penetrável (ainda Hélio Oiticica) do Chelpe Ferro, coletivo do Rio de Janeiro. Seu Ohm Sweet Ohm, sua house, é um barraco tecnológico. Um barraco-estúdio-prottools-marshall-wah-wah-bumbo-de-escola-de-samba-plugin-de-navegação-digital.

O Chelpe Ferro é um bando (mais que banda) carioca, formado por um núcleo de artistas visuais. Barrão é conhecido por suas esculturas onde máquinas se acoplam umas às outras, e entram em regimes deleuzianos-favelados de funcionamento. Sérgio Mekler é um dos mais requisitados editores de vídeo e cinema no Brasil, já tendo ganho vários prêmios de melhor edição de clips no Video Music Awards da MTV brasileira. Luiz Zerbini é um dos mais renomados pintores surgidos nos anos 80. Seus quadros também editam imagens de várias procedências compondo totalidades agradavelmente desequilibradas. O quarto componente, Chico Neves, tem uma carreira consagrada em produção de discos – os mais inovadores em matéria de sonoridade e da utilização do estúdio como instrumento musical na música popular brasileira.

Outros componentes são convidados a colaborarem com determinados trabalhos, como discos,

clips, exposições e performances. Todos apagam suas identidades artísticas anteriores e cada obra passa a ser assinada apenas pelo Chelipa Ferro.

O primeiro trabalho do Chelipa Ferro foi um CD musical, que incluía uma faixa interativa. Seu lançamento foi parte de uma exposição realizada numa das galerias de arte do Paço Imperial no Rio de Janeiro, onde foram exibidos objetos produtores de som. As superfícies e os corpos de auto-falantes eram usados com suportes para trabalhos diferentes ou como o próprio objeto artístico. Sonoridade e visualidade confundiam-se também a um nível muito básico, muito elementar, muito pragmático: a tela vibrante de um auto-falante atuava como a tela onde se projetava filmes; a vibração de um som de baixíssima frequência fazia bolas de ping-pong pularem descontroladas e gerarem ainda mais som; um carrinho típico, exemplo das mini-indústrias ambulantes que produzem e vendem pipoca nas ruas do Rio de Janeiro, se transformava – amplificado – em máquina de batucada. Como em um perverso simulacro de um show de rock, uma bancada vendia produtos Chelipa Ferro: camisetas, canetas, granola e até mesmo uma cachaça artesanal com o rótulo Chelipinha da Roça.

A última aparição do Chelipa Ferro foi numa performance encomendada pelo XII Videobrasil, Festival Internacional de Arte Eletrônica realizado em São Paulo em 1998. Nela, confirmou-se seu talento na invenção de instrumentos, que podem também ser pensados como esculturas ou “objetos relacionais”. Uma máquina lançava bolas de tênis sobre um bumbo de escola de samba amplificado enquanto um espremedor de frutas, também amplificado, produzia suco de laranja, que podia ser bebido por artistas e platéia no final do “espetáculo”. De alguma maneira, essas experiências traduzem, em linguagem pop, a “tecnologia da precariedade” de Reginaldo Carvalho, pioneiro da música concreta no Brasil, misturada à “estética da fome” (uma fome de tecnologia, além das outras fomes) de Glauber Rocha.

O Chelpa Ferro também atualiza, em termos pós-techno e pós-protocols, uma vertente futurista que está na base do modernismo brasileiro. O Manifesto Futurista de Marinetti motivou Oswald de Andrade a ser tanto “pau-brasil” quanto “antropófago”. O manifesto futurista fundamental para o Chelpa Ferro é (óbvio, como para todo artista ligado à música eletrônica) outro: A Arte do Barulho, de Luigi Russolo.

Russolo era pintor, como também o era seu amigo e colaborador Ugo Piatti, com quem construiu, em 1914, os primeiros “intonarumori”, ou noisemakers, ou melhor ainda, noiseplayers. Essas máquinas barulhentas também podiam ser pensadas como esculturas. O Chelpa Ferro retoma as idéias de Russolo radicalizando a confusão entre som e visual, tornando impossível e irrelevante saber o que pertence a um domínio ou a outro, ou qual a fronteira entre eles.

No contexto brasileiro, o Chelpa Ferro atua como um corpo estranho tanto no campo das artes visuais como no ambiente da música popular. Talvez esse seja o seu papel: não se adequar a nenhum território, traçando navegáveis linhas de fuga para cada um deles, ou entre eles. Como canta, desafiadoramente, mas também ironicamente, João Gilberto: “no peito do desafinado também bate um coração”. Troque-se desafinado por “intonarumori” (o que não deixa de fazer sentido) e a importância do Chelpa Ferro para as artes do Brasil estará plenamente justificada.