

linhas

#12 2014

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 editorial

04 minha primeira trilha sonora
Julia Teles

07 reconhecer-se por for a [conversa com tiago de mello]
Sérgio Abdalla

17 onde vivem os projetos?
Tiago de Mello

21 ghostbusters – o(s) fantasma(s) se diverte(m)
Bruno Fabbrini

28 o que não entra na virada?
Ricardo Lira

31 supernova
Natália Keri

33 campo aberto
Francisco de Oliveira

36 um lugar por onde começar
Ivan Chiarelli

editorial

Nesta semana, voltamos à linda regular! Semana passada, demos uma parada para trazer até você uma edição especial, a *linda-i*, em pdf, em português e em inglês e com dois textos inéditos: *Onde estão elas, as compositoras?*, da **Julia Teles**; e *Conversa com Eva Sidén e Jens Hedman*, de **Sérgio Abdalla**.

Em uma semana, a *linda-i* teve mais de **5 mil** acessos, com leitores de **16 países**. Você já deu uma olhada?

Em **Português!** [[baixe a revista](#)] [[leia online](#)]

In **English!** [[download the magazine](#)] [[read online](#)]

Sobre a edição de hoje, temos o prazer de ter a estreia a **Julia Teles**, agora como nossa colunista regular! Em seu texto de abertura, ela nos conta a experiência que passou ao compor a sua primeira trilha sonora! Além disso, um tema comum a vários textos nesta edição é a educação musical: se o **Francisco de Oliveira** discute pontos concernentes ao ensino da harmonia, o **Ivan Chiarelli** fala do começo da formação musical e o Bruno Fabbrini fala da educação em geral.

Já a Natália Keri dá continuidade a sua coluna de textos criados a partir de obras musicais inéditas, hoje com uma composição do Sérgio Abdalla. Ele, por sua vez, conversou com o Tiago de Mello, que escreveu a partir de ideias do Ricardo Lira, que, por fim, escreveu sobre a Virada Cultural de São Paulo.

Aproveite bem esta edição, em uma agradabilíssima leitura!

minha primeira trilha sonora

Julia Teles

Existe um certo tabu na expressão trilha sonora. Muitos compositores que encontrei pela minha formação desprezavam esse campo de atuação sob os argumentos de que nele a obra musical está submissa a outra, de outra natureza, e que dessa forma o trabalho composicional não pode ser completo ou reconhecido. Há um certo medo de que a música torne-se funcional, porém isso só significa que ela tem alguma função, que é importante em um contexto, e isso não deveria ser menosprezado. Mas deve ferir a honra do compositor-artista individualista, que crê que toda boa música deve ser pura.

Eu sempre gostei de reparar na música dos filmes e na boa relação alcançada entre esses dois meios. Para mim, a experiência musical é sempre potente e fundamental para a obra audiovisual ou teatral, pois ela pode instaurar um clima, sugerir uma leitura específica para as cenas, e até mesmo manipular de modo sutil algumas características da obra.

Há cerca de um ano entrei para um grupo de teatro, o coletivo 28 Patas Furiosas, que montou o espetáculo *lenz, um outro*. Poder observar a cena sendo construída com o passar dos ensaios foi muito enriquecedor para entender uma montagem teatral, mas ainda restava em mim uma dúvida: como lidar com essas informações não-musicais? Como elas podem me influenciar? Como posso responder a essa influência via informação sonora, sem prejudicar o que já existe e tentando acrescentar algo que se integre à cena ao invés de competir com ela?

Foi um trabalho diferente de tudo que eu havia feito até então. Não tinha um registro ou modo de trabalhar com isso. Então fui assistindo, e aos poucos a demanda de sons foi se fazendo. Concretizar o trabalho composicional, criar as faixas musicais, foi mais prático do que eu pensava. Com base em cenas e momentos específicos, criei os sons, já gravando e mixando. Feito o trabalho, era hora de mostrar ao público. As crises e dúvidas surgiram. Eu mesma controlei os sons ao vivo, e, a cada dia, dependendo de como eu estava me sentindo, eu gostava ou não da minha própria música em relação ao todo. Durante a temporada, mudei tantas vezes de opinião sobre isso que decidi parar de julgar e trabalhar na sonorização somente, desligando um pouco esse julgamento. Separei a compositora da operadora de som. Passado esse tempo de temporada, sinto ter um novo fôlego para refletir, e talvez (somente talvez) chegar a uma conclusão.

Os sons que compõem a sonoridade da peça são: trechos das óperas *Wozzeck* (Alban Berg) e *Jakob Lenz* (Wolfgang Rihm), ambas inspiradas em textos do Georg Büchner (sendo a segunda inspirada no próprio texto Lenz, que também foi nosso ponto de partida), ambiências da cidade, cavalos, pássaros (ambiente campestre no geral), música do leste europeu, ruídos diversos gerados por computador (desde senóides a outras sonoridades mais ruidosas e complexas), sons gravados e modificados (minha própria voz, água, violão) e, por fim, duas canções de outros artistas: “Quicksand”, de David Bowie, e “Crânio”, de Peri Pane. Essas duas canções têm um papel fundamental na narrativa, e foram escolhidas pelo coletivo até antes de eu entrar no grupo. Penso que em um trabalho como esse é importante absorver referências diferentes das nossas, abrir a gama de sons e repertório.

Senti que parte do público considerava somente as óperas e as duas últimas músicas citadas, as canções, como “música”, e todo o resto como “sonoplas-

tia”, mesmo que meus sons raramente existissem para narrar ou pontuar ações específicas. Pelo simples fato de não terem uma melodia, são classificadas como efeitos. Talvez porque parte do público não tenha contato com música eletroacústica ou ruidosa de maneira geral, ainda existe essa pergunta: é música? é? não é? Acho que é melhor chamar tudo de som.

Um amigo me contou que em um determinado momento de uma das apresentações, em que toco uma senóide aguda de forma a parecer uma microfonia que cresce descontrolada, uma espectadora se irritou muito e ficou um tempo me encarando e tampando os ouvidos. Achei curioso tê-la irritado. E bom. É mais um sinal de que afetamos e geramos sensações nas pessoas, mesmo que seja uma sensação de incômodo.

Realmente, nossa música não está em primeiro plano em um trabalho de trilha, muitas pessoas nem descolam os sons do resto, porém eles são percebidos de formas diversas. Do modo mais sutil ou do modo mais perceptível, os sons estão lá, sendo emitidos e sendo absorvidos.

Pra mim, poder experimentar com teatro e com o público do teatro é bem interessante. É diferente de tocar para quem já conhece ou sabe o que esperar. Sim, minha música está submetida à cena, ela faz parte de um todo maior, construído por mais pessoas, atores, encenador, figurinista. Mas por que isso seria um problema?

O espetáculo *Lenz, um outro* continuará sendo desenvolvido e portanto retomarei os trabalhos, entrando de novo na crise do processo, repensando cada som. Desejem-me sorte.

reconhecer-se por for a [conversa com tiago de mello]

Sérgio Abdalla

na [linda-i](#), especial bilingue em pdf, lançada na semana passada, 18 de maio de 2014, entrevistei os compositores suecos Eva Sidén e Jens Hedman, que estavam no Brasil. hoje, entrevisto Tiago de Mello, compositor brasileiro que também está no Brasil, e falamos, entre outras coisas, sobre a Suécia. “**a:**” sou eu, abdalla. “**m:**” é ele, mello.

a: você é compositor?

m: eu sou compositor. sou e posso estar sendo compositor; posso estar sendo outras coisas.

a: como assim?

m: posso estar sendo formador, posso estar sendo sonoplasta, posso estar sendo técnico de som ou posso estar sendo compositor. mas de uma forma geral, me vejo como compositor. compositor sendo técnico de som, compositor sendo sonoplasta... acho que é o background. o background da discussão é o de compositor. então quando eu discuto técnica de som estou discutindo a técnica de som a partir da cabeça de um compositor.

a: e a relação disso com ser compositor profissional? você é?

m: acho que, nesse sentido, pode-se estar profissional. você pode atuar profissionalmente como compositor. esse “estar sendo” seria: tenho um job

qualquer e esse job qualquer é como compositor; sou compositor profissional porque aqui fui chamado pra ser compositor. se você está sendo chamado como técnico de som e você quer trabalhar como compositor, então não está sendo profissional, nem como técnico, nem como compositor.

a: em relação a fazer o que você sabe ou que você quer?

m: o profissional faz o que precisa ser feito. se você não precisa compor, você não deve compor. acho que falta as pessoas *estarem* mais inteiras nas coisas, e não *quererem ser* outras coisas.

a: em relação à posição do compositor, esse background do qual você falou, supondo que vivamos num mundo global-globalizado-algo-assim, a relação ou ponte com pessoas de outros países ou lugares é necessária para a gente? muda a nossa ou a sua posição como quem possui o background de compositor? muda sua posição de compositor no mundo?

m: acho que essa relação muda qualquer coisa. ter contato com outra comida muda sua posição em relação à comida no brasil. acho que ver compositores por aí te mostra coisas. agora, nesse momento, meu chefe tá na Suécia. Raul, que é o coordenador da SP Escola de Teatro, me mandou um e-mail anteontem dizendo “legal que estamos aqui!, vimos a estrutura, que é magnífica. a sala de aula de sonoplastia tem 4 alunos, que parecem muitos interessados em eletroacústica, parecem pessoas que sabem muito bem tecnicamente as coisas referentes à eletroacústica. fomos a espetáculos de teatro e achamos tudo banal.” isso ele falando. e aí me parece importante que ele queira me mandar esse e-mail. porque ao mesmo tempo em que ele fala “olha, temos muito a melhorar no brasil”, também diz “tem muitos pontos em que os suecos estão muito interessados no que estamos desenvolvendo.” e diz que essas coisas são, por exemplo, a improvisação, o caos da cena, a imprevisibilidade das coisas. diz que, na visão dos suecos que estão com ele, os brasileiros

têm muito mais isso do que os suecos. então não é uma questão de depreciar o que a gente é ou o que a gente faz, mas uma questão de colocar em posição.

a: é, a questão era sobre, de repente, entendermos ou criarmos uma posição nossa a partir dessa...

m: sim, tenho batido a tecla nisso. meu texto sobre o Gilberto Mendes era isso. a gente começar a ver a música brasileira como algo histórico. e aí a música experimental brasileira *é* uma entidade histórica. talvez comece em Villa-Lobos na década de 20, vira pós-moderna na década de 80, um pouco antes, com o grupo música viva, e aí a partir do Música Nova, na década de 80 mesmo, sobretudo com a atuação do Gilberto Mendes e como isso que a gente viu o Gilberto Mendes e o Willy Corrêa fazerem, como isso é o background da música brasileira. e isso é o background *da música brasileira*, não é o background da música sueca. acho que nos falta olhar pra essa música que foi feita antes pra entendermos qual nosso background.

a: e “sair” nos ajuda a poder olhar pro nosso.

m: tem a coisa do Oswald de Andrade: a alteridade você reconhece de longe. ele diz: “me descobri brasileiro, descobri o Brasil, em Paris.” andando por Paris você olha e diz “aaaah, isso é diferente no Brasil”. eu lembro a primeira vez que eu saí do Brasil: não achei coxinha. falei “puxa, coxinha é algo brasileiro, meu deus”. então: por que essas pessoas não têm coxinha?

a: então um desses lugares aos quais você foi fora do Brasil é a Suécia?

m: sim.

a: por quê?

m: fui pela primeira vez quando estava na Alemanha e decidi “vou viajar.” abri o mapa e “onde posso ir?”. nessa tinha Suécia e lembrei do Refused, a banda punk. “é o país do Refused, vamo lá.” eu tinha sido convidado pra dar um pulo na Dinamarca. vi que eram 12 horas de ônibus, e então dava

pra passar 4 dias na Dinamarca, pagar o ônibus e passar três dias na Suécia, e aí fui.

a: convidado por quem na Dinamarca?

m: a filha de uma amiga que me hospedava em Paris. ela tinha acabado de ir pra Dinamarca e me ofereceu o sofá pra dormir. foi engraçado porque o “sonho de todo brasileiro” é fazer leste europeu, e era o meu também. essa mudança de plano veio pela possibilidade de ter onde dormir e pela banda que eu gosto, o Refused.

a: na Suécia você esteve no EMS?

m: eu estava no último dia de estadia lá. era sexta. fui no computador do hostel, no google, e escrevi “electroacoustic music sweden”. uma das primeiras coisas era esse tal de EMS. fui até lá, que era perto, e bati na porta. bati por algum tempo – sexta às seis da tarde. abriu um cara e disse “que que foi?”. “sou compositor de música eletroacústica, sou do Brasil, queria saber o que vocês têm aí, não conheço.” ele disse “legal, te mostro, mas preciso que você prove que é compositor, que você não quer roubar tudo. não te conheço...” foi engraçado porque eu tinha na minha bolsa um certificado de curso no IRCAM. ele viu o papel timbrado e falou “aaaa então tá ótimo, entra aí!”. foi solícito, me mostrou os estúdios, fez um chá, perguntou como era a música no Brasil, e disse que se quisesse trabalhar lá era só mandar um e-mail. manda e fica residente aqui. ano seguinte eu mandei e a resposta foi: “que data você quer?”. marquei a data e fui.

a: é uma instituição com fins pedagógicos [o EMS]?

m: o começo de lá foi como estúdio de música eletrônica da rádio da Suécia, como todos os outros. o EMS, depois, se muda, sai da rádio. conforme um sistema que a Suécia tinha, uns 30, 40 anos atrás, em que mandava-se brochuras para as escolas com os cursos possíveis para se fazer (“o que você

pode ser na sua vida? faça na escola tal, tal, tal”), o EMS oferecia curso de composição (“venha ser compositor de música eletroacústica, faça curso no EMS”). então, a maior parte dos compositores que eu encontrei lá conheceu o EMS por via dessa brochura. foram para lá e era um curso de dois ou três anos, depois do qual você podia ir para o conservatório de Estocolmo, ir para a universidade... mas ali eles têm um curso de dois ou três anos. se você quer usar o estúdio mas não sabe como, se não tem proficiência, eles te oferecem esse curso, semi-gratuito, muito barato, algo como cem reais o semestre, onde são seis meses de introdução – história da música eletroacústica – e depois tem-se técnicas de estúdio. aí você pode ou não pode usar cada estúdio conforme seu conhecimento. primeiro semestre, você usa tal estúdio; a partir do segundo, tal outro, que é ainda stereo; aprendeu a espacializar, pode ir pro outro, que já é 5.1, e assim vai tudo sendo liberado.

a: como nos cavaleiros do zodiaco.

m: é uma coisa de que eu senti falta aqui: a liberação dos equipamentos ser condicionada ao seu conhecimento para usá-los. na Unicamp você pega um [microfone] AKG e ninguém sabe se você sabe usar. você sabe o que é phantom power? não. sabe o que é cardióide? não. mas pode pegar. talvez você não consiga usar e quebre o equipamento, que é o que mais acontece quando não temos treinamento. o EMS tem um ou dois técnicos à sua disposição pra tirar dúvidas e te ajudar a fazer o que precisa ser feito.

a: ficando nisso: as facilidades que eles (no caso, o EMS, mas poderia ser qualquer outro lugar) têm lá, um ou dois técnicos à disposição, um estúdio que consegue comportar e garantir uma sustentabilidade para a vinda de estrangeiros e estranhos à instituição, você acha que elas mudam alguma coisa na política, na posição política de quem faz, de quem trabalha lá, ou só na técnica? – se é que dá pra dissociar as coisas.

m: uma das facilidades, que é das mais citadas pelos entrevistados lá, é o fato de ser um *meeting point*. tem-se uma geladeira, um microondas, uma máquina de lavar-louça, uma biblioteca, uma mesa de comida, uma mesa de encontro e uma sala de reunião. as pessoas precisam fazer uma reunião: marcam no EMS e vão fazer sua reunião lá.

a: essas pessoas são os compositores que já passaram por lá ou tem alguma associação vaga com o lugar, certo?

m: ou qualquer coisa. tem gente que almoça todo dia no EMS. tem microondas, você leva comida de casa e esquenta lá. é uma grande facilidade. a gente pode achar pequeno, mas eu conheci o Jens e a Eva [[compositores entrevistados para a linda-i](#)] na mesa de café. tem o sofá, você pode sentar e dormir. um lounge que recebe pessoas a qualquer hora. isso eles falam também: você precisa de um lugar a salvo para ir, mora com seu namorado num lugar pequeno, não quer atrapalhar, fazer barulho enquanto o outro dorme com seu monitor, não quer trabalhar no fone, aí você vai pro EMS. desse ponto de vista, existe uma política social, de possibilitar que as pessoas façam coisas, e o EMS tá incluso nisso. não sei se respondi.

a: sim, mas uma outra coisa nisso: se essa política, que é institucional, acaba refletindo na maneira com que as pessoas resolvem conviver lá, na prática de quem está lá, reflete somente política ou também tecnicamente?

m: reflete assim: os imigrantes vão para lá. quero trabalhar com música experimental, meu país não tem isso, pra onde eu vou? pra Suécia. além disso, uma coisa que me falou um rapaz de 19 anos, que tá no primeiro semestre de eletroacústica lá. trabalha com música eletrônica putz-putz. ele diz: “aqui na Suécia tem-se um problema com um corte social, que é um corte social de risco, os jovens entre 19 e 26 anos. entende-se que essas pessoas não têm emprego, não estão fazendo nada, e alguém precisa fazer alguma coisa com

essas elas.” tem até uma palavra em sueco para isso, que eu não sei qual é, mas que designa o lugar aonde essas pessoas vão, fazem contato, estudam algo, fazem workshops. esse cara achava que o EMS devia ser isso, um lugar pra juventude.

a: algo análogo aos nossos centros culturais.

m: mas são especificamente de juventude. temos um, ao menos, aqui. esses de lá são voltados pra essas pessoas, aí tem hip-hop, street dance, graffiti, workshop de posicionamento no mercado. uma questão específica da sociedade sueca, que eles estão discutindo nos últimos anos. o rapaz falava de como o EMS podia ser esse espaço, mas não é, é fechado pra quem não é da música experimental. quem é, que seja bem-vindo, quem não é sequer sabe que o lugar existe.

a: por isso a primeira pergunta que eu fiz faz sentido: você é compositor? sou, nem que seja só o background, nem que não seja de profissão.

m: sim, se eu fosse só produtor musical, eu não saberia da existência do EMS, eu não teria feito nada lá.

a: na medida em que vai-se como compositor, artista ou qualquer coisa, para esses lugares para desenvolver uma técnica, para quê que se desenvolve essa técnica?

m: não fui pra lá desenvolver técnica, fui desenvolver um trabalho artístico. não envolveu aprendizado de técnica. sou professor de técnica na SP Escola de Teatro. o que eu tenho dito lá é que só se pode pensar a partir da técnica. se não se tem um conhecimento da coisa, não se pode trabalhar nela. algo meio Wittgenstein, de que só é possível pensar com linguagem. a técnica é sua linguagem, então não adianta você imaginar, ter sonhos de sinfonias, se você não sabe a diferença entre uma trompa e um violino. nesse sentido não adianta pensar coisas sobre música experimental, instalações sonoras, se você

não sabe o que é um sensor, se você não sabe a diferença entre MIDI e OSC e áudio... a técnica vem pra ampliar e dar fundamento para o que você pensa. se você não tem técnica, você não pensa. no texto da poluição sonora eu falei disso. a educação sonora é importante para que você passe a entender aquilo como poluição. não adianta proibir a poluição sonora se não se educa, se não se diz “olha, existe tal coisa que está passando de tal limite”. e esse limite o que que é? o que é 120dB? que é essa coisa que tem esse nome? 1W/m²? o que é 1W/m²?

a: por que termos/como termos/porque não termos um espaço como esse, o EMS, aqui? seja São Paulo, seja Brasil, seja terceiro mundo, seja América do Sul, enfim, aqui.

m: é um lugar que custa muito, e que a princípio poucos usariam. sempre temos esse ponto contra: quem vai usar o EMS? quem vai usar o Estúdio de Música Eletroacústica de São Paulo? mas só podemos usar quando houver o estúdio. existem direitos humanos em geral, e existem direitos humanos culturais. um deles é o de livre manifestação. você tem que ser para manifestar sua cultura. na África não se pode proibir alguém de ser gay, não se pode proibir alguém de querer dançar. tem igreja no Brasil que proíbe os fiéis de dançar. um dos direitos fundamentais à cultura é o direito à manifestação. é o direito de se ter acesso à cultura e aos meios de produção dela. o Estado é obrigado a fornecer ferramentas para que os seus cidadãos façam cultura. então ter um estúdio de música eletroacústica é simplesmente uma obrigação do Estado, assim como ter um teatro para dança, uma escola de teatro, uma escola de dança, uma escola de cinema gratuita, uma escola de gastronomia gratuita. isso é obrigação do estado. nada mais é do que o estado fornecer ao cidadão a possibilidade de realizar aquilo que bem entenda. acho que a gente tem que parar de achar que é porque música eletroacústica é legal ou porque

tá aí desde a década de 60, porque os outros países estão na frente. pensar, sim, como direito fundamental. não é um favor que a gente tá pedindo. quase ninguém vai à Fylkingen, os concertos não são cheios. o mais cheio que eu vi lá estava com 150 pessoas.

a: o que é a Fylkingen?

m: é uma sala de música experimental inaugurada na década de 30 e é uma sala dirigida por uma associação, “Associação dos Amigos da Fylkingen”, que se inscreve em programas do governo para obter ajuda financeira e poder existir. o governo sempre ajudou, forneceu o espaço, ajudou com o equipamento. eles dizem que é pouco dinheiro, mas a sala está há 80 anos lá. o concerto inaugural foi um concerto com música de Schoenberg, quando ele estava vivo, então sempre foi música contemporânea. nesse sentido, ter a Fylkingen com 5, 10, 100 pessoas indo ao concerto parece um despropósito, mas quando eu pergunto a eles se acham que o governo vai acabar com aquilo, eles respondem que “o governo não é louco de fazer isso! mesmo que a sociedade não frequente, sabe que aquilo precisa existir.” não precisa ir lá pra saber que as pessoas têm direito àquilo. eles têm hoje o que seria um governo de direita, liberal demais para a Suécia. dizem que há 120 anos têm uma sucessão de governos que segue o padrão 1 neoliberal, 1 democrata, 1 neoliberal, 1 democrata. ficam mais tempo com os democratas, e quando “dá uma quebrada no país”, voltam pro neoliberal, que reestabelece um pouco. pra eles é claro isso. o neoliberal de agora cortou muita verba, muito tudo, dinheiro pra edital, dinheiro pra cultura em geral, e no lugar disso começou a oferecer cursos pros artistas sobre como ser auto-sustentável, como vender seu trabalho, como gerar dinheiro com o mercado. ainda assim, não cortaram o dinheiro da Fylkingen, não cortaram o dinheiro do EMS, e o que me disseram lá foi que “o governo não é louco de fazer isso.” Fylkingen é um negócio de 80 anos; o

EMS tem quase 40 anos. “não é porque vai cortar gastos que se acaba com lugares assim. corta em outro lugar”, dizem [ver também a entrevista com Eva Sidén e Jens Hedman, [aqui](#)].

a: não corta ali como não corta em qualquer lugar que abriga outras manifestações culturais mais comuns mas que tem igualmente uma tradição.

m: sim. a idéia é essa. existe uma outra sala de música contemporânea, mas que foi feita por um ente privado. é a Audiorama. uma pessoa gastou algo como 1 milhão de Euros, montou a sala, e depois não colocou e não vai colocar mais nada de dinheiro ali, “consigam dinheiro em edital com dinheiro do governo”. estão há 3, 4 anos lá e já foram à bancarrota 3 vezes, porque tá difícil conseguir dinheiro. estão tendo que tentar fontes alternativas, como por exemplo algo específico como edital de música para pessoas tetraplégicas. vai sobrar algum dinheiro para pagar o aluguel da sala?, então ok. nesse sentido está difícil e as pessoas estão tendo que lidar de alguma forma com essas outras existências: o mercado neoliberal dos editais estatais. ao contrário da França, em que o dinheiro da cultura para a música eletroacústica, no caso do IRCAM, vem do exército – essa coisa da soberania nacional, “fazemos música *francesa*, e ela é melhor que a alemã!”. no pós-guerra, lá, foi isso que possibilitou Boulez conseguir o dinheiro do exército. montou o IRCAM à base de dinheiro do exército.

a: Boulez, o napoleônico.

m: na Suécia é mais na chave do direito democrático, onde as pessoas têm o direito à manifestação.

onde vivem os projetos?

Tiago de Mello

Já falamos aqui algumas vezes sobre projetos *on demand*: projetos feitos sob medida para demandas externas ao próprio fazer artístico, em geral, editais governamentais de fomento à arte. Já dissemos o quanto isso pode ser nocivo, às próprias questões da arte, quanto aos mecanismos de financiamento governamentais que pretendam fomentar aquilo que *realmente* exista.

O que eu pensei em perguntar neste texto é: onde vivem os projetos? De onde eles vêm?

Nesse último mês, tive uma conversa com o Sérgio Abdalla, que, inclusive, acaba de sair aqui na *linda*. Antes do papo oficial, gravado (e que você pode ler na [íntegra](#)), falávamos sobre a impressão que o Sérgio tinha de uma diferença entre ser “artista” na Suécia e no Brasil: aqui se era artista como escolha de vida, lá como opção de vida (não eram esses os termos, mas acho que isso sintetiza a ideia). Ser artista no Brasil teria algo de ter vontades internas, que pediriam para ser superadas através do trabalho artístico.

Eu discordei, porque via que aqui também havia a opção: via muitas pessoas pelo Brasil que faziam música como quem poderia estar fazendo pão.

Sonhei, anteontem, que trabalhava há poucos dias numa nova galeria/museu de arte jovem e contemporânea. Me apresentaram a planta-baixa do lugar (acho que parecia a Oficina Cultural Oswald de Andrade) e eu reparei numa sala em que nunca tinha entrado, estreita, longa, e que ficava bem na entrada do lugar. Perguntei porque aquela sala estava fechada:

– Quando inauguramos esse lugar, fizemos um edital para instalação ali; tinha que ser um projeto barato, coisa de 3 mil reais por mês pra manter (contando despesas com equipamento, luz e tal). Acabamos selecionando um projeto que pôs um rato ali dentro e o criou. E é só isso, as pessoas entram e convivem com a possibilidade de um rato passar por elas. – Explicou-me o rapaz. – A exposição acabou faz um tempo, mas acabamos não matando o rato. Por isso deixamos a sala fechada.

O Francisco tem discutido em algumas de suas colunas a impossibilidade de se compor perguntando-se a todo momento “qual a próxima nota?”. Penso no produtor, pondo-se a pensar “com que mais posso gastar grana?” enquanto inscreve-se para editais governamentais. Vira-se uma fábrica cujas cabeças não pensam: replicam situações anteriormente aceitas nos mesmos editais, o que lhes faz passar a ser fortes candidatos!

Tive a oportunidade de assistir a apresentação do Álvaro Modesto, falando sobre Design Thinking. Estávamos numa aula sobre Gestão de Projetos (isto já não é mais meu sonho!), e o Álvaro se propôs a falar sobre esse modelo de desenvolvimento de projetos que parte do caos-criativo: pessoas, de diversas áreas, fazem um *brainstorm* para solução de problemas, fazem protótipos dessas ideias, testam, criticam e sintetizam uma solução final. Algo, a princípio, bem simples.

O tal do Design Thinking seria uma solução ao pragmatismo da Gestão de Projetos de até então: faz-se mapas de problemas, faz-se organogramas de toda ordem, faz-se cronogramas, estabelecem-se metas, começa meios e fins, tudo isso antes mesmo de começar o projeto em si.

Algo como: Design Thinking seria a criação musical através da heurística enquanto a Gestão Clássica estaria mais para Serialismo Integral mais banal (acadêmico).

Fiquei pensando nos projetos do NME: as ideias que temos tido para o grupo vêm da convivência próprias das pessoas que o formam, das conversas em cafés, dos problemas trazidos por certas escolhas, pela solução desses problemas. Os projetos nada mais tendem a ser do que demandas próprias da convivência.

Acho que vale contar um pouco como estamos organizando o NME aniversário#3.

Todo ano, fazemos aniversário, em 18 de agosto (o primeiro concerto do NME foi em 17 de agosto – na Unicamp –, e o segundo – na Unesp – em 19 de agosto; achamos por bem fazer a média, e ter o NME nascendo na estrada). Desde o completar de 12 meses do projetos, achamos importante marcar estes ciclos: estávamos vendo que iniciativas parecidas, de organização de concertos com músicas de jovens autores, eram sempre perenes, muito localizadas no tempo e no espaço.

Se no primeiro aniversário chamamos nossos amigos para criar a partir do tema “aniversário” (algo bastante concreto) e no segundo a partir do tema “número 2” (bastante abstrato), decidimos, desta vez, que o mote mesmo da criação seria o meio, e não o fim. Convidamos pessoas que convidaram pessoas. As obras que surgirão são fruto da convivência própria dos artistas, postos a trabalhar juntos por sorteio.

É interessante que o projeto, neste caso, seja o convite ao relacionamento, sem um fim pré-determinado. Não se sabe se haverá músicas, cenas, textos, fotos, vídeos. Sabe-se que, algum tempo depois, pessoas se conhecerão e trabalharão juntas.

Entendo que, do ponto de vista da Indústria, projetos possam ser criados *on demand*, através de técnicas específicas, “clássicas” ou “inovadoras”. O que não entendo, porém, é que *artistas* sequer critiquem seus métodos, como

quem não vive o que se faz: perpetuam-se modelos que talvez não sejam os mais adequados agora. Esperam o próximo PROAC abrir para saber o que farão no próximo semestre. Quando, na verdade, o PROAC deveria olhar para os artistas e se perguntar: “onde vivem os projetos que poderíamos ajudar neste próximo semestre?”

ghostbusters – o(s) fantasma(s) se diverte(m)

Bruno Fabbrini

Já que estamos falando de política, fiquei pensando sobre a última coluna do Tiago e lembrei dum trecho de uma música do D2 que começa dizendo ‘Fodam-se todas as leis e todas as regras, eu não me apego a nenhuma delas’. Seria esse um grito de rebeldia contra as autoridades, mas, vejamos só, é apenas um tiro no próprio pé.

Antes que comecem a me jogar pedra, por falar do D2 numa revista sobre cultura eletroacústica/ experimental e dizer que ‘sou a favor das autoridades’, começo a (me) explicar (mãos na cabeça!).

Vivemos num país extremamente repressor. Queremos acreditar que a repressão acabou com o regime militar, mas isso seria falacioso, a repressão começou bem antes e nunca terminou. Mudou a forma política, mas nosso problema continua anterior.

O Tiago afirma que precisamos legislar contra absurdos do tipo um agriboy empilhar uma série de falantes no seu automotor e sair tocando sua música num volume ensurdecador, enlouquecendo a vizinhança. Isso se chama, falando com bastante educação, desrespeito (ou falta de noção, ou, vulgarmente, filha da...) e, em termos mais gerais, ele pressupõe que pode ignorar e incomodar a vida alheia em função de sua existência, de se impor talvez porque *seu* carro seja o mais potente, *seu* volume seja o mais alto, *seu* ego seja... o mais frágil? Não interessa. O fato é que existe um absurdo, uma grave distorção

na compreensão de um indivíduo, uma lei que protege o cidadão comum contra isso, mas a lei não é exercida. Seja por falta de cobrança do lado prejudicado, seja por ineficiência das autoridades públicas, ou mesmo por falta dessa autoridade, a lei existe, o quê falta no Brasil é o cumprimento dessa(s) lei(s).

‘Foda-se todas as leis e todas as regras, eu não me apego a nenhuma delas’. Um grito rebelde, talvez adolescente, juvenil, transgressor? Um grito contra as autoridades, um grito pela liberdade? Um grito artístico? É, só que não. Eu diria, o grito das autoridades contra a sociedade.

Há corrupção, mas não há punição; a lei existe, mas não é cumprida.

Infelizmente no Brasil a corrupção tornou-se uma questão ideológica, briga entre partidos e militantes, quando é, na prática, uma praxe oficial da política brasileira como um todo, como uma classe organizada: aqui os servidores públicos são uma classe de cidadãos diferenciados, vivendo com suas próprias leis e regras, destacados da sociedade. Essa distorção absurda é o quê, na prática, afeta milhões de pessoas e todo modo de funcionamento da sociedade, muito poder gerenciado por grupos organizados que pairam acima da lei.

Numa espécie de jogo de cena, enquanto todos se acusam mutuamente, milhões/bilhões continuam sendo desviados e nada acontece. Nem acontecerá. Corrupção existe em todo mundo, mas as punições costumam ser aplicadas, no Brasil a *mesma* lei se aplica de forma diferenciada aos *diferentes* grupos.

Temos um grave problema de valores éticos e morais, mas falar a palavra ‘moral’ hoje em dia é quase ofensivo. Basta se aproximar dela e você é acusado de ‘moralista’, chovem pedras. O quê é, afinal, moral? O quê é, afinal, ser moralista? Seria ser conservador? Em relação a quê? O que é ser conservador? Ul-

timamente, os conservadores, sem saber, são maioria, ‘deixa como está, melhor não se incomodar’.

Certamente a ditadura é um trauma mal cicatrizado no país, e esses anos continuam a ditar o rumo das discussões políticas e ideológicas nas últimas décadas. As vezes penso na Alemanha, e no trauma que foi para os alemães cantar o hino do seu país durante a copa do mundo de 2006. À época, haviam dezenas de reportagens chamando atenção para o fato de, desde o final do período nazista, aquela ser a primeira vez que os alemães fazia isso em público, ainda bastante receosos ante ao trauma histórico. Imagine: um monte de alemães reunidos, cantando orgulhosos o hino da nação, qual é a piada? E o peso histórico do ato? Penso na dificuldade que os jovens enfrentam, eles não viveram esse período e não respondem diretamente por ele, *mas e daí?* São alemães. Na memória corrompida, nos medos, no trauma circunscrito na consciência que carregam como filhos de uma nação, de um país, que em determinado momento fez uma opção pelo horror, ‘hegemonia de raça’. Não deve ter sido, nem ser, fácil enfrentar esse fantasma, mas ele vem sendo enfrentado de frente, e não ignorado. O problema é conhecido, discutido, e rememorado, para que nunca mais aconteça. Continuarão havendo nazistas? Claro. Por todo o mundo há o desejo de desajustados de se impor, basta lembrar do nosso amigo *agriboy*. Mas a existência da lei, a consciência de sua existência, e seu cumprimento, garante ‘a nação’ segurança em relação a vocações individuais de cunho duvidoso. Ou então, “fodam-se todas as leis e todas as regras...”.

No Brasil, talvez a palavra moral seja um grande trauma por estar diretamente associada a ditadura, ou, a direita. Mas a moral é bastante anterior a ambos. Moral e bons costumes então, outro trauma. Ética? (silêncio completo).

Ficou confuso? VEJA: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=moral>

Manual da descrição de pequenos atos (explicando o brasil rapidamente):

Vou atravessar a rua na faixa do pedestre, posiciono a mão afrente do corpo para comunicar minha intenção ao motorista:

1) Ele para. Esse acontecimento, como comportamento *da maioria*, durou alguns meses. A maioria dos motoristas parava porque os jornais estampavam que ‘agora quem não parasse, tomaria multa pesada e a fiscalização estava de olho’.

2) Não para. Isso acontece na maioria dos casos no dia-dia (que presença, ao menos) porque o período fiscalização pesada, parou. Os motoristas perderam o medo de tomar multa e não havendo CET ou PM, a maioria passa quando deveria parar e faz cara de vento, *nem percebi que haviam pedestres e passei!*

3) Should be: Os motoristas deveriam parar pelo bom costume, ou melhor, consciência (moral. social. consciência do outro. Mas que outro?). Os motoristas, como regra, só param porque tem medo de receber punição, punição financeira. Alguns poucos param, exceção, por ter consciência.

Desde nosso idioma, estranhamente somos um país de exceções, e não de regras.

Temos uma constituição avançada, mas que para no papel. Pouco a pouco avançamos, vamos mudando, e mesmo os protestos, em seu início desorganizado, mostraram algumas vocações coletivas, uma idéia de nação. Enquanto, por definição, uma manifestação é um ato político organizado se posicionando diante de uma causa, na hora em que TODOS saíram as ruas sem ter uma

única causa, isso ficou evidente. Não havia organização política definida, e esquerda e direita radical chegaram a protestar juntos contra a baderna geral, enquanto ainda não estava muito claro o que estava, de fato, acontecendo: todos apenas estavam revoltados. Com o quê? Com tudo. A grosso modo, no meu entender, *tudo* é por sermos e vivermos oprimidos/reprimidos. Poucos dias depois, no momento posterior ao ato, cada um foi pro seu lado com suas convicções e bandeiras, mas o grande acontecimento foi o de todos juntos, *badernados*, tomarem as ruas pra dizer que estavam insatisfeitos.

Com o quê? Com tudo! Com as vivências e o ‘fodam-se todas as leis e todas as regras, eu não me apego a nenhuma delas’, o grito do servidor público brasileiro, o político, verdadeiro transgressor, pairando acima de tudo e todos, rindo da nação, enquanto enche os bolsos, e o ego, circulando livremente sem sofrer sanções. Um cara sem moral alguma, ou *vergonha na cara*, como diria vovó.

Enquanto continuarmos – como nação – acreditando que não existem regras, ou, em nosso ‘inconsciente’, que devemos ser puramente transgressores, continuaremos na adolescência política. As regras existem para serem cumpridas, aperfeiçoadas e, claro, transgredidas e quebradas a medida que perderem o sentido, tudo deve andar e se aperfeiçoar. Mas um conjunto de regras existe substancialmente para nortear, organizar e estabelecer uma sociedade. As leis existem para servir ao bem comum, e não o contrário. A igualdade das regras sob os termos jurídicos existe como instrumento que norteia a sociedade e deve ser cumpridas em sua eminência, e não funcionar somente para alguns. Sabemos disso no papel, na prática mais do que um servidor público, o político é um homem com super poderes, acima da lei. Desdenhamos disso com o velho e bom, ‘ah, aqui é assim mesmo’. Isso é opressão/repressão. Esse é o *modus*

operandi que povoa o inconsciente coletivo brasileiro e vem de cima pra baixo, em todas instâncias. Nem só com bombas, cacetetes e balas é que a autoridade oprime, nossa consciência, nossos fantasmas e nossa falta de coragem, aliadas a repressão -mental – que vivenciamos é o que o Brasil deve enfrentar, como nação, como coletivo, para crescer. Enquanto houver mais discussão ideológica do que projetos políticos e cumprimento de regras e lei tal qual estabelecidos, continuaremos ‘nos fudendo em leis, e regras, desamparados por qualquer uma delas’.

Início e Fim (como alguma esperança)- Educação. A palavra que o Tiago usou no seu texto.

Não apenas combater o analfabetismo funcional, como estruturar um sistema de ensino decente e presente, com professores bem formados, ganhando bem, e com o desenvolvimento e aplicação dessa consciência sobre leis e regras, para exercê-las.

Por hora, enquanto puramente considerar-se a ‘hegemonia da nação’ um mote nazista, os americanos ‘porcos capitalistas gananciosos’, ‘Guevara’ uma marca de camiseta com um homem de bigode e boina fumando charuto, procrastinaremos o automatismo de nossas ações e opiniões, e o bom senso, a ética e a moral, serão palavões, traumas ou palavras de livros antigos, bem como continuaremos sendo e desejando ser o país do futuro. A consciência (educação) é a conquista que o Brasil mais carece na minha humilde – e inegável – ignorante opinião. Devemos enfrentar nossos medos e fantasmas afim de dar um passo rumo ao presente. É preciso meter o dedo na ferida, e doer, porque se não, a cicatriz fica ali, escondida, mas não para de gritar.

Esse texto é uma constatação, não venho aqui pra tentar remediar todos

os problemas do Brasil (como nação), não vejo solução simples, a curto prazo, se é que acredito que realmente haja solução pra isso, nesse sentido talvez eu seja um pessimista crônico... Nem por isso deixo de observar, pensar e querer discutir o tema. Enquanto a maioria dos meus amigos 'de esquerda' acham um absurdo a 'direita' emergir, acho ótimo. Há de haver discordância e discussões para o crescimento de uma nação, por absurdas posições que possam se apresentar no meio dessa discussão: o quê vale é tornar as questões palpáveis, ou como diz o movimento que ganhou muita força nas ultimas décadas, tirá-las do armário. Esse é o tal regime democrático, que longe de ser grandes coisas, é o que (parece) está(r) ao alcance pra promover mudanças substancias que não parecem estar em curso e precisam ser feitas. O esforço político para os próximos anos tem que ser o enfoque na educação. Não há outra possibilidade ou cobrança maior a ser feita pro chamado *Brasil* enfrentar seus grandes traumas, limitações, sair dessa repressão, e crescer. Tomar consciência de sua história é discutí-la sem medos e traumas.

o que não entra na virada?

Ricardo Lira

Na semana que precedeu a décima edição da Virada Cultural de São Paulo, surgiu uma [notícia](#) n'O Estado de São Paulo que falava da “indignação” de alguns músicos da “cena instrumental” com a programação do evento.

Os referidos músicos (e uma produtora cultural ligada ao setor) contestavam a eliminação do espaço “Piano na Praça” – presente nas edições anteriores – em que se apresentavam nomes da “música instrumental”. Falou-se também em falta de clareza de critérios de seleção, que deixaria de lado “nomes importantes que se inscrevem todos os anos, sem serem chamados”.

Já são velhas conhecidas algumas das críticas a esse modelo “virada” de política cultural – por exemplo, à concentração significativa do orçamento de cultura (este ano de R\$13 milhões) em um único fim de semana daquilo que poderia ser diluído em programações estáveis durante todo o ano. Não pretendo falar delas aqui. Só queria tentar colocar algumas perguntas que me surgiram com a leitura da notícia.

Quais as razões que se podem apresentar para defender que algo deve estar na Virada e algo não deve? Segundo a notícia, pensou-se em colocar a “música instrumental” no Mercado Municipal mas, na Virada, esse espaço acabou sendo dedicado ao “forró”. Como esses músicos “indignados” poderiam argumentar que eles deveriam estar lá, e não o “forro”, ou o que quer que seja?

Uma linha de argumentos – apresentada pela produtora entrevistada na notícia – é aquela que diz que política pública em cultura não deveria fomentar o que já tem inserção no mercado. Os exemplos dela foram Valeska e Tati Que-

bra Barraco. Esse argumento, relacionado à questão do fomento público à cultura (já tratado nas [linda#5](#) e [linda#6](#)), parece pertinente. Mas, se for mesmo tomado a sério, seria preciso considerá-lo em relação a todos os “grandes nomes”, gostemos ou não, certo? Quero dizer que, se houvesse veto *por essa razão* ao expoente do “funk ostentação” do momento, estariam todos em igual acordo quanto ao veto de um “grande solista” ou de um “astro consagrado a boa MPB”?

Em posição diametralmente oposta a esta última linha de argumentos está aquela de um dos curadores do evento, entrevistado na notícia acima referida – “a Virada é feita para agradar ao público, não aos músicos.”

Essas duas posições parecem se enquadrar em uma discussão mais política, entre um Estado que intervém mais ou menos no “mercado”.

Mas, e no caso dos critérios, digamos, “artísticos”? Como dizer quem está fora?

Dizer que “música instrumental” é “obviamente” mais importante que outro segmento me parece um artifício vetado aqui, ou não? E, da mesma forma, não seria este também o caso para a música “erudita”, pro “jazz” etc., supondo-se que estes se enquadrariam nos segmentos “obviamente” importantes? Quero dizer, não estaria vetado também todo tipo de argumento de “autoridade”?

Ou, segundo o *valor* da “diversidade” que norteia o projeto da [Virada](#), pode-se dizer que não se trata de mais ou menos “importante”, mas que todos os segmentos têm igual valor. Este me parece um argumento bastante defensável de saída, mas não ajuda muito quando o problema é dizer porque um “segmento” fica de fora – o que se agrava com a recorrência da exclusão nas várias edições do evento.

Nestes dois casos, não seria necessário pensar em criticar isso que parece “evidente”? Talvez se possa querer defender a valoração artística para dizer o

que entra e o que não entra, mas para isso seria preciso criticar sempre que os discursos caírem na “autoridade óbvia”. Por outro lado, se a valoração é impossível, a crítica se dirige a questionar se aquilo que entra – e, neste caso, entra *porque* se mostra como “diverso” – não é diverso apenas no “nome”.

supernova

Natália Keri

A partir da obra “o conto da violência; a violência de contar”, de **Sérgio Abdalla**:
<https://nmelindo.bandcamp.com/track/o-conto-da-viol-ncia-a-viol-ncia-de-contar>

A primeira tequila e a água com gás são as boas vindas para a sua vida. O serviço de caixa de supermercado é só para matar tempo.

De dia, a proximidade nos faz ver somente uma estrela sobre as nossas cabeças. Mas, tão logo o sol vira as costas, deixa entrever a riqueza do infinito piscante e dançante do universo.

O entardecer é a alvorada de um ritmo frenético, um ritual de agrupamento da constelação e de metamorfose física e de personalidade.

O cheiro do ambiente escuro e fechado, as paredes mal pintadas, o banheiro sujo e lotado: é como estar em casa.

Mergulha na música e se deixa levar pelas ondas sonoras. Por magnetismo a constelação fica junta, mesmo à deriva, cada um emergindo às vezes para um trago no cigarro ou para engolir outro goró.

Pequenos confetes de esquecimento, de combustível, de alegria e energia fazem a maré ficar tão agitada, incontrolável. Mar de ressaca, ostensivamente agressivo, espumando em efervescente ciclo de impulso, choque, desorganização, afastamento, choque de novo.

A constelação permanece neste caos, debatendo-se a noite afora até que seus corpos são depositados na areia, poupados do afogamento apenas pela certeza de que no dia seguinte não decepcionarão o ritual.

Esta é a sua vida. O resto fica registrado em sua memória como um entediante e sempre decepcionante intervalo. Trocarem seu trabalho para o turno da noite é uma sentença de morte. Uma morte fria, cruel e solitária.

campo aberto

Francisco de Oliveira

O que significa dizer que uma peça está em *dó maior*?

Significa, primeiro, que essa peça orbita em torno de *dó maior* e, em termos práticos, que essa peça provavelmente terminará em *dó maior*. Indo mais a fundo, significa que existe na peça uma tal hierarquia harmônica em que os diferentes acordes (mais precisamente: as diferentes funções harmônicas) e as diferentes modulações, reportam-se direta- ou indiretamente a *dó maior*.

Se examinarmos, contudo, uma sonata como a *Waldstein* (1803), de Beethoven, a qual está em *dó maior*, a qual inicia-se com um inequívoco *dó maior* e na qual esse *dó maior* inicial funciona não como *tônica*, simplesmente, mas como *subdominante da dominante*... Voltando (porque a frase anterior ficou longa demais): se examinarmos a *Waldstein*, poderemos dizer que sua hierarquia interna de funções harmônicas é a mesma estabelecida na *Sonata n. 10* (1783) de Mozart? A informação de que ambas estão em *dó maior* e iniciam-se em *dó maior* ajuda a responder a essa questão: de fato – como saberão o professor, o analista ou o pianista atentos –, suas hierarquias internas guardam grandes semelhanças, mas não são iguais entre si. E se ambas as peças estabelecem relações funcionais internas distintas entre si, estarão as duas de fato na mesma tonalidade? Ou será que o compositor tonal funda, a cada peça, uma tonalidade singular? Será, assim, parte de seu trabalho (como também o trabalho do compositor serial, do compositor espectral, ou de um compositor que inclua em seu trabalho os mais diversos procedimentos à sua disposição) construir as hierarquias internas de sua peça.

Claudio Arral Beethoven “Waldstein” (full) - https://youtu.be/dL0JLN-t_3EE

Krystian Zimerman plays Mozart Sonata No. 10 in C Major - <https://youtu.be/-V4bGocFwnE>

Ao estudarmos harmonia tonal, freqüentemente nos debruçamos sobre relações gerais e estáveis: aprendemos a resolver dominantes, a fazer modulações enarmônicas, a harmonizar baixos cromáticos etc., mas, mais freqüentemente do que não, abstraídos de contexto.

As noções estudadas em harmonia foram desenvolvidas *a posteriori* por teóricos – não de maneira intrínseca aos processos composicionais de que derivam – e são de fato generalizantes. Tais noções servem bem a muitos propósitos e são particularmente adequadas ao ensino de harmonia, mas é preciso lembrar: elas dão conta da harmonia enquanto disciplina, não enquanto práxis. Isto é: se há teorias gerais e estáveis sobre harmonia tonal, isso não significa que a harmonia tonal, em si, esteja resolvida, que não haja em sua prática espaço para invenção, que não haja nela espaço para novos problemas e para atuação sobre o próprio código. Não é porque temos como bem resolvido, do ponto vista teórico, identificar se uma peça está em *dó* ou *lá*, *maior* ou *menor* (e mesmo isso tem seus limites – Wagner que o diga!), que o compositor não pode lidar, ao compor, com problemas como o de fundar uma tonalidade singular; e não é porque dois encadeamentos podem ser descritos da mesma maneira por uma dada ferramenta teórica (como *dominante-tônica*, para nos valermos do exemplo mais trivial possível) que eles terão também uma mesma significação harmônica: isto dependerá da posição formal do encadeamento, da relação do encadeamento com uma dada história motívica, da presença ou não de retardos, etc., etc. e, portanto, é ainda aberto ao compositor atuar sobre tal significação.

Tenho a freqüente impressão de que as relações e os procedimentos próprios à tradição tonal são tratados de maneira depreciativa na área de composição: as pesquisas que abordam esse repertório são normalmente remanejadas para áreas adjacentes, os alunos de composição são raramente estimulados a empregar em suas atividades criativas seus conhecimentos de harmonia tonal e é comum ver em peças recentes um sistemático evitar de alusões tonais (ou seja, uma postura mais inclinada a recusar determinadas relações do que a estabelecer relações alternativas (ou incluir relações alternativas às alternativas)). Creio que tal depreciação se dê, em parte, por uma assunção do *novvo* como um valor em si (abordei essa questão em meu [último texto](#), na Linda #10) e; em parte, precisamente por uma confusão geral entre a harmonia tonal enquanto disciplina teórica e a harmonia tonal prática: trata-se da suposição de que não haja mais, na harmonia tonal, espaço de invenção.

É evidentemente possível que esse equívoco se dê também por parte do próprio compositor que venha a se aventurar em territórios tonais: que o compositor importe acordes, modulações e formas dos tratados e manuais como se houvesse nestes quaisquer garantias. Este equívoco, contudo, não será privilégio do tonalismo, ou de qualquer escola composicional: os olhos ávidos por garantias as procurarão também em Philip Glass, Tom Jobim, Pierre Schaeffer, Olivier Messiaen ou Gérard Grisey.

um lugar por onde começar

Ivan Chiarelli

Música é, por natureza (e por definição), uma atividade coletiva. Sempre. Mesmo considerando os casos de compositores que executam suas próprias músicas – cujo número aumentou por conta do desenvolvimento de novas tecnologias e equipamentos musicais – pessoas criam músicas para serem tocadas para elas mesmas ou por outrem, mas necessariamente para outras pessoas. É um trabalho que pode ser solitário, mas cujo resultado (espera-se) seja compartilhado com outros.

Não é de se espantar, então, que a síndrome do criador auto-suficiente, exacerbada (mas não originada) no século XX, tenha gerado tanta confusão na mente de estudantes de música, em particular os de composição. Criar algo novo, inovador ou original, ciente de todos os detalhes de como orientar as fontes sonoras (outros intérpretes ou os equipamentos), sem auxílio de outras pessoas e desconsiderando o fator performance – inclusive (especialmente?) no que toca à plateia – tal combinação de circunstâncias individualizantes colocou um peso em gerações de aprendizes, que se viram frente a um paradoxo: aquilo que lhes era ensinado, direta ou indiretamente, não era praticado por seus professores nem corroborado por suas próprias vivências.

Compositores de música instrumental falam de suas relações com os intérpretes de suas obras, e de como isso invariavelmente engrandeceu seu trabalho, sua escrita e escritura musicais. Compositores de música eletrônica muitas vezes se referem à inestimável ajuda de técnicos e programadores, que lhes solucionam problemas técnicos para os quais, muitas vezes, tais compositores

não têm paciência ou interesse. Intérpretes recorrentemente apontam a importância do trabalho com compositores ou com outros intérpretes. Enfim, muito já se falou desse aspecto relacional no ambiente artístico. Porém, pouco se fala das relações necessárias para além dos artistas envolvidos.

Hoje, ao olharem para além da criação musical, compositores e intérpretes se dão conta de que o tempo em que “bastava” ser pura e simplesmente um artista já passou. Musicistas começam a abrir os olhos para as funções de gerenciamento, divulgação, produção e programação de eventos, captação e administração de verba, contabilidade, networking e muitas outras – atividades para as quais nenhuma instituição no Brasil os preparou ou prepara. Nenhum curso – de formação técnica ou universitário – de criação musical considera a música uma profissão. Claro, há especializações voltadas à gestão de artes, mas isso evidencia, implícitamente, que há pessoas que fazem arte, e há outras que cuidam das coisas “sérias” que advém da arte. Administrar pessoas e recursos, fazer contatos, montar programas, todas essas coisas “mundanas”, materiais, que estão “aquém” do verdadeiro artista.

Em suma, o ensino de música no Brasil ainda está preso à noção oitocentista e romântica do que é um artista. E isso leva a um outro (e ainda maior) problema: ao não incluírem os aspectos profissionais associados ao fazer musical, as instituições de ensino estão deixando de encarar as profissões musicais como trabalho, como labor, e colaborando com a pouca importância dada aos artistas sonoros no país. Estão agindo contra os objetivos que dizem ter. Estão deixando de formar pessoas atentas ao ambiente de trabalho de que farão (ou fazem) parte, pessoas que possam colaborar para uma melhoria desse cenário.

Todo musicista deveria passar pela experiência de fazer parte de um ensemble, seja de que tipo de música for. Todos deveriam ter a vivência do que é administrar um grupo e das dificuldades que fazem parte desse dia-a-dia. Isso

nos faria melhores profissionais, mais capacitados à brigar pela melhoria das nossas profissões. Mudar a arte não se faz só no fazer artístico; é necessário conseguir apresentar essa arte para o público.

Mudar a realidade da arte no Brasil não é tarefa fácil, por uma série de fatores, nem todos sob nosso controle. Porém, não podemos nos furtar à auto-análise e à busca de resolução dos problemas que nós mesmos causamos ou para os quais contribuímos. Como dizem os anglófonos, this is as good a place to start as any.

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 26 de maio 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