

# linhas

#8 2014

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

# sumário

**03** editorial

**04** a grande revolução de bob  
Bruno Fabbrini

**11** crítica à minha obra deletada  
Daniel Gorte-Dalmoro

**13** erupção  
Natália Keri

**15** a origem das ideias  
Ivan Chiarelli

**18** dinheiro de cultura  
Tiago de Mello

**24** lembrando wyeth  
Francisco de Oliveira

**28** morton feldman me enganou  
Sérgio Abdalla

# editorial

---

O interessante da convivência (mesmo que incorpórea, por meios eletrônicos) é que ela acaba gerando certas sincronias e consonâncias. A cada edição que passa, os textos da **linda** aprofundam suas afinidades e debatem facetas diferentes de um mesmo tema; ou então, debatem temas distintos, mas que se relacionam por um eixo em comum.

É assim que chegamos à esta edição **#8, 24 de março**, discutindo o afastamento e a aproximação dessa cultura experimental, de uma prática que se dá de formas completamente diversas, mas complementares. Por conta disso, temos o prazer de anunciar a participação especial de **Bruno Gold** em um texto inédito sobre a invenção do **Bob: o Moog!**

Em sua série de ficções musicais, **Natália Keri** escreve “Erupção”, inspirada na música “junho de 2013”, de **Daniel Puig**, enquanto em suas respectivas colunas, **Daniel Gorte-Dalmoro**, **Francisco de Oliveira**, **Ivan Chiarelli** e **Sérgio Abdalla** discutem outras obras experimentais. No paralelo, **Tiago de Mello** levanta questionamentos pertinentes sobre o dinheiro e a cultura.

Lembrando que semana passada tivemos a **linda\*4**, com um texto sobre **Fortaleza**, por **Eric Barbosa**. E na próxima semana, teremos mais um texto dessa série especial: **Magno Caliman** fala do que acontece em **Vitória/ES**.

Por fim, mas não menos importante, aproveitamos uma vez mais a convidá-lo a conhecer, ler e baixar a **linda-em-pdf**, uma edição especial de 1 mês da revista. E também a comentar os textos que estão aqui, aproveitando para entrar em contato com seus autores.

Desejamos a todos uma agradável leitura!

# a grande revolução de bob

Bruno Fabbrini

---

Texto especial para Linda#8 pelo Bruno Gold!

Bob é um nome comum na música popular. Tem o Dylan, o Marley, o McFerrin, o Brown, e uns tantos outros deixados de lado. Mas a inicial Bob “do seu Moog”, tão ilustre, não é tão popular quando posta ao lado desses outros, apesar de seu invento revolucionário, os sintetizadores da Moog. Muita gente já ouviu falar deles, mas poucos sabem o que há por trás daquelas belas teclas envoltas por uma chapa de aço e gabinete de madeira, osciladores, filtros e circuitos elétricos, botõezinhos giratórios e chaves espaciais, palavras e signos grafados no painel frontal, além da série de leds e luzes espalhadas pelo aparelho.

É, provavelmente você já escutou o nome Moog, ouviu centenas ou milhares de sons produzidos por seus instrumentos, e outras tantas histórias sobre Bobs (salvo tenha esfumado todas suas memórias, perdido elas aplastadas por pedras giratórias ou numa dor de cabeça aguda, por conta do shake de ovo maltine gelado, e deu branco!), mas nunca sobre Bob Moog.

Quem foi, afinal, o “Seu” Bob Moog?

## 1) Bob quem?

Bob nasceu em 23 de maio de 1934, batizado como Robert Moog, filho de um engenheiro elétrico, e se interessou desde pequeno pelo objeto de estudo paterno e por música.

Eterno curioso, com 14 anos montou, em parceria com ‘seu velho’, um theremin (simpático e lindo instrumento tocado pela colega de NME, Julia Teles). Com o frisson causado pelo instrumento em pequenas rodas, conseguiu um representante comercial em NY que começou a vender seu kit de montagem do aparelho por U\$50, o que, com o sucesso, lhe permitiu pagar os estudos até chegar a um PhD em engenharia física.

Curiosidade: Música Pornográfica. O primeiro representante comercial de Bob, que vendia seus theremins in NY, acabou se envolvendo como diretor de filmes da indústria porno e me pergunto qual seria o fundo musical de seus clássicos...? Se alguém souber algo dessas trilhas, estou por aqui! Ah sim, o nome do rapaz é Walter Sear.

2) Bob’s World (5 citações retiradas do documentário):

a) “Há algo de espiritual no que faço, no sentido de conectar as coisas que existem no universo, essenciais a nossa existência. Como nos comunicamos com um instrumento musical, com um computador, ou uma máquina? Através da mente? Por quê acreditamos que um instrumento musical é a extensão de nossas mãos? Como nos transformamos, junto com o instrumento, em uma única unidade?”.

b) “Quando construo e toco essas placas, ouvindo a mudança nos circuitos elétricos, eu tenho uma sensação muito próxima à dos músicos quando tocam seus instrumentos, como um violinista deslizando o arco sobre as cordas, por exemplo. Muita gente começa a sentir o que os circuitos fazem, de maneira análoga ao que sinto. Eu tenho treinamento técnico, então visualizo as coisas em forma de circuitos e correntes elétricas, mas você também pode sentir isso em relação as mudanças sonoras. Eu sei que, de alguma forma, os músicos entram em contato com essas placas que ficam dentro do instrumento, não em contato físico, mas por meio de algo circulando aqui”, diz o simpático e



Bob and Herb Deutsch

sorridente senhor Moog, apontando para cabeça, “conectando o que há dentro de cada corpo.”

c) “Quando penso na realidade e no sentido da vida, vejo quantas conexões temos com a realidade em diferentes níveis, e isso mudou a forma como encaro os instrumentos musicais. Quanto mais você se aprofunda na matéria, mais você se dá conta de que tudo é energia imaterial. Existe uma linha tênue entre a matéria e a consciência: toda matéria é uma extensão da consciência e pode responder, de alguma maneira, à essas vibrações de energia, expandindo o conceito de energia estudada pela física. Existem estudos sérios de como a interação entre as pessoas, e mesmo os animais, podem alterar/afetar o funcionamento de uma máquina, e acho que existem implicações análogas entre o que acontece com os músicos e seus instrumentos.”

d) “Há um plano da realidade, onde não existe tempo ou espaço, feito apenas de energia. Entramos em contato com essa energia por algum canal e, com as conexões certas estabelecidas, eu não vejo porque um pedaço de matéria (por exemplo um vidro quebrado, ou um disco antigo) não possam dialogar e interagir com esse alto nível da realidade, que tem livre acesso a tudo, passado e futuro. Suponho que meus instrumentos façam isso de alguma maneira, acessem ou retenham algum tipo de memória desse tipo. Quando eu construía esses instrumentos, podia senti-las explicitamente – não através de vozes estranhas na minha cabeça, mas tinha essa sensação de estabelecer tais conexões. Um diagrama de um circuito, posteriormente transformado na porta de um circuito, torna-se parte de um instrumento, como uma gravação, uma espécie de memória acessível, que pode se ligar e compartilhar com muitas outras.”

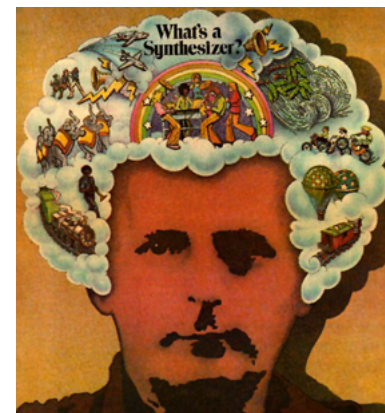
e) “Sempre gostei de jardinagem, tal qual meu pai, também engenheiro. Dessa maneira, entro em sintonia com a natureza. Entendo que o universo, o ambiente em que vivemos, é parte de um ecossistema extremamente complexo

e que necessita de muitos cuidados, como um componente de sintonia fina. É um sistema orgânico e, sabendo o que colocar – ou não – no solo, permite que as plantas cresçam saudáveis, o que nos dá a sensação de controlar melhor nosso próprio ambiente, nossa natureza.”

3) Bob bless you, God. God press you, Dog. Dog mess you, Bob.

A grande revolução de Bob, a Síntese Sonora e os famosos Moog:

“No início eu construía módulos para músicos eletrônicos, que eram caixas com circuitos elétricos, uma entrada e uma saída, com a finalidade única de produzir, modificar ou moldar diferentes tipos de onda sonora, e esses módulos podiam ser interligados através de pequenos cabos (patch cables). Isso começou a acontecer em 1964, com a ajuda de Herb Deutsch. Alguns anos depois, quando já havia todo um sistema pronto, eu juntei uma série desses circuitos, em 1967, e coloquei todos esses módulos pra funcionar juntos numa caixa. Foi daí que concluímos que o processo de montagem dessas partes, unindo tudo que tínhamos, numa espécie de síntese, e decidimos empregar o termo ‘sintetizador’. Um sintetizador não era feito de sons sintéticos, falsos, mas sim reais, sintetizando uma série de módulos eletrônicos em um único aparelho.”



Bob Moog

Esse aparelho, pouco tempo depois e com algumas modificações importantes – precisamente em 1970 – veio a se tornar o famoso MiniMoog, o primeiro sintetizador fabricado em escala industrial, que botaria o mundo de cabeça para baixo.

Diferentemente da maioria dos synths atuais, construídos por sínteses digitais (bits e bytes), os sintetizadores da Moog são inteiramente analógicos e dependem de componentes elétricos para criar e transformar voltagem elétrica em vibrações sonoras. Junto a uma onda originária gerada por oscilador, uma série de filtros subtraem e ressaltam harmônicos dessa onda e oferecem uma gama quase inesgotável de variáveis para a construção sonora.

Numa explicação simplificada, todo sintetizador – analógico ou digital – depende essencialmente de 3 fontes:

- **oscilador** (transforma a corrente elétrica em ondas e permite definir sua forma e frequência);
- **filtro** (modifica a onda original gerada pelo oscilador, subtraindo e ressaltando harmônicos); e
- **amplificador** (define a amplitude da onda, ou ‘volume’).

Da combinação desses três elementos surge a síntese subtrativa, que deu origem aos sintetizadores. Através deles é que nasce, a partir de 1967, a possibilidade de construção de todo um novo catálogo/alfabeto/inventário sonoro, com milhares (ou até milhões) de vozes nunca dantes escutadas. Somado a criação do filtro de envelope (ADSR), que permite o controle de cada som gerado (uma nota ou ruído) gerada pelos synths, em parâmetros relacionados ao tempo de ataque, decaimento, sustentação e queda sonora, as possibilidades se tornam praticamente infinitas, podendo fazer referência a instrumentos de teclas, sopros e cordas, e também trabalhá-los em combinações ruidosas e inéditas, além de incorporar o ruído como um elemento sonoro constitutivo. Por mais referências auditivas que houvessem de instrumentos acústicos tradicionais e sonoridades, é nesse ponto que se tornou possível a geração e livre manipulação de ondas através de modificações nos parciais harmônicos, oferecendo-se para criação todo um novo alfabeto de sons, ruídos e combinações inéditas.

Curiosidade: No início da fabricação dos Moogs, houveram algumas discussões sobre a necessidade de um teclado, já que ele poderia remeter diretamente à um tipo de música pré-existente, o que poderia colocá-lo em rota de colisão com a novidade plena de sua descoberta. Ainda assim, concluiu-se que o teclado era uma boa possibilidade de explorar as possibilidades timbrísticas do instrumento, não necessariamente gerando apenas melodias, mas ruídos,



afinações estranhas, vibrações ressonantes e todo um leque de colorações timbrísticas possibilitadas pela combinação entre osciladores e filtros, com os botões, chaves e modificadores no painel frontal oferecendo a interface perfeita para a construção e moldura de sons, e o teclado como a melhor forma de controlar sua execução.

Antes de bater o martelo, porém, outras opções de interface/controlador foram testados e atualmente algumas delas, como o touchpad (painel sensível ao toque, parecido com a interface de um Ipad), estão disponíveis no Moog Voyager, fabricado a partir do ano de 2002 como uma evolução natural do Mini Moog.

#### 4) Legado

“As coisas mudaram muito rapidamente, e nunca soube pontuar quando exatamente a ideia de sintetizador começou a tomar o mundo. Inicialmente, foram os músicos experimentais; depois, uma cena local em NY tentando criar e utilizar sons malucos; em seguida os publicitários começaram a usá-los nos comerciais; aí chegaram os produtores de álbuns, e houve uma mudança constante em relação aos seus diversos usos e aparições.”

“A difusão dos synths no mainstream se deu pelos programas de tv, que utilizam determinados sons em repetição para evocar algo, e depois os combinam com melodias, difundindo esse novo alfabeto sonoro pelo mundo.”

Em relação à música, poderíamos citar precursores como Rick Wakeman, Keith Emerson, Sun Ra, Stevie Wonder, Vangelis, Kraftwerk, Chick Corea, Quincy Jones – e paro por aqui, porque a lista é inesgotável. Pode ter certeza, você também já escutou parte desse alfabeto sonoro na trilha de Blade Runner, Alien ou outras centenas de títulos que fazem parte do seu repertório.



Isso sem contar os sons de pinball/fliperama, tiros laser de videogames ancestrais, o sound design de estúdios de cinema, dentre milhares de outros exemplos. Depois do MiniMoog e sua síntese subtrativa surgiram outras formas de síntese sonora, como a aditiva, a FM e algumas outras, mas a origem de tudo isso vem de Bob Moog. Pensar em sintetizador sem imediatamente associar a palavra ao seu criador é como pensar em refrigerante e não pensar imediatamente... no fofótico Dolynho? Humn.....

## 5) Conclusões

Tornei-me mais íntimo da história de Bob Moog, que faleceu no ano de 2005, depois de assistir um lindo documentário a seu respeito que deu origem a boa parte dessa homenagem (o link está disponível logo abaixo do fim do texto). Considero esse senhor um dos grandes gênios da música pop, da música obscura, da música dançante e do rock progressivo, onipresente no alfabeto sonoro e musical contemporâneo. Independente do gênero, seu som ecoa ressonante nesse grande universo misterioso chamado música, e pode-se dizer que, de alguma maneira, Bob Moog faz parte da formação acústica e musical de qualquer ser humano nascido depois de 1967. Falando nesse ano, P&L, e até a próxima.

PS: Boa parte das frases citadas ao longo do texto foi retirada do documentário e traduzidas com alguma liberdade. Minha atenção se voltou mais aos conteúdos e conceitos do que propriamente à uma tradução perfeita de cada palavra ou frase. Fui fiel aos princípios e, no demais, lembrem-se, toda tradução é uma traição.

(Ainda assim, se ao assistirem o documentário, vocês acharem que cometi algum atentado linguístico, sintam-se livres para me alertar).

# crítica à minha obra deletada

Daniel Gorte-Dalmoro

---

Texto passado falei da minha tentativa frustrada de compôr uma música eletroacústica. Toda uma mudança na percepção que veio com minha frequência aos concertos do NME. Minha empolgação, o trabalho para coletar material sonoro, selecioná-lo, seccioná-lo e depois dispô-lo de algum modo para, no final, apagar o arquivo sem o menor remorso. Um amigo leu o texto e lamentou: eu deveria ter desacreditado um pouco da minha auto-crítica, deixado a “obra” para a posteridade. Ele não acreditou que pudesse ser ruim mesmo – e não porque ache que música eletroacústica é qualquer coisa. Tive vontade de passar o contato de minha ex-namorada, que um dia teve o desprazer de encontrar uns versos meus – modalidade na qual eu de vez em nunca me aventuro, e aconteceu ano passado, uma vez (eu, Daniel Gorte-Dalmoro, estou há cento e sessenta e três dias sem escrever versos). Ela se animou toda: um poema seu! Tentei dissuadi-la, ela insistiu. Cedi: ok, vai que minha auto-crítica seja mesmo muito elevada (não creio, mas vai que). Tão logo ela começou a ler aquelas realmente mal traçadas linhas, o ânimo em seu rosto se transmutava em algo que parecia dó (detalhe: nem era poema de amor). Não chegou a terminar de ler e me devolveu, escolhendo as palavras. Era o constrangimento em pessoa. O que falar daquela porcaria? É, acho que você escreveu no calor do momento, faltou burilá-la – foi o que delicadamente conseguiu justificar. Não é por isso, é ruim, mesmo. E ela se viu obrigada a concordar com minha veemência: sim, você não

sabe fazer versos. Não entendi por que não joguei fora na hora aquele papel, ele sobrou um tempo mais, até ser descartado numa grande limpa que fiz na minha casa – foi junto com meu relógio digital que não marcava as horas, porque o visor mostrava traços aleatórios que iam mudando com o cambiar dos minutos. Enfim. Conteí essa história ao meu amigo que seguiu sem se convencer de que não é porque às vezes escrevo textos razoáveis (em prosa) que irei compôr uma música eletroacústica razoável. Para encerrar o assunto por ali, disse que ainda pretendia um dia me aventurar novamente – e esperava ter mais sucesso na empreitada. Até sugeri que ele tentasse também, falou que não era a praia dele. E seguiu lamentando, quando deveria me agradecer.

[vídeo indisponível]



Daniel Gorte-Dalmoro tenta sempre não fazer barulho. Apesar de já não tão jovem, segue se apresentando como estudante – pior, segue sendo um. Já começou muita coisa, tendo terminado alguma delas – a minoria. Atualmente se dedica a textos breves, pois correm menor risco de serem interrompidos no meio do caminho. É editor da revista eletrônica Casuística. artes antiartes heterodoxias [[www.casuistica.net](http://www.casuistica.net)]. Blog pessoal: [www.comportamentogeral.blogspot.com](http://www.comportamentogeral.blogspot.com)

# erupção

Natália Keri

---

A partir da obra “junho de 2013” de Daniel Puig:

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/junho-de-2013>

No coração da cidade as pessoas mantinham as sobrancelhas bem juntas e a musculatura tensa. Eu também arrisquei ao pegar este ônibus, estamos juntos nesta aposta. A teimosia em manter a vida nos trilhos da rotina superava o temor de que o conflito se tornasse incontornavelmente violento. Percorriamos a borda de um vulcão. Muita fumaça, mas por enquanto sem fogo.

– Larga a banca lá!

Pelos menos os outros teimosos compraram os poucos jornais que foram entregues. Bom. Os gibis estavam encaalhados. Dentro de meia hora estará completo mais um dia, saciado o apetite da repetição e do hábito.

– Em quarenta anos nunca deixei a banca fechada em dia de semana! Nunca!

Recolher a mercadoria e baixar as portas. É a hora de fechar o ciclo e de voltar vitorioso para o lar. O caçador retorna de sua jornada e traz o alimento para a família. Mas antes ouço o primeiro tiro.

– As coisas estão feias. Já dizem que vai ser hoje. Fica em casa, para de ser cabeça dura!

Tudo começou na esquina. Depois do primeiro tiro todos tinham licença para se deixar dominar pela erupção de violência ou pelo instinto de sobrevivência. Matar ou correr.

– E por que é que esse pessoal ia querer brigar justo na rua da banca, com tanto lugar na cidade?

Entrei na banca e baixei as portas, não deu tempo de entrar muito gás. Alguns tiros entraram e fiquei embaixo do balcão, lamentando os danos nas mercadorias. Os gritos, a dor e as explosões compassavam a respiração ofegante. O sangue borbulhava.

– Ninguém sabe o lugar. Então pode ser em qualquer rua. E se for aqui? Vai largar a gente sozinho?

Na hora achei que era tiro. Mas não tinha sangue. Nem tinha buraco. Só uma pontada, cada vez mais forte, cada vez mais forte. Aguda e fatal.

# a origem das ideias

Ivan Chiarelli

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of f-f-r-r-rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity nnnnnnot so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to s-s-sssmooth out any irregularities my speech might have. [1]

Com essas palavras, Alvin Lucier deu início à duas demonstrações simples, mas de grande alcance. Primeiro, uma confirmação de que a música não está apenas nos instrumentos musicais, está também – ou, talvez, principalmente – no ambiente. Segundo, demonstrar que o minimalismo não é apenas a repetição de padrões rítmicos e/ou melódicos, mas é antes de tudo a simplicidade de processo.

*I am sitting in a room*, de 1969 – dezessete anos depois dos célebres *4'33"* de John Cage – é uma obra didática ao extremo em seu processo musical. O compositor declama o texto acima, gravando-o em tempo real. Então, o som é reproduzido nos alto-falantes e mais uma vez gravado; no entanto, desta vez o som já contém pequenas interferências de reverberação da sala onde a performance é gravada. Esse processo é repetido *ad aeternum*, até que o próprio intérprete decida dar um fim à obra. A cada repetição, a voz é mais e mais desfigurada – deixamos de ouvir o agente do som (o performer) e passamos a ouvir o ambiente do som, o reflexo das ondas sonoras nas paredes do ambiente.

[1] *Estou sentado num cômodo diferente daquele em que você está agora. Estou gravando o som da minha voz falando e vou reproduzi-lo no cômodo de novo e de novo, até que as frequências ressonantes do cômodo se reforcem, ao ponto em que qualquer semelhança com minha fala – com exceção, talvez, d-d-do r-r-ritmo – seja destruída. O que você ouvirá, então, são as frequências ressonantes naturais do cômodo, articuladas pela fala. Eu encaro essa atividade mmmmmenos uma demonstração de um fato físico, e mais como uma maneira de arr-rr-rrredondar quaisquer irregularidades que minha fala possa ter.*

(Você pode ouvir uma das gravações mais extensas dessa obra/performance [aqui](#); este outro [vídeo](#), gravado em 2012 na Bienal de Música de Veneza, é uma performance mais curta, mas em que se pode ver a quantidade de intervenção do compositor na concretização da obra).

Lucier é um claro exemplo do que se têm convencionado chamar *sound artist*, rótulo que distingue do compositor aquele (ou aquela) que trabalha com o som de forma menos controladora e mais indeterminada, interferindo de forma mínima ou criando contextos em que os sons se promulguem por conta própria, como esculturas sonoras. Uma das raízes dessa dicotomia estaria no fato de que embora tanto compositor quanto *sound artist* manipulem os sons, o primeiro tem um fim claro em mente, enquanto o segundo não.

Quatro anos antes de *I am sitting in a room*, Lucier concebeu a versátil *Music for solo performer – for enormously amplified brain waves and percussion (1965)*, onde o intérprete é conectado a um eletroencefalograma que monitorará suas *ondas alfa*. Essas serão ampliadas até a proximidade dos 20 Hz (ou seja, numa região quase audível para o ser humano) e amplificadas via alto-falantes. Próximo a estes – e as vezes até sobre eles – estão objetos que reverberam as ondas cerebrais ampliadas, criando diferentes camadas de ruído. Tais ondas são extremamente sensíveis, e o cérebro cessa de produzi-las quando estamos de olhos abertos ou por atividade mental quando de olhos fechados; por isso, o intérprete de *Music for solo performer* precisa ser capaz de meditar enquanto toca [2].

A linearidade do processo musical de *I am sitting in a room* não anula a criatividade e o interesse em seu resultado final. A cada retorno do ciclo, novas camadas sonoras são desveladas, num mergulho que revela a harmonia intrínseca aos sons de forma ainda mais pronunciada que as experiências da chamada *música espectral* de Gérard Grisey e Tristan Murail. A completa falta de ma-

[2] Essa obra levanta questões interessantes, tanto do ponto de vista musical quanto médico. Para aqueles que tiverem interesse, há um bom artigo sobre o tema [aqui](#).



nipulação, de escolha (presente apenas nos materiais escolhidos e na maneira como são pronunciados pela primeira vez) transforma o ambiente em intérprete. Da mesma forma, a relativa estaticidade de *Music for solo performer* não anula o fato de que são as escolhas do intérprete com relação aos objetos escolhidos e à maneira como tais objetos serão posicionados para reagirem aos sons é onde está o pensamento musical.

Como disse [Steve Reich](#): “Não me diga que você não tem o equipamento certo... ISSO NÃO IMPORTA! O que interessa é a sua imaginação musical e as suas ideias.” Fazer música é muito mais do que um conjunto específico de técnicas e coisas afins. É, antes, a capacidade de pensar o mundo através e por meio de sons, de imaginar sons que não existem (ainda).

Em meu último texto (*o futuro como passado possível*, na linda#7), mencionei o papel da música como ferramenta de preparo emocional, bem como sua capacidade de atingir o sistema límbico diretamente, sem filtros racionais. Isso porque nosso sentido de audição se desenvolveu para reagir à coisas antes mesmo que nos déssemos conta que havia algum problema ou ameaça – como quando piscamos os olhos sem nem percebermos direito a gota d’água que ia nessa direção. Na história da evolução da humanidade, qualquer ruído poderia significar a morte nas presas de um predador qualquer. Era necessário que a resposta do corpo fosse tão “automática” quanto possível. Em nosso mundo atual, tão sobrecarregado de sons, tal função está se perdendo aos poucos. Parece que estamos perdendo a capacidade de imaginar os sons, talvez porque nunca nos afastemos deles.

Precisamos fechar os ouvidos – e os olhos – e ouvir a nós mesmos.

# dinheiro de cultura

Tiago de Mello

---

Nessa semana, saiu uma [matéria](#) sobre o dinheiro de cultura no jornal O Estado de São Paulo. Intitulado “Produção cultural no País sofre corte de investimento em ano de Copa”, o texto traz um cenário pessimista, corroborado pelos diversos entrevistados. E, para piorar, a linha fina traz a seguinte premonição:

*Redução de patrocínio em 2014 pode ter reflexos ainda maiores em 2015*

Este texto continua algumas considerações trazidas anteriormente na [linda](#) pelos [Ricardo Lira](#) e [Ivan Chiarelli](#).

Estava lendo o livro “Economia da arte e da cultura”, editado pelo Observatório do Itaú Cultural, e que ganhei como premiação por ser um dos vencedores do RUMOS 2010 – Categoria Homenagem. Um dos textos compilados traz uma reflexão sobre a história (e a atualidade, um pouco velha já) das políticas culturais no Brasil.

Antonio Albino Canelas Rubim discute como essa história inicia na década de 30 do século passado, antes da qual sequer poderíamos falar na existência de políticas culturais aqui. Demonstra, ainda, como essa área sofre com três grandes tradições: a **ausência**, o **autoritarismo** e a **instabilidade**.

Sem que eu tenha a intenção de resumir ou resenhar o texto, cuja leitura é altamente recomendada :), acho importante continuar sua discussão nesse espaço, à luz da cultura eletroacústica.

## Ausência

Lembro que, ano passado, liguei para a Secretaria Estadual de Cultura para questionar onde os projetos de música eletroacústica poderiam ser inscritos dentro dos editais de Gravação de Disco do PROAC/SP. Segue a conversa que tive com o funcionário da Secretaria:

EU: Olá, gostaria de saber em qual dos três editais poderia inscrever um projeto de Música Eletroacústica.

GABRIEL TREVISAN (funcionário da área de Editais da SEC): Música o quê?

EU: Música eletroacústica.

SEC: vou verificar. (volta), conversei aqui, a SEC não pode se posicionar quanto a isso, pois é o senhor quem tem que definir em qual dos editais o seu trabalho se encaixa. Depois, uma comissão avaliará se seu projeto se encaixa ou não naquele edital.

EU: (questionei a posição, e li a definição de música clássica proposta no edital, que é bastante confusa, para o funcionário, questionando se seria necessário contar com instrumentos acústicos ou não para me encaixar no edital)

SEC: como o senhor vê, “estruturas e modelos pré-concebidos” diz respeito a instrumentos acústicos.

EU: (questionei mais uma vez essa noção, e novamente procurei saber o que exatamente a SEC entendia por música erudita, e se música eletroacústica poderia se encaixar na definição por eles proposta)

SEC: Fui informado que o senhor pode submeter o seu projeto para os 3 editais (Canção, Instrumental e Erudita), e se o senhor passar nos três, terá que escolher um.

Não que eu queira dar ares de mais importância ao NME ao que lhe possa

ser cabível, mas as vezes parece que aquilo que temos concebido como política do grupo (ampliação do número de criadores, formação de novos públicos, constituição de uma oportunidade de difusão de conhecimento) confundem-se com uma política de cultura que caberia ao Estado e não a nós. Simplesmente porque o Estado lava suas mãos.

## **Autoritarismo**

“A relação entre autoritarismo e cultura não se restringe aos momentos de políticas culturais dos regimes ditatoriais. [...] O autoritarismo está impregnado na sociedade brasileira, da sua estrutura desigual e elitista.” (p. 63)

Semana passada, foi veiculada pelos jornais a negativa por parte do Governador do Estado, Geraldo Alckmin, de levar a diante a construção do complexo cultural da Luz, projeto que começou, senão no seu próprio governo, ao menos no governo de seus correligionários do PSDB.

Conforme traz a reportagem da Folha, 118 milhões de reais já foram gastos no projeto, apenas entre desapropriação, consultoria e projeto. Agora, o Governador manda paralisar o projeto e diminuí-lo, porque o valor do projeto ficou em 600 milhões de reais. Sua justificativa: muito dinheiro investido, para a criação de um complexo de segregação social e cultural.

O mesmo jornal trouxe hoje um artigo do João Sayad, ex-secretário de cultura, tanto do Município (gestão Marta Suplicy), quanto do Estado (José Serra), rebatendo a negativa do Governador:

*O governo do Estado de São Paulo decidiu não construir o projeto. Pelo jornal, a explicação é que o projeto é uma obra para ricos. Rico gosta de um tipo de arte que os pobres nem podem experimentar?*

Sem que se queira discutir os méritos ou os valores do Complexo, acho

importante reverberar a provocação do ex-secretário: música experimental é algo que simplesmente os ricos podem experimentar?

Desde a gestão de Gilberto Gil, o Minc tem batalhado contra a tradição do autoritarismo, promovendo editais e políticas voltadas à criação e à difusão de culturas marginalizadas pelo curso da história, sejam as negras, as indígenas, as glbtzísticas, as de comunidade ribeirinhas... O mesmo vemos no PROAC-Editais. Porém, todos os pouco editais de apoio a música que são abertos todos os anos, nos três âmbitos de poder, costumam excluir qualquer coisa de mais experimental.

## **Instabilidade**

Políticas públicas, me parece, só se fazem com o tempo. Somente com a sua continuidade é que ações tornam-se políticas e não medidas paliativas.

Acabo de ligar na Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo.

Pergunto:

“Os editais do PROAC vão sair esse ano?”.

“Sim senhor, saem todos os anos”, me respondeu a moça.

“E vão sair quando?”

“A previsão é que saiam em abril”

“E quais editais serão lançados?”

“Costumam sair os mesmos do ano passado”

Hoje é 24 de março. Em uma semana, será abril. E a SEC ainda não consegue informar quando e quais editais serão lançados no maior programa de Incentivo a Cultura do Estado. A mesma SEC que gastou 118 milhões para um projeto que ela mesma, ou aquele a que ela se subordina, não quer.

Fui pesquisar no Diário Oficial do Estado.

**135 milhões de reais** é um montante maior que o fundo morto gasto no Complexo, mas atenção: isso se refere ao PROAC ICMS, ou seja, dedução fiscal no imposto de empresas que queiram patrocinar projetos culturais, e, ainda, equivale a 0.2% do imposto deduzido por ICMS no Estado. Os gastos sob controle do Estado, no caso, os Editais, ano passado, ficaram na casa dos **30 milhões**.

Como discute o **Ricardo** no seu texto, parte dos projetos artísticos são feitos *on demand* nesses editais. Considerando que isso não seja de todo mal, uma vez que ainda assim podem corresponder à alguma parcela da realidade da arte, como produzi-los e, mesmo assim, pensar numa coerência política do seu próprio grupo, se a política estadual sequer está posta? Se houvesse um medidor que fosse um “nível de desconfiança dos produtores culturais em relação à aplicação de políticas culturais pelos órgãos estaduais”, onde estaria?

Voltando à matéria do Estadão, como deixamos isso acontecer? Como não temos um planejamento a médio e longo prazos para a Cultura? E ainda, como vamos perpetuando a lógica neoliberal, trazida pela lei Sarney (hoje, Rouanet), a ponto de não haver cultura se os departamentos de marketing das empresas “interessadas em Cultura”, de repente decidem que pode valer mais a pena vincular-se a um único evento?

### Quero adicionar uma outra perspectiva.

A Copa do Mundo é um evento esportivo. No primeiro momento, pensaríamos “Ah, então o esporte está bem!”. No primeiro dia útil do ano, o Perrone trouxe o artigo: “[Cartolas preveem escassez de recursos em 2014](#)”. E o ano não tinha nem começado! Se os grandes clubes brasileiros não conseguiram se organizar, sabendo que haveria uma queda de patrocínios, imagina os pequenos?



**ProAC Editais**  
 Neste ano, o ProAC Editais recebeu suplementação de 20% em seu orçamento, equivalente a R\$ 5 milhões, totalizando verba de R\$ 30 milhões para o ano. Com este acréscimo, o programa deve atender cerca de 400 projetos em todo o Estado de São Paulo, em diversas expressões artísticas.

No esporte, como na cultura, existem as coisas de “alto-rendimento” e “o resto”. Há alguns dias, houve a apresentação de uma cartilha do Bom Senso FC (grupo de jogadores e intelectuais, dedicados à melhorar aspectos do esporte bretão no País), a qual continha diversas propostas de implementação. A mais importante delas: criação da quinta divisão nacional, para que todos os mais de 500 times profissionais do Brasil pudessem jogar ao longo do ano, não apenas em campeonatos Estaduais de 3 meses de duração.

A Música Experimental tem sido esse “resto” da cultura de “alto-rendimento”. Não temos um campeonato para jogar. Não temos uma linha de política pública interessada em nos desenvolver, em criar a possibilidade para que possamos ser *experimentados*. E assim, ficamos nós a criar nossas próprias políticas.

# lembrando wyeth

Francisco de Oliveira

---

Acabo de concluir uma peça para um projeto colaborativo de composição, junto a meus colegas Gustavo Penha, Ivan Simurra e Max Packer. O projeto consistiu no seguinte: cada um de nós quatro deveria compor uma peça para uma mesma formação – os atuais alunos do mestrado em instrumento da UFRN, i. e., oboé, saxofone e três violoncelos –, empregando, cada um de nós, materiais oriundos das peças escritas pelos outros três.

Com relação ao eventual concerto em que serão executadas as quatro peças, lado a lado, é de se esperar que estas manifestem algumas conexões imediatas entre si, que se ouça, efetivamente, na peça do Gustavo algo que é da peça do Ivan, na peça do Ivan algo da peça do Max, algo da minha e etc. De nossas posições como compositores, contudo, o propósito desse jogo composicional não era apenas forjar uma coesão entre as peças que favorecesse suas disposições lado a lado em um mesmo concerto; disto, um trabalho de colagem talvez desse conta. Em um sentido contrário ao da colagem, queríamos – isto não é novo, mas precisávamos experimentar por nós mesmos – dialogar no próprio âmbito da composição. Na coluna de hoje, exporei o problema composicional com que precisei lidar ao trabalhar, em minha peça, materiais oriundos da peça do meu amigo Gustavo.

Um dos traços mais evidentes das últimas peças do Gustavo – e de novo presente na peça escrita para o projeto em questão – é um uso das alturas (das notas, por assim dizer) em que estas amalgamam-se, perdem suas individua-



lidades para virar algo como uma massinha sonora e; em que, com essa massinha, o trabalho composicional assemelhe-se ao de um escultor: esculpir suas direções, sua espessura a cada momento, conduzi-la a uma região mais grave, bifurcá-la... Trata-se de um trabalho composicional que atua diretamente em uma plasticidade da peça.

Esta é *Le chien* (1951), de Alberto Giacometti:



Este é o *Estudo sobre gravitação* (2011), do Gustavo Penha... e este é o *Segundo Quarteto de Cordas* (1968) de György Ligeti, também possível exemplo de uma composição “plástica”:

Segundo Quarteto de Cordas (1968) de György Ligeti - <https://youtu.be/rMd6EEqukWo>

(e a [partitura](#))

Note-se, em ambas as peças acima, que, com frequência, o mais relevante não é se tal nota foi um sol sustenido ou um lá e tampouco se o si bemol ou o ré sustenido estavam ausentes no compasso tal; tem primazia, nesse tipo de composição, a distância entre as notas, se elas estão em registro mais agudo ou mais grave, se a massinha, neste ponto, tem tal ou tal cor. Isso é bastante diferente de uma canção de Brahms, por exemplo, em que se deixe aberto se a voz a

cantá-la será de barítono ou mezzo-soprano, mas em que a substituição de um sol suspenido por um sol natural será provavelmente desastrosa!

Brahms: “Von ewiger Liebe”, Op. 43, no 1 (1868) - <https://youtu.be/wUiU-BhiSgY>

(e [partitura](#))

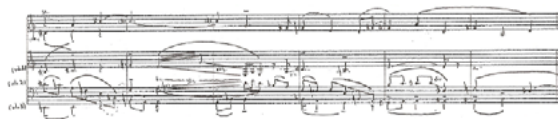
Pessoalmente, tenho tendido a concentrar esforços tanto mais nas individualidades das notas, nas relações hierárquicas entre estas, do que nas qualidades concretas do domínio das alturas (privilegiadas, estas últimas, nos amálgamas gustavo-ligetianos). A peça que escrevi para o projeto em questão, desde o início (i. e., desde antes de haver um material do Gustavo a ser empregado), inclinava-se a um trabalho de significar individualmente as notas no interior da peça. Como, então, incorporar um material cuja tendência harmônica era contrária àquela que eu privilegiava? – uma caricatura: conseguirá o leitor imaginar, na canção de Brahms, acima, uma participação dos violinos de Ligeti?

Duas condutas – grosso modo! – com relação às massinhas do Gustavo eram possíveis. A primeira seria a da colagem (e, de fato, ela esteve presente; em boa parte, em favor da segunda conduta): intercalar os dois diferentes tipos de material harmônico e fazer das massinhas uma espécie de “dissonância molar”, por exemplo, ou utilizar as massinhas como uma espécie de baixo-pedal (especialmente conturbado) para cadências nos registros médio e agudo...

A segunda seria a do diálogo. Em uma via: como atribuir significado harmônico às notas de uma massinha?; em outra: poderá a massinha propiciar significados harmônicos peculiares a ela, a seu comportamento?

Botei uma lupa nos “inho-inhonho-tóim-óim-óim”: aumentaram-se suas distâncias; os passos quarti-tonais viraram cromatismos ou, na direção oposta – mas igualmente a fim de definição harmônica –, glissandi; sentidos distintos da massinha, como o cruzamento de vozes, ou a condução por pro-

ximidade (i. e., o cromatismo) foram trabalhados separadamente...; eis, assim, que chegamos a esta passagem:



*sétima variação: comp. 158-163*

... ou a esta:



*sétima variação: comp. 140-145*

Na ausência de gravação – e para quem não for sentar ao piano –, deixo de presente um Wyeth e um Beethoven!, surpreendentemente anterior à esquina em que alguém se depararia com Ligeti:

Beethoven: “Variação XXXI”, das *Variações Diabelli*, Op. 120 (182?) - [https://youtu.be/82zMXA0\\_syE](https://youtu.be/82zMXA0_syE)

(e [partitura](#))

# morton feldman me enganou

Sérgio Abdalla

---

existem meios de se falar de um método enquanto se utiliza-o criticando-o, inclusive criticando-o por se prestar à utilização e por ser, enfim, um método. esses meios podem ter um caso, uma amostra, um uso, num texto que pretenda aplicar o método enquanto não acredita que qualquer aplicação de método seja possível ou adequada nesse caso, caso em que o método seja o de questionar a aplicação de métodos ao objeto do texto – objeto, nesse caso, que não é o método, mas uma outra coisa, uma forma de discurso que se pretende sem método e que precisa ser devidamente criticada em sua pretensão. não estamos aqui para isso, hoje. vamos adiante.

tendo como objeto pretendido a posição de objeto de comentário metódico que pode ter um texto pretensamente não-metódico, nosso texto já começa dando voltas. adiante.

então falemos de [ou só anunciemos] uma música que dá voltas, voltas sobre sua própria falta de sentido, e sobre sua falta de sistema. a música de Morton Feldman tem um lugar de destaque dentre as que assim dão voltas. ela dá voltas, mas, como tudo o que dá voltas, e que não é o circular (consideraríamos que é à toa que dizemos que algo está dando voltas exatamente ao querer dizer que este algo não deveria?), dá voltas por não saber aonde vai, e por não ter onde ir buscar o que nomearia, o que poria termo à volta, ao passeio. dá voltas no ouvinte, na medida em que o engana *sobre* a sensação de que estamos indo a algum lugar, e também o engana *com* essa sensação.

1. *sobre* essa sensação teleológica, indo a algum lugar, ela o engana dizendo que isso não pertence à cena dessa música, que é supérfluo, e (a primeira vira uma enganação exatamente quando a segunda se consuma);

2. *com* essa sensação na medida em que nunca deixa de indicar que talvez estejamos vindo de algum lugar, estejamos fazendo um caminho de lá para um outro, conforme talvez algum método.

indica como quem aponta com o dedo, e o ouvinte, que é mais como um cachorro do que como um gato, sempre não consegue deixar de olhar para onde ela aponta. e, depois de apontar e enquanto aponta, continua nos levando a lugar nenhum. não é um caminho, não tem volta e, mesmo que se pense numa via de mão única ainda assim como um caminho, não se pode voltar ao início e passar novamente por ela em sua única mão (mão que seria o caminho desperto e consciente do compositor) porque ela, a via, em si, não é conhecida por ninguém.

nos engana ao apontar um caminho e não fazê-lo, e nos engana ao explicar-nos que não precisamos de caminho ou de ilusão de caminho, pois continua ainda assim dependendo dessa indicação para levar-nos junto.

música indigente e bem articulada, como um guia turístico desesperado para que a visita não acabe, pois ele ganha por hora.

talvez devamos, nesse mesmo movimento de pensar como essa música nos leva adiante, tentar ser mais como um gato. quando ela nos apontar uma direção, que já sabemos ser falsa e necessária como farsa, podemos olhar para a ponta do dedo que aponta, dedo do compositor que assumidamente (embora fingindo que nos quer enganar) não sabe e não quer saber aonde vai.

é importante que não fiquemos ressentidos da falsa circularidade dessa música, e que lembremos que, muito diferentemente de correr atrás do rabo, ela dá voltas, como quem procura fantasmas pela casa, fantasmas que sabe nunca encontrar. se encontrasse, se quisesse pôr termo e dar nome, talvez sumisse ao encontrar, no

fantasma, o próprio rabo, e acabasse como a cobra, que, sabe-se, é o mundo. falamos exatamente de uma música que não é o mundo, e que ainda assim não procura nem encontra nada nele, mas sim sempre fora dele, e sempre sabendo (e ainda assim nos enganando) que não há nada a encontrar.

turismo de coisa nenhuma que nenhum método poderia alcançar, mas que ainda assim não teria nenhum adepto se não anunciasse um caminho, não pusesse uma placa que dissesse “hoje, trilha às 9hs; amanhã, loja de antiguidades às 10hs”. na loja de antiguidades não se encontra nada de novo, e, no fim, nada que já não se tenha visto por aí. lembramos, porém, que novamente não há nada a encontrar, de fato. a trilha, sei lá da trilha, não sei mais por onde passei. estava olhando pro dedo do guia.

[vídeo indisponível]

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 24 de março 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**