

linhas

#9 2014

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 editorial

04 caminhando e cortando fita
Tiago De Mello

08 luta e luto (escuta)
Bruno Fabbrini

12 “stop the experimental music”: a experiência o complexo
por trás do simples
Daniel Gorte-Dalmoro

14 música de laboratório
Rodrigo Faustini

18 falta de empatia?
Ivan Chiarelli

22 as formigas
Natália Keri

24 interior inventado pelo exterior – o som editado
Sérgio Abdalla

26 as formigas o sonzinho agradável do restaurante japonês
Luis Felipe Labaki

editorial

Antes de mais nada: essa semana tem concertos! Temos o prazer de receber, em São Paulo e Campinas, o duo sueco Sidén-Hedman:

Double Bind Player – Museum of Modern Art in Stockholm - https://youtu.be/i9_n0SMpTsw

Os três concertos terão repertórios diferentes:

SÁBADO: haverá a instalação Double Bind, além de obras para piano e eletrônica, na [CPFL Cultura em Campinas](#), às 20h.

DOMINGO: obras para piano e eletrônica, na [USP](#), às 16h

SEGUNDA: obras acusmáticas em surround 5.1, na [SP Escola de Teatro](#), às 20h30

Todos os concertos são gratuitos e lindos!

Além disso, a edição de hoje da linda está igualmente linda! Anunciamos, inclusive, um novo-velho colunista: o **Bruno Fabbrini** assumiu uma cadeira dentre o rol dos colunistas regulares e estará conosco quinzenalmente. Já a coluna da **Natália Keri** traz um texto escrito a partir da música da **Alessa**, essa sim participando pela primeira vez do NME.

Para além, temos diversas continuidades nos textos de hoje: o **Daniel Gorte-Dalmoro** continua sua investigação sobre o compor música eletroacústica, e o **Ivan Chiarelli** segue com seus questionamentos sobre o gosto e o sentir, e a **Nicole Patrício** foi além do seu texto anterior e chamou sua prima para ouvir e comentar a música dos **Chinese Cookie Poets** e do **Cadu Tenório**.

Por fim, todos os textos são lindos e merecem uma olhada!

Desejamos a todos uma excelente leitura.

caminhando e cortando fita

Tiago de Mello

Na [última linda#](#), passei pelo texto do Antonio Albino Canelas Rubim, mostrando como a falta de liberdade na produção artística não está intrinsecamente ligada à existência de governos autoritários, sejam eles de esquerda ou de direita. Porém, nessa última semana, no 1 de abril, lamentamos os 50 anos do golpe militar no Brasil, e o assunto apareceu em quase todos os meios de comunicação.

Eu, que nasci pós 85, tenho que as ditaduras no Brasil (tanto a varguista quanto a militar) são grandes tabus, tanto para a imprensa quanto para a escola. Lembro de, em aulas de história no colégio, ter passado senão apenas, mas sobretudo, por uma “lista dos presidentes do Brasil”, e era aí que acabava o estudo da história do país. Parece-me que estudamos muito mais a Revolução Industrial do que a Inrevolução a que nos levaram os militares.

Vejo, portanto, com muita positividade que o completar de uma dezena tão redonda, bem como os trabalhos da Comissão da Verdade levados pelo governo Dilma, façam surgir o interesse pela informação e pelo debate sobre esse período. E assim, gostaria de trazer à luz uma pequena conversa sobre o autoritarismo governamental e a música de invenção.

Se existem dezenas de livros voltados à música durante a ditadura militar, não conheço nenhum que se debruce sobre a música de invenção durante ela. Falam muito das canções de protesto, dos exílios dos Velosos e Gilbertos, ou mesmo sobre a censura às letras da música brega. Mas a [demissão do Conrado Silva](#) nunca

é abordada (foi agora, nos seus memoriais, devido à sua morte), ou a relação do governo com essa produção, muitas vezes de censura também.

O que falei na outra revista, sobre a música experimental ser a “cultura de baixo-rendimento” talvez explique um pouco não apenas porque não se fala, mas também porque mesmo os militares parecem ter sido tão omissos no nosso campo de atuação: talvez fosse como se não existíssemos. Mas, como também já discuti aqui, não proibir não significa apoiar. Enquanto outras linguagens artísticas eram amplamente apoiadas pelos militares, como a TV, o cinema e a música popular (nas suas expressões que interessavam aos governantes, é claro), a música experimental pareceu perecer, tão pouco era e tão pouco sol tomava.

Lembro de conversar com [Hans Tutschku](#). Ele, alemão, nascido na DDR, contava como não apenas o Jazz Americano era proibido na Alemanha Comunista, mas também as obras acusmáticas de Stockhausen e os sintetizadores do Oeste. Os jovens “subversivos”, que procuravam experimentar essa músicas por eles-mesmos tinham que construir sozinhos, ou com ajuda de outros “revolucionários”, seus próprios geradores de tons.

Se as políticas públicas voltadas à Cultura tiveram início nos anos 30, com a instauração do governo Vargas, parece-me importante lembrar como elas estiveram voltadas ao Nacionalismo. Como também é importante vermos que, na depressão financeira do meio dos anos 70, os militares passaram a investir em Cultura, como uma forma de contar com apoio popular e segurar possíveis protestos vindos da classe artística.

E não que os governos autoritários sejam necessariamente contra as inovações artísticas. Vargas elegeu como o grande músico brasileiro Heitor Villa-Lobos, que parecia ter trânsito livre nos órgãos governamentais ligados à Cultura.

Caetano Veloso conta, em seu livro, sobre a prisão e o exílio que sofreu pelo governo militar. Dois são os fatos que nos interessam aqui:

– Ele foi preso sem que se anunciasse o porquê, foi mantido preso sem que se anunciasse o porquê e foi exilado ainda sem que se soubesse o porquê. Numa única conversa, relata o Caetano, com um oficial militar de não tão alta patente, foi que lhe indagaram: “Quer dizer então que você é amigo daquele pessoal do Oficina?”. E, além de ser amigos de subversivos, outro fato parecia pesar em sua condenação: um show seu, com outros tropicalistas, numa boate carioca, continha, como objeto de cenário, um pequeno quadro do Hélio Oiticica que heroizava um bandido morto, famoso à época. Caetano diz não saber quem pusera ali o quadro, e afirma que o quadro não estava nem sobre o palco, mas ao seu lado.

– Quando do seu exílio, pôde fazer uma visita ao Brasil (em razão do aniversário do seu pai), e, embora fosse proibido de se apresentar ou de dar entrevistas, foi levado, diretamente do aeroporto, para um quartel, onde lhe impuseram que a sua estadia estaria condicionada à criação de uma nova canção, comissionada pelo governo militar: uma música que louvasse a trans-amazônica.

Voltando a ideia de “cultura de baixo-rendimento”, fica clara a incapacidade intelectual dos militares no Brasil, sobretudo em atuar nesse campo. Se Tom Zé (que já não era de todo desconhecido) conta que fora censurado simplesmente por usar a palavra “arroto” em uma canção, nos é risível, hoje, considerar como se daria a censura a isso. Essa música, do Jorge Antunes, foi composta em 69, e provavelmente não estava muito bem com os ideias para a Arte que os militares desejavam. Mas duvido que eles mesmos soubessem disso. O próprio Antunes conta como sofrera censura, mas numa obra que continua texto.

Enfim, acho que em algum momento teremos que nos aprofundar nesse sentido, no sentido de entender o que foi a música experimental para o governo

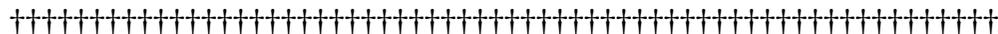
militar. Hoje, parecem carecer-nos fontes e discussão, e eu queria que esse texto, se não trouxesse muitas fontes, trouxesse o interesse para o debate. Eu, como já disse, não vivi o período, mas acho importante repensarmos o passado, sobretudo num campo de estudo que seu início e seus primeiros floramentos justamente quando o Brasil não podia sequer escrever “arrotó” numa letra de canção. Embora um tanto freudiano, me parece muito plausível que a música eletroacústica brasileira atual ainda tenha reminiscências deste passado.

Sobre isso, por fim, diz o [Arlindo Machado](#):

[na música], as poéticas tecnológicas se definiram muito rapidamente entre nós com pelo menos duas características mais marcantes: 1) sintonia e sincronia com o que estava sendo produzido fora do Brasil, o que dava aos brasileiros uma condição de atualidade, quando não até mesmo de precocidade em alguns casos específicos; 2) ao mesmo tempo, e paradoxalmente, uma certa diferença de abordagem, motivada principalmente pelo veio crítico de boa parte dos trabalhos, fruto do enfrentamento de uma trágica realidade social e de uma vida política massacrada por uma ditadura militar, o que tornava as obras brasileiras um tanto distintas com relação ao que se fazia no exterior. As gerações seguintes, que enveredaram pelos terrenos da videoart, computer art, computer music, arte-comunicação, holografia, poesia intersemi-ótica e intersecção arte-ciência (para citar apenas os campos que mais se desenvolveram no Brasil nos anos 1980 e 1990), um pouco mais aliviados dos constrangimentos, pelo menos no campo político, deram continuidade aos princípios dos pioneiros e fizeram expandir o campo de experiências de modo a abarcar quase todo o universo das poéticas tecnológicas.

Luta e luto (escuta)

Bruno Fabbrini



Na minha segunda coluna na Linda, originalmente publicaria um texto estranho. Um texto estranho significa uma poesia. Uma poesia musical. Uma composição sobre a cidade e seus sons: Construção, cartografia e deslocamento. Ficou pra próxima, aqui me proponho a analisar um pouco da estranha (não) redondeza que habito, SP.

Venha comigo.

A BUSCA BUSCA LUTA PELA ESCUTA

Os timbres da sinfonia urbana cotidiana vem arrebatando com a minha cabeça há algum tempo, as obras me perseguem e pra onde quer que eu vá, elas logo aparecem. Das pequenas reformas dos vizinhos no prédio, às edificações que se erguem na rua, no bairro, no perímetro e entorno do meu transitar diário, a vida se transformou num grande e ruidoso inferno. Agora mesmo estão subindo 28 andares aqui em frente de casa e as obras – desafiando qualquer lei do psiu – começam pontualmente as 07h e vão até umas 19h, 19h30, depende do dia, final de semana incluso (com menor carga horária).

Sigo, e transitando por aí diariamente, espremido entre as carcaças que me separam das ruas e calçadas, no ônibus, metrô ou táxi, cumpro meu percurso saltando de enlatado em enlatado ao som de motos, buzinas, motores e auto-elogios entre condutores; à pé, caminhando, olho pro caos que me cerca,



dirige meu olhar e escuto os sons das pessoas se trombando no túnel das estações de metrô, atropelando umas as outras com guarda-chuvas dirigidos tão sem controle quanto os nervos dos motoristas que se locomovem, ou tentam se locomover, bem como o murmurinho de quem fica de fora do abrigo do ponto de ônibus lotado- estou certo, é pouco espaço, e muita gente. Assim, espremido (e oprimido) pela multidão, cidade e corredores estreitos, construo minhas (sonoras) memórias de um dia.

Já de volta ao lar, noite, tampouco consigo o desejado silêncio. O caminhão de lixo está sempre na área entre 1h e 2h da madrugada por conta da pizzaria, na esquina, isso fora as caçambas dessas intermináveis construções, que costumeiramente são recolhidas entre 0h30 e 2h. Dia após dia...

Depois de conflitar o ambiente, cansado do ar poluído e da cartografia urbana desgovernada, atravessado por obstáculos e sons insuportáveis que cortam o pensamento, e desejando um pouco de paz – silêncio – pra sentar no meu canto, me concentrar e compor, a música já não está. Escutar, extrair e produzir música é impossível- a cidade está em obras, e minha cabeça entulhada de ruídos. Sofro de surdez imaginária, ou surdez hiper-sensitiva.

Surdez imaginária? Surdez hiper-sensitiva? Com todo espaço ocupado por ressonâncias e perturbações incessantes, tudo soa uniforme, plano: a profundidade e qualquer outra nuance desaparecem, no lugar delas um zunido quase ininterrupto toma conta da escuta e não há mais distinção entre sons internos e externos. Mais longe de meu caráter humanitário, e próximo do maquinal, afastado de qualquer sinal de afeto ou emoção, sigo num moto perpétuo perturbador, neurótico, numa experiência sonora que beira, ou ultrapassa, qualquer limite suportável. De alguma maneira, torno-me a própria cidade, a ruidosa cidade.

Na música do som ininterrupto, tudo soa como
 cansaço
 mesmice
 stress:
 Lu†o pela da escuta.

Finalizando:

1) Em uma de suas colunas na Linda, o Tiago falou sobre a música do ódio [“Música enquanto ódio”], e de outras motivações por trás do fazer musical. Apesar do contexto da coluna não ser propriamente esse, penso bastante nisso – música e ódio – e costumeiramente tenho vontade de implodir a urbes e começar tudo de novo.

2) Em outra coluna da Linda (“Da Origem das idéias”), o Ivan escreveu: “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”. SP, cidade predadora.

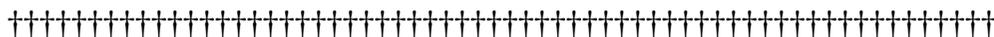
3) Um dado estatístico: São Paulo é a cidade que tem o maior número de transtornos mentais do mundo, segundo a OMS. Boa parte deles é diretamente ligados a stress (ou, leia-se, em boa parte dos casos, perturbações urbanas) e viver em meio ao bombardeio sonoro cotidiano, mostra-se bastante perigoso. [Aqui](#) um link a respeito do estudo:

3B) *Tweet*: Há pouco tempo atrás, houve uma certa repercussão de pessoas escrevendo para os jornais incomodadas com o canto dos sabias/*sabibwares* noturnos. Na natureza concreta urbana, por não conseguir se comunicar

durante o dia, com o canto inaudível em meio ao ruído incessante, os pássaros mudaram os hábitos e passaram a sair para caçar e alimentar os filhotes de madrugada. São especialmente eles que *twitam* de fome, chamando os pássaros pais, incomodando as famílias humanas com seus *twites*. De alguma maneira, isso se assemelha a atitude das árvores próximas ao cemitério da Dr. Arnaldo, logo frente ao edifício de medicina da Usp, que – ironicamente – florescem com um vigor espantoso, oferecendo alguma beleza ao cinza concreto das autôpistas, próximo as portas da morte. O fato é que as árvores estão morrendo e, bombardeadas pelo CO₂ incessante dos automotores, florescem desenfreadas, com todo vigor que podem, em busca da proliferação da espécie. A beleza do caos, isso é SP.

4) Se você quer se interar do meu despertar (não só meu, por suposto), ouça e multiplique isso por longos 8 meses [<https://soundcloud.com/b-gold-1/obras-escuta>] – durante manhãs, tardes e noites – pensando no efeito que produz(iria) no seu dia-dia, e fique tranquilo.

Até a próxima.



* Essas lindas ilustrações são do talentoso [Eduardo Bajzek Barbosa](#). Entre no site, coloque um som e dê um passeio (certamente será mais prazeroso que meu percurso cotidiano...).

"stop the experimental music": a experiência o complexo por trás dos simples

Daniel Gorte-Dalmoro



“oi, este é o Angelo” 2 – a missão.

(...) como as crianças reagem à música dita como experimental? A partir e até que ponto uma música é experimental pr'uma criança? Será que vão chorar? Rir? Fazer cara de “sim” ou “não”?

Então, vamos lá: para o desafio que matutei em meu texto anterior, chamei minha serelepe prima Letícia Ferreira, de 7 anos. Bem aí embaixo, vocês podem ouvir as reações dela enquanto tocava músicas dos Chinese Cookie Poets e de

três das trilhares de facetas de Cadu Tenório – ele mesmo, ele como Sobre a Máquina e ele como VICTIM! (Vale lembrar que as únicas coisas que disse a ela antes do tal teste foram do tipo “se estiver bom ou ruim, pode falar”).

O resultado me garantiu boas risadas.

Ah, a gargalhada dela é das mais espontâneas. Mesmo.

[áudio indisponível]

Lembro de ter visto em alguma aula sobre Kant – não sei se sobre a Crítica da razão pura (teórica) ou sobre os Prolegômenos – que para o filósofo de Königsberg o conhecimento implicava na capacidade de (re)produzir esse conhecimento. Talvez não seja exatamente isso, mas foi a forma que acabei interpretando absorvendo, e que vivencio alguns exemplos práticos no meu dia-a-dia. Por exemplo, línguas: tanto inglês quanto espanhol entendo sem grandes dificuldades; contudo sou incapaz de elaborar uma frase muito além do “the book is on the table” na língua de Purcell. Este preâmbulo todo por conta da minha tentativa fracassada já relatada aqui na Linda de compôr uma obra eletroacústica. A simplicidade não raro é um engodo: ela pode trazer oculta grande complexidade. Por trás do simples estão condensadas gerações de conhecimentos – no caso de certas simplicidades populares -, ou então anos de profundas experiências e reflexões – no caso de simplicidades pessoais. A aparente simplicidade de várias obras eletroacústicas são dessa simplicidade que não nega o complexo, mas tentar tirar dele os excessos. É certo que muitas das músicas que ouço são de compositores jovens, ainda arriscando passos – e várias vezes errando. A tentativa de compôr a música eletroacústica serviu para que eu passasse a buscar com mais atenção eventuais elementos de composição utilizadas nas que escuto. Não na esperança de um dia fazer algo parecido – porque para certas artes, além de conhecimento é preciso também talento -, mas na de perceber e compreender o que ela diz por trás da primeira camada audível.

música de laboratório

Rodrigo Faustini

Talvez alguns dos subprodutos mais curiosos do New Age sejam os álbuns ‘oficiais’ lançados com o nome da NASA: um deles, inclusive, já está um pouco longe da Via Láctea. Esses álbuns, lançados na Terra pela Laserlight Digital nos anos 90, parecem todos serem fruto de uma colaboração entre a NASA e o instituto ‘Brain/Mind Research’, sob a tutela do (músico) Dr. Jeffrey D. Thompson – todas com a indicação de que incluíam ‘gravações da Voyager’.

Duas séries foram lançadas: a ‘Space Sounds’, com 12 obras, e a ‘Symphonies of the Planets’, com 5; todas estão fora de catálogo hoje em dia, sobrevivendo, porém, como arquivos digitais dispersos pela internet. A falta de informação acerca do processo de criação, produção, distribuição e até mesmo de recepção desses materiais é bem grande, o que inclusive coloca o projeto inteiro em questão – afinal, seriam apenas curiosos subprodutos de pouca importância no meio da massa de produtos da música New Age ou informações sonoras raríssimas e espetaculares disponíveis ao público, sob a forma da música eletroacústica em uma particular variante?

É interessante que esse texto esteja seguindo minha última publicação, [sobre Metadados](#), pois esse é o principal problema que aflinge o projeto dessas gravações da Voyager. A relação com a figura do Dr. Jeffrey D. Thompson em todas essas gravações é inclusive uma suposição minha, pois a capa e contracapa de vários desses álbuns não indicam autoria, apenas as instituições envolvidas; o site do cientista/musicista o cita, porém, como organizador das obras do ‘Space Sounds’. Resta apenas o texto do encarte (do Symphonies of the Planets) que indica que

as obras foram feitas ‘reorganizando musicalmente’ samples gerados a partir da decodificação de dados da:

- “1. Interação do vento solar com a magnetosfera do planeta (em questão na peça), que libera partículas iônicas carregadas, dentro de uma frequência de vibração num espectro audível.
 2. Ondas da magnetosfera em si.
 3. Ondas de rádio encurraladas entre cada planeta e a superfície interna de sua atmosfera.
 4. Ruído dos campos eletromagnéticos do espaço em si.
 5. Partículas carregadas em interação com cada planeta, suas luas e o vento solar.
 6. Ondas de emissões de partículas carregadas dos anéis de alguns planetas”
- (fonte: encarte do álbum ‘Symphonies of the Planets 3’ disponível junto de download do album)

NASA Voyager Recordings - Symphonies Of The Planets 3 (1992) - <https://youtu.be/2cpXpgjUT2k>

O resultado são peças, com cerca de 30 minutos de gravações cada, que soam como longos drones de ‘dark ambient’, com várias camadas de sons que passeiam pelo espaço acústico estereofônico, frequências que transitam por um uso dúbio entre o relaxamento e apreensão de quem os escuta (a contracapa cita a potência meditativa de tais sons). Embora mantenham-se como exemplos interessantes do tal ‘Dark ambient’, acredito que o interesse que despertam ainda seja sua misteriosa relação com o Universo ‘não escutável’ (por falta de meio) numa suposta relação indicial, mas que são mediadas por diversas máquinas em todos os seus processos, por mais que, em sua forma ‘natural’, estivessem dentro das frequências audíveis ao ser humano. A falta de documentação sobre o processo de composição e mixagem apenas deturpa ainda mais essa relação inicial do dado do satélite, banalizando a obra, isolada das interessantes questões empíricas e estéticas que a rodeiam.

Como exemplo de peças eletroacústicas, as obras aqui mencionadas também geram um interesse técnico grande, pelo seus usos de espacialização e dos obscuros processos de decodificação – elementos que, nos anos 90, certamente se davam de maneiras diferentes de hoje, possivelmente extintas. Esse isolamento temporal – não houveram reimpressões – gera também a curiosidade de se pensar nas possibilidades de tal projeto atualmente, numa fase em que a própria NASA inclui-se num certo processo de informação aberta, disponibilizando diversas imagens e dados do espaço ao público. O material bruto do qual surgiram essas peças certamente eram seu material mais rico.

Sobre o álbum que encontra-se fora de nossa galáxia, há muito mais literatura: um projeto muito mais oficializado, trata-se do Golden Record, um disco de gramofone que acompanha ambas as Voyagers lançadas ao espaço nos anos 70. Seu comitê de elaboração era chefiado pelo cosmólogo-pop Carl Sagan, o que indica que um processo sistematizado de discussões levou a sua criação.

Concebidas como ‘capsulas de cultura’ seriam como um cartão de visitas da vida na terra – inclusos estão diferentes sons da natureza, saudações gravados em todas as línguas, sons humanos, trechos de músicas clássicas e de culturas tradicionais – a única composição do século XX inclusa é a peça “Kepler’s Harmony of the Worlds’ feita num programa de computador pela americana Laurie Spiegel, cuja obra se relaciona com as outras mencionadas aqui. Incusos também estão gravações das ondas sonoras de uma autora, e imagens da terra, separadamente. De maneira diferenciada, no Golden Record, a comunicação do longínquo para o outro é acompanhada de diversas informações para sua decodificação.

Enquanto isso, receptores na Terra conseguem interceptar certos sinais do passado – que, viajando à velocidade da luz pelo espaço, por vezes refletem em algum corpo estelar e redirecionam-se de volta para a Terra, por vezes agradando fãs de Doctor Who.

Todas essas questões me fazem imaginar os possíveis frutos que uma “Arte satélite” poderá gerar no futuro da cosmologia de rádio, enquanto cada vez mais surgem cientistas-artistas-programadores (e suas variáveis) e processos antes restritos à laboratórios de alta tecnologia hoje conseguem ser reproduzidos em casa. E o fascínio popular pela ‘experiência’ do Universo continua: a famosa série Cosmos, de Carl Sagan, acaba de ser re-elaborada para o século XXI, apresentada pelo novo cosmólogo-pop, Neil DeGrasse Tyson, no meio de muita tela verde.

[vídeo indisponível]

falta de empatia?

Ivan Chiarelli

(Em “[o futuro como passado possível](#)”, falei a respeito de como nossa percepção do tempo é informada pelo contexto cultural em que crescemos e nos desenvolvemos, bem como sobre o papel da música como um caminho para ampliar o leque de emoções que sentimos. Em “[Ver para crer](#)”, da preponderância de um único sentido (a visão) na nossa formação sócio-cultural, e das implicações que isso teria sobre a música. Em “[escute com responsabilidade](#)” e em “[espelho, espelho meu...](#)”, do papel que a pré-disposição do ouvinte tem na escuta de um repertório novo; e em “[da origem das ideias](#)”, sobre o impacto que a onipresença dos sons podem estar causando em nossa capacidade de escuta (além da audição, claro). Para “amarrar” esse conjunto de textos, quero arranhar a superfície do tema que, ao meu ver, está no cerne de todos esses tópicos: o papel do indivíduo na criação, interpretação e audição da música.)

Nossa criação artística é feita levando em consideração (direta ou indiretamente) nossa hiper-sociabilidade enquanto espécie, nossa necessidade de comunicar ao outro a maneira como percebemos o mundo. Mesmo um van Gogh não jogou seus quadros fora, ainda que não tivesse uma centelha que indicasse que algum dia seus trabalhos seriam mais que “desperdício de tinta”. Arte é linguagem, mesmo que não compartilhe o alto grau de especificidade semântica e sintática dos signos verbais; no meu entender, a obra de arte comunica algo na língua muito particular daquele que a cria, uma comunicação que não carece de especificidades pois não se pretende objetiva – é, antes, subjetiva ao extremo, um convite àquele que a aprecia a se perder tanto na obra como em si mesmo, a perceber o mundo sob outro viés.

A psicologia cognitiva e a neurocognição vêm estabelecendo, gradativamente, a importância do papel que nossas vivências individuais têm em nossa relação com o mundo. Pensar, lembrar e imaginar seriam três aspectos diferentes, mas interligados, dos processos de interpretação daquilo que percebemos ao nosso redor; diferentes maneiras de acessar nossa experiência (nossas vivências individuais) para referenciar e contextualizar a informação (memória – passado) e de criar cenários plausíveis a partir desse input de informação (especulação – futuro).

Em outras palavras, nós pensamos, lembramos e imaginamos por meio de uma simulação mental, ou da reativação de elementos daquilo que havíamos anteriormente percebido, entendido, promulgado e experienciado. Para tomar alguns simples exemplos de refinadas pesquisas neurocognitivas: quando eu vejo a asa de uma xícara, isso 'ativa uma simulação de agarrar, que inadvertidamente afeta as respostas motoras em tarefas não relacionadas'; eu julgar corretamente o peso que outra pessoa levanta requer uma simulação do levantamento de peso em meus próprios sistemas motor e sensorial; eu ouvir uma palavra ativa áreas motoras associadas com a pronúncia desta palavra; minha percepção de espaço não é neutra em sua tridimensionalidade, mas é moldada por meu corpo, sua relação com o ambiente, e seu potencial de ação nele. Dano à uma região específica do cérebro torna mais provável que eu perca categorias mentais que dependem daquela região em seu processamento. Por exemplo: áreas visual são particularmente ativas quando pensamos em animais, e áreas motoras quando pensamos em artefatos (martelos, xícaras, cadeiras). Dano às áreas visuais do meu cérebro são tornam mais provável que eu perca 'animais' como categoria, e dano às áreas motoras tornam mais provável que eu perca a categoria de 'ferramentas'. Neurônios-espelho, que disparam quando na parte apropriada de nossas áreas motoras quando vemos alguém executar uma ação, formam a base para as simulações que subjazem nossa rica cognição social, tão central à narrativa. [1]
Brian Boyd

Isso me leva a pensar que talvez o grande problema de nossa sociedade, em sua forma atual, é que todo nosso aparato tecnológico serve para nos afastarmos uns dos outros. Claro, temos acesso à informações e pessoas em virtualmente qualquer lugar do globo, mas isso parece vir ao custo de nossa capacidade de intera-

ção direta e pessoal com o próximo. Noto nas pessoas à minha volta – particular mas não exclusivamente naquelas pertencentes à chamada *geração Y* – uma falta de jeito no trato pessoal, no olhar as pessoas nos olhos, no contar coisas. Presenciei a inibição no falar, seguida de um tímido (ou tímido-espalhafatoso, como diria Caetano Veloso) “te mando por mensagem”.

Seria tal comportamento uma descorporealização do interlocutor, que deixa de ser uma pessoa (com tudo que o termo implica enquanto individuação) e passa a ser apenas um recipiente “vazio” onde se pode depositar o que se queira? Ao se descaracterizar o interlocutor, deslocando-o da categoria de pessoa e transformando-o em recipiente passivo, deixamos de nos relacionar com ele em pé de igualdade. Abandonamos a possibilidade de comunicação, pois este passa a ser uma “coisa” (sem vontade própria), enquanto permanecemos na condição de “pessoa” (com vontade própria). O outro, por mais caro que nos seja, não importa.

“Duas possibilidades existem: ou estamos sós no Universo, ou não estamos. Ambas são igualmente aterrorizantes.”

Arthur C. Clarke

Ou talvez não seja só o outro que é uma “coisa”, e todos tenhamos nos objetificado, nos des-animado. Talvez o vazio de significado que nos assola nessa fronteira tecnológica – o tópico abrange muito mais coisas, claro – nos deixe com a percepção de que nada tem propósito, que não vamos à lugar nenhum. Nada no mundo existe.

Seja como for, ambos esses extremos tão semelhantes (ou qualquer grau entre as duas pontas) parece apontar para uma falta de empatia pelo humano – empatia essa que parece se desenvolver no cérebro humano à mesma época que os conceitos de alteridade, ou seja, entre os 3 e os 5 anos de idade. Nessa fase, a criança gradativamente passa a entender que o que ela e o outro não são a mesma coisa, não com-

partilham os mesmos conhecimentos e experiências. A partir dessa base, ela passa a não ver os outros como extensões de si mesma, e desenvolve relações de afeto e empatia com as pessoas, buscando colocar-se no lugar delas para melhor entender a si mesma. Sem empatia, perdemos aquilo que nos faz entender o que o outro sente, bem como porque o outro sente, e nos leva a compartilhar o sentimento mesmo quando este não nos afeta diretamente. Sem empatia, perdemos a oportunidade de sentir e entender o mundo (indiretamente) pelos sentidos do outro.

Notas:

[1] In other words we think, remember, and imagine by mentally simulating or reactivating elements of what we have previously perceived, understood, enacted, and experienced. To take some simple examples from fine-grained neurocognitive research: my seeing a cup handle 'activates a grasping simulation that inadvertently affects motor responses on an unrelated task'; my accurately judging the weight of what another person lifts requires simulating the lift in my own motor and sensory systems; my hearing a word activates motor areas associated with my saying it; my perception of space is not neutrally three-dimensional but is shaped by my body, its relation to its environment, and its potential to act there. Brain damage to a particular region makes it more likely that I will lose mental categories that rely on it for processing. For instance, visual areas are especially active when we think about animals and motor areas when we think about artifacts (hammers, cups, chairs). Damage to visual areas of my brain will make it more likely that I will lose animals as a category, and damage to motor areas more likely that I will lose the category of tools. Mirror neurons, which fire in the appropriate part of our own motor areas when we see another perform an action, form the basis for the simulations that underlie our rich social cognition so central to narrative. (Brian Boyd – "On the origin of stories", p. 156)

as formigas

Natália Keri

A partir da obra “Cantorinha” de Alessa:

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/cantorinha>

Conviver é uma palavra óbvia e difícil. Viver com gente: taí uma coisa que a civilização ainda não resolveu. Inventaram a polidez, o bom senso, a educação, as convenções, as armas, a lei, as prisões, a moral e a ética. Nada deu certo. Nem deu solução para a convivência com aqueles que chamamos de nós mesmos.

Você sabia que há alguns cientistas que já acham que cada neurônio nosso é como se fosse um ser separado. O nosso cérebro então é uma colônia de formigas-neurônios que com a química controlam este ajuntado de carne, que é outra das coisas que chamamos de nós mesmos.

Às vezes as formiguinhas formam um coral, todas harmoniosas. Agora imagina se cada formiga quer andar para um lado diferente? A nossa cabeça pode até arrebentar por dentro. Mas por fora continua tudo igual.

– Oi, eu sou a fulana e as pessoas continuam achando estranho quando fujo do supermercado ou do cabeleireiro.

Mas sabendo que somos um formigueiro de neurônios, todo mundo torna-se completamente imprevisível. Fugir então é uma resposta evolutiva coerente com o instinto de preservação.

– E se na hora de cortar o cabelo as formigas da sicrana resolvem me dar uma tesourada?

São muito volúveis estes neurônios. E sedentos por poder. Como não dá

para fugir deles, é melhor obedecê-los – eles não podem querer matar o hospedeiro. Não sem antes achar uma cabeça maior e mais espaçosa. E isto ainda não inventaram. Ainda bem.

Às vezes, só para me provocar, cada uma das formiguinhas sintoniza uma estação diferente e vai aumentando o volume. Das três vezes que corri do supermercado foi assim. Uma queria comprar pão com iogurte, uma tava cansada, uma queria andar de bicicleta e uma queria ler o jornal. Aí teria que o pé pedalar, o corpo equilibrar, com as mãos segurar o papel e com os olhos ler as notícias. E o pessoal do supermercado ia ter que me autorizar a fazer compra lá dentro de bike.

interior inventado pelo exterior – o som editado

Sérgio Abdalla

o trabalho em música eletroacústica é, em algum sentido, um trabalho com o som. um editor de som é um trabalhador do som. trabalho é relação de exterioridade com que é trabalhado e é sempre uma desnaturalização. um modo de criar uma verdade na coisa – e essa verdade é a desnaturalização. ela só é verdade na medida em que nega lugar a algo que se chamaria natureza. o trabalho sobrevem ao caos para transformá-lo em verdade, e nisso cria um passado de natureza para esse caos – sempre um passado, a natureza sempre como uma origem perdida. relação mais exterior possível, sem naturalidade nenhuma e sem interioridade nenhuma.

na medida em que houver alguma interioridade no trabalho, esse aspecto já não pertence ao trabalho, que é só fora. o som fora de si e de nós; sem romance. o trabalho com o som deixa o editor totalmente exterior àquilo que ele talvez ame. dá a ele uma perspectiva: o sujeito deixa de estar dentro do som e passa a estar inevitavelmente fora. fora do som nós sempre estivemos, mas o prático do som, o trabalhador da exterioridade do som, passa a ver, com certa tristeza, tristeza que ele talvez possa superar, que não há um dentro do som, e que seu trabalho é, inclusive, sintetizar esse dentro. então, inventar uma naturalidade para o som, sugerir uma origem. nega-se lugar, primeiramente, a uma natureza, para, posteriormente, fundá-la como desde sempre presente.

a verdade do som editado é sua natureza inventada. a verdade do editor

é o trabalho, que é a passagem necessária das coisas para que elas tenham uma origem inventada, e necessária para que, nisso, ele funde, pelo exterior, sua não origem no som inventado.

o sonzinho agradável do restaurante japonês

Luis Felipe Labaki

Por esses dias eu ouvi o “Pergunte ao maestro” da Cultura FM – um interprograma em que o João Maurício Galindo responde a questões dos ouvintes. Nesse dia, foi uma colocação muito simpática: o ouvinte perguntava se o maestro poderia falar alguma coisa sobre aquele sonzinho agradável que ele sempre ouve quando vai jantar em restaurantes chineses ou japoneses. E a resposta foi: esse sonzinho é a música ambiente, uma música criada para não ser percebida, para não ser o foco da atenção e que também não possui valor artístico ou estético algum, absolutamente distante das grandes obras musicais – e creio que aqui o maestro citou Bach, Beethoven e outros exemplos daquilo que às vezes ainda se insiste em chamar de *a boa música*.

Preciso dizer que geralmente me divirto com o “Pergunte ao maestro”. Mas coitado do sonzinho agradável do restaurante japonês! Não quero aqui defender o “música, tanto faz” discutido pelo Ricardo Lira no seu texto Práxis (linda #7), mas certamente a proximidade com os cânones da *boa música* não deveria ser um critério excludente para determinar que tipo de produção musical possui – ou não – algum “valor artístico/estético”.

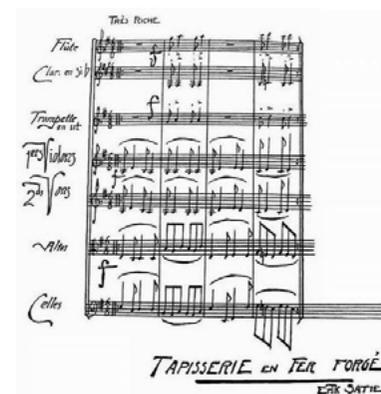
Imagino que, com sua resposta, o maestro quisesse dizer que não considera que CDs do tipo “Jardim Zen”, “Sons da natureza” e etc. sejam objetos artísticos. Mas ele acabou usando um termo mais amplo, música ambiente, e também não tenho como adivinhar exatamente o que o faz pensar que ela seja

desprovida de qualquer valor. O fato é que, se proximidade com a *boa música* fosse critério, há ao menos um exemplo bem famoso de “música ambiente” dentro do que ainda poderia ser considerado “canônico”: a *musique d’ameublement* de Erik Satie.

Será que o que o incomoda na música ambiente é sua dimensão explicitamente utilitária? Talvez. Mas o utilitarismo não é sempre sua única faceta, e tampouco é uma exclusividade sua – afinal, qualquer música sacra cumpre a princípio uma função determinada num contexto religioso; minuetos, valsas, mazurcas e etc. são antes música de baile, e assim por diante. Sob este aspecto, a diferença da música ambiente talvez esteja no espaço que ela ocupa em determinado contexto social. Num texto do encarte de [Music for Airports](#), seu primeiro disco da série “Ambients”, Brian Eno discute um pouco essa hostilidade:

“O conceito de uma música projetada especificamente como um elemento de fundo em um ambiente foi criado pela Muzak Inc. nos anos cinqüenta, e desde então ela veio a ser conhecida genericamente pelo termo Muzak. As conotações que esse termo carrega são aquelas particularmente associadas ao tipo de material que a Muzak Inc. produz – melodias familiares, arranjadas e orquestradas de uma maneira leve e derivativa. Compreensivelmente, isso levou a maioria dos ouvintes (e dos compositores) perspicazes a recusar inteiramente o conceito de uma música feita para ambientes como uma idéia digna de atenção.”

Concordo com ele. Acho que mesmo em sua versão “leve e derivativa” o Muzak possui um lado perverso em sua proposta, seja na “neutralização” dos espaços, seja ao ser utilizado para o aumento da produtividade dos funcionários de uma loja. E um efeito colateral recai a longo prazo também sobre as próprias “melodias familiares”: eu, por exemplo, sempre associo “Wave”, de Tom Jobim, a elevadores de shopping. Um pouco como a falsa boa idéia de colocar



sua música favorita como toque ou despertador no celular. Mas, seja como for, até mesmo o Muzak, o easy-listening e suas variações já foram recontextualizados, tirados do espaço de “fundo” que antes ocupavam e usados como material criativo ao menos pelo Vaporwave que o Rodrigo também mencionou no texto #metadados.

Mais adiante no seu texto, Eno explicou a diferença da sua proposta, que ele chamou de *Ambient Music*:

“Enquanto a música de fundo tradicional é produzida tirando-se qualquer sentimento de dúvida ou incerteza (e, portanto, todo interesse genuíno) da música, a Música Ambiente mantém essas qualidades. (...) A Música Ambiente deve conseguir acomodar muitos níveis de atenção de escuta sem forçar um único em particular; ela deve ser tão ignorável quanto interessante.”

Music for airports lida também com o *site-specific* que Eno voltaria a explorar em trabalhos posteriores, e que é também uma modalidade corrente na arte contemporânea. Voltando ainda mais no tempo, lembrei do Concrete PH (1958) de Iannis Xenakis e do Poème électronique (1958) de Edgar Varèse, instalações sonoras feitas para o Pavilhão Philips. Apesar de não serem obras de música ambiente no sentido que Eno propõe – afinal, elas não estavam lá para serem música de fundo -, elas não deixam de ser “música para um ambiente”.

Tão ignorável quanto interessante: assim parece ser o sonzinho agradável do restaurante japonês, capaz tanto de despertar a simpatia do ouvinte da Cultura FM quanto de ser ignorado – se não auditivamente, ao menos esteticamente – pelo maestro.

E, no entanto, casos como o da série *Ambients* ou dos supostos “Jardim Zen” e “Sons da Floresta”, obras pensadas para agir como pano de fundo, são minoria inclusive dentre o que se costuma escutar por aí cumprindo essa função. Acho que é muito mais comum que esse espaço sonoro seja ocupado

por músicas feitas para, a princípio, ser o centro das atenções do ouvinte – inclusive, é claro, exemplos d'*a boa música*. O contexto determinará sua forma de escuta.

Bom, mas não podemos descartar a possibilidade de que toda a discussão sobre música ambiente tenha sido à toa: o tal sonzinho agradável do ouvinte talvez fosse algum ruído vindo da cozinha, ou a sineta pendurada na porta, ou ainda a música vazando de algum karaokê da Liberdade.

(link para o texto inteiro do Brian Eno no 'Music for Airports': http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html)



Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 07 de abril 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