

# linhas

#5 2014

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

# sumário

**04** editorial

**05** o compositor paleolítico  
Francisco de Oliveira

**08** faça você mesmo!  
Ivan Chiarelli

**12** ode aos cabeçafones  
Nicole Patrício

**13** a música eletroacústica e a exigência de uma outra escuta  
Daniel Gorte-Dalmoro

**15** papel na gaveta é problema  
Sérgio Abdalla

**16** curling, salmiakki e música eletroacústica  
Tiago de Mello

**19** erro como polifonia  
Lucas Rodrigues Ferreira

**21** destruição  
Rodrigo Faustini

**24** sobre o fomento público à cultura ou "a obra de arte na era da reprodutibilidade do discurso"  
Ricardo Lira

**28** **indiferente**  
Natália Keri

**30** **língua estrangeira**  
Luis Felipe Labaki

# editorial

---

Depois de um número especial ([a \\*1, com um texto do Alessandro Santana sobre a música em Aracaju](#)), hoje voltamos à série numeral da linda, com texto de todos os colonistas! Mais uma vez, textos dos mais diferentes assuntos, mas que vão se coincidindo conforme se desenvolvem.

Se fôssemos dividir em dois grandes blocos, essa edição ficaria entre a **Apreciação** e a **Produção** (considerando essa divisão apenas uma forma de enxergar, e não de segregar).

Assim, um primeiro bloco, sobre apreciação, poderia ser constituído com os textos do **Daniel** (a escuta para a música eletroacústica), da **Nicole** (a escuta musical cotidiana), do **Tiago** (a apreciação do Curling e do Salmiakki) e, por que não?, do **Francisco** (a apreciação do ato de compor em outros atos humanos), além dos do **Lucas** e do **Rodrigo** (ambos, à sua maneira, sobre a apreciação do erro).

Já sobre produção, falam tanto o **Ivan** (dando dicas de como começar a produzir música em meio digital) e o **Sérgio** (sobre o ato da criação), quanto o **Luis** (discutindo a produção da canção brasileira em língua estrangeira) e o **Ricardo** (uma crítica ao modo dos editais de fomento à arte).

Além desses textos, a **Natália** continua sua série ficcional escrita sobre obras eletroacústicas compostas especialmente para a sua coluna. Nessa semana, a música 1995, de **Julia Teles**, virou o texto Indiferente.

Avisamos, por fim, que na próxima semana, 17 de fevereiro, teremos a participação especial da **Thais Montanari**, falando sobre a música experimental em Belo Horizonte, e um lançamento inédito... Mas, por agora, convidamos-lhe a conhecer o número atual e a comentar os textos, desejando, é claro, uma agradável leitura!

# o compositor paleolítico

Francisco de Oliveira

---

O leitor que, algum dia, tenha não apenas conduzido um automóvel, mas também transposto uma lombada, deve ter experimentado uma pequena satisfação, caso a tenha realizado com maestria, ou uma pequena frustração, caso tenha freado mais ou menos do que o necessário. O êxito ou o erro, aqui, não são necessariamente funcionais: não é preciso que se raspe o fundo do carro, que se impacte de maneira danosa a suspensão ou que se perca um semáforo pela frenagem exagerada para frustrar-se e, inversamente, para satisfazer-se não basta ter superado tais males.

Embora haja diversas atividades em que a mesma satisfação possa ser experimentada, há duas, em especial, em que gosto de exercitá-la. A primeira é a composição musical (tratarei mais diretamente dela e de como essa dimensão da transposição de lombadas encontra-se em seu cerne em próximas edições desta revista). A segunda é o arremesso de pedriscos no rio.

Arremessadores de pedriscos no campeonato Rock in River Festival (Franklin – Pennsylvania). - <https://youtu.be/eMUAUVUEGiXc>

Ao praticá-lo, não me interessa exatamente por realizar o maior número possível de rebotes em um único arremesso como é o propósito do pessoal no pitoresco Rock in River Festival (Franklin – Pennsylvania) – e, certamente, não me interessa desvendar o ângulo, rotação e velocidade ideais, como uma das estrelas da competição, Mr. “Mountain Man” Steiner. Que o pedrisco vá o mais longe possível, ou quique o máximo possível, é uma das metas que se podem buscar, de acordo com a pedra que o atirador tenha em mãos. Se ela for

achatada em boa medida, suficientemente pesada para que não saia planando (o que é provável com determinados pedriscos arroxeados, leves demais para a brincadeira), se tiver um ponto onde o indicador se apóie com firmeza, se o arremessador estiver dentro do rio e o rio estiver manso, então, sim, o desafio é atravessá-lo, é fazer a mais longa trajetória reta.

Em outros casos, a graça está, primeiro, em encontrar o melhor arremesso possível para cada pedra: as pequeninas necessariamente cumprirão distâncias mais curtas (especialmente porque força demais as faz ou voar, ou afundar de imediato) e, assim, pode-se mirar uma margem mais próxima do rio, arremessá-las com mais agilidade e menos força, talvez buscar acertar um toco de árvore que esteja flutuando; algumas, maiores do que o ideal, achatadas demais, podem saltar muito alto e outras, irregulares, podem fazer curvas (!) (também estas, se forem rápidas demais, correm o risco de afundar mais rapidamente).

Segundo – e isto valerá para todas as pedras, da pequenina à mais propícia a atravessar o poço –, a graça está na tal satisfação da transposição de lombadas. Se não é preciso pensar para encontrar o arremesso ideal; se tomo em minhas mãos uma pedra e sinto saber como jogá-la; se a arremesso e sinto ter feito um bom movimento e a vejo fazer um tal trajeto que realize sua potência; então me sinto pleno – ou: que tudo isso tivesse ocorrido, só fora possível por já me encontrar em plenitude. As casualidades de que uma pedra dê, por exemplo, um penúltimo salto mais alto que os demais, ou de que ela, em seu trajeto, supere um galho de árvore que se deite próximo ao leito do rio, são então um presente, em tal estado.

É claro que, para chegar ao nível em que *compõem-se* arremessos, isto é, em que cada arremesso realizado considere as singularidades da pedra e rio em questão, não basta estar inspirado; é necessária uma técnica, é necessário desenvolver uma disposição do olhar e do tato às pedras, é necessário desenvolver

uma disposição da musculatura envolvida, é necessário cultivar um silêncio que responda ao rio. Nada de outro mundo: aqui, uma criança de dez anos é tão apta quanto Mr. “Mountain Man” Steiner.

# faça você mesmo!

Ivan Chiarelli

---

Acho muito legal e bastante importante essa iniciativa de discutir a música experimental contemporânea, num veículo gratuito e de (relativo) fácil acesso à qualquer pessoa com um computador e conexão à internet.

Na semana passada, na estreia da edição especial \*1, [Alessandro Santana](#) falou sobre sua semi-solitária experiência criando em Aracaju, e na semana que vem teremos a Thais Montanari falando de Belo Horizonte. Aqui no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, temos um “bando” de loucos – talvez um punhado seja um termo mais adequado – falando, escrevendo, produzindo e apresentando onde e quando dá...

... mas não importa quantos sejamos, somos sempre solitários de alguma maneira. Já discuti algumas das razões que percebo para isso (no texto [“escute com responsabilidade”](#)), mas acho que deixei de fora algo crucial: a criação musical com recursos puramente eletrônicos é, quase sempre, uma atividade solitária. A pessoa se fecha num canto de sua casa, liga computador e montes de traquitanas sonoras – que vão de softwares à hardwares, de instrumentos musicais à objetos cotidianos – e fica se divertindo sozinha. Diferentemente do resto da música, nosso momento de convivência com outros músicos se dá quase que exclusivamente na apresentação pública do material criado.

Não, isso não é uma lamentação, e nem quero que você sinta pena das pessoas que se dedicam a fazer música experimental. Quero, na verdade, convidar você a fazer parte do nosso grupo.

(Ok, talvez não tenha sido o melhor sales pitch da história, mas vamos em frente).



Você vai precisar de algumas coisas pra começar a se divertir com os sons – na maioria, softwares. Como você está lendo esse texto, vou presumir que você tem um computador. Só dê uma verificada na sua placa de som, pra garantir que ela dá conta de algo mais do que tocar um CD.

Existe um monte de programas bacanas e caros por aí, mas você pode iniciar seus experimentos com alguns programas gratuitos. Você vai precisar de:

- 1 DAW (Digital Audio Workstation) – um programa que permita a você organizar os sons no tempo;
- 1 editor de audio – software que permite que você mexa em sons gravados, adicionando efeitos, cortando partes, mudando a velocidade, e assim por diante;
- Programas de efeito – são os softwares que vão te abrir caminho pra alterar os sons num nível “atômico”.

Vou apresentar uma lista com programas que você pode baixar da internet gratuitamente (ou pagando uma contribuição simbólica de US\$1). Eu utilizo esses softwares em MacOS, mas sei que funcionam em ambientes Linux e Windows (embora nem todos rodem nos três sistemas operacionais).

Dito isto, mãos à obra!

## 1) Matéria prima

Idealmente, você vai querer gravar seus próprios sons. Porém, para tanto, você vai precisar de um microfone ou um gravador portátil – ou, no mínimo, um instrumento musical e uma placa de audio. Como tudo isso custa dinheiro, vamos à uma solução gratuita, que você possa utilizar imediatamente.

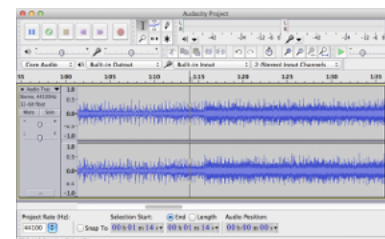
O site [freesound.org](http://freesound.org) se define como “*um banco de dados sonoros colaborativo, licenciado via Creative Commons*”. Ali, você pode pesquisar sons gravados

nos quatro cantos do mundo e fazer download dos que mais gostar, para utilizar como base para as suas futuras experiências.

## 2) Tratamento e edição

Uma vez que você tenha escolhido um ou mais sons, você vai precisar tratá-los e editá-los. O princípio, aqui, é exatamente como usar um software de edição de imagens (como o photoshop) para editar fotos, só que com sons.

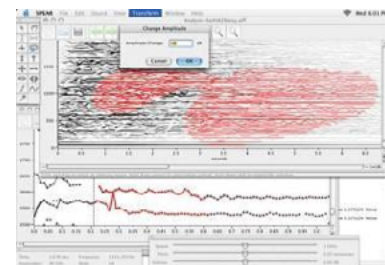
Uma alternativa bacana é o Audacity ([audacity.sourceforge.net/](http://audacity.sourceforge.net/)). Esse software roda em MacOS, Linux e Windows, e permite que você importe os sons que quer tratar e aplique à eles efeitos que alterem o volume, a velocidade e a altura (grave/agudo), ou corte pedaços do som e salve em arquivos separados. Claro, ele oferece muito mais do que isso, mas aí você descobre fuçando no programa.



## 3) Processamento

Essa é uma etapa opcional, mas que pode render resultados muito interessantes e divertidos. O processamento de sons implica modificar os sons; mas, diferente do tratamento (que, em tese, não vai modificar a natureza da sua matéria prima), o processamento te permite brincar com o som num nível atômico.

Existem vários tipos de processamento. O spear – [www.klingbeil.com/spear](http://www.klingbeil.com/spear) – roda em MacOS e Windows, e permite ver todos os pequenos componentes de um som, e mexer com cada um deles individualmente. Você pode apagar ou escrever novas linhas de som; comprimir um som que dura 1 minuto, para que dure apenas 1 segundo – ou, inversamente, esticar um som e fazê-lo durar minutos.



#### 4) Montagem

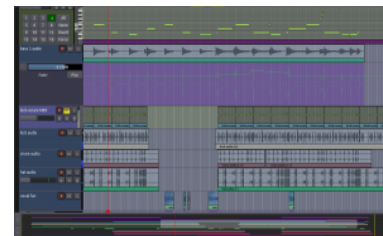
Uma vez que você tenha juntado uma coleção de sons (em estado natural, editados, tratados e/ou processados), está na hora de organizá-los no tempo. Para isso, você vai precisar de um DAW, ou Digital Work Station. Esses softwares permitem que você junte todos os seus sons, colocando-os em diferentes momentos no tempo, e estabeleça um equilíbrio de volume e posição espacial (num sistema estereofônico, isso significa colocar o som mais ao centro, à esquerda ou à direita).

O Ardour ([ardour.org](http://ardour.org)) é uma boa opção pra isso. Ele roda em ambientes MacOS e Linux, e permite que você junte todo o material que precisa pra criar uma música.

Você vai precisar do JACK audio connection kit ([jackaudio.org](http://jackaudio.org)) para fazer o Ardour funcionar e interliga-lo com outros programas. Essa ferramenta roda em MacOS, Linux e Windows.

E é isso! Com esse material na sua máquina, você está pronto para começar a se aventurar nesse enorme universo sonoro que está constantemente à sua volta, sem gastar nada (ou quase nada) de dinheiro. E depois que você já tiver se aventurado um tanto, talvez queira encontrar outras ferramentas mais específicas, ou que te permitam fazer coisas que essas não deixam. Nesse caso, é só dar um alô pra gente aqui na linda, ou aparecer num dos concertos do NME, e teremos o maior prazer em bater um papo com você.

PS: Pra quem usa Windows, nesse link tem uma lista de DAWs gratuitos que rodam nesse sistema operacional: <http://www.looperman.com/forum/thread/135115>. Eu nunca usei nenhum deles, de forma que não vou afiançar qualquer que seja, mas se você estiver interessado, me avise que eu posso descobrir qual é o mais recomendado.



# ode aos cabeçafones

Nicole Patrício

---

Fones de ouvido são.

Sujeitos exigentes – incluindo eu – discutem o tamanho ou a qualidade do som dessas duas trouxinhas recheadas de auto-falantes; mas, antes de qualquer adjetivo, fones de ouvido simplesmente são.

Os sons que saem são só seus. Vão passeando de um lado para o outro, ziguezagueando sua cabeça. O ambiente ao redor vira cenário da trilha sonora que você escolheu. E faz sentido.

Ou não.

Você bate os pés de leve, sentado, ou caminha, tudo no ritmo da música. O raro bom humor de uma manhã qualquer faz a gente até cantar junto, com direito a “featuring” de algum(a) estranho(a) te olhando com cara de “?”.

E que venham os adjetivos, então:

Fones de ouvido são catárticos.

Transcendentais.

Mágicos.

Até o momento em que um dos lados para de funcionar.

# a música eletroacústica e a exigência de uma outra escuta

Daniel Gorte-Dalmoro

---

Como havia dito na crônica anterior, a mim, um leigo apreciador de música eletroacústica, esta parece, em alguns aspectos, herdeira de um certo tradicionalismo da música de concerto na recepção, na sua exigência de concentração. Com tradicionalismo eu não quis dizer conservadorismo. Pelo contrário, no contexto da indústria cultural atual e suas formas de produção e recepção, a exigência de atenção na música – ou na música e no chá, numa tentativa de misturar sensações, por exemplo – é uma quebra da lógica cotidiana a que estamos submetidos: excesso de estímulos, diversificadas atenções exigidas ao mesmo tempo, meia concentração em cada coisa, que acaba antes num abatimento de cada sentido antes de um processo sinestésico. Ser obrigado a se concentrar e ouvir a música é algo que poucos ouvintes tem o hábito de fazer.

Ademais, como em geral não há um foco para atrair o olhar – a orquestra ou músicos a executar ao vivo –, tem-se também a quebra com a centralidade da visão que impera em nossa sociedade. É certo que não é raro as músicas serem acompanhadas por vídeos – o primeiro concerto do NME ao qual fui era assim. De qualquer forma, a mistura som-vídeo ali posta, em que se “vê” os ruídos (como em Benziami, de Julia Teles e Luis Labaki), ou que desfaz a ligação imediata entre imagem e som (Pequena coleção de quedas, Henrique

Iwao), me ajudaram a ter um entrada menos abrupta na música eletroacústica (antes eu encarara, sem sucesso, Stockhausen), e me permitiram, na seqüência, ir me desfazendo da necessidade da imagem, não em favor do som puro – não acredito em purezas -, mas de imagens “aleatórias”, na medida em que há uma confusão entre sons e sentimentos que trazem imagens sem uma relação afetiva clara. Por exemplo: ao escutar uma música, de concerto ou popular, que foi “trilha sonora” de algum momento – uma execução ou um beijo, tanto faz – os afetos que me desperta são diretamente ligados a tais lembranças. Na música eletroacústica, a vinda de um evento ou uma imagem solta, chega por caminhos mais tortuosos, mais abstratos ou mais inconscientes. Ou menos no caso do NME Chá, em que se tenta misturar o paladar à audição: somos postos em contato com nós próprios nessa mistura, em busca das sensações causadas pelo chá e sua afinidade com o que é ouvido – algumas vezes nossos afetos condizem com os do compositor, outras elaboramos nossos próprios sons para o sabor, ou nosso próprio sabor para o som. Esse me parece um dos aspectos que o tradicionalismo da música eletroacústica destoa do tradicionalismo da música de concerto.

Me alongarei um pouco mais no assunto na crônica que vem.

# papel na gaveta é problema

Sérgio Abdalla

---

Encontrei um papel na minha gaveta, com um texto que escrevi em algum momento entre 2009 e 2013:

“Escrever uma peça coral. Não-cênica. A capela. Coral é uma dinâmica de grupo. Muitas pessoas cantando juntas. Alguma coisa com texto. Cantando uma letra. Uma letra de alguém sobre alguma coisa ou sobre. Os cantores podem sentir algo em relação ao texto. Podem sentir pouco e mesmo assim cantar e fazer funcionar. O coral é grande. A peça pode ser grandiosa ou não. Em português. Com qual entonação? Texto meu seria menosprezado? Texto de outros me tiraria uma resposta das costas. Texto poético? Que texto? Haicai? Concretos? Arnaldo? Coisa fácil. O côro é ruinzinho, coisa fácil. Algum texto não chato. Não religioso. Pouco pretensioso. Minhas construções precisam ser entendidas, senão não vão cantar minha peça. Minhas intenções eu as quero claras. Mário Quintana? Alberto Caeiro? Beckett? Uma construção sem sentido além de si mesma. O ridículo de entoar um texto. É ridículo. É fora de propósito entoar um texto do Beckett com um côro. De qual propósito? O que eu quero fazer? O que eu quero dizer? Posso dizer alguma coisa? Posso falar besteira? O que seria besteira. Tanto quanto a composição for mais minha, menos há a possibilidade de besteira. Minhas regras, minha sintaxe, meu sentido ou não-sentido.

Polirritmia? Estaticidade do movimento: Beckett total.”

Corrigi uma frase nele que incluía uma seta pra formar seu sentido, e corrigi porque não quis o problema de desenhar uma seta aqui. De resto, era bem assim.

E se a música fosse o pensamento sobre o problema que é a música?

# curling, salmiakki e música eletroacústica

Tiago de Mello

---

Faz mais ou menos um ano, aprendi a assistir Curling. Curling é um esporte que surgiu nos congelados lagos escoceses e que consiste, basicamente, em arremessar pedras sobre o gelo, buscando deixá-las mais próximas ao centro do alvo do que as pedras do time adversário. Modalidade olímpica, o esporte tem seu auge nos jogos de inverno, como os de agora, em Sochi.

A primeira vez que ouvi realmente falar de Curling foi em 2010, em Helsinkí, quando dos jogos olímpicos de Vancouver. No hostel em que me hospedei, havia uma sala de TV, onde se reuniam marmanjos de diversas nacionalidades para assistir às partidas dos diferentes esportes invernais. E incrivelmente, a final de Curling, protagonizada pela vizinha Suécia contra a anfitriã Canadá, foi a maior comoção pública que vi no país nórdico...

Hoje em dia, no Brasil, o Curling torna-se mais conhecido. Ontem, assistia ao Mogi Mirim 1 X 1 Corinthians, quando o narrador Milton Leite anunciou a transmissão dos Jogos de Sochi. Após citar umas 2 ou 3 modalidades, terminou o anúncio dizendo “e Curling também, o esporte queridinho dos brasileiros!”.

Embora não tenha sido em Helsinkí que tenha experimentado pela primeira vez Salmiakki, é de lá que vem essa especiaria. Feito, basicamente, de Cloreto de Amônia e na forma de uma balinha, à primeira experimentada,



Salmiakki me foi a pior experiência da vida. Ao ingerirmos um alimento, temos uma cartela de opções de gostos possíveis: sabores que não estejam incluídos nessa cartela simplesmente talvez não sejam comida! E esse me pareceu o caso, em 2011, do Salmiakki.

Em 2011, ainda, inaugurei um blog sobre comida com amigos, chamado TeenFoodTeenFood. Lembro que o Pedro Henrique Lopes escreveu um texto sobre “[adquirir novos gostos](#)“, mas referindo-se aos queijos azuis. Bem, não por conta disso, mas talvez tendo aquele texto pela cabeça, decidi insistir no Salmiakki!

Hoje, o vejo como uma metáfora à arte contemporânea: à primeira vista, uma fotografia de Ai Wei Wei pode parecer banal, uma coreografia da Maguy Marin pode parecer uma não coreografia, e uma música pode parecer barulho. Porém, às segundas e terceiras tentativas, desvelam-se camadas de interesse, que me mostram como estou intimamente ligado àquilo. E como gosto de Salmiakki, de Ai Wei Wei e de Maguy Marin!

Uma última lembrança: fui ao Gopala Prasada, um restaurante lacto-vegetariano de inspiração indiana de São Paulo, e almocei ao lado do Fábio Zanon e de seus filhos, de poucos anos de idade. Lembro-me do Zanon dizer aos filhos “se você não quiser comer algo, não precisa; mas se colocar na boca, aí tem que comer”.

A pergunta é: o que faz com que alguns gostem tanto de algo que é simplesmente cuspidos pelos demais; ou melhor: o que faz com que as pessoas cusquam aquilo por que têm tanto apreço os outros?

Me chateio cada vez mais com quem simplesmente cospe, aos primeiros segundos (se é que chegam a ouvir!, muitas vezes as pessoas “não gostam” sem

sequer experimentar!) a minha música. Ora, não sou um gênio, muito menos minha música é uma obra-prima. Mas, há nela alguma tentativa de comunicar, algo que fica simplesmente entalado nas vias da comunicação porque o outro fecha seus ouvidos, vai embora, pede para baixar o som.

O incômodo causado pela estranheza do Curling, do Salmiakki ou da música eletroacústica é, simplesmente, um primeiro obstáculo às suas fruições. Somente a força ativa da vontade do descobrimento é que podem salvá-los da cartela dos não-sabores. Somente as perguntas “Mas por que eles gostam disso?” e sobretudo “Como eu posso gostar disso?” é que podem salvar as pessoas de um mundo monótono, cheio de coisas iguais, de experiências já vividas.

A música eletroacústica não é a salvação do mundo. Também não o são o Salmiakki e o Curling. Porém, com eles, pode-se expandir o mundo em que se vive e, assim, viver melhor. E se eu gosto tanto deles, talvez você possa gostar também :)



# erro como polifonia

Lucas Rodrigues Ferreira

---

erro como polifonia

a transliteração entre línguas, linguagens, meios acontece nos processos paralelos. a evidência dos paralelismos permite ver o não-visto, e entender o funcionamento da Criação.

o que me interessa na TV digital é o que o receptor joga fora.

a TV digital tem um pequeno atraso em relação à analógica porque o satélite transmite a mesma mensagem duas vezes, as sobrepõe, e só deixa passar o que é correspondente.

—  
*v. boricic, 1971*

*para ser lido por duas pessoas em voz alta, tentando sincronizar significados.*

*para ser relido por duas pessoas em voz alta, omitindo as palavras coincidentes.*

Podemos nos perguntar o que é esteticamente relevante para o homem de hoje.

Podemos nos perguntar o que é esteticamente relevante para as pessoas hoje.

A resposta subjetiva pode facilmente ser: nada.

A reação subjetiva pode ser fácil: nada.

O alcance do observador de interesse é tão grande

O âmbito de aplicação do observador de interesse é tal

que quase tudo criado por qualquer um ser vivo ou uma máquina está apto a se tornar um objeto

que quase todo o gerado a partir de um animal ou de uma máquina em posição de ser um objeto

de contemplação estética de um determinado grupo de observadores.

da vista estético de um determinado grupo de observadores.

Nós também podemos nos perguntar se existe um “objeto estético”,

podemos também perguntar se há um “objeto estético”

que é adequado para qualquer observador.

para cada observador.

Não, tal objeto só poderia ser ser uma invenção da nossa imaginação.

Não, esse objeto seria apenas uma invenção da imaginação é.

Também devemos perceber

Também temos de reconhecer

que a adequação de um objeto estético para uma pessoa humana

que a adequação de um objeto estético depende de uma pessoa humana

depende do tempo.

reconhecer de tempo.

Conforme o tempo passa,

Com o tempo,

você se acostuma com o seu ambiente e, em seguida, muda a esfera de interesse.

você se acostumar com seu entorno e da esfera de interesse, então, mudar.

# destruição

Rodrigo Faustini

---

No meu último [texto](#), resolvi falar um pouco sobre o Glitch e a sua relação com o Noise e a ‘deturpação’ de sentido gerada por esses defeitos eletrônicos. O tema esbarra em outro interesse meu, que é a incorporação da deterioração de arquivos em obras musicais. Mesmo identificando-se com o Noise, caótico, a deterioração em seu estágio máximo apresenta o seu completo oposto – o silêncio (da fita apagada, do cd ilegível, etc) e acrescentam outras questões interessantes às que estavam ali.

Sempre fui muito interessado nas imagens de fitas de VHS velhas, mal conservadas, gravadas por cima de outras coisas, das imagens ‘toscas’ do Super 8, das fotografias mal reveladas e, assim, o meu primeiro desfruto ‘estético’ com o arquivo deteriorado por processos naturais foi através de imagens – incluindo o contato com o trabalho do videoartista brasileiro [Felipe Barros](#), que registra o ato sem se confundir com ele, gerando testemunhos de alta resolução.

Esse interesse me levou a descobrir o filme [Decasia](#), um documentário composto de (e sobre) imagens em película em diversos estágios e tipos de decomposição. Aqui, a decomposição exposta se confunde com o próprio filme, acompanhado por uma [trilha orquestral](#) (disponível no hiperlink) que busca musicar essa destruição vista na tela, incluindo pianos desafinados, phasing e uma tentativa de fazer ‘a orquestra soar como se estivesse coberta por teias de aranha’ segundo o próprio compositor, Michael Gordon. Porém, sem o vínculo com as imagens, o tema musical da deterioração física pode passar despercebido, embora a iminência metafísica do Caos continue ali.

A primeira composição musical que conheci que se baseava na decomposição do arquivo sonoro analógico foi 'd|p 1.1' (Disintegration loop) de William Basinski, no qual o ruído, a composição original e, enfim, o silêncio, se confundem. Trata-se de um loop feito em cima de uma gravação de um pastoral tocado numa rádio nos anos 80, gravado pelo compositor na época e transferida de fita para um computador em 2001, processo que acabou por desintegrar o material das fitas em si, gradativamente.

O mais interessante é que conheci a música através de um filme (The Comedy, de 2013) e não por si só – descobri então que ela mesma estava relacionada intrinsecamente a uma sequência de imagens desde a sua 'criação': a queda das torres gêmeas do World Trade Center em 11 de Setembro, captadas por uma câmera no topo do prédio de Basinski, e sincadas com a música no dia seguinte. Destruição em cima de destruição, ruídos que clamam por silêncio total, mas que são preenchidos por repetições incessantes de notas condenadas que não chegarão a lugar algum.

*(posto o vídeo como referência, mas sugiro a pesquisa por um arquivo com mais qualidade para a escuta)*

William Basinski – d|p 1.1 - <https://youtu.be/qYOr8TlnqsY>

A força do gesto de Basinski ao relacionar sua peça com aquele documento histórico trouxe um peso político e emocional grande ao projeto, que seguiu com mais alguns 'loops' lançados em cd e vinil (que passam a incorporar o silêncio com mais frequência no meio da desintegração), mas o que me interessa aqui é que, mesmo desvinculadas dessas imagens, esses sons contam sozinhos essa narrativa de destruição, morte do som e do arquivo, transição do sentido para o nada, deterioração do sopro pelo tempo.

Sons desgastados, perda de fidelidade e distorção – pedaços de fita sem informação ou em decomposição – surgem abruptamente, interrompendo o

fluxo de uma audição/fruição comum e se tornando o próprio foco dessa audição, a repetição de cada loop inicialmente nos deixa cada vez mais familiarizados com ele, mas com o tempo cada vez mais distantes. Aproxima-se da sensação hipnótica de observar a chama de um fósforo ou algo que queima, sempre se transformando até que se esgote seu combustível – ou, no caso, até que a natureza idiótica da repetição do loop perca seu referencial inicial por completo.

A lenta transição do sentido para o não-sentido, delicada e complexa assim como se observa na imagem que é destruída, é uma ‘morte’ do signo apenas, uma vez que o material analógico não desaparece e sim sua informação, como num lossy encoding; as fitas deterioradas, inclusive mantêm-se ‘vivas’ através das digitalizações de Basinski, em mais uma antropomorfização do arquivo. Há algo extremamente narcísico no tema da decomposição, e talvez daí venha sua constante relação com a imagem.

Essa ‘arte da destruição’, de imagens e sons que se decompõem e se destroem durante sua execução seriam como o oposto do ‘sopro de vida’, ‘criação de espírito’ e quaisquer outras metáforas menos rebuscadas para o ato criativo. Na contemplação desses ‘retornos ao nada’ há um sadismo no qual o espetáculo seria a observação da luta pela sobrevivência do sentido/sinal original contra a redenção ao ruído e o nada. Porém, como a obra de Basinski demonstra, essa contemplação também faz parte de um processo de luto, momento de suspensão, transmutação do sinal. Escuta-se uma morte que também é uma conversão.

# sobre o fomento público à cultura ou “a obra de arte na era da reprodutibilidade do discurso”

Ricardo Lira

---

Nesta edição da Linda queria tratar de algumas questões em relação à produção de projetos culturais. Não em sentido amplo, mas especificamente da relação entre políticas públicas de fomento à arte e à cultura e a própria produção artística.

Nos últimos tempos tem-se adotado duas vias de políticas públicas em artes: ou se fomenta projetos culturais/artísticos de maneira direta – através de editais que selecionam projetos de um determinado setor (audiovisual, música, dança etc); ou o fomento é concedido de maneira indireta, por meio de leis de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet (federal) ou o ProAC-ICMS (SP), nas quais parte do montante devido ao fisco por empresas privadas é convertida em “patrocínio” de projetos culturais previamente aprovados pelos governos.

Estas duas vias parecem ser paralelas a dois grandes modos de visão política perante a função do Estado: um de tendência dita “liberal”, que não acredita na intervenção estatal direta e vê com desconfiança (de totalitarismo) uma política que, através de editais, elegeria uma “arte oficial”; outro de tendências ditas “progressistas”, que acredita na função reguladora do Estado em garan-



tir que expressões artísticas consideradas de baixo apelo comercial possam se manter vivas, apesar do mercado a elas hostil.

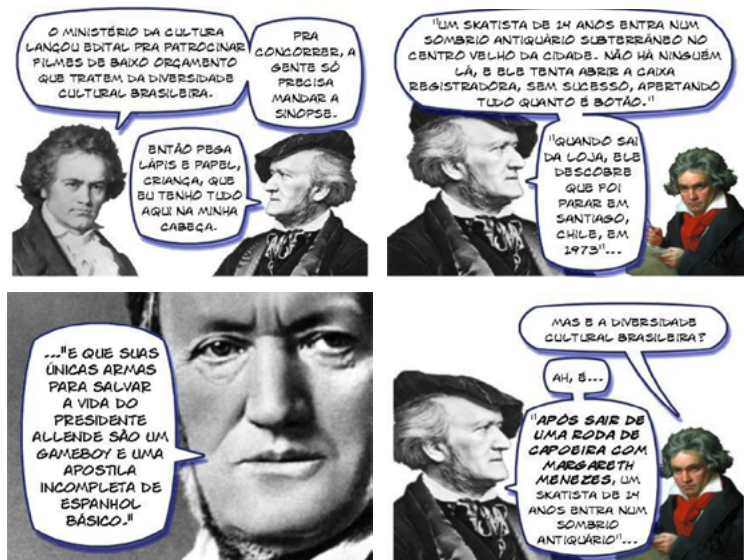
No caso do fomento indireto, das leis de incentivo, os problemas e distorções gerados são velhos conhecidos: a decisão final sobre quais projetos receberão financiamento é delegada (terceirizada) às empresas privadas, restando ao governo apenas a função burocrática de fiscalizar a legalidade dos projetos. Neste sentido, a decisão será tomada pelo departamento de marketing, que obviamente optará pela otimização de exposição das marcas da empresa. Projetos que já têm apelo comercial tendem a canalizar os recursos do “incentivo fiscal”. Os que não têm, esbarram na figura do “captador”: profissional cuja função é fazer a intermediação entre os departamentos de marketing das empresas e os proponentes dos projetos, que não raro cobra de 10% a 40% do valor do projeto pelo “trabalho”.

Já no caso do fomento por edital, a distorção é bem mais sutil. É bastante comum encontrar editais cuja exigência documental beira o absurdo – cartas de anuência, procurações sobre direito de imagem, comprovantes de regularidade fiscal... e, apenas **por último**, as partituras, roteiros, gravações, enfim... o material que será fomentado. Além disso, não é raro perder-se nas interpretações possíveis dos “critérios de seleção” dos editais, que muitas vezes tratam menos do material artístico em questão e mais do *discurso* sobre esse mesmo material. Com isso, surge uma nova função do produtor cultural: não mais aquele que seleciona criteriosamente o projeto segundo suas possíveis qualidades artísticas; mas aquele que sabe lidar com os documentos e impasses burocráticos e, sobretudo, aquele que sabe adaptar o *discurso sobre o projeto* às exigências dos editais.

E, neste ponto, pode-se observar uma convergência inusitada dos dois modos de fomento segundo um único critério: o discurso/imagem sobre aquele

objeto artístico interessa muito mais do que o objeto artístico em si. A produção cultural adquire o status de arte (no sentido antigo, de *techné*) publicitária. Tanto no caso do incentivo, quanto no caso do edital, tem maior sucesso aquele projeto cujo produtor é mais hábil na técnica publicitária: no primeiro porque sabe atrelar seu projeto à melhor imagem que a empresa deseja; no segundo porque sabe atrelar o projeto ao discurso mais “aprovável” segundo o edital do dia.

Sobre isso, uma ótima tirinha do blog *Wagner e Beethoven* (<http://wagnerebeethoven.wordpress.com/2013/04/14/acordei-bemol-2/>)



Talvez seja preciso enfatizar que a crítica aqui dirigida ao modelo do edital não diz respeito à sua pertinência enquanto política pública de fomento à arte. Acredito que ações do Estado sejam fundamentais para corrigir distorções do livre mercado transposto à esfera artística. O problema é o quanto o edital consegue atingir o que promete, uma vez que seus critérios se dirigem menos às obras do que aos seus discursos.

Não me proponho aqui a fornecer qualquer tipo de resolução fácil a tais problemas. No entanto, me parece que se trata menos de encarar problemas de ordem ética (como honestidade em relação aos discursos propagandísticos dos projetos), e mais da discussão e consideração de questões de ordem estética. Não uma estética dogmática, prescritiva; mas antes uma estética crítica, que possa reconsiderar seus próprios critérios a cada momento.

\*Agradeço à Tamyra Moreira pelas importantes sugestões ao texto

# indiferente

Natália Keri

---

A partir da obra de Julia Teles:

Julia Teles – 1995 <https://nmelindo.bandcamp.com/track/1995>

Chegar naquele hotel mediano era como chegar em casa. Afinal as camas e mesas iguais no fim eram sempre as mesmas, apesar de estarem instaladas em outra cidade.

Penetrou outra vez naquela atmosfera de limpeza ligeira e simulação de conforto. Seguiu o procedimento padrão: mala na prateleira, pendurar as camisas, abrir bem a ducha e deixar o vapor invadir o quarto.

O banho relaxante era seguido por uma latinha de cerveja no sofá da recepção, para reparar na cara dos outros hóspedes. Os outros eram realmente visitantes, iriam voltar em uma ou duas semanas para suas casas, ao invés de partir para outra cidade, para a próxima cama idêntica do hotel seguinte.

Mas naquela noite não apenas as paredes azuis e amarelas seriam familiares no hall. As portas automáticas abriram e deixaram entrar um velho amigo, mais barrigudo, com menos cabelo e com bem menos ousadia do que da última vez que haviam bebido juntos.

Escondeu-se por trás da latinha e desejou profundamente que os anos tivessem provocado esquecimento. Para sua decepção os olhares se cruzaram e o camarada veio andando em sua direção. O desgosto era profundo: uma das grandes vantagens daquela vida nômade era o anonimato, que o alforriava de certas convenções sociais irritantes.

Ao cumprimentar o amigo sabia de cor as falas daquela encenação enca-  
bulada, que tinha como objetivo esconder uma indiferença óbvia. Somente os  
unia as longínquas lembranças de uma banda de garagem. As músicas podem  
ser ouvidas ou até tocadas novamente, nunca pelos mesmos homens.

# língua estrangeira

Luis Felipe Labaki

---

Numa conversa outro dia, chegamos aos artistas brasileiros que com- põem em outras línguas que não o português. Obviamente, eles são minoria na música popular. Mas como essas línguas são usadas nas composições?

Acho que um dos primeiros motivos geralmente apontados para se com- por, por exemplo, em inglês, é a possibilidade de se atingir um público maior, dado que o mercado internacional da música é basicamente anglófono. E isso não é válido apenas para brasileiros – artistas alemães, islandeses, japoneses e etc. também fazem isso.

Há discos pensados como apresentações de um artista para o exterior, que usam inclusive novas versões de composições já existentes. Talvez um bom exemplo mais antigo disso seja o [Getz/Gilberto](#), que meio século atrás teve uma importância inegável para o alcance mundial da bossa nova. Mas o interessante do disco é que ele não contém simplesmente versões internacionais, “dubladas”, das composições: tanto *Garota de Ipanema* quanto *Corcovado* são cantadas tanto em inglês quanto em português, na mesma faixa. E outras músicas, como *Dor- ralice* ou *Desafinado*, são apresentadas apenas em português. Imagino que parte da graça para o ouvinte norte-americano (e, reciprocamente, para o brasileiro) estivesse, justamente, na mistura do “novo gênero brasileiro” com o universo já estabelecido do jazz, e a manutenção do português reforça essa sensação de “um encontro entre duas culturas”.

Outro “disco brasileiro feito no exterior” em que convivem o inglês e o português é o álbum *Caetano Veloso* de 1971. Bem, trata-se de um disco do exílio,

composto, gravado e lançado em Londres. Para mim, um de seus momentos mais potentes é justamente a entrada dos primeiros versos em português, que surgem só na metade da quarta música, “[If you hold a Stone](#)”, ela mesma uma versão em inglês de “Marinho só”. E esses versos – “Mas eu não sou daqui/ Eu não tenho amor/Eu sou da Bahia/De São Salvador” – ligam-se ao exílio não só pelo que dizem, mas também pela opção de mantê-los em português, interrompendo o fluxo da língua inglesa que vinha até então, e talvez dando um novo significado a seu uso.

Na contracapa do disco, aliás, há uma nota apresentando Caetano Veloso para o público inglês. O começo é bastante curioso:

“Caetano Veloso era uma estrela no Brasil. Ele veio à Inglaterra e decidiu fazer de Londres sua casa no verão de 1969. Um santo francês disse uma vez que é tão perigoso para um escritor tentar uma nova língua quanto é para um religioso tentar uma nova religião: ele pode perder sua alma. (...)”

Essa última afirmação é interessante. Na verdade, há vários exemplos de compositores para quem a língua estrangeira aparece talvez não como um novo modo de escritura, mas como uma primeira base de trabalho através do qual eles moldam sua identidade. E, nesses casos, ela deixa de ser um elemento circunstancial, restrito a um ou outro disco ou a uma música específica que acaba carregando a marca de “a música em inglês do fulano, o disco em inglês”, etc.

A Mallu Magalhães é um exemplo de compositora para quem o atípico era justamente compor em português. Essa relação está mudando – em seu primeiro álbum, eram doze canções em inglês contra apenas duas em português; no segundo, sete contra seis; no terceiro e mais recente, nove em português e apenas três em inglês – e em entrevistas de diferentes momentos da sua carreira ela foi questionada sobre sua relação com os idiomas. Mas lendo resenhas e textos por aí, tenho a impressão de que se costuma apontar o fato de ela estar

escrevendo mais na sua língua nativa como um sinal de sua “maturidade artística”, num sentido qualitativo. Tendo a achar que essa associação *a priori* da língua nativa com maturidade-qualidade é um tanto falha, por mais que no caso dela possa até haver um pouco de verdade na afirmação. Acho que, no geral, a língua estrangeira pode estar relacionada em primeiro lugar a um desejo de filiação a determinado repertório, de se relacionar e se posicionar dentro do universo internacional de certo estilo. Talvez seja por isso que as bandas brasileiras de metal mais conhecidas no Brasil e no exterior cantem primariamente em inglês.

Por outro lado, há grupos que usam a língua estrangeira como ruído, como textura. O primeiro disco do Jumbo Elektro, *Freak to Meet You!*, é cheio de exemplos disso. A primeira música, “[Run, Run, Run!](#)”, é cantada como se fosse uma simples canção pop-rock em inglês e, se ouvida ao acaso, assim pode soar. Mas as frases são na verdade formadas por um amontoado de palavras em inglês e fonemas que *soam* como inglês, mas que não formam nenhuma frase de sentido coeso na língua (Do wanna beat bop get but is éat/All and to you main/ We end fall and bichô kids/ Dance to you main). Outra música constrói sua rima principal (“Hannalux and the book’s on the **table**/Fresh fruit for rocking **vegetable**”) a partir da pronúncia incorreta da palavra **vegetable**. É um uso do inglês que parece fazer mais sentido, ou ao menos ter mais graça, para um ouvinte que não o tenha como língua nativa. O Karnak também trabalha com a mistura de idiomas, adicionando ainda uma língua inventada por eles mesmos, o *davadara*.

Para terminar, queria dar um exemplo da operação inversa, de um grupo estrangeiro que canta em português: é um [grupo japonês de pagode](#). Ou de, enfim.



*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 10 de fevereiro 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**