

# linhas

#3 2014

revista  
sobre **cultura**  
**eletroacústica**

# sumário

**03** editorial

**04** conversa com igor lintz-maues  
Tiago De Mello, com a contribuição de Lucas Rodrigues Ferreira

**05** bah, aceito sugestões de nome  
Daniel Gorte-Dalmoro

**07** ver para crer  
Ivan Chiarelli

**11** outra dimensão telúrica  
Natália Keri

**13** um primeiro chute sobre o produtor musical  
Sérgio Abdalla

**15** espaços para música  
Tiago De Mello

# editorial

---

Olá! A terceira edição da linda vem com novidades!

Nesta edição, estreamos duas colunas: a coluna de Natália Keri, que apresentará textos ficcionais baseados em músicas compostas especialmente para ela – nesta edição o compositor é Ivan Chiarelli; e a coluna de entrevistas – nesta semana entrevistamos o compositor Igor Lintz-Maues, direto de Viena. Além disso, contamos com as segundas edições das colunas de 15 dias atrás e novamente convidamos vocês, leitores, a comentarem e participarem ativamente da discussão dos assuntos apresentados.

Desejamos a todos uma agradável leitura!

# conversa com igor lintz- -maues

Tiago de Mello, com a contribuição de Lucas Rodrigues Ferreira

---

em três grandes tópicos:

**Sobre sua música** <https://soundcloud.com/linda3-1/sua-musica>

**Sobre sua formação** <https://soundcloud.com/linda3-1/sua-formacao>

**Sobre o curso de música em Viena** <https://soundcloud.com/linda3-1/universidade-de-wien>

## Sobre Igor:

**Igor Lintz-Maues** nasceu em São Paulo, em 1955. Foi um dos fundadores do grupo Premeditando o Breque, em 1976 do qual participou desse grupo até 1983). Formou-se em composição musical pela USP e realizou cursos de aperfeiçoamento em música eletrônica na Holanda. Nos anos de 1980, de volta ao Brasil, realizou grandes contribuições para a disseminação da música eletroacústica em São Paulo como professor da Unesp e com a realização de sua dissertação de mestrado pela USP (Música Eletroacústica no Brasil: 1956-1981), um dos raros trabalhos que registram uma parte da história da música eletroacústica no país. Atualmente vive em Viena, na Áustria, e é professor na Escola Superior de Música de Viena.



# **bah, aceito sugestões de nome**

Daniel Gorte-Dalmoro

---

Tiago de Mello, no encarte de seus Cadernos, bem sugere que se escute suas composições com um fone, caminhando pela cidade. Admito nunca ter feito isso, carente de um bom aparelho portátil para reprodução musical, e por não me animar em andar por aí com os ouvidos tampados – gosto de caminhar por entre os ruídos da cidade, os trechos de conversa, as línguas estranhas, as músicas de artistas de rua, os gritos dos loucos, os anúncios dos ambulantes. Assim, ao não seguir a sugestão de Tiago, me resta que a música eletroacústica, ouvida em concertos ou em gravações, me soa como forte herdeira de um certo tradicionalismo musical, em especial na sua forma de recepção. Que varie o local, não sendo necessariamente uma sala de concerto, e no qual problemas de acústica podem ser revertidas em favor da obra (NME Tomie Ohtake), que tenha vídeo e pipoca (1o. NME na Unicamp), que seja uma jam session (NME no Festival Baixo Centro), que tenha chá (NME Chá), em todos há uma exigência de atenção para o público para conseguir apreender a música. De minha parte, diferentemente de um Tom Zé ou um Mogwai, ou mesmo uma música barroca ou um jazz, não consigo deixar Stockhausen, Menezes ou Iwao tocando como fundo musical, enquanto faço outra coisa, ou converso com amigos (é certo que um conhecido já me executou por esse (mal) uso da música): preciso me concentrar nela. E é a posição que assumem as pessoas nos concertos do NME, pelo que pude reparar – olhares ausentes que garantem

uma audição mais presente. Pode ser que eu esteja sendo precário nas minhas observações, ou repetindo o óbvio ululante: como tentei me explicar no texto anterior, me ponho como completo leigo – ao menos neste início da Linda. Aos que entendem mais do assunto, à vontade para me rebaterem. Até lá, continuo a falar sobre isto daqui quinze dias.

# ver para crer

Ivan Chiarelli

---

Karlheinz Stockhausen disse numa de suas palestras em Londres, em 1971:

*“Há algo de muito importante a ser dito sobre nosso conceito de percepção. (...) Nossa concepção de verdade das percepções está inteiramente construída no visual. Isso levou à incrível situação na qual ninguém acredita em outra pessoa se não puder ver o que é. Em todos os campos da vida social encontra-se essa necessidade de estabelecer tudo em termos visuais, porque as pessoas não acreditam no que não se pode ver. E isso leva à resposta muito estranha da maioria das pessoas que ouvem essa música [composições musicais que trabalham com o espaço], que quando ouvem que os sons em um determinado salão estão se movendo para muito longe, e chegando muito perto, dizem: ‘Bem, isso é uma ilusão’.”*

O compositor alemão prossegue no tema, discutindo os termos que costumamos utilizar para descrever o som, sua proximidade ou afastamento em relação ao ouvinte, “como se” a circunstância fosse essa ou aquela. Assim, se o som sugere uma ampliação do tamanho da sala de concerto (porque parece vir de mais longe do que as paredes permitiriam), isso só pode ser uma ilusão. Afinal, a parede é *real*, e ela está a 5m de distância de mim. Se o som parece vir de mais longe, isso é um *truque* para enganar minha percepção e, portanto, ilusão.

O cerne do questionamento de Stockhausen é muito claro: **porque o apelo visual é “verdadeiro”?**

Tal afirmação implica, necessariamente, que aquilo percebido por outros sentidos é “falso”. No entanto (curiosamente), muito pouca gente diz que o cinema é uma “ilusão”. Mesmo quando o filme é uma ficção ou fantasia, está implícito que o universo criado pela história é falso, mas aquilo que o especta-

dor vê é real enquanto materialização de algo ficcional. O filme é, no mínimo, uma janela para outra realidade, não se diz “como se” a respeito das imagens. No entanto, quando os sons projetados na sala via dolby surround buscam nos imergir no ambiente sônico sugerido pelas imagens, é “como se” o carro viesse por trás de nós, ou “como se” o avião passasse por cima de nossas cabeças, ou “como se” a bala viesse em nossa direção.

Walter Murch, em sua introdução à edição americana de *Audio-vision*, especula que a origem disso talvez esteja no fato de que, na história humana antes século 20, “os sons tenham parecido algo inevitável e ‘acidental’ ao visual (e, portanto, amplamente ignorados) – presos como uma sombra ao objeto que os causava.” Foi apenas com o desenvolvimento das tecnologias de gravação que pudemos descolar essa sombra e trata-la como algo com individualidade própria. Murch continua:

*“E eis então o problema: a sombra que até então fora ignorada ou consignada a um papel de submissão à imagem estava agora correndo livre, ou prendendo-se maliciosamente às coisas mais improváveis. E nossa cultura, que não é uma cultura “auditiva”, nunca desenvolveu conceitos ou linguagem para descrever ou lidar adequadamente com tais desafios improváveis de força tão volátil.”*

Voltando: determinamos nossa realidade pelo que percebemos por nossos sentidos. Do ponto de vista da psicologia, uma ilusão pode ser definida como uma distorção da percepção sensorial.

As vozes na mente de um esquizofrênico são ilusão porque apenas o esquizofrênico as ouve.

As imagens criadas por uma mente sob o efeito de ácido lisérgico são ilusões porque apenas aquela mente as percebe.

Tais coisas são criações de uma mente individual que não podem ser percebidas ou compartilhadas por outras pessoas. Isso que coloquialmente cha-



mamos de realidade (sem entrar em grandes debates filosóficos a seu respeito nem contestar sua suposta existência) se refere àquilo que podemos vivenciar e experienciar de forma coletiva e/ou compartilhada. Assim, se duas pessoas vão a um concerto de música eletroacústica e ouvem sons que parecem vir de mais longe do que os limites impostos pelas paredes da sala, isso não é uma ilusão. Ambas as pessoas compartilharam de uma mesma experiência, e o que muda para cada uma individualmente é a maneira como a concretude dos sons ouvidos dialoga com a subjetividade das experiências de cada ouvinte.

### **mais-que-visão**

O desenvolvimento tecnológico alcançado pelos seres humanos no século 20 nos permite, pela primeira vez, vivenciar os sons como entidades autônomas, apreciar suas qualidades intrínsecas e individuais de forma independente de sua causa física. Se, por um lado, isso vem gerando o que Murray Schafer chamou de *esquizofonia*, por outro nos permitiu entender que o elemento que mais define o espaço é o som.

Diz-se que o ser humano enxerga tridimensionalmente. Isso é uma falácia. Nós enxergamos de maneira estereoscópica, ou seja, o fato de termos dois olhos em posição paralela um ao outro nos permite uma percepção de profundidade.

Faça um exercício: tape um de seus olhos com uma venda e espere sentado/a por alguns minutos. Depois, levante-se e saia andando pela casa, mas não se espante ao esbarrar nas coisas. Sua percepção de profundidade visual é dependente da estereoscopia visual.

Agora faça outro exercício: vende seus olhos (sim, os dois), aguarde sentado/a por alguns minutos e, depois, comece a andar pela sua casa. Deixe os

sons descreverem para você o ambiente e o espaço. Você vai perceber que, em pouco tempo, o deslocamento já não será tão difícil quanto a princípio. Os sons nos descrevem a natureza e as características do espaço em que nos encontramos e, por conta de nossa hiper-dependência da visão, buscamos “confirmar” tais percepções por meio de nossos olhos, mas isso não é absolutamente necessário. No fundo, você enxerga as coisas “como se” elas estivessem onde seus ouvidos disseram que elas estavam.

Quem é uma ilusão, agora?

# outra dimensão telúrica

Natália Keri

---

A partir da obra de Ivan Chiarelli:

<https://nmelindo.bandcamp.com/album/sons-s-o-est-rias>

Gostava de cheiro de terra molhada, tão raro de se sentir hoje em dia. Após as primeiras gotas de chuva, o perfume característico o fazia imaginar a submersão na terra liquefeita. O afundamento era lento, silencioso e poderosamente tátil, com cada parte de seu corpo em contato com o movimento pastoso do solo. A imersão ocorria passivamente e cada segundo era percebido em sua consistência.

Então, seus pés tocariam a quentura de um chão e ele se aprumaria em um mundo turvo, ocre e solitário, onde ele se moveria entre emaranhados de raízes.

Neste ambiente, cada deslocamento deve ser planejado e realizado com precisão. Mudanças eram raras, tudo era duradouro e resistente. A paz era marrom e monótona. No caminhar, apenas as rochas constituíam um obstáculo para o flâneur terrestre. Mas então não havia impasse, conflito ou diálogo: contornar o oponente frio e sólido era a única opção possível.

O caminhar através da lama era por vezes surpreendido por um rio subterrâneo, que ora corria por sobre sua cabeça, ora cruzava seus pés, ora lavava tórax e coxa, deixando os pés e a cabeça secos. A temperatura fresca da água retirava-o então da monotonia do morno ventre da terra e lembrava da existência da transparência e da impermanência das coisas.

O tempo transcorria com uma lentidão fascinante, de modo que anos de

aventura subterrânea seriam contados em minutos do nosso mundo aéreo. Esta propriedade transformaria a fuga telúrica em irresistível. Não era um vício, mas a busca instintiva pela quietude, pelo amansamento e pela previsibilidade.

# um primeiro chute sobre o produtor musical

Sérgio Abdalla

---

vou falar sobre o produtor musical. ele é um cara eclético? se ele realmente tiver de ser um cara eclético, ele tem como decidir por um caminho estético e descartar outro? se tiver como, qual a justificativa do caminho? se entendermos que a justificativa é a adequação da produção [o arranjo ou a materialidade final do som] à proposta [mesmo que latente, ainda não desvelada em toda sua clareza] da música, então o entenderemos como um cara que escolhe o caminho adequado? se pensarmos que a proposta às vezes é latente, então talvez ele seja um desvelador, um cara com uma sensibilidade muito focada, muito instrumentalizada, muito formalizada, que serve para ver que existe algo no fundo, ver que existe algo *bom* no fundo, e trazer à tona. então talvez ele seja um cara que vê algo bom em tudo. mas e quando é que ele recusa um trabalho? ou: quando é que ele propõe um trabalho? quando é que ele escolhe?

o compositor, o que faz? ele pega algo que entende como material e imprime uma escritura, uma história, um qualquer coisa, nesse material? então é a impressão de um qualquer coisa que é a composição? senão, depende do material? então ele é uma espécie de explorador mágico que encontra por sorte o material mágico que já vem certo? senão, então ele age como um curador observando os possíveis materiais para seu trabalho e escolhendo os melhores, “esse passa, esse não passa”? então, assim, ele escolhe as coisas que têm algo de bom, enquanto descarta as que não têm.

o compositor então decide que algumas coisas merecem e outras não merecem virar música. daí em diante, o produtor sabe que tudo merece ser música. o produtor tem uma generosidade infinita, enquanto o compositor tem uma mesquinhez em relação ao mundo.

não parece muito razoável entender que toda uma classe é inerentemente mesquinha e toda uma outra [que considera a primeira como o ouro do mundo] é totalmente generosa. ou a segunda está errada, e então não é tão generosa assim, ou ela está certa e deveríamos reconsiderar a história da mesquinhez. mas tomei esse caminho aqui porque, se consideramos tudo sob o ponto de vista [que é comum, existe no mundo!] segundo o qual o compositor está mais para a curadoria de um bom material do que para o trabalho que fará com ele, então não dá pra evitar entender a relação compositor/produtor como uma história de amor entre alguém infinitamente egoísta e alguém infinitamente altruísta, ambos entre si e em relação aos materiais com os quais trabalham.

# espaços para música

Tiago de Mello

---

Acabo de ouvir que fizeram uma [vakinha](#) para “salvar o **Plano-B**”. (Essa coluna começou a ser escrita na quarta-feira, 15). O plano é mais ou menos este: levantar 12 mil reais, via financiamento coletivo, para pagar as contas atrasadas de aluguel, para então iniciar um processo de transformar o Plano B em uma associação cultural. Daí, seria o caso de procurar apoio em editais governamentais para manter o lugar (li [aqui](#)).

Nunca estive no [Plano B](#). Mas de São Paulo, venho acompanhando sua trajetória nos últimos anos. O Plano B, ao que ouço falar, é uma loja de discos (talvez vinil, mas talvez tenham CDs, cassetes, nunca entrei em detalhes), cujo dono, o tal do Fernando, é amigo da nova música. Há algum tempo, a loja abria suas portas para apresentações do “noise underground” fluminense. Muitos amigos, na maioria cariocas, vêm tocando no Plano B, fazendo do local uma espécie de escapatória à cena academizada para a nova música (que tanto vêm acontecer em São Paulo).

Em São Paulo, esses mesmos amigos, bem como a outros amigos paulistas, tinham encontrado um correlato ao venue carioca: o [Walden](#). Literalmente underground, as apresentações no Walden aconteciam num porão na Praça da República (não exatamente uma correlata à Lapa carioca...). Mas eis que, ao mesmo tempo em que o Plano B anuncia fechar as portas, ou ao menos reformular-se, o Walden fecha para valer. Seus proprietários, por motivos pessoais, decidiram encerrar as atividades, ou, no máximo, passar o ponto.

Ambos os lugares não foram nem são exatamente meus campos de estu-



do. Porém, acho importante levantar a discussão, que tenho levantado também aqui, na Suécia (sou, nesse momento, pesquisador-convidado do [Estúdio de Música Eletroacústica da Suécia](#), e estou também pesquisando a cena da nova música aqui, em especial a sala de apresentações, [Fylkingen](#)): o que fazer para ter uma cena voltada à música nova? Ou melhor, o que fazer para *manter* uma cena voltada a essa música?

A Fylkingen é uma sala octagenária, antes voltada à música de câmara contemporânea (seu concerto de estreia contou com obras de Schoenberg, quando ele ainda era vivo e tudo!), subsidiada pelo Estado. O Estado paga as contas do lugar, e dois ou três funcionários, que devem cuidar com que o negócio ande. Membros eleitos por voto direto (pelos outros membros) podem marcar suas apresentações na sala, embora possa haver vetos, e, em geral, de duas a quatro apresentações por semana acontecem ali.

É grande, portanto, a diferença inicial entre a Fylkingen e os dois lugares brasileiros anteriormente citados: a sala sueca conta com investimentos diretos do Estado, sem os quais, afirmam os próprios diretores, seria impossível continuar a existir.

Em Stockholm também pude conhecer como funciona a [Audiorama](#), uma sala de três aniversários, que se anuncia desta maneira em outdoors pela cidade:

Audiorama é uma sala especialmente projetada para a difusão eletroacústica, construída pela iniciativa de um mecenas, e mantida a partir de editais estatais. Se no primeiro ano, eles contaram com aproximadamente 100 concertos, e no segundo por volta de 50, no terceiro por volta de 30, para esse quarto ano eles ainda não sabem quantos concertos haverá na sala: dependem, primeiro, de saber por quais editais estatais serão premiados, porque já estiveram à beira da falência algumas vezes.



Conversar com o diretor da Audiorama foi muito esclarecedor pra mim: **é preciso variar as fontes de renda.** *Infelizmente*, Audiorama foi construída com a proposta de ser uma sala intimista, o que faz com que apenas 50 lugares sejam disponibilizados para a plateia; mesmo que os concertos lotem consecutivamente, as contas não batem apenas com o dinheiro da bilheteria.

Voltando ao Plano B, vejo um futuro parecido ao do Audiorama para a loja de discos carioca: um projeto de início privado, que vai procurar o apoio estatal para sustentar-se. Eu, daqui, torço que não seja totalmente dependente do Estado, pois vi na Fylkingen um medo constante da troca de governantes render um corte muito drástico nas receitas. Mas torço também que o Estado brasileiro passe a olhar com melhores olhos esses lugares para música, sem os quais o que fazemos não tem lá muito porquê.

Em tempo, hoje (segunda-feira, pela manhã), a vakinha para salvar o Plano B já conta com R\$8.590,00, e, mais importante, com a contribuição de 81 pessoas. Ver uma manifestação pública assim, pela cena da música experimental, me é bastante animador pois mostra, uma vez mais, que esses lugares “alternativos” têm porquê existir.

Sorte aos amigos do Plano B!

Em tempo, ainda, fica aqui o registro da performance dos amigos do **-notyesus**, no Plano B:

B-Aluria live 2008 - <https://youtu.be/r0bR8NJHfwY>



(50 cadeiras, 21 caixas de som, uma sala).

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 20 de janeiro de 2014*

### **Sobre a linda**

A revista digital *linda* foi criada em 2014 como parte das atividades coordenadas pelo coletivo de música eletroacústica NME, ativo entre 2011 e 2018. Ao longo de mais de 50 edições, a revista reuniu autores de diversas regiões do Brasil e do exterior em torno do que se buscava caracterizar como uma cultura musical eletroacústica. Além de funcionar como um veículo de comunicação e espaço criativo de experimentação artística para os membros do coletivo, a revista buscou criar interlocução entre as cenas de música experimental de diferentes regiões do país, expandindo sua rede de colaboradores para além do estado de São Paulo. Por razões técnicas a *linda* foi retirada do ar em 2021. Com este projeto de reedição, a enorme quantidade de textos produzidos torna-se novamente acessível ao público em geral.

**Coordenação Geral:** Gustavo Branco, Julia Teles e Fernando Iazzetta

**Diagramação:** Elisa Bosso Fernandes e Ana Clara Gimenez

**Apoio:** NuSom e Berro

**NUSom**  
NÚCLEO DE  
PESQUISAS EM  
SONOLOGIA

**BERRO**