

linhas

#16 2014

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 editorial

04 experimental por que?
Julia Teles

07 paguei por esse sonzinho
Sérgio Abdalla

11 entre gregos e tropicalistas: a bossa nova é foda
Tiago de Mello

20 habitual
Natália Keri

22 "festival" – stockhausen
Ivan Chiarelli

26 uma peça sem compositor
Francisco de Oliveira

29 alquimia sonora
Bruno Fabbrini

editorial

Há um mês, lançamos a *linda-i*, uma coletânea revisada e ilustrada (e, por fim, traduzida para inglês) do melhor da nossa revista semanal. Muitos foram os comentários positivos que recebemos, entre eles, da direção do **Le Monde Diplomatique Brasil**, uma revista mensal muito bacana, em língua portuguesa. Junto aos elogios à nossa revista, veio também um convite para que escrevêssemos um artigo para seu site. E, para nossa surpresa, eles gostaram do artigo e acabamos saindo na versão impressa de julho agora, que está nas bancas!

Se você quiser conhecer um pouco do que alguns autores da *linda* têm pensado sobre o mundo da Música Eletroacústica, vale a pena ler! NME: No Brasil, sons são música! {:

E, felizes com esse reconhecimento, lançamos hoje o décimo sexto número de nosso hebdomadário online. Hoje, alguns compositores falam de outros compositores. O **Ivan Chiarelli** analisa o empreededorismo de Karlheinz Stockhausen, um dos criadores da música eletroacústica como a temos hoje. Já o **Felipe Carrilho**, dentro da coluna do **Bruno Fabrinni**, fala sobre o Jorge Ben, antes do Jor. Já o **Tiago de Mello** analisa A Bossa Nova É Foda, de Caetano Veloso.

Já a **Natália Keri** escreve, hoje, a partir da emblemática I'm Sitting In A Room, a obra-performance-instalação de Alvin Lucier, enquanto o **Sérgio Abdalla** discute a criação de músicas novas num mundo tão barulhento e o **Francisco de Oliveira** fala um ponto pouco falado sobre o processo criativo em música: quando ele deixa de ser seu. Por fim, a **Julia Teles** debate o termo “experimentalismo”.

Como sempre, desejamos a todos uma agradabilíssima leitura!

experimental por que?

Julia Teles

Esses dias me pediram para falar o nome de uma musicista experimental. Lembrei da Laurie Anderson, que compôs “[O Superman](#)”, que eu havia escutado recentemente. Meu amigo respondeu: mas ela não é experimental, é pop! E eu fiquei pensando que ela pode até ser pop, mas para mim soa mais experimental do que muita coisa.

Aí pensei nessa palavra *experimental*. O que ela quer dizer?

Levantei algumas hipóteses:

– experimental é tudo aquilo que se compõe a partir de uma experiência prática, com caráter de experiência, teste?

– experimental é tudo aquilo que pretende fugir das normas ou padrões da linguagem musical estabelecida?

– experimental é ruidoso?

– experimental é o que se pretende fresco, novo, podendo ser improvisado?

– experimental é aquilo que não quer ser enquadrado em categorias específicas e portanto, para ter alguma independência, se enquadra nessa categoria tão ampla?

– experimental é o oposto ao pop? é música sem um ritmo constante?

– experimental é subverter o uso de equipamentos e instrumentos, é o inusitado?

– experimental é tudo aquilo que alguém decide chamar de experimental?

Experimental não é um gênero. mas ainda assim, é uma palavra um tanto recorrente no nosso meio da música eletroacústica independente, talvez até a mais usada. Dependendo de quem a fala e de quem a escuta, a comunicação se realiza, dá

para se ter uma ideia do que esperar. Mas não podemos pretender universalidade em uma palavra tão ampla e vaga.

Eu mesma uso essa palavra pra determinar um tipo de música que, no meu imaginário, sei mais ou menos como é, mas tenho a impressão de que a palavra passa batida muitas vezes quando falo com pessoas que não são da área musical ou de um nicho parecido com o meu.

É difícil julgar entre experimental ou não experimental porque não existem só essas duas opções absolutas, existe toda uma matiz de possibilidades e sonoridades, além de diferentes entendimentos do termo. Talvez por falta de outras palavras melhores a gente continue usando essa. Ou talvez porque assim podemos inserir mais variedades ao conjunto ao qual nos referimos – pode ser música instrumental, eletroacústica, improvisação, minimalismo, noise – tudo isso sem ter que se justificar ou especificar.

Muitas das coisas que tenho escutado, no soundcloud ou em outros sites, eu não consigo enquadrar ou definir se é ou não é experimental. Por exemplo os sons da [Antye Greie](#). A cada faixa ela se renova, não parece mesmo preocupada com algum rótulo desse tipo. Algumas músicas têm um tratamento mais pop, covers, mashups, outras são totalmente ruidosas, e é isso.

Conheço algumas pessoas que não gostam desse termo, e compreendo. Pode dar a impressão de que a pessoa não sabe bem o que está fazendo, que experimentou qualquer coisa e resultou naquilo. Assim, a obra e a pessoa podem não ser levadas à sério, como se o compositor não tivesse controle sobre o trabalho ou procedimento. Às vezes também não gosto do termo, mas porque parece que ele nos afasta de todo o resto que está sendo produzido no mundo, nos separando e identificando como uma turma diferente, que não quer se misturar e fala uma língua própria, quando na verdade é o oposto, queremos nos misturar e nem sempre somos tão esquisitos (ao menos eu falo por mim).

Talvez no futuro eu consiga planejar uma música e realizá-la em seguida, fazendo com que ela quase corresponda ao projeto. Hoje ainda não consigo. Acabo experimentando e gerando um monte de material para escolher entre eles os que melhores se encaixam, mais intuitivamente mesmo. Por isso, acho que considero minha música experimental nesse sentido do teste. Talvez algum dia isso seja diferente, e eu pare de usar o termo, apesar de não achá-lo ofensivo, apenas vago.

paguei por esse sonzinho

Sérgio Abdalla

o mundo tem um puta som. muito som mesmo. música, carro, gente falando. e aí resolve-se fazer mais música. mais som.

o mundo tem muito som. “nos últimos cinco minutos, houve 150 sons”. a quantificação excluiria o som ínfimo, sempre excluiria o som desimportante. ele é, enfim, desimportante. quanto som a gente já perdeu nisso?

aí resolve-se fazer música, provavelmente pra se perder no meio de outras coisas. falei sobre isso numa peça que chamei de “uma variedade do lixo”, caracterizando assim a música contida nessa peça musical.

a questão não é que tenhamos som demais, e que então devamos silenciar, mas sim: você acha que consegue competir com todo esse som? quem conseguiria?

seria o caso de fazermos mais barulho? seria o caso de fazermos um som diferente? existe uma relação entre energia gasta e o barulho que se faz. então há sempre um limite para quanto barulho se pode fazer. há um limite inferior de quão baixo pode ser seu som?

o mínimo movimento é controlado, fruto de um poder sobre o corpo, ou, ao contrário, vem da atrofia? o corpo que é o alto-falante, que é o corpo de quem mexe um mouse, que é o corpo de quem canta, enfim, corpos.

o alto-falante já é uma atrofia [ou um descomunal controle] do corpo musical. ele é o movimento menor possível. no que chamamos de instrumento acústico, um movimento gera uma agitação num corpo vibrante que gera uma vibração no ar por analogia. temos um movimento que não entendemos como analogia [o ataque no instrumento, o toque, o grito, qualquer coisa], e que perde energia – o

instrumento pode se mexer, pode ter partes que não soam mas são essenciais estruturalmente, e nada disso é som – e, em seguida, um outro que entendemos como analogia. no alto-falante, vemos simplesmente a analogia. ele recebe energia elétrica [cara, dispendiosa] e se move [muito pouco] de forma análoga à vibração de que precisaremos no ar. ele, na cena em que está, perde menos energia e faz mais som. ou muito menos som, e ainda assim, perde menos energia. o alto falante é pago antecipadamente [ou fora da cena, na conta, no débito], é caro, mas sua ação, sua música, seu ato em cena, são menos custosos que os movimentos, por exemplo, do nosso corpo ou de, digamos, um caminhão.

mas falávamos não de quando queremos reproduzir um som de caminhão, e sim de quando queremos fazer um sonzinho de nada. sonzinho de coisa nenhuma. coisa nenhuma tem um som tão baixo. o problema pode ser que nosso sistema não dá conta de reproduzir ou de escutar algo tão baixinho, tão piano, tão fraco. podemos precisar de mais profundidade na análise, na escrita e na reprodução digitais, podemos só precisar de um lugar muito silencioso, podemos precisar somente de compreensão – compreender que isso que está soando tão mal e tão desconcertante é o som que queremos mesmo, é esse sonzinho mesmo. tudo isso é dispendioso.

ainda assim, o sonzão, alto, forte, violento, ignorante [ignora o tamanho do lugar onde soa, ignora o tamanho do ouvinte, ignora em geral], fora de controle, nos parece mais caro. pagamos em dinheiro, em geral, por ele. pagamos pelo descontrole.

tem-se a imagem de música como produção desse descontrole por meios técnicos. a música sendo alguma espécie de liberação [seja do som, seja do músico, seja da alma, seja dos fluidos e das energias no corpo que dança a música], ela o é depois de algum controle, algum funil, que a faz passar entre o tudo que poderia passar.

se pensarmos sobre de qual lado estão as responsabilidades, os deveres, as dívidas, nesse caso do som forte estão todas [ou mais] do lado do produtor, do músico

ou sei lá – ele garante mais. quando estamos falando de um sonzinho ínfimo, elas se dividem, ou, na verdade, se multiplicam. se se quiser ouvir o som fraco, há que silenciar [e é pedir demais, sim, sempre, pedir para silenciar].

mais do que silenciar, há que estar disposto a ouvir algo que não move, que não te dá quase nada, que não trouxe quase nada, que gasta quase tudo no esforço de ser baixinho e controlado.

podemos entender que parte do jogo da música eletroacústica [e também do que não se chama assim mas tem essa operação infinitamente dispendiosa – de fazer pouco som – como objetivo] é essa operação [quase imoral] de trabalhar muito e pedir muito trabalho [gastar muito, de nós e dos outros] para conseguir essa quase coisa nenhuma, decepcionante. mesmo que pensemos em músicas barulhentas, sempre resta um pouco da imagem da música num lugar isolado, música que pede muita atenção do ouvinte, música que não dá quase nada, que não dá em nada.

“silence isn’t sexy – it’s actually very reactionary”, diz o nome de *um texto de pedro oliveira*. reacionário seria o silêncio que pedimos do outro, quando é o outro incômodo que queremos silenciar. o silêncio a que nos forçamos para fazer um sonzinho baixinho talvez seja uma forma ritual de gastar quase tudo em um quase nada, como o é, por exemplo, comprar uma jóia caríssima. se o silêncio for uma espécie de propriedade privada, o som baixinho é um modo terrível de arruiná-la com quase nada. o silêncio que se pede para que possamos ouvi-lo, o som baixinho, é um pagamento caríssimo que se pede de quem está presente. os rituais são sempre caríssimos.

essa música baixinha seria imoral: gasta tudo, pede um gasto enorme dos outros, e quem não puder gastar que vá embora. ela vem como obscenidade. seu dispêndio ainda por cima se esconde sob a aparente facilidade com que se move o alto-falante.

o alto-falante é o eleito, o meio ideal para um gasto infinito que se esconde e gera quase nada. fazer música de alto-falante, por mais que possa acontecer de muitos modos diferentes, sempre indica que, nessa aplicação, o investidor morreu um pouco do outro lado, e que nós precisamos morrer um pouco também se quisermos fazer passar esse quase nada.

entre gregos e tropicalistas: a bossa nova é foda

Tiago de Mello

Este texto foi escrito em julho de 2013, mas ainda o acho bacana!

No final, tem um pedaço inédito! {;

Apresentação

No vídeo-clipe de divulgação da última música de trabalho de Caetano Veloso (*A bossa nova é foda*, UNIVERSAL MUSIC, 2013), corpos nus são postos frente à câmera, despojados de qualquer sentido de interpretação, senão pela realização de ações que podem ser cênicas, mas ainda sim sem a postura do palco, do contato com o público. Afora curtos planos com ampla luz de contra, ou com efeitos visuais, os corpos ali são apenas pessoas comuns (no caso, o próprio Caetano, acompanhado dos músicos da banda Cê[1]) (G1, 2013), que não ostentam a pretensão de serem mais que isso.

Já esses momentos de arroubo trabalham entre a ironia e o “bonito visualmente”, criando assim uma série de dicotomias com as cenas anteriores (o bonito e artificial das luzes contra o feio e natural dos corpos; a espetacularidade do efeito contra o crueza dos planos nus; a falta de saturação de cor contra a super-saturação das luzes e efeitos).

Essa dualidade (que estará contida na música, também, como o grandioso da banda de rock e as quebras de registro realizadas por Caetano no refrão, ou

Caetano Veloso – A Bossa Nova É Foda - <https://youtu.be/orPhkL-pX3ps>

[1] A banda Cê foi formada em ocasião do álbum homônimo de Caetano Veloso (UNIVERSAL MUSIC, 2006), e é formada por Pedro Sá (guitarra), Ricardo Dias Gomes (baixo) e Marcelo Callado (bateria), além de Caetano (vocalis).

o falsete da parte B do verso), pode ser identificada como um dístico primordial da música popular brasileira moderna. Esquematizando-a como o embate entre “contenção e excesso”, Santuza Cambraia Naves mostra-nos como a clareza nessa distinção vem nos ajudar a situar a Bossa Nova, e toda a música que vem a seguir, de maneira mais justa com seus criadores, evitando, assim, uma leitura homogenizadora e esterelizante.

Aqui, procuramos, mesmo que brevemente, entender algumas possíveis características da sociedade brasileira contemporânea sob a óptica da citada canção, e traçar paralelos entre a discussão posta pelo artista acerca da criação da Bossa Nova e aquela discutida por Naves (2000).

O bruxo de Juazeiro

João Gilberto é tido como o fundador da Bossa Nova enquanto estilo musical (NAVES, op. cit., p. 35). A ele, atribuem-se a criação da batida rítmica ao violão, tão característica do movimento, o ar intimista de suas performances e a ruptura com “tendências anteriores da música popular no Brasil” (NAVES, op. cit., p. 35). Porém, o principal ponto levantado pela autora é a heterogenidade de pensamentos que surgem nesse momento, embora “todos reconhecessem uma liderança na figura deste músico [João Gilberto]” (op. cit., p. 36). Nem todos os autores ligados à bossa nova seguiram esses preceitos, utilizando os seus elementos que lhes faziam mais sentido para a construção de um discurso próprio, casos de Tom Jobim (mais aproximado dos arroubos orquestrais) e Carlos Lyra (ligado a diversos outros estilos musicais, caso do bolero, da música francesa contemporânea, além da música brasileira de raiz).

A autora, portanto, faz questão de diferenciar a “contenção” gilbertística do excesso realizado por diversos outros compositores, seja pelos arranjos mais

orquestrais, a postura vocal. Ambas características fazem a autora associar um dos movimentos musicais posteriores à bossa nova, a Tropicália, ao excesso e não à contenção. Um dos principais músicos a integrarem esse movimento foi Caetano Veloso, que compõe, ainda segundo a autora (op. cit., p. 43) a “canção-manifesto” do movimento, homenageando João Gilberto, *Saudosismo*, de 1969.

Homenagens e menções ao mentor da Bossa Nova podem ser encontradas em inúmeros outros trabalhos de Caetano. Seu interesse pela música de João Gilberto é ainda declarado em seu livro, quando conta como o vinil de *Chega de Saudade* fora ouvido à exaustão durante sua juventude (VELOSO, 2008, pp. 32-35). Portanto, seria mais que plausível esperarmos que outra menção fosse feita ao criador do estilo em uma canção que vem louvá-la. E nossa espera não demora a por-se realidade: os primeiros versos da canção já dizem:

O bruxo de Juazeiro numa caverna do louro francês
 (Quem terá tido essa fazenda de areais?)
 Fitas-cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada
 Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação
 Pura-invenção/dança-da-moda
 A bossa nova é foda

A intrincada linguagem usada por Caetano é marca de sua produção, e é uma das características que Naves chamou de atitude bricoladora por parte dos tropicalistas. *Juazeiro* é a cidade na Bahia onde João Gilberto nasceu, sendo ele o tal *bruxo*. Mais que isso: o *louro francês* parece referir-se a Christophe Rousseau, um engenheiro de som francês que resmaterizou recentemente (em 2009) gravações caseiras de João Gilberto, feitas por Chico Pereira em 1958, as tais *fitas-cassete* (OLIVEIRA, 2013). E ainda, a referência ao mundo pode tanto referir-se ao fato de que os americanos, em suas transcrições de bossa nova no *Real Book of Jazz*, sempre utilizaram compassos quartenários ao invés do

binário tão mais representativo, como também ao fato dessas gravações de João Gilberto terem tido um caminho globalizante (VIANNA, 2009 e EVANGELISTA, 2009), como conta o *louro francês*:

“Um amigo meu sueco, o Sr. Lars Crantz, recebeu por troca de documentos, no Rio, o som digitalizado dessa gravação – de um colecionador cujo nome ficou protegido por ele. Pensando que os japoneses tinham colocado um documento melhor à venda, o Lars comprou o documento japonês há um ano, quando foi colocado no E-Bay. (ROUSSEAU, apud EVANGELISTA, 2009)”

Por fim, a confusão marcada pela coexistência de tantas coisas desconexas (fitas ergométricas, restos de rabadá), parece fazer referência ao Ebay.com, onde uma simples pesquisa pode resultar em achados.

O bardo, a lira e o MMA

Outras referências são postas logo a seguir. Carlos Lyra, o compositor bos-sanovista, é tratado por *magno instrumento grego antigo*, fazendo uma dupla charada: não apenas a referência à origem da Lira Grega, instrumento de dedilhar dos escritores epopéicos, como também ao primeiro nome do compositor, que pode facilmente juntar-se a Magno e formar o nome do imperador carolíngio.

Mas um ponto interessante na letra vem logo a seguir, em que o compositor imbrica diversas referências da cultura de massa contemporânea junto a ícones da cultura clássica:

E tanto faz se o bardo judeu
Romântico de Minesota
Porqueiro Eumeu
O reconhece de volta a Ítaca:
A nossa vida nunca mais será igual

Samba-de-roda, neo-carnaval, Rio São Francisco

Rio de Janeiro

Canavial

A bossa nova é foda

Se Eumeu, personagem clássico da Odisséia, tem seus nome e profissão explicitados (Eumeu é criador de porcos), bem como a ilha onde mora (Ítaca, para onde volta Odisseu, e onde encontra Eumeu, e não é reconhecido, senão pelo seu cachorro Argos), Bob Dylan, compositor americano, aparece sob as cifras de *bardo judeu romântico de Minnesota*. O bardo (aquele que toca a lira) é citado para evocar transições entre o mundo antigo e o mundo contemporâneo. E é o bardo Caetano que os junta, os mescla e os confunde, como também confunde o Brasil urbano (Carnaval), com o Brasil Rural (Canavial).

Assim, Caetano passa a delinear uma visão sobre o presente, em que as referências diluem-se, o passado não apenas constrói o presente, mas se mistura a ele e o passado passa a ser olhado sob a ótica do presente, necessariamente. Se, por um lado, essa atitude bricoladora, como define Santuza, vem da própria experiência vanguardista e internacionalista apontada por João Gilberto, de outro lado vem do próprio movimento tropicalista:

“Os baianos [os tropicalistas] inauguram, portanto, com a tropicália, uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o cool, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano e assim por diante. (NAVES, op. cit., p. 43)”

A referência à cultura Grega volta a ser importante, um pouco mais a frente na canção, para transitar, mais uma vez, entre a história, a bossa nova e o presente:

O velho transformou o mito

Das raças tristes

Em Minotauros, Junior Cigano
 Em José Aldo, Lyoto Machida
 Vítor Belfort, Anderson Silva
 E a coisa toda:
 A bossa nova é foda

Minotauros é a primeira de uma série de citações à lutadores de MMA, mas a única que vem semi-cifrada: refere-se aos irmãos gêmeos Rogério Minotouro e Rodrigo Minotauro. A cifragem, através de um ser mitológico grego, serve novamente para criar uma ponte entre as culturas clássica e de massa. Em entrevista ao jornal O Globo, o próprio Caetano faz questão de explicitar o porquê do uso dos nomes dos lutadores numa música sobre a Bossa Nova:

“João Gilberto sempre gostou de boxe e gosta de MMA. [...] Esse tipo de luta tem uma formação que é semelhante a da bossa nova. O amálgama foi feito no Brasil, os Graice com o jiu-jitsu... E hoje o maior número de lutadores dessa categoria é de brasileiros. A bossa nova foi uma criação assim, um golpe de caratê com uma capacidade brasileira encarnada no João Gilberto de fazer determinadas misturas impiedosamente bem achadas. (CAETANO, apud LICHOTE, 2013)”

À guisa de uma discussão conclusiva

Primeira faixa do último disco do artista (Abraço), “A bossa nova é foda” não é a canção mais politizada do álbum. “Um comunista”, em que fala da violenta repressão de Estado contra Marighella, e “O império da lei”, em que fala do assassinato de Dorothy Stang, são, pelo conteúdo das canções e a postura do artista, canções “de protesto”, politizadas. Mas, ainda assim, “A bossa nova é foda” nos fornece uma série de elementos para que possamos analisar a evolução da música popular brasileira pós Bossa Nova e entendermos, em certos aspectos, e sob a óptica do autor, questões pertinentes ao estudo da Sociedade Brasileira contemporânea.

A sociedade brasileira modernizou-se (seria possível até falar em uma transmodernização, como em Rodolfo Caesar, mas isso fica para depois). Hoje, ela se transmuta continuamente com o resto do mundo, gerando seres híbridos (sendo o embrião disso, na visão da canção, a Bossa Nova, e o atual estágio, o sucesso dos lutadores brasileiros no MMA). Procurar identificar o que é brasileiro, essencialmente, passa a ser cada vez mais difícil, pois as fronteiras dissolvem-se com facilidade: surge, cada vez mais, a transnacionalidade. E a própria língua portuguesa, ícone dos poetas concretistas, como o próprio Augusto de Campos, estudado e criticado por Santuza, é posta à prova, ao trazer para a linguagem poética expressão do linguajar corrente e até certo ponto chulo. Dizer que a Bossa Nova é foda traz uma força atualizadora ao movimento e as suas ideias; traz para a linguagem dos jovens de hoje a opinião de alguém que fora jovem, nos anos 50.

“Todo mundo pensa que a bossa nova é passarinho, mar azul, doce, suave. Mas não é. É um gesto de grande força combativa e foi vivido conscientemente assim pelo seu inventor. (CAETANO, apud LICHOTE, 2013)”

Caetano Veloso, nos seus 70 anos, continua a re-validar (*reevaluate*, em inglês, talvez fosse uma expressão mais correta) a bossa nova como expressão musical, assim como fizera em 1969, ao compor Saudosismo. E se *A bossa nova é foda* é uma canção tão distinta daquela de 44 anos atrás, isso se deve porque o Brasil, o Caetano e a música também já não são mais os mesmos.

Posfácio de mais de um ano

Após a conclusão desse texto (em julho de 2013), pude conversar com muitos amigos as ideias aqui apresentadas. Acho que é possível falar, a partir das ideias aqui trabalhadas, numa arqueologia da música brasileira.

Se, na escola, aprendemos que a grande característica da arte renascentista é a recorrência à tradição grega (fala-se da descoberta de textos deixados de lado, inclusive), talvez Caetano esteja propondo algo parecido: para a criação de uma nova era da música brasileira, talvez seja possível olhar para o que foi um dos seus principais primórdios, para então olhar para frente. O compositor, nesse momento, passa ao papel de arqueólogo, que não apenas resgata ossos de baixo da terra, mas também lhes supõe cores, origens e destinos. Afinal, talvez os dinossauros tivessem até penas!

Referências bibliográficas

EVANGELISTA, Ronaldo. a todos joão intimida, faz coisas que até deus duvida. Vitrola: Blog de Ronaldo Evangelista. <<http://vitrola.blogspot.com.br/2009/02/todos-joao-intimida-faz-coisas-que-ate.html>>. Acessado em: 5 de julho de 2013.

LICHOTE, Leonardo. 'Abraço': a melancolia do medalhão rebelde Caetano Veloso. O GLOBO – portal online. <<http://oglobo.globo.com/cultura/abracaco-melancolia-do-medalha-rebelde-caetano-veloso-6874094>>. Acessado em: 5 de julho de 2013.

G1. Caetano Veloso aparece sem camisa em clipe de 'A bossa nova é foda'. G1 – portal online. <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/04/caetano-veloso-aparece-sem-camisa-em-clipe-de-bossa-nova-e-foda.html>>. Acessado em: 5 de julho de 2013.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contencão e excesso na música popular. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 15, nº 43, 2000, pp. 35-44.

OLIVEIRA, Bernardo. A superfície iridescente: notas sobre Caetano Veloso nos anos 2000. In: Fita Bruta – portal online. <<http://fitabruta.com.br/materias/artigos/a-superficie-iridescente>>. Acessado em: 5 de julho de 2013.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 515p.

VIANNA, Luiz Fernando. Registros caseiros de João Gilberto na web são fartos. Folha de São Paulo – portal online. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u500938.shtml>>. Acessado em: 5 de julho de 2013.

Referências fonográficas

VELOSO, Caetano. Abraço. Produção: Pedro Sá e Moreno Veloso. Universal Music, 2013.

VELOSO, Caetano. Cê. Produção: Pedro Sá e Moreno Veloso. Universal Music, 2006.

Referências videográficas

VELOSO, Caetano. A bossa nova é foda. Direção: Fernando Young e Tonho Quinta Feira. Youtube: CaetanoVelosoVEVO (canal). Universal Music, 2013.

habitual

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 “I’m sitting in a room” de **Alvin Lucier**: <https://youtu.be/bh-tO4DsSazc>

Mas ele sempre se perguntou o porquê de fazer certas coisas. E quais razões havia nas maneiras de fazê-las. Talvez tivesse mesmo um parafuso a menos.

Uma vez ficou uns dez dias encafifado com a razão de sempre mexer o café em círculos para o lado direito. Decidiu que iria inverter o lado, mas pouquíssimas vezes foi capaz. O esforço era tão grande que acabou evitando a bebida a todo custo. Isto no fim foi bom para a sua saúde (física, é claro).

Desta cruzada, chegou à conclusão de que, reparando bem, ser humano é ter uma paixão pela previsibilidade. Procurar uma regularidade, não precisar imaginar que raios irá fazer amanhã quando os deuses, ou os espíritos, ou o acaso, trazer o fim da temperança. Que ela nunca acabe. Que se faça guerra para mantê-la. Que se extermine o que poderá derrubar aquele equilíbrio virtual e delicado.

Depois disso, pegou o mapa da região por onde circulava em suas tarefas cotidianas e traçou itinerários coloridos e aleatórios. Esvaziou o saco de pão, tirou as migalhas e colocou os papezinhos coloridos. Teve que começar a levantar-se mais cedo e todo dia sorteava uma cor e seguia um trajeto estranho e pouco prático. Depois de um mês, veio então uma sensação aterradora.

Percebeu que nunca ocorreu nenhuma repetição no mundo! Apenas somos bichos treinados para ver o que é padrão e tornar invisível o caos. Nos trancamos felizmente nesta construção psíquica. O diabo da consequência de tudo isso foi a trabalhadeira de ter que desenhar e seguir percursos aleatórios para o resto da vida.

"festival" – stockhausen

Ivan Chiarelli

Karlheinz Stockhausen concebeu, na década de 1970, um festival dedicado à sua música, onde jovens instrumentistas viriam à Kürten estudar e aprender sobre esse repertório e, após 3 meses de preparo, saíam em turnê pelo mundo durante outros 6 meses.

Quase trinta anos depois, em 1998, a primeira edição do *Stockhausen Courses Kürten* foi oferecida ao público: 9 dias de estudos dedicados exclusivamente ao repertório stockhauseniano, sob a orientação de intérpretes que já haviam ensaiado obras com o compositor; o resultado dos estudos e ensaios foi apresentado em concertos nos edifícios da própria Fundação Stockhausen.

Com resultados bem-sucedidos, os *courses* se estabeleceram como evento anual. Porém, devido ao grande número de interessados – que buscavam o curso ao longo de todo ano – foi estabelecida uma parceria com a Fundação Stockhausen, que tornou possível o oferecimento de cursos para os instrumentistas com durações maiores do que aquelas oferecidas pelo *courses*. Por conta desse desenvolvimento, o evento – agora chamado *Stockhausen Concerts and Courses Kürten* – passará a ser bienal, em anos alternados com os cursos de verão de Darmstadt (que ocorrem em anos pares). Ainda com duração de 9 dias, o evento conta com concertos todas as noites, além de masterclasses, palestras e ensaios abertos.

A Fundação Stockhausen é a entidade que administra o legado produtivo do compositor. Segundo seu estatuto (a fundação foi ratificada como *sem fins lucrativos* em 1994), seu propósito é “o avanço da musicologia, incluindo o estímulo à cultura musical, com base na obra criativa do Professor Karlheinz Stockhaus-

sen”. Assim, partituras, livros, gravações (em audio e vídeo), suporte (*tapes* e afins), tudo relacionado à obra stockhauseniana é gerenciado por ela.

Toda a vida e obra de Stockhausen parecem, de alguma forma, revolver em torno de sua própria figura – não como indivíduo, mas como criador e educador. Suas composições são publicadas por sua editora Stockhausen-Verlag que, em conjunto com a Fundação, ajuda a promover o estudo de suas músicas e a execução de concertos (não só em Kürten, mas em todo o mundo). Estes, por sua vez, são gravados (em audio, vídeo ou ambos), e as gravações são masterizadas e vendidas pela fundação. Além do aspecto musical, Stockhausen foi um escritor prolífico: atualmente, a editora tem em seu catálogo dez volumes publicados (o 11º está em produção) do *Texte zur Musik*, série de ensaios, artigos, entrevistas e afins, em que o compositor discorre sobre sua obra (e ocasionalmente, sua vida). Partituras e textos publicados por outras editoras (como a Universal Edition, Vienna e DuMont Buchverlag) podem ser adquiridos pela editora do compositor. Pode-se dizer que sua criação existe em um processo de microfonia, retroalimentando-se a si mesma e se difundindo de diferentes formas.

Pode-se criticar o compositor por seu intento em controlar todos os aspectos de sua produção e os direitos daí derivados (como Tom Service diz em um de seus textos: “o aparentemente obsessivo controle de seus direitos de publicação, apresentação e gravação”). A figura de Stockhausen chega a ser até um pouco caricata nesse sentido, como um compositor que tem o mundo girando à sua volta, alguém que relaciona tudo o que faz com sua própria produção. Pode-se, também, criticá-lo por sua postura como “líder” da vanguarda pós-segunda guerra (como o faz Cornelius Cardew, em sua crítica à vanguarda europeia “Stockhausen serves imperialism”).

No entanto, ele talvez tenha sido, nos últimos 70 anos, o compositor que melhor soube criar uma independência financeira *como compositor*, capitalizando

sua produção e sua posição como ponta de lança de uma vanguarda musical. Stockhausen pouco dependeu de posições “complementares” como professor, regente ou como técnico musical – complementações que, desde os tempos de Mozart e Beethoven, mantém a música como uma ocupação a serviço de outras.

Em anos recentes, ouço falar de musicistas que criam seus próprios grupos, ensembles e coletivos (não raro, contando com compositores entre seus integrantes), buscando algum nicho musical que lhes permita viver profissionalmente. A revista [I care if you listen](#) publicou diversos artigos sobre o tema ([aqui](#) tem uma lista de artigos com o tema “entrepreneurship”, muitos deles com um viés um tanto similar a conteúdos de auto-ajuda). Que música seja um mercado difícil, qualquer um na área sabe; no entanto, parece ser particularmente problemático para compositores. De todos os que conheço pessoalmente, nenhum vive exclusivamente de sua produção, contando também com “estares” como técnicos, professores, regentes, instrumentistas, produtores – e tantos outros trabalhando fora do meio musical.

Embora o meio musical fale de uma profissionalização de seus quadros, e cobre da sociedade uma maior seriedade acerca desse *métier*, poucos de nós alcançam condições de fazer o que bem entenderem. Mesmo na música popular, poucos artistas – como Prince, Miles Davis, Tom Jobim – ganham o direito de decidirem o que e como fazer, e de viverem com base naquilo que consideram sua profissão. Assim, se por um lado Stockhausen de fato parece (soa?) um tanto caricato, alienígena, egocêntrico – no sentido literal da palavra – por outro acho curioso que um dos músicos que melhor soube defender seu espaço (do ponto de vista mercadológico) seja muitas vezes criticado por isso.

Por outro lado, cabe também chamar a atenção para um detalhe: o que sustenta os compositores? Criar um *ensemble*, grupo ou coletivo não seria mais ou menos a mesma coisa que o ideal vislumbrado por Stockhausen na década

de 1970? Quando criadores musicais começam a montar empresas para garantir mais uma beirada aos seus rendimentos, isso não segue o mesmo caminho da fundação e da editora que levam o nome do compositor alemão?

Em última instância, dou voz à dúvidas com relação ao papel social da profissão de compositor e, em diferentes instâncias, a de musicista. Será que somos, de fato, alienígenas?

uma peça sem compositor

Francisco de Oliveira

Nos primórdios da *Elektronische Musik*, pelo comecinho da década de 1950, os compositores comemoravam poder fazer uma música em que a realização final – ... nuances timbrísticas, nuances rítmicas... – fosse controlada e fixada por eles mesmos, compositores; uma música não mais “refém” das variações humanas de um intérprete. Boulez, à época, comparou esse novo ofício do compositor àquele dos pintores, em que, da concepção à pincelada, a obra seria responsabilidade de um só criador. O movimento de abdicação ou recusa a esse projeto do controle total se deu relativamente rápido. Primeiro no campo da música instrumental, Stockhausen – ele mesmo figura central da *Elektronische Musik* –, de seu *Klavierstück V* (1954) em diante, passou a adotar estratégias de escrita que, justamente, potencializassem a tal variabilidade humana do intérprete: que uma nota ao piano fosse sustentada até que o pianista a deixasse de ouvir; que certas passagens fossem tocadas “tão rápido quanto possível”; que a forma manifestada de uma peça variasse de acordo com decisões do intérprete no próprio ato da execução (o *Klavierstück XI*, de 1956, é o exemplo mais célebre)... Na música (puramente?) eletroacústica – para não mencionar *live electronics* ou as improvisações com interfaces digitais – as idas a campo de um Luc Ferrari para gravar e a compreensão do trabalho de difusão como criativo e variável (em função da ocasião do concerto) foram algumas das estratégias para que se abrisse algum espaço de participação ao *outro*.

No final de 2010, em função de um projeto junto ao Tiago (de Mello, daqui do NME), escrevi um duo de marimba e piano intitulado *para o Heri e para a Karin* e tocado pelo Heri Brandino e a Karin Fernandes, em seu Duo

Francisco de Oliveira é compositor. Bacharel e mestre em composição pela Unicamp, doutorando em sonologia pela USP.

Argoláguas. Havia na peça um trecho de piano solo em que eu indicava, na partitura, que se tocasse “*mezzo piano*, invariável”. Na ocasião, a Karin reclamou da indicação, dizendo que precisava de alguma variação dinâmica para dar sentido ao trecho. Eu, primeiro, bati o pé para que se fizesse tal como escrito; sem grande motivo composicional para aquela indicação, contudo, acabei por ceder.

Melhor assim. Se aquele “*mezzo piano*, invariável” não cumpria uma função estrutural na peça, exigi-lo não seria tolher o trabalho do intérprete? Não seria tirar o espaço de participação do *outro*?

Lembro, também em relação a essa peça, de ter tido uma sensação inédita ao ouvi-los (Heri e a Karin) ensaiando-a, numa salinha da Tom Jobim: eu conhecia a peça, sabia bem como havia sido feita (estava fresquinha, afinal), mas não sentia que aquilo que eu ouvia tinha sido efetivamente composto por mim. Parecia mais que eu estava ouvindo, pela primeira vez, uma peça escrita por ninguém, ou melhor: uma peça sem compositor.

A sensação vem se repetindo desde então em outras peças e cada vez mais cedo no processo: normalmente, assim que a partitura fica pronta.

Em meus últimos textos para a Linda, andei falando de uma dimensão coletiva da composição: como, ao compormos, estamos inteligindo a partir de obras de outros compositores e, simultaneamente, operando seus significados, atuando sobre elas. (Podemos pensar na música ocidental como um grande jardim, trabalhado por muitos jardineiros: uma árvore não deixa de crescer depois que Scarlatti deixou de podá-la e ela certamente não está impedida de deixar-se aos cuidados de Haydn.)

Uma vez pronta uma partitura, ela contém em si uma inteligência. É claro que ela porta, nessa inteligência, a carga de um compositor que a fez – assim como a montanha porta a carga de seu processo geológico e o queijo, em seu sabor, porta a qualidade do pasto, a saúde das vacas, as bactérias, purezas e im-

purezas do ar e da água de uma região etc. –, mas, a esse ponto, ela (a partitura) não precisa mais do intermédio do compositor para dialogar, para abrir-se ao *outro* (um próximo compositor, o instrumentista, regente, difusor eletroacústico...). Ela é, assim, *música*; agora sem compositor.

Creio que esta seja uma das duas grandes graças da composição musical: que o produto de nosso trabalho, ao mesmo tempo, independa de nós e nos ponha em contato com outras almas.

alquimia sonora

Bruno Fabbrini

Aproveitando que a linda vem falando sobre alguns compositores importantes da cena eletroacústica, decidi convidar um amigo, conhecedor de música popular brasileira, para falar sobre música experimental no Brasil. O convite foi feito pedindo para que ele escolhesse um disco original que considerasse experimental e se pusesse a analisá-lo. No mesmo mês que o nome figurou no le monde, com uma ilustração da Tulipa Ruiz, falando sobre cultura eletroacústica no Brasil, também é importante analisar nossa produção que une gêneros distintos, tal como o Tiago fez, no texto sobre a Marli. E a escolha do Felipe, nesse sentido, não poderia ser mais feliz. Um disco único, até pouco tempo esquecido, recentemente redescoberto, e hoje cultuado, Tábua de Esmeralda é a alquimia mais surpreendente da música brasileira, misturando metafísica, samba, espiritualidade e humor com fluência: um ponto fora da curva, sem antecessor ou filhotes, inimitável e que aproxima a música popular do experimentalismo no delicado universo sonoro brasileiro. Difícil imaginar isso na cena contemporânea, ou em qualquer outra. Sem mais delongas, ao ótimo texto do Carrilho.

A Tábua de Esmeralda aos 40

Por Felipe Carrilho

Em 1974, Jorge Ben, que ainda não era Jor, lançava A Tábua de Esmeralda, seu mais cultuado disco, o décimo de inéditas da sua carreira. Escrita com “uma ponta de diamante em uma lâmina de esmeralda”, é uma obra de maturidade artís-

tica, que reúne as principais inovações do cantor, compositor e letrista destiladas e cristalizadas numa verdadeira alquimia fonográfica.

O uso de harmonias simples e reiteradas, que marca a obra de Ben desde sua estreia em Samba Esquema Novo (1963), aparece aqui com a força de um estilo consolidado. Presente nos discos Big Ben (1965) e Bidu – Silêncio no Brooklin (1967), o namoro com a Jovem Guarda já está devidamente exorcizado. A batida do violão ao modo samba-rock, definida em Jorge Ben (1969), perfaz e supera essa estética em A Tábua de Esmeralda, atingindo flutuações inacreditáveis em muitas faixas, notadamente em O Homem da Gravata Florida e Magnólia.

O canto, antes influenciado pela concisão e sobriedade bossa-novistas, decide-se enfim pela emoção livre, flertando às vezes com o sensual (Minha Teimosia, uma arma pra te conquistar). A poética, originalíssima, está no apogeu, indo do descritivo/insólito (Os Alquimistas Estão Chegando, O Homem da Gravata Florida) ao didático-cinematográfico (a faixa Zumbi deveria fazer parte da grade curricular de toda escola), passando pelo filosofal (Errare Humanum Est, Cinco Minutos), sem falar nas citações do texto que remonta à antiguidade egípcia e que empresta o nome ao disco (Hermes Trismegisto e sua Celeste Tábua de Esmeralda).

A Tábua de Esmeralda é uma joia da música experimental brasileira porque é a obra-prima de um autor que inventou um samba dentro do samba e o suplantou depois para ser pré e pós-tropicalista sem querer ser nada disso. Um artista intuitivo, apoiado numa espiritualidade singular, que, nesse disco, soube captar e misturar elementos de profunda brasilidade com uma sonoridade cosmopolita e, em alguns momentos, psicodélica.

Perto dos 70 anos de idade, Jorge Ben ainda resiste aos apelos dos fãs para visitar em shows o repertório do álbum quadragenário. E tem toda a razão. Não se deve mesmo banalizar o sagrado.

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 21 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