

linhas

#15 2014

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 editorial

05 o som da copa
Lilian Nakao Nakahodo

09 acusmática/medo
Sérgio Abdalla

11 canção
Tiago de Mello

15 algoz
Natália Keri

16 entusiasmo, silencioso, russolo
Luis Felipe Labaki

19 ameaça de extinção
Ivan Chiarelli

24 música no campo expandido
Luisa Puterman

28 um pouco de bill fontana
Bruno Fabbrini

31 eletroacústica no brasil profundo?
Rodrigo Faustini

editorial

O acusmatismo é o fenômeno de escutar meramente, aceitando (ou criando) a preponderância da escuta frente, sobretudo, a visão. Na Grécia, fala-se que Pitágoras dava aula por detrás de uma cortina, acreditando que suas palavras (seus ensinamentos) seriam melhor compreendidas se os estudantes pudessem destituí-las (los) de origem, de fisicalidade. Na música acusmática, começada provavelmente por Pierre Schaeffer, apresentando suas composições tocadas por caixas de som no escuro, há o interesse de deixar o som ser o próprio som, sem ser uma *imagem*: um trem, uma construção em pleno turno de trabalho, um rio manso.

Hoje, na linda, temos alguns textos falando sobre esse tal acusmatismo. O **Sérgio Abdalla** aborda o tema falando sobre como a pré-composição acusmática, em estúdio, apresenta, de certa forma, o medo da realização em tempo real. Já o **Luis Felipe Labaki** fala sobre uma apresentação que viu, em que se unia o cinema de Dziga Vertov, com músico apresentando-se ao vivo. E o **Rodrigo Faustini** fala um pouco desses sons acusmáticos quando utilizados em outros contextos que não o da tal música experimental.

O **Ivan Chiarelli** fala da relação entre academia e música de invenção, seja ela acusmática ou não, e o **Bruno Fabbrini** fala das esculturas sonoras de Bill Fontana. E também sobre esculturas, de certa forma, fala a **Luisa Puterman**. Por fim, a **Natália Keri** escreve a partir de uma das obras acusmáticas mais conhecidas da história: Orient-Occident, do grego Iannis Xenakis, e o **Tiago de Mello** fala sobre cantoras que fazem músicas instrumentais.

E além disso tudo, temos a estreia como colunista regular da **Lilian**

Nakao Nakahodo, que já esteve presente na *linda* falando sobre a música de invenção em Curitiba, e hoje nos traz um texto atualíssimo, sobre os sons, acusmáticos ou não, da Copa!

Como sempre, desejamos uma agradabilíssima leitura!

o som da copa

Lilian Nakao Nakahodo

“(...) Copas do Mundo são especialistas nisso, em antecipar as coisas. Eu mesmo vi minha infância se escafeder num átimo: foi em 5 de julho de 1982. Quando Brasil e Itália começaram a jogar eu ainda era um moleque de 14 anos. No final da partida já havia nascido uma barba cerrada em minha cara, chegava quase ao peito. E enquanto minha infância entrava no túnel do vestiário e desaparecia para sempre junto de Zico, Sócrates e turma, eu arrancava o meu primeiro fio de cabelo branco.(...) – Joca Reiners Terron, em O fim da infância.”

As lembranças pessoais parece que ganham um selo de qualidade quando fundidas aos grandes acontecimentos sociais, já reparou? Pois acho que a Copa do Mundo, ainda mais assim, experimentada de “dentro”, é um desses episódios que dão a chance de enaltecer nossas recordações: viram cenário, e assim apóiam e conectam as vivências individuais a um momento cultural global hipertelevisado e emocionante.

Esta Copa de 2014 é especial pois está sendo realizada no Brasil. Ok, papo bem ano passado. Mas, de fato, esse evento, como pudemos perceber na prática, afetou a vida de forma direta e caótica. Tenho certeza que vários colegas também se encrencaram com projetos reformulados e prazos comprimidos por conta do início dos jogos. Vários também driblaram obras atrasadas pela cidade, cronogramas e planos alterados por causa do calendário das partidas. De qualquer forma, sendo aqui ou não, a favor ou contra, toda Copa é um tópico marcante no mundo dos acontecimentos pessoais.

Pra mim, por exemplo, a Copa deste ano está intimamente relacionada a um novο desafio criativo e a uma viagem de férias diferente, acompanhando os

jogos em lugares diferentes – cidades, casas, shopping, postos de beira de estrada, internet e rádio AM. Já a Copa de 2010 foi a copa da indiferença – não que tenha passado em branco; mas simboliza uma fase da vida meio isolada, dessas de se confinar numa sala de edição. A de 2006 foi emocionalmente turbulenta, pontuada por encontros e desencontros entre os jogos. E assim por diante.

Mas da perspectiva aural, que é o foco aqui, os jogos coletivos de grande porte, além de potenciais cenários de memórias, também são ocasiões especiais para se perceber fenômenos sonoros extraordinários. A proeminente massa sonora que resulta das torcidas fervorosas é um dos poucos (se não único) sons humanos que são audíveis a grandes distâncias, sem o uso de aparatos externos ou sistemas de amplificação. Só no gogó e na catarse grupal. Eu, que moro a cinco quadras da Arena da Baixada em Curitiba, sei quando algum time marca gol três segundos antes do rádio me dizer.

Como em 4'33" de John Cage, ficar atento ao background das partidas de futebol é uma forma de perceber o fundo por trás dos holofotes. Silêncio ou ruído, conforme situação e ponto de escuta. Os sotaques interculturais, os preconceitos e emoções, pra englobar um pouco a semântica das torcidas, também se apresentam em formas muito variadas, através da expressão sonora. Da perspectiva acústica, é um som que, na forma coletiva, apresenta um desenho peculiar e rico: vales de silêncio de expectativa se intercalam com níveis próximos ao de um ruído branco – vozes juntas que se tornam ininteligíveis, porém, cheias de nuances – e formam picos nas grandes jogadas ou falhas.

No excelente livro *Sonic Experience: A guide to everyday sounds* (traduzido pro inglês em 2009 por Andra McCartney e David Paquette), Jean-François Augoyard e Henri Torgue apresentam uma taxonomia para os fenômenos designados como efeitos sonoros / sônicos. No livro, eles propõem uma ferramenta analítica, criada a partir da necessidade de uma classificação

das experiências aurais na escala do cotidiano, levando em consideração as características morfológicas peculiares do ambiente urbano. Os fenômenos, aí, são designados por *efeitos*, pois seriam o resultado de uma relação entre observador e objeto que emite o som – e não apenas o objeto em si.

Pois, com base nesse guia, notei que existe um efeito sonoro inusitado, que só pode ocorrer a cada quatro anos em certos países que desenvolveram uma relação mais afetiva com o futebol. Augoyard e Torgue chamam de *enveloppement*: o sentimento de estar cercado por um corpo de som que tem a capacidade de criar um todo autônomo, predominante sobre outras características substanciais do momento. E seguem: “esse efeito geralmente provoca reações comparáveis a um encantamento; sua realização é marcada por prazer.” No *enveloppement*, que pode ser entendido como “envolvimento”, a fonte sonora está difusa e em toda parte, cercando o ouvinte em todos os sentidos.

Eu nem ligo pra futebol. Mas torci muito pro Brasil ir pras finais, e pra que a vitória fosse daquelas suadas, com prorrogações e pênaltis. Pois são essas partidas que deixam as ruas quase desertas, e que permitem vivenciar o mais belo efeito sonoro urbano, na minha opinião. A expressão sonora em torno do gol, em finais de copa, é um fenômeno singular no nosso cotidiano de pluralidades, dissonâncias e individualidades. É um momento em que se pode apreciar um som festivo gerado por muitas vozes, rojões e vuvuzelas, de todos os cantos possíveis, numa dimensão monumental e omnidirecional. Um corpo sonoro de desenho rico, que se propaga pelos corredores de concreto e ganha proporção imensa com o reforço das ondas refletidas nos prédios da cidade vazia. Bem distinto do *drone* constante que estamos acostumados nas cidades, criado pelo tráfego ininterrupto de veículos.

Se você tiver o desprendimento de sair na rua durante esses jogos, poderá ter uma experiência sonora inesquecível. Uma experiência que comove não

apenas pelo teor emocional intrínseco ao jogo, mas além disso, pela expressão pura de catarse coletiva ubíqua, em alto e bom tom: um uníssono raro e envolvente, que nos lembra que somos seres culturais que convergem e se emocionam diante de certos acontecimentos, como um gol fantástico – quer se goste de futebol, ou não.

Onde você estava no último jogo do Brasil nesta Copa?

acusmática/medo

Sérgio Abdalla

além ou aquém da definição do nome “acusmática” [a coisa da fonte não-presente, ou presente mas escondida, ou sei lá], quero falar dessa *música acusmática* que tem esse nome conforme sua característica “offline”.

é feita fora do tempo e da linha da performance. qualquer música o é, qualquer texto o é, em algum sentido. mesmo que recitemos um texto improvisado, ele já se baseia em nossa construção [hábito, estudo] de como improvisar um texto, e cada improvisador terá a sua [repentista, político, professor, pastor, amigo etc]. mas a música acusmática é como a maior parte do que chamamos de música eletrônica: é trabalhada como se devesse estar perfeita antes da apresentação. a apresentação, cada apresentação, deve ser o ápice.

deve ou deveria estar perfeita antes de se apresentar. como se devesse ficar perfeita antes de estar, de existir de fato, antes de qualquer verificação de que ela existe [verificação que seria alguma escuta].

isso seria um ponto para criticá-la [a música dita acusmática e também qualquer música que se baseia na produção, isso que se chama de produção e que é, mais do que qualquer outra coisa, um trabalho sobre o detalhe ínfimo]. a crítica seria de que o detalhe já está lá para qualquer coisa, música presente ou não presente, malfeita ou bem-feita. seria, com essas músicas [acusmática e sei lá mais quais], o caso em que o autor escolhe um por um como são os detalhes. seria como se ele controlasse tudo.

seria um medo do ao vivo, um medo do erro, um medo de não poder voltar atrás, um medo. com frequência, as coisas de que temos medo são as mais

caras para nós. com frequência, ao nos afastarmos do objeto que tememos, planejamos sem perceber o seu retorno mais violento e incontrolável. e, ainda assim, não podemos deixar de tê-los. o medo e o interesse e a evicção e o cuidado.

de alguma forma, fazer música acusmática [ou qualquer música que se apresenta como pronta desde já, desde antes], é fazer aparecer todo o medo, todo o interesse, como que mostrar um decalque do medo na forma aperfeiçoada. ele, de alguma forma, sempre vem, e, com ele, aquilo que ele teme, mesmo que em forma de fantasma.

canção

Tiago de Mello

Na última semana, tivemos a Heather Dea Jennings falando sobre suas impressões sobre a música experimental em Natal. Como que en passant, ela colou a descrição de uma banda potiguar que experimentava musicalmente, a Tesla Orquestra. Nessa descrição, dizia-se:

“Apesar de ser uma banda instrumental cada música traz um conceito ligado à filosofia, ciência ou espiritualidade. Entendemos que a música instrumental tem si um leque maior de possibilidades, não só do ponto de vista das composições, mas também as ideias ligadas as músicas, tendo em vista que as mesmas não estão presas a uma única letra, o que nos deixa a vontade para explorar um conceito ou ideia.”

Me chamou a atenção, a preocupação da banda em justificar, de certa forma, sua opção por não utilizar letra, fala ou canto em suas músicas. Acho engraçado que justamente a falta da literalidade lhes permitiria, pois, o explorar de conceitos e ideias. Já disse na *linda*, em conversa com o Sérgio Abdalla, que talvez eu seja wittgensteiniano, mesmo sem nunca tê-lo lido. Sou, porém, veloziano o suficiente para acreditar na força da palavra e, passando por Schaeffer, sobretudo, da sua emancipação.

Que isso não sirva de crítica ao trabalho da Tesla Orquestra, mas há algum tempo falo com amigos sobre músicas instrumentais inscritas em contextos cancionísticos, e queria aqui apenas fazer algumas menções e trazer à discussão esse pequeno detalhe que me chamou tanto a atenção no texto da Heather.

Faz algum tempo, gosto muito de Molly Nilsson. Molly é uma cantora sueca de carreira independente. A conheci exposta em um museu de arte contemporânea em Stockholm, o Liljevalchs: estavam, suas Dinosaur Tears exibidas na parede da galeria.

Molly, me parece, toca todas as partes instrumentais das suas músicas, e canta. Quando pude assistir a um show dela, todas as faixas vinham bounceadas iguais às do CD, mas com a faixa de voz mutada, e tocadas no PA do bar, somadas a seu microfone. Não se tocava nada ao vivo. Molly, portanto, me parece ser uma *cantora*.

Mas Molly faz música: seu primeiro CD, *These Things Take Time*, conta com toda uma sorte de detalhes sonoros, que vão do hiss da gravação, ao barulho do pressionar do botão STOP, do vazamento da track-guia entre outros elementos. Pode-se apontar isso como mero tosquismo, ou precarismo; eu vejo como traço estético, quíça, fundador daquilo que me fez gostar dela.

Quando vi que no seu terceiro CD, *History*, havia uma faixa instrumental, achei intrigante, mas ao mesmo tempo, revelador: quando se faz música, a letra ou não, são opções pontuais, como tantas outras: *estriado* ou *liso*?, *agudo* ou *grave*?, *palm-mute* ou *ordinário*? Fazer música é responder uma série de perguntas a todo momento, e me parece interessante que Molly tenha se perguntado *letra*?, mesmo sendo uma *cantora*. E mesmo que esteja no álbum como um *Intermezzo*, *The Party* é uma música que contém vários dos elementos trabalhados ao longo do CD: assincronia rítmica, flam inconstante, hiss, tercina contra dúina, rubato sobre tempo regular...

Intermezzo: *The Party* - <https://youtu.be/fK0KxQZaNEo>

Já Marli, como já discuti no meu primeiro texto da linda, talvez não seja responsável direta sobre seus arranjos, sobre o executar dos teclados e das programações musicais de seus discos. Porém, muito também chama a atenção

a inclusão de faixas instrumentais aqui e ali em seus discos, como é o caso de Orgão Industrial II.

Uma vez mais, não entrarei no mérito sobre quem realmente *é* a Marli, a quem *pertencem* suas músicas. Mas, partindo do pressuposto de que ela *cante* e de que o seu produtor *arranje*, ouvir Orgão Industrial II me remete a uma declaração do seu Rômulo M. Filho, que arranjou Bailarina, uma das faixas do Instalações Noturnas:

“A telefonei imediatamente e a pedi que viesse imediatamente ao Recife para acompanhar de perto. Tocamos bastante – Marli tem desenvolvido um apreço pelos sintetizadores e nunca havia visto tocar daquela maneira. Eu, ela e Witched tocamos sintetizadores. [...] Desejo atendido e por fim pedi à Marli que a mesma ditasse em regência aos músicos a dinâmica necessária que ela gostaria. Assim fiquei espantado com o vigor que a Marli conduzia a orquestra e com a maturidade que ela adquiriu desde Colostro, minha gravação predileta. (no [encarte do CD](#))”

Se Orgão Industrial II é creditado desta forma:

Escrita por Marli e Witched

Produção e arranjo: Witched

A outra instrumental desse álbum, Paisagem com chaminés, traz o seguinte creditamento:

Escrita por Marli e Witched

Sintetizador: Marli

Piano e samples: Witched

Produção: Witched

A despeito de quem, nas vias de fato, toque e programe os sintetizadores, me parece indispensável considerar que essas faixas estejam inscritas em um ambiente completamente cancional. E que, parece, a vontade da *cantora* assinala para essa coexistência, que é na verdade mais simbiótica que colocacional.

Por fim, mas voltando ao começo, lembro do meu conceito de “meta-canção”, que aplico a certas produções do Caetano Veloso, sobretudo em discos como Livro e Araçá Azul. Talvez sua canção mais wittgensteiniana (mas, ainda assim, passando por Schaeffer), seja How beautiful can a being be. É canção? Tem letra?

How beautiful could a being be - Caetano Veloso - <https://youtu.be/IfCy9jFrdv4>

algoz

Natália Keri

Nesta segunda fase da coluna de sua coluna quinzenal na *linda*, a Natália Keri parte de obras importantes da História da Música Eletroacústica para escrever.

Hoje, a partir da obra “Orient-Occident” de **Iannis Xenakis**: <https://youtu.be/RTIKINcSTBE>

Pode ser qualquer um. Por cima do ombro fica difícil coletar as evidências e identificar o algoz. Ele agora não só o seguia, mas também o sabotava.

Agir já e dominar a situação. Mas como?

Suspeita: da moça do café (pôs muito açúcar no suco), do cara da obra perto de casa (entulho na calçada, estranho), do funileiro (desde quando ele usa aquela máscara?), do taxista, da ascensorista e do engraxate (sempre suspeitos), do menino micreiro da firma (sabe demais de tecnologia), do cara com labrador que sempre encontra na praça (horários estranhos).

A solução era aproveitar a desculpa da chuva, pegar o fusca da mãe emprestado e atrair o inimigo para um lugar isolado e ermo. Aí pensaria em algo, quer dizer, deixaria a adrenalina mandar. Era melhor assim, um bom plano com fim surpresa. Nem ele saberia o fim antes da hora. Afinal, o algoz já estava praticamente dentro da sua cabeça. Que outro motivo haveria para o carro não funcionar naquele dia do temporal?

entusiasmo, silencioso, russo

Luis Felipe Labaki

Semana passada, em um concerto que integrava o festival de noise *Som e Fúria* ('Chum i Iárost') em Moscou, vi uma recriação de acompanhamento musical para o filme "Entusiasmo" (1930), de Dziga Vertov.

Em geral, eu gosto da idéia da exibição de filmes silenciosos com acompanhamento musical ao vivo, acho que até mesmo quando não gosto muito da trilha apresentada. Acompanhei a maioria das edições da Jornada Brasileira do Cinema Silencioso que a Cinemateca Brasileira organizou até 2012 e lembro que um amigo meu costumava comentar que adorava a mostra *apesar das músicas*. Talvez eu só estivesse de bom humor, mas mesmo quando por algum motivo a trilha me parecia ruim eu conseguia me divertir na sessão, ao menos tentando entender o por quê de determinadas escolhas musicais.

O mais interessante da Jornada era justamente a variedade de estilos e formações de conjuntos que acompanhavam os filmes, como aliás acontecia na era dita silenciosa. Havia tanto algumas sessões acompanhadas por uma única pessoa tocando órgão sintetizado ou coisa parecida quanto outras acompanhadas por conjuntos maiores, como um grupo de três ou quatro pessoas que sonorizaram (acho que em 2008) *The Big Parade* (1925) de King Vidor, misturando guitarras, percussão e efeitos de banco de som para criar paisagens semi-realistas nas cenas de guerra. E, enfim, com resultados menos ou mais interessantes – talvez justamente por ser uma operação mais arriscada – parecia

haver espaço para que os músicos explorassem possibilidades que saíssem do mero “reforço emocional” do clima de determinada cena.

Não me lembro de ter visto nenhuma sessão em que os músicos não estivessem no palco, visíveis para o público. Nesse ritual meio fetichista, acho que não faria mesmo muito sentido colocá-los atrás da tela, por mais que isso não tenha ocorrido, talvez, por uma impossibilidade técnica do espaço. É a sua presença ali, executando o acompanhamento musical para que todos possam ver, que faz da sessão um “evento”, e não se pode negar que o espectador desse tipo de mostra tem sua atenção dividida entre o filme e a performance musical, dando a ela mais atenção do que daria, digamos, um espectador dos anos 1910. (Mas seria papel do próprio músico, então, se “esconder”, de modo a não desviar ainda mais o foco de atenção do filme?)

Tenho a impressão de que o meio cinematográfico em seu período silencioso – ou seja, até 1927, ano de lançamento do que se convencionou chamar de primeiro filme sonoro, *O Cantor de Jazz* – acabou assimilando certas dissonâncias e ruídos de maneira muito menos traumática do que a sala de concerto no mesmo período. Na mesma década de 1910 dos escândalos da *Sagração da Primavera* e dos *intonarumori* de Luigi Russolo, salas de exibição de cinema montavam arsenais de objetos ruidosos para serem utilizados nas sessões, e era possível encontrar anunciadas nos jornais traquitanas quinze-em-um que permitiam sonorizações complexas, com engrenagens para sons de carro, tiro, explosão, etc.

Mas é o uso a princípio referencial desses sons que pode explicar o motivo de sua aceitação não-escandalosa: a existência de um correlato imagético, como uma possível fonte emissora, desvia a atenção do espectador da emissão pura do som. Um som de sirene de incêndio quando se pode ver um carro de bombeiros é aceitável; sozinho, possui a agressividade de *Ionisation*, de Edgar

Varèse. De todo modo, não deixa de ser curioso que, em termos estritamente musicais, talvez as maiores sinfonias *a la* Russolo do período tenham sido feitas como mero acompanhamento de um filme de perseguição.

Enfim, tudo isso para voltar ao “Entusiasmo”, de Dziga Vertov, o filme que recebeu uma nova trilha no concerto em que estive. “Entusiasmo” não só não é um filme silencioso como na verdade é um dos experimentos cinematográficos mais criativos e heterodoxos em termos de correlação imagem-som, antecipando ainda em trinta anos o uso de som direto em locação no cinema documentário e utilizando procedimentos de tratamento musical de ruídos que seriam retomados de maneira similar talvez apenas por Pierre Schaeffer em seus *Cinq Études de Bruits*.

Por isso, de cara, não entendi muito bem o propósito da apresentação. Basicamente, o que o artista fez foi substituir totalmente a faixa sonora do filme de Vertov por uma batida ritmada com algumas frases melódicas curtas se alternando por cima dela, com pausas no acompanhamento rítmico coincidindo com certos planos mais importantes do filme. Bem, tratava-se de um festival de música e não de cinema, e o que ele fez foi justamente fazer da imagem um mero acompanhamento videoclíptico para sua balada, da mesma maneira como já vi *Metrópolis*, *Um Homem com uma Câmera* do mesmo Vertov e outros tantos filmes mudos serem projetados como complemento visual em outras festas por aí, o que pode funcionar muito bem nesse contexto. Mas que o trabalho sonoro original de Vertov teria muito mais a ver com a proposta de um festival de *noise* chamado *Som e Fúria* do que o *techno* novo do sujeito, teria.

Enfim. Ao original: [Enthusiasm by Dziga Vertov - 1931 Full Movie](#)

ameaça de extinção

Ivan Chiarelli

No NME e em outros grupos de música experimental que conheço, falamos muito sobre tirar a música eletroacústica da academia – que, no Brasil, acaba por ter papel dominante no gênero por uma série de razões. Esse texto busca explorar o que considero ser a principal delas.

(A primeira parte desta coluna apresenta uma abreviação da história desse gênero no Brasil, a título de esclarecimento daqueles que porventura não estejam familiarizados com tais fatos – aos leitores que já a conhecem, peça paciência).

Na Europa, o pós-segunda-guerra trouxe um profundo investimento em cultura e comunicação (os motivos por trás disso são diversos e não cabem todos aqui). Isso implicou no reestabelecimento e expansão de meios de comunicação – TVs estatais, estações de rádio etc. – e o financiamento de um (re)florecimento artístico que reafirmasse as qualidades que cada nação percebia em si mesma, fossem elas estéticas, técnicas ou de inovação. É nesse contexto que surgem os estúdios de música eletrônica nas rádios de alguns países europeus, dos quais o [RTF-Paris](#) e o [WDR de Colônia](#) (Alemanha) se tornaram os mais conhecidos de uma lista que inclui ainda o EMS de Milão (também conhecido como [Studio di fonologia musicale di Radio Milano](#)) o [EMS de Estocolmo](#). Programas de música eletroacústica (em todas as suas formas) eram transmitidos periodicamente pela rádio. O fomento cultural e tecnológico desse período tornou possível o surgimento de equipamentos eletrônicos portáteis como os sintetizadores e ajudou a desenvolver as tecnologias de gravação, dentre outras coisas.

Provavelmente, pouca gente no Brasil fazia ideia desse novo gênero que surgia nos estúdios europeus. Por aqui, os primeiros passos nessa direção – quer com recursos eletrônicos ou com modelos composicionais aí inspirados – foram dados pelo [Grupo Música Nova](#) na década de 1960. Musicalmente, essa vanguarda musical já estava numa posição entrincheirada: sua música era ouvida quase que exclusivamente em circunstâncias criadas pelo próprio grupo, já que seria impensável que rádios ou canais de TV a transmitissem (ainda mais quando consideramos que o próprio governo militar suspeitava do grupo por conta da filiação ao partido comunista de muitos de seus integrantes).

Assim, após a chamada “abertura democrática”, esse gênero musical encontrava-se, no Brasil, em condições precárias. Os equipamentos eram caros, não havia a possibilidade de se estabelecer parcerias com as rádios estatais (que, sem nenhum radicalismo de programação, já sofriam – e ainda sofrem – com verbas ridículamente pequenas). Não havia muito público para a música orquestral “tradicional”, quanto mais para uma música de vanguarda, que não almejava “ser bela” ou “agradar os sentidos”. Uma alternativa encontrada se aproveitava do fato de que muitos desses compositores (bem como daqueles da segunda geração, gente nascida na década de 1960) serem, a essa altura, professores de ensino superior em instituições diversas pelo país. Por meio de instituições de financiamento (CNPq, FAPESP e similares), verbas foram levantadas para a criação estúdios, para a compra de equipamentos, para a contratação de técnicos. Aí uma das principais razões para o vínculo entre música eletroacústica e academia no Brasil ser tão profundo: é resultado de uma solução de caráter prático para demandas bem claras, que pretendiam permitir a sobrevivência e o desenvolvimento (por pequeno que porventura fosse) de um gênero ameaçado de extinção.

O problema se transfere, portanto, para a natureza do meio acadêmico brasileiro – embora seja possível (e provável) que esse problema não seja exclu-

sivo nosso. O ambiente universitário nunca esteve voltado à população. Isso não se refere apenas ao acesso (alunos inscritos em cursos regulares ou irregulares das instituições); refere-se, especialmente, à mentalidade predominante de que a academia não precisa dialogar com o seu entorno e, mais que tudo, de que ensino superior é algo para poucos.

Em tese, a academia brasileira se apoia no tripé “ensino, pesquisa e extensão”, a indissociabilidade entre essas três esferas afirmado na Constituição de 1988. O papel dessas instituições seria o de *ensinar* novos alunos, de gerar *pesquisas* (aprofundando campos já existentes e criando novos caminhos de investigação), e *extender* a relação da instituição – seus docentes, docentes e funcionários – com a comunidade, por meio de cursos abertos, oficinas e outras atividades que permitiriam um retorno social do investimento feito pela população na instituição, permitindo ao docente aplicar, praticar e (re)avaliar seus estudos ao mesmo tempo em que prestaria alguma natureza de serviço para a comunidade que abriga a faculdade. Dessa forma, todos sairiam ganhando.

Há quem diga que a área de extensão, e não a de pesquisa, é que seria a própria *raison d'être* de uma instituição de ensino superior (Gabriel Mario Rodrigues, reitor da Anhembi-Morumbi, discute essa questão aqui). Embora eu discordo dessa afirmação por motivos óbvios (uma instituição que não pesquisa é uma instituição fadada a se tornar ultrapassada e, portanto, irrelevante), concordo que é a ausência do aspecto de extensão, especialmente nas universidades públicas, a principal causa da música eletroacústica ser produto de um gueto tão elitista. Já ouvi professores nesse meio dizerem que essa música não tem que ser popular, e que é para melhor que não haja muita gente que a ouça. Sou contrário a essa visão; no meu entender, ela é míope, egoísta e degenerativa. Essa música não “tem que” ser isso ou aquilo; a cultura – qualquer cultura, seja ela tida como “alta” ou “baixa”, de “centro”, “esquerda” ou “direita” – só permanece quando ex-

perenciada, confrontada e questionada por pessoas de contextos diferentes. Do contrário, nos encontramos numa situação (por demais familiar) de “pregar para os convertidos”. Parece-me curioso, irônico e contraditório que uma produção que surge do experimentalismo, do empreendedorismo, da curiosidade e da invenção, que se quer “*avant-garde*”, se afeire tanto ao modelo monástico de detenção e apropriação cultural.

Em colunas anteriores, discuti o papel da escuta sob diversos prismas, quase todos de responsabilidade (ou sob o controle) do ouvinte. Aqui, falo do papel que a educação formal tem na formação dessa escuta. Por diversos motivos, o Brasil investe pouco na educação em artes de sua população. Cursos escolares de artes para o ensino fundamental e médio foram, até muito pouco tempo atrás, dados como passatempo, entretenimento, como algo com o qual os alunos relaxariam após o estudo das disciplinas “sérias”. Nosso quadro de professores de artes, particularmente de música, é mal formado e mal equipado, preso ao ensino de um currículo que ainda pretende ensinar ao aluno o que é música (invariavelmente, com um viés de juízo de valor e de qualidade – música “boa” ou “ruim”), ao invés de lhe transmitir ferramentas para desenvolver uma audição crítica, que possa ser aplicada à qualquer universo sonoro, quer musical ou não. Parte dessa responsabilidade recai sobre as faculdades de música, que se converteram em torres de marfim onde só os eleitos podem entrar e que só se comunicam com aqueles que compreendem a língua secreta (qualquer semelhança com a língua do P é mera coincidência). Parece-me que aqueles que brigaram pela sobrevivência de um gênero musical diferente adotaram o entendimento de que apenas aquilo que é sancionado por eles poderá ser preservado, uma situação que me lembra deveras de certas espécies de animais ameaçados de extinção e que, após um certo número de gerações em cativeiro, não conseguem mais sobreviver no mundo ou sequer tentam sair de suas jaulas. Será necessário salvar a música eletroacústica dela mesma?

PS: Quero deixar claro que este texto não tem a menor intenção de fomentar a suposta “síndrome de vira-lata” do brasileiro. As críticas que aponto aqui são geradas pela minha experiência no país e, visto que não tenho elementos o bastante para fazer uma comparação séria com outros países (caso tal comparação coubesse), prefiro me deter sobre o universo que conheço de fato. Estou certo de que outros lugares têm problemas comparáveis, se não maiores (como apontado pelo Tiago de Mello [aqui](#)); no entanto, nós vivemos aqui, e não lá.

música no campo expandido

Luisa Puterman

O vasto lugar da música, semeado pela indeterminação de inúmeros elementos, certezas, métodos e parâmetros é análogo ao impreciso e generoso campo proposto por Rosalind Krauss[1] em seu texto *Sculpture in the Expanded Field*[2], publicado em 1979 na revista *October*[3]. As palavras a seguir pretendem dialogar com as ideias construídas por Krauss acerca da expansão semântica pela qual o termo escultura foi submetido.

Ao longo do século XX, curiosos esforços criativos foram chamados de música: Performers empurrando pianos e quebrando violinos; cientistas amplificando cérebros, ritmos cardiovasculares; artistas, arduinos, pássaros, sapos, aviões e trens passando junto a outras incontáveis ações que se sobrepuseram a uma noção categórica referente ao termo música. Em uma ação de alongar e ampliar as possibilidades semânticas da música, o termo passou por um teste de elasticidade que a partir da Segunda Guerra incluiu praticamente todo tipo de experimentação sonora. A título de música experimental, eletroacústica ou arte sonora essas manifestações questionaram e subverteram os antigos parâmetros e assim viabilizaram que a categoria música, assim como a pintura e a escultura, se tornasse infinitamente maleável.

Segundo Krauss essas operações que ampliaram o significado e o perímetro categórico dos suportes ditos clássicos, são um reflexo do pensamento historicista que olha e entende o novo através de uma perspectiva evolucionista.

[1] Rosalind Epstein Krauss (1941, EUA) é historiadora e crítica de arte.

[2] O texto pode ser encontrado na íntegra através do link: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic641765.files/4%20Krauss%20-%20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf>

[3] Revista criada em 1976 para a publicação de textos teóricos sobre arte

Nesse contexto o novo é familiar e de certa forma melhor aceito e compreendido por apresentar mutações graduais a partir de formas conhecidas. Sendo assim, a perspectiva historicista opera o novo e o diferente através de processos que mitigam justamente a inovação e a diferença. Nesse procedimento, há algo similar com a cotidiana experiência temporal da percepção na qual o homem do presente é aceito como sendo diferente da criança que ele foi e simultaneamente reconhecido como sendo o mesmo. De certa forma isso é um mecanismo humano para reduzir o tempo-espaço dos fenômenos em algo mais próximo e compreensível.

Essa necessidade de expandir os campos parece ser uma maneira (um tanto radical) de rever os termos que confrontam o construído do não-construído e o cultural do natural, circunstância na qual a escultura e a música parecem estar suspensas. Aqui é necessário esclarecer que as problemáticas que permeiam essas dicotomias são discutidas em diversas esferas do conhecimento por inúmeros autores. E apesar de ser um assunto intrigante, infinito e de extrema importância, aqui está apenas como uma provocação.

Nesses fluxos dilatadores pode se dizer que a composição "4'33" de John Cage e a escultura *Coluna Infinita* de Constantin Brâncusi simbolizam um recomeço e talvez apresentem um novo paradigma crítico alternativo ao historicista. Essas duas obras compartilham um mesmo raciocínio pois, ao evidenciar e "endeusar" a base no âmbito escultórico e o silêncio, no sonoro, Cage e Brancusi invertem a lógica criativa. Essa inversão cria novos critérios e outras possibilidades formais/conceituais ligadas essencialmente à problemática do construído/não construído e do natural/cultural.

Todos esses movimentos e novas proposições protagonizados por Luc Ferrari, Alvin Lucier, Fluxus, La Monte Young, Cornelius Cardew e muitos outros, tornaram a noção de música um tanto obscura. A ideia de um termo

reunir e autenticar de forma universal um grupo de partículas, foi substituída pela necessidade de cobrir tamanha heterogeneidade a ponto de comprometer uma integridade semântica. Entretanto, é visível que ainda sabemos o que música é, pois, há algo inefável que se responsabiliza pela unificação dessas ideias sonoras. Krauss acredita que esse comum acordo se dá por fronteiras historicamente formadas e sujeitas as mutações tempo-espaciais. Mas essa opinião é exclusiva e direcionada a produção escultórica, pois, no âmbito musical talvez esse acordo aconteça numa esfera sensorial, mais inclinada ao estímulo sonoro em si e suas consequências corpóreas.

A música, como qualquer convenção, possui uma lógica interna. Na escultura essa lógica está vinculada a ideia de monumento; “objeto” que se situa em determinado lugar e expressa determinada mensagem simbólica sobre um fato ou feito. De certa forma, várias composições também carregam essas características. Não há nada de misterioso nessa lógica, aparentemente compreendida e fonte de inúmeras obras tanto musicais quanto escultóricas. Mas as convenções são dotadas de vida e mudam, assim ao longo do tempo as lógicas começam a falhar ou simplesmente passam a ser insuficientes em um contexto expandido.

Na década de cinquenta Barnett Newman[4] disse: “escultura é algo que você esbarra quando se afasta para observar uma pintura.” Essa tentativa irônica de definir o que é escultura pontua o início das teorias e teoremas que Krauss criou para entender as novas produções e suas relações com a categoria escultura. Nesse processo ela identificou um caminho calcado em um tipo de ausência ontológica e uma espécie de definição através da negativa. Nesses pensamentos a escultura se tornou algo que estava dentro ou na frente do prédio que não ele próprio ou algo que estava na paisagem mas que não era ela. A combinação dos processos de exclusão vinculados à arquitetura e à paisagem ficaram res-

[4] Barnett Newman (1905-1970, EUA) foi um importante pintor americano.

ponsáveis por expressar o raciocínio do campo expandido. Em um diagrama essa ideia está representada conforme a imagem a seguir e em uma hipotética e provavelmente falha analogia com a música, esses termos poderiam ser substituídos por silêncio, som e música.

No fim de seu texto Krauss enfatiza o fato de que o campo expandido acontece em um determinado momento da história da arte. Além disso ela fala que ele possui uma estrutura que precisa ser constantemente mapeada e questionada sempre em diálogo com novos paradigmas da crítica não restritos apenas à lógica da negatividade.

Talvez não tenha ficado claro que a música ou qualquer exercício sonoro é uma possível premissa escultórica. Suas reverberações, reflexões e movimentos são responsáveis por compor gestos que moldam o ar. É bem provável que se o comentário de Barnett Newmann fosse sobre a música, seria “música é algo que você esbarra quando se percebe o som do ar.”

um pouco de bill fontana

Bruno Fabbrini

Bill Fontana é um artista sonoro nascido em 1947 e trabalhou durante os últimos 30 anos na criação de instalações que usam o som como um meio escultural de interagir e transformar as percepções de configurações visuais e arquitetônicas. Suas esculturas sonoras utilizam o ser humano e/ou o ambiente natural como fonte viva de informação musical. Ele vê a música, no sentido de padrões sonoros coerentes, como um processo que está acontecendo constantemente e sua metodologia tem sido a de criar redes de pontos de escuta simultânea que transmitem dados acústicos em tempo real a uma zona de audição comum. Desde 1976, ele chama essas obras de *esculturas sonoras*.

Assim, Fontana produziu um grande número de trabalhos que exploram a idéia de criar redes de escuta ao vivo e utilizam uma mistura híbrida de tecnologias de transmissão que ligam vários pontos de recuperação de som a um ponto de recepção central. Nesse processo, os elos conceituais determinam as relações entre os pontos de escuta selecionados e as qualidades específicas do local do ponto de recepção (local da escultura). Algumas estratégias conceituais são a memória acústico, a transformação total do visível (retina) pelo invisível (som) e a desconstrução de nossa percepção de tempo.

“Meus projetos são realmente experimentos em percepção de quebrar a ‘não escuta’ das pessoas. Eu acho que a nossa cultura é, em muitos aspectos, acusticamente analfabeta: as pessoas não crescem aprendendo e reconhecendo ou mesmo prestando atenção aos padrões sonoros que elas chamam de ruído”.

“A poluição sonora geralmente é resultado da audição do que o homem ignora; aprende-se a ignorar o ruído classificando-o como simples poluição sonora e basta. Precisamos nos ater a aspectos positivos na hora de pensar na acústica ambiental. Por exemplo, os arquitetos pensam no som apenas de maneira a querer controlá-lo ao invés de incorporar e ressaltar algumas de suas características como, por exemplo, acontece com alguns elementos do design”.

O ruído, tema tão discutido na *linda*, dialoga com Fontana de diferentes maneiras [aqui](#), [aqui](#) ou [aqui](#)

Entre os trabalhos de Fontana, dois dos meus prediletos são Riversounding e Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge.

[Acoustical Visions...](#) é uma instalação audiovisual com alguns microfones, alto-falantes e cameras que capturam e processam o som no corpo metálico e entornos da Golden Gate Bridge, ressaltando algumas de suas características visuais e acústicas.

“A ponte é uma estrutura musical viva, formada pela energia dos carros, reagindo as condições climáticas, e a cada momento acontece algo diferente. Capturando e interagindo com seus sons, utilizo o que considero de mais interessante para reconstruir esses sons em meus próprios termos. A idéia do trabalho é buscar pela ‘voz interna da ponte’ produzido em sua estrutura”.

Quando vi e escutei a obra, me lembrei imediatamente da experiência que vivenciei na Casa das Caldeiras (tratado [nesse texto](#) da *linda*).

Já em [River Sounding](#), Fontana buscou os sons escondidos do Rio Tamisa através de sessenta e dois canais de som (alguns ao vivo, alguns gravados) reproduzidos por 70 falantes inundados no rio. Com gravações que iam do movimento das águas sob diferentes condições climáticas e temporais, a sinais de hidrofones (microfones submarinos) de natação abaixo Tower Bridge, e acelerômetros ligados a metalurgia da ponte, era possível escutar uma série de sons particulares do Rio.

“Nós aprendemos a não dar ouvidos ao som daquilo que vemos. Se você andar por uma rua, você não vai ouvir o tráfego, mas se você ouviu uma gravação do tráfego no meio da mata, você presta atenção a ele. Assim, os olhos podem ligar ou desligar a audição e eu gosto de confrontar esse mecanismo”.

Vale a pena conferir a obra de Fontana, disponível quase na íntegra em seu site, www.resoundings.org

As informações e afirmações de Fontana foram retiradas do site, dos vídeos acima e da entrevista pro The Guardian: <http://www.theguardian.com/music/2010/apr/15/bill-fontana-interview>

Bom proveito!

eletroacústica no brasil profundo?

Rodrigo Faustini

O título é um exagero embebido de alteridade, mas diz algo sobre os devaneios aqui.

Existiria música Outsider no Brasil? Comecei esse texto pensando nisso, embora a pergunta inicial já tivesse alguns problemas: primeiramente, trata-se de um gênero classificado pelo público e não pelo artista ou indústria, num termo que surgiu basicamente para nomear de alguma forma peças musicais extremamente idiossincráticas, feitas por artistas independentes, no sentido mais preciso do termo. O gênero foi empregado a partir de mixtapes e programas de rádio americanos, que garimpavam por esse certo tipo de música, em busca de um atrativo kitsch ou altamente exótico e particular, fugindo de padrões de criação da indústria artística e da academia, normalmente agregado à biografias de artistas igualmente singulares, como Tiny Tim.

Se existem pessoas garimpando por material assim na cultura brasileira, não encontrei com o emprego do termo *outsider* (que, afinal, nos é estrangeiro). O outro problema para pesquisa é a oposição que o termo Outsider cria a uma idéia de uma indústria fonográfica vigente e regrada, algo um tanto distante de nossa realidade, na qual a história da indústria fonográfica é, em si, idiossincrática (haveria inside na nossa indústria?).

Mas nada disso impede que figuras como Marli e outras surjam por aqui, e despertem uma curiosidade que vai desde escracho pelo kitsch até uma apreciação

do que seu trabalho apresenta de experimental e singular, num período demarcado pela crescente facilidade de gravação e distribuição. Fiquei pensando em quantas coisas interessantes não estariam perdidas por aí, normalmente ligadas a *booms* de produção/criação/difusão de música como o de agora: lembrei da era de ouro das duplas sertanejas, com centenas de nomes que surgiram para apenas um álbum, proliferação que foi inclusive lugar de paródia por mais dezenas de duplas com nomes cômicos, como “Universo & Infinito”. Peguei algumas dessas duplas para escutar, em busca de alguma experimentação perdida, pontas soltas.

E foi logo que, mesmo que por acaso, me deparei com a dupla “Conde & Drácula” – sertanejo com adaptações de Edgar Allan Poe, temática gótica, teclado e inclusive alguns sons concretos, ainda que bem situada dentro do som do sertanejo de raiz. Me pareceu uma mistura eclética muito mais bem sucedida do que muita música tropicalista, mesclando elementos ‘de fora’ com a cultura ‘de dentro’, de forma análoga, mas completamente diferente das tentativas de Tétris que a galera iê-iê-iê tentava fazer entre o Brasil profundo e o pop/rock tropicalizado (também me dei de encontro com o projeto ‘fracassado’ do Rogério Duprat, “Nhô Look”, infelizmente de difícil acesso para escuta, mas que é discutido [aqui](#)), talvez pela própria falta de um ‘experimentalismo’ declarado, é antes um álbum de [novelty songs](#) do que outra coisa.

[vídeo indisponível]

E, enquanto os processos e os nomes envolvidos nas experimentações tropicalistas com a música popular já são bem conhecidos, fiquei indagando sobre os processos técnicos envolvidos no trabalho de duplas como Conde & Drácula, na apropriação dos novos recursos disponíveis pela tecnologia sonora; há um valor histórico interessante para se resgatar desses trabalhos. Também me deparei com o trabalho dos bem mais famosos [Léo Canhoto & Robertinho](#) (que traziam o Velho Oeste ao sertanejo), e também alguns elementos sintetizados em Faisca &

Pinga-Fogo – e que, mais do que ‘modernizar’ as composições dos canceiros, são utilizados para reforçar a narratividade de suas músicas, como novos recursos à oralidade.

[vídeo indisponível]

Alguns outros nomes surgiram, também com pequenas inclusões de gravações de campo, samples de sons de rádio, de televisão e cinema, diálogos pré-captaidos, efeitos sonoros e outros – a temática religiosa, folclórica, ambiental ou cotidiana de várias dessas músicas chama por essas inclusões externas ao violão-voz, e que encontraram um escape criativo na sintetização de sons e na gravação de ruídos. E há aí também uma pequena história da ‘indústria fonográfica’ do Brasil, que aproveitava o *boom* dos anos 70 para renovar seus equipamentos e técnicas de gravação/mixagem, unidos de um novo tipo de tradição popular que se criava também pelo disco, aberto a experimentações sonoras e ligados à mídia gravada (nos anos 70 “Disco é Cultura”)... Corro o risco de criar um preciosismo em cima de exemplos escassos, mas acredito que é interessante destacar o encontro produtivo de um Brasil profundo, e ignorado na historiografia da indústria, com possibilidades trazidas pela captação, então, analógica – caminhos pouco traçados, mas singulares justamente pela tradição narrativa do Sertanejo.

Voltando para o “de fora pra dentro”, encontrei esse interessante projeto da gravadora independente Discos Marcus Pereira, que buscou gravar e difundir a música tradicional de diversas partes do Brasil, e que inclui, no meio das músicas, pequenos trechos interessantes de ruídos de ambiente. Não cheguei a escutar todos, mas achei interessante que os pequenos trechos aparecem mais como transição entre faixas, pequenas vinhetas sonoras, do que como mero registro – para serem escutados como música.

Música Popular do Norte Vol.3 (Álbum Completo, FULL) - <https://youtu.be/jeYZh53CX-Q>

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