

# linhas

#21 2014

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

# sumário

**03** editorial

**04** força centrípeta, audiovisual, não-musical  
Luis Felipe Labaki

**08** sobre a banda  
Sérgio Abdalla

**13** é preciso saber programar para fazer música eletroacústica?  
Caio Kenji

**16** a máquina  
Natália Keri

**17** devaneios sobre tecnologia, sci-fi e canção  
Alessa

**21** em busca do silêncio  
Bruno Fabbrini

**25** adeus – lento – vanguarda sul americana de nova música  
Adam Matschulat

# editorial

---

Mais uma semana cheia de atividades, com direito a uma linda cheia de ótimas colunas. Para começar, temos a estreia da instigante coluna de **Alessa**, que hoje pensa conexões entre o mundo da canção e o da ficção científica, passando por ícones da música brasileira como Caetano Veloso e Arrigo Barbabé.

O Caio Kenji continua sua coluna falando sobre criar músicas hoje, enquanto o **Bruno Fabbrini** faz um contraponto ao ruído, e desta vez fala sobre o silêncio e suas câmaras anecoicas. O **Luis Felipe Labaki** escreve a partir da provocação da última coluna do **Sérgio Abdalla**, enquanto o Sérgio, que faz parte de uma banda, fala sobre essa o conceito próprio de ser banda.

A **Natália Keri** continua sua coluna quinzenal inspirada em notáveis obras da História da Música Eletroacústica, hoje escrevendo a partir da obra Artikulation de **György Ligeti**. E a **Vanguarda Sul Americana de Nova Música** nos traz a música do projeto carioca **Adeus**.

Por fim, convidamos os leitores paulistanos a dois eventos do NME que tomam a cidade. Na quinta-feira, 16 de outubro, ao longo do dia, haverá a intervenção In Deriva, de **Agel Pimenta** e **Alessa**, na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo. E, na sexta-feira, 17, **Luis Felipe Labaki**, **Julia Teles** e **Tiago de Mello** farão a trilha para o clássico do cinema mudo brasileiro São Paulo, Symphonia da Metrópole, na Biblioteca Pública Viriato Correa. A entrada é gratuita, e você pode ter mais informações no evento: <https://www.facebook.com/events/603021483153283/>

Como sempre, desejamos a todos uma agradabilíssima leitura!

# força centrípeta, audiovisual, não-musical

Luis Felipe Labaki

---

Na edição passada da **linda** o [Sergio falou de uma força centrípeta da música](#). Ele disse:

“a música é perigosa em seu tradicionalismo. com sua força centrípeta, a música faz com que aquilo de não-musical que houver nela ou a seu redor seja sugado e musicalizado, e não se presta ao oposto, a se desmusicizar ou algo assim. então o som como não-musical, como arquitetura, como política, como organização social, como imagem, tudo isso está sempre sendo subsumido pela música, se estiver em seu entorno. daí a violência com que lha negamos espaço ao criar outros mundos, todo o mundo *audiovisual* como o maior exemplo.”

Acho o raciocínio do texto como um todo interessante, e gosto da idéia dessa força de atração. Ma há uma afirmação curiosa: o Sergio fala em “todo o mundo *audiovisual* como o maior exemplo” de um mundo em que é negado espaço à música justamente pelo risco que se correria de ver todos os demais elementos de composição da obra musicalizados, atraídos por sua força centrípeta. Acho que não concordo.

Ou melhor: talvez eu concorde, talvez eu ache que neguemos espaço à música no universo audiovisual (que, obviamente, compreende um número imenso de modalidades), mas por outras razões, ou por um ponto de partida que é outro que não a própria música. Concordo que a música posta *no centro* é uma exceção, mas não necessariamente pelo medo de sua força de atração. Não

é a necessidade de contingência desta força que é decisória para sua retirada do foco. Ela será o foco, sim, em determinados casos, em determinados gêneros audiovisuais, mas em muitos outros o que é determinante é justamente a maleabilidade da música dentro do contexto audiovisual, ou seja, o modo pelo qual ela facilmente se presta a esses outros papéis que o Sergio chamou de “não-musicais” (e não, como ele disse, o fato de todos estes papéis serem sempre ‘subsumidos pela música, se estiver[em] em seu entorno’).

Vou restringir “música” aqui, temporariamente, ao trabalho com notinhas (e palavras, no caso de canções). Um primeiro chavão que se escuta por aí a respeito de música para filmes é que ela deve ser “invisível”. Esse invisível quer dizer “invisível como música”, ou invisível como obra autônoma, se se quiser. A versão mais óbvia dessa idéia é a da música que, antes de ser música, é um indicativo psicológico, um instrumento de clima e nada mais. Isso é banal, mas importante: indica que, mesmo fora do foco – ou seja, como “música não-musical” -, a música está quase sempre lá e não tem seu espaço negado, de maneira alguma. A exceção à regra é *não* ter música. O caminho habitual é sempre assumir que haverá alguma trilha (nem que ela surja apenas num momento intermediário no processo de elaboração da obra, como trilha temporária no momento da edição, quando se está, justamente, buscando um ‘ritmo’ para determinada seqüência), e anunciar que uma obra não possui música pode surgir como ato de resistência ou austeridade. Austeridade porque esse espaço musical existe, estava previsto (previsto na ‘tradição’, talvez). Não ocupá-lo é economizar recursos. É marcar a ausência.

Essa música *não-musical* na trilha sonora pode servir como material de outras naturezas que não psicológico-atmosférica, o que aumenta sua possibilidade de uso. Pode ser material político, imagético, histórico, etc. A “Canção do Subdesenvolvido” (Carlos Lyra e Chico Assis, 1961) na abertura do “Cabra

Marcado Para Morrer” (dir. Eduardo Coutinho, 1984), por exemplo. Ela não está lá por suas qualidades de canção, tampouco para conferir uma atmosfera, mas sim por seu caráter de documento.

(Mas não vamos nos enganar: mesmo no cinema documentário a ‘música como documento’ é exceção e, infelizmente, a música atmosférica nesses filmes costuma ser até pior do que o mesmo tipo de música no cinema de ficção. Será por ‘descompasso’ de proposta? Acho que não. Acho que é por falta de técnica – composicional e cinematográfica, no caso.)

São poucos os *filmes* em que a música ocupa um papel verdadeiramente central e que, por conta disso, centripetamente acaba atuando sobre todos os demais elementos de composição da obra (Por exemplo: acho que, nos musicais, talvez a coreografia seja mais determinante do que a música sobre a linguagem cinematográfica). O primeiro exemplo que me vem à cabeça é o “Crônica de Anna Magdalena Bach”. Certamente há outros, e queria conseguir pensar em outro que não estivesse *tematicamente* ligado à música.

Crônica de Anna Magdalena Bach - <https://youtu.be/VIRK1VzKGns>

Uma última consideração breve sobre videoclipes. Eles seriam, em sua própria concepção teórica, centrados na música. Seriam o espaço de potência máxima da força centrípeta da música, por excelência: lá a música poderia estar livre para ser *música* atuando sobre todas as demais esferas, sobre toda a esfera imagética, temática, narrativa, rítmica, etc. Tudo deveria virar música.

E talvez vire. Lembrei de um exemplo já meio antigo que só vi recentemente: The Chemical Brothers - Star Guitar - <https://youtu.be/0S43IwBF0uM>

Mas, curiosamente, clipes que acabam sendo considerados excepcionais, paradigmáticos, etc., às vezes são aqueles que o são por extrapolarem o musical. Por serem, para usar um termo genérico que costuma ser aplicado, “cinematográficos”. Por cometerem o pecado de serem considerados, em última instância,

“melhores do que a música” e ultrapassarem sua finalidade inicial de acompanhamento (ou, digamos, interpretação) visual/veículo publicitário para ela. Às vezes são até mais longos que a própria faixa, com preâmbulos narrativos, etc. Então um clipe será tanto melhor quanto menos centrado na música for?

Ou: quanto menos poderosa for a música *no contexto da obra*, mais poderoso o clipe pode se tornar?

Talvez o Sergio esteja certo, no fim das contas.

# sobre a banda

Sérgio Abdalla

---

o presente texto vai falar sobre a banda, e especialmente da banda que está no senso comum como banda, e que não é, por exemplo, a banda marcial, e que é, por exemplo, a banda pop.

a banda é um grupo que vem se apresentar de maneira confusa, confusa sobre quem é o autor. essa confusão é inerente à vontade de dar um nome ao grupo, vontade de que quem assine seja ninguém, nenhuma das pessoas envolvidas. quando o nome do grupo é o de um dos envolvidos, não é tanto o nome do grupo, mas sim um sob cuja rubrica o grupo trabalha, e aí então é outro caso.

e a banda é um grupo, e não é um coletivo. a ideia do coletivo pretende, por mais que possa sugerir o oposto, manter as individualidades, o artista que cada um é como uma totalidade. uma soma aberta de totais artísticos.

o processo de criação [se é que é necessariamente um processo] é algo que costuma-se pretender claro no discurso do compositor ou no do artista. na banda, no discurso da banda, ele é costumeiramente confuso.

isso tem a ver com os diferentes mundos, da alta cultura e da baixa cultura. não preciso subscrever a divisão que esses nomes trazem; quem subscreve essa divisão é o meu assunto aqui, a “banda”. a banda é da baixa cultura.

a banda tem membros que não seriam a banda, se sozinhos. talvez por não dominar o modo de trazer a música à tona, ao mundo. a divisão do trabalho na banda é essencial. o sujeito não quer ou não pode fazer aquilo sozinho.

mas a coisa especial na banda, e uma das que a diferem do coletivo, é que ela é uma figura pública coesa, um imaginário, uma imagem. a imagem, com seu

investimento erótico, com sua falsidade, com sua aptidão para o fetiche. uma imagem visível, um conjunto de fotos ou desenhos, e também uma imagem mental. a banda começa pela construção daquele grupo como figura pública, apta à ampla divulgação e propagação e expropriação de seu próprio discurso.

a banda tem, também, alguém na frente. pode ser um *frontman* ou só alguém que fica ali na frente. e o nome *frontgirl*, se existe, existe em contraposição ao *frontman*, não em paralelo. então a banda é, também, um mundo de machos.

a pesquisa em música experimental, ou a pesquisa de som, ou a pesquisa social, todas elas sempre fizeram parte da banda, apesar de a banda ser um dos grandes redutos do reacionarismo musical. cabe tudo na banda, ou cabe muito.

as primeiras bandas foram as de rock ou blues ou algo assim. pode-se fazer uma pesquisa e descobrir que isso é mentira, mas o imaginário coletivo da banda e sobre a banda é esse: países de língua inglesa, meio do século vinte. o resto vem em seguida. a sensação que dá é que a banda não vai embora nunca mais, mas talvez não seja assim, talvez ela tenha seu tempo terminando em algum lugar.

existe o compositor *na* banda, e poderia haver a composição essencialmente apresentada pronta, e depois um arranjo para revesti-la, mas o conceito de arranjo é estranho à banda. mesmo que haja a composição prévia e o arranjo posterior, na ordem compositor>banda, a música que nós temos ao fim é a única coisa que vale. a abstração canção, *rock song*, por exemplo, dá lugar a outros arranjos, outras interpretações. porém, o que vale na música de uma banda é o conjunto material/musical total do som apresentado [*tudo* na peça, desde um mínimo movimento de dedo a um timbre esquisito que se adicionou ali]. muito mais do que alguma qualidade da composição sem arranjo, vale *aquele arranjo com aquela interpretação*, e isso é a música.

e, do outro lado, o compositor da alta cultura que apresenta a obra completa, que não precisa de arranjo, que já é um arranjo, não tem muito espaço na banda, que existe sonoramente em função dos modos de tocar dos membros, e não em função de um profissionalismo deles como instrumentistas, instrumentistas que poderiam executar a música de um outro. os membros de uma banda podem muito bem só saber tocar profissionalmente sua própria música, e não haverá nada de errado. ainda assim, a especialização é extrema, e as idiossincrasias devem ser levadas ao extremo, sob condição de termos uma banda “que soa como as outras” se esse prospecto não se cumprir.

mesmo que haja um compositor que prevê o modo de tocar de cada membro, o que ele faz ao compor uma música *para a banda* é sintetizar um modo idiossincrático de tocar para cada executante. o ideal na banda é que cada um toque como se fosse um mestre auto-referente e idiossincrático, e, se isso não ocorrer pela mão de cada um dos executantes, ocorre pela mão do compositor que conhece os modos de tocar que podem funcionar para cada membro.

falo aqui de uma essência do lugar-comum sobre banda, que vem mais do que tudo do mundo do rock, que é o grande, maior, mundo do músico especializado em fazer somente sua própria música. rock não quer dizer quase nada, ou, enfim, pode ser qualquer coisa, mas de algum modo sempre indica esse fechamento da musicalidade do instrumentista, ou, se não for um fechamento, que seja uma especialização.

mas a banda não pertence a um único mundo de música. é uma espécie de módulo simbólico e modo de organização que pode ser levado a qualquer lugar, e sempre trará o espectro de uma coletividade com uma estrutura em que cada membro é insubstituível [ao menos não sem um período de luto], e onde nunca se pode saber muito bem quem é o autor de nada, ainda que alguém assine. é essencial que todos sejam exatamente quem são, apesar de não se saber

exatamente o que é isso que se é. e é essencial que todos façam o que fazem e respondam por isso, ainda que não se saiba muito bem o que está sendo feito.

nem dentro, nem fora da banda, sabe-se muito bem o que está acontecendo. essa resistência à formalização da atividade também ajuda a criar o clima místico sobre o modo de produção dessa música, “música de banda”, e essa mistificação faz parte de uma negação da figura do compositor – um artista com um objetivo – e também da figura de uma comunidade onde cada um traz um pouco e assim constrói-se tudo – um grupo, um coletivo com um objetivo. essa mistificação tem a ver com uma suspensão da racionalidade pura do compositor que sabe o que faz, e uma suspensão da racionalidade da coletividade bem-orientada para um propósito comum. e isso é, também, o que a coloca, a banda, sempre no mundo da baixa cultura: não sabemos o que estamos fazendo, e não queremos saber, de certa forma, e isso é especial.

uma soma fechada de incompletos artísticos, apta à expropriação de seu discurso, joga no mundo um todo caótico e sexualmente, fetichisticamente investido.

é herdeira, de toda forma, do artista romântico; é, porém, dominada pela questão: alguém aqui é o gênio [que é um homem racional criador etc]? quem, o sujeito banda? se esse sujeito não é exatamente nenhum dos indivíduos, mas sim só a imagem dessa coletividade, então o que fazer?

pensando em termos de teleologia, a banda seria o grupo contraditório por excelência: acelera e alimenta o fetichismo com sua imagem e, se for minimamente consciente e crítica, questiona-o em seus pronunciamentos, e vive disso, e chega ao ápice no momento de máxima tensão entre o conteúdo expresso das músicas que apresenta e sua realidade material. é uma tragédia. daí, ladeira abaixo na desmistificação, começa, talvez, a ser um coletivo. ou não há um ápice, e aí estamos falando de um grupo de pessoas pronto a viver a estase da idealização infinita de si, por parte do público e de si mesmo.

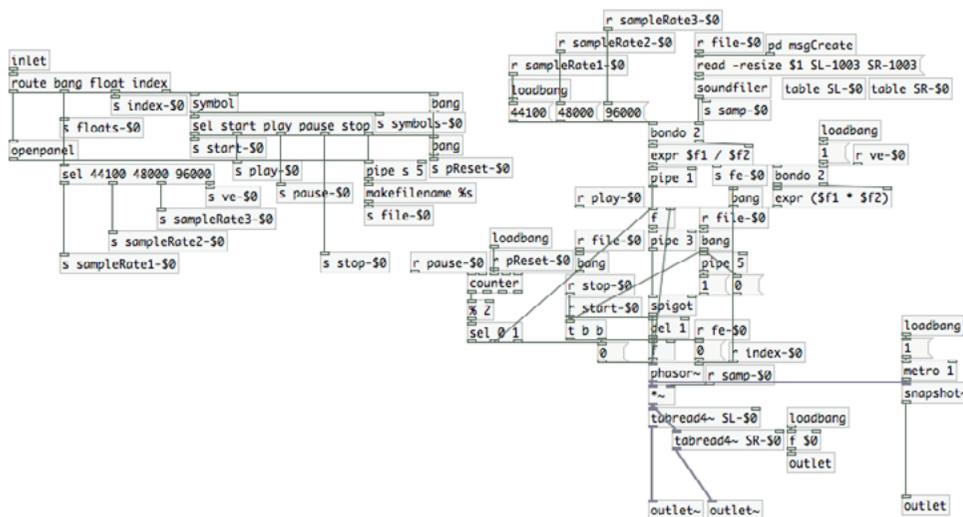
esse grupo representa o sujeito que não sabe o que faz mas sabe muito bem fazê-lo, esse não sei quê. esse sujeito se vê como um desvio, como uma falha na razão, e em seguida como místico e poético e sensual, em seu investimento caótico no fazer de algo para sempre incognoscível.

falando tantas vezes a palavra “banda”, difícil não lembrar desta cena de Mulholland Drive, que não tem muito a ver com nosso assunto:

No Hay Banda mulholland drive - <https://youtu.be/NWKmDrpjzXQ>

# é preciso saber programar para fazer música eletroacústica?

Caio Kenji



A programação de computadores (por meio de linguagens como Pure Data, SuperCollider ou Csound) é muito utilizada no meio da música experimental com o fim de obter novas sonoridades ou interações com o material sonoro. Nesse contexto, algumas vezes me foi perguntado se para compor uma obra eletroacústica era necessário aprender programação. De pronto, toda vez que algum questionamento similar surgia, respondia que não era necessário, afinal conheci ótimos trabalhos dessa natureza feitos, por exemplo, em editores

de áudio. De fato, muitas ferramentas para o processo de composição desse tipo de obra já foram “programadas” – como efeitos e rotinas realizadas em vários tipos de síntese e modulações – e podem ser encontradas em softwares de edição/produção de som. No entanto, para quem opta pelo experimentalismo como forma de criação, ter acesso a customização das próprias ferramentas e da manipulação de seus parâmetros pode ser muito útil. Estes softwares de edição/produção, visando o mercado, normalmente operam justamente com os procedimentos mais usuais e mais passíveis de serem comercializáveis e, portanto, freqüentemente não servem ao experimentalismo. É claro que o uso não convencional de softwares, comerciais ou não, também é uma forma bem pronunciada do lado experimental (vide o texto “*Esculpindo sons no Photoshop*” de Rodrigo Faustini, por exemplo).

A utilização do processamento do som em tempo real (*live electronics*) é um bom exemplo, pois a ideia de captar de um som e alterá-lo na sua reprodução imediata, por mais simples que possa parecer, é muito aberta em questão de possibilidades e dificuldades. Aqui uma grande utilidade da programação nos serve para poder ter mais controle do que, quando e como é processado. No caso do *live electronics*, é comum se criar uma série de condições por meio da programação para que as alterações aconteçam apenas nos momentos e nos sons desejados. A automação controlada por decisões básicas tomadas a partir de uma série de condições previamente estabelecidas é o papel da programação em qualquer contexto, não seria diferente para as artes.

Kaija Saariaho - Petals for Violoncello and Live Electronics - <https://youtu.be/wkmzXHTrixI>

O *live electronics* é só um exemplo, mas praticamente tudo o que se deseja realizar com o material sonoro, que necessite do processamento de um computador, pode ser realizado por meio da programação. Sendo assim, a forma de se

pensar a criação passa a incluir o “pensar a realização” de uma forma muito mais minuciosa, o que talvez seja uma das situações mais ricas – caso haja afinidade com o ato de programar – para quem se propõe ao experimentalismo, uma vez que a especulação não está mais fadada às possibilidades de um software. Nesses termos, e caso aquele primeiro questionamento (“é preciso programar para fazer música eletroacústica?”) gere uma conversa que caiba falar disso, minha resposta seria acrescida de: “Não, mas seria uma pena não passar pela vivência.”.

# a máquina

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 “Artikulation” de György Ligeti: <https://youtu.be/PMjuXkrjLYc>

– Papai! PAPAÍ! – ele veio correndo – olha o que eu achei! O COMPUTADOR DO BISO! VEM CÁ VER, VEM LOGO!

– Será que funciona, papai? Onde é que liga? – ele falou, enquanto fuçava na olivetti.

Dei meia volta e busquei no escritório umas folhas de papel. Ele continuava a gritar.

– PAPAÍ, PRA QUÊ O PAPEL? Acho que está quebrado, mesmo. JÁ APERTEI TODOS O BOTÕES. MAS TÁ FALTANDO A TOMADA!

Respirei fundo e coloquei o papel. Bati a letra F e apareceu uma pálida letra no sulfite. Quando ia falar para ele: ‘Tá vendo, é assim que funciona, tenta você agora...’, fiquei mudo porque uma voz falou: ‘minha querida Filó’, ‘Filó meu amor’, ‘Filomena dos Anjos’, ‘Filozinha’...

# devaneios sobre tecnologia, sci-fi e canção

Alessa

---

Vemos conseqüências de como as novas tecnologias influenciam a maneira que vivemos a todos os instantes. Portanto, nada mais natural do que observarmos essas tecnologias atuando nas artes e na música. Essas relações se dão tanto no campo real quanto no simbólico. A implementação de computadores no fazer musical, não apenas no processo de gravação, mas na performance do artista já é comum. A tecnologia não está somente nos palcos e nos estúdios, mas ela remodela todo o mercado seja via internet, *crowdfunding*, encurtando distâncias e reinventando processos de distribuição de arte em todos seus processos, do artista ao expectador. A exemplo disto temos esta própria revista *linda* e a sequência de produções para o *NMEaniversário#3*.

Tecnologia passa a ser material composicional, seja na forma de *software*, técnica de gravação, samplers, *arduin*os e celulares. Ela empurra barreiras entre disciplinas e abre espaço para multi-interpretações, devido ao seu caráter multifórmico. No entanto, ela também está sujeita as forças do mais lindo dos deuses, o Tempo. Ela sucumbe perante ele, destinada a obsolescência e a morte, sua única tarefa é aprimorar-se. E quem trilha os caminhos de sua metamorfose é um mortal elevado a condição de deus, o Mercado.

A cultura *Sci Fi* (*Science Fiction*) elocubra sobre tecnologia e tempo. E o mercado também se apropria dela. Kodwo Eshun, crítico de cybercultura, fala sobre como ficção científica hoje também funciona como um departamento de

pesquisa e desenvolvimento de empresas não só de entretenimento. Previsões de comportamento, previsões em mudanças de mercado, previsões económicas baseada em algoritmo, todas a serviço do controle do amanhã.

Apesar de uma pretensão de futuro, com lasers, naves e teletransportes, a importância crítica *Sci-Fi* é promover uma “distorção significativa do presente” como fala o escritor *Sci-Fi* Samuel R. Delany. Isso pode ser visto em vários filmes como ‘Matrix’ (1999) e ‘Avatar’ (2009). É nesta distorção fantasiosa que se revela a opressão social.

A música também está incluída neste processo. Decide-se fabricar um instrumento em detrimento à outro, *softwares* vão para uma direção e não outra. Existem salas de música para uma música e não para outra, o mesmo acontece com distribuição e cobertura midiática. A discussão entre produção musical versus música e tecnologia também reflete isso. A primeira se ocupa do fazer musical, a segunda levanta questões anterior à isso, ao pensar e empoderar este fazer.

Na canção popular brasileira, o futuro *Sci-Fi*, tem um lastro interessante na Tropicália, apesar de questões do passado como o mote “tabu em totem” e a releitura das relíquias arcaicas do país serem mais pulgentes. Canções como ‘Um Índio’ (1977) de Caetano Veloso é praticamente uma revisão do mito do sebastianismo aplicado na figura do índio em contexto futurista.

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante  
 De uma estrela que virá numa velocidade estonteante  
 E pousará no coração do hemisfério sul  
 Na América, num claro instante  
 Depois de exterminada a última nação indígena  
 E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida  
 Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

O mesmo acontece com 'Expresso 2222' (1972) de Gil, que parte de Bonsucesso para além do ano 2000, para a vida além Terra. Mutantes e Tom Zé com '2001' (1969) não ficaram de fora para citar algumas canções apenas e não podemos esquecer Rogério Duprat!

No entanto, foi a Vanguarda Paulista de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção que abraçaram o *Sci Fi* de maneira mais latente. Apoiado no mundo dos *comics*, 'Clara Crocodilo' (1980), é um office-boy transformado em monstro por uma mutação genética de laboratório!

E ele flutuou. Sim... flutuou pra longe dali, envolvido numa sensação deliciosa. Mas, o que ele não sabia, é que estava sendo transformado num terrível monstro- mutante, meio homem, meio réptil, vítima de um poderoso laboratório multinacional que não hesitou em arruinar sua vida para conseguir seus maléficos intentos. Os cientistas haviam calculado tudo, mas o que eles não sabiam era que aquele ser disforme conservava parte de sua consciência. E logo todo seu poder se transformou em fúria e violência sobre-humana. Os cientistas foram os primeiros a conhecer sua ira. Depois a cidade estremeceria ao ouvir falar em Clara Crocodilo.

Na música popular mundial vemos o *Sci-Fi* ser incorporado por Sun Ra no jazz, George Clinton no funk e pelo produtor Lee Perry no reggae. Esta trinca dá suporte ao Afrofuturismo, que estuda o campo da socio-cultura negra e suas representações de futuro na arte como expressão crítica de sua realidade.

O resumo da ópera é que todas estas, ainda que dentro da forma canção, dizem respeito a uma música imaginária. Elas buscam realidades alternativas por meio da imaginação, além de criticar seu contexto.

Nesta exploração espacial, o estúdio se transforma em laboratório- nave mãe e a experimentação se faz necessária. No entanto, fica em aberto o quanto a tecnologia contesta a forma musical da canção. Será que não conseguimos

transferir a idéia de futuro, que já permeia suas letras, também para o seu fazer no nível de sua técnica (tecnologia) e não só para sua produção, ampliando assim as fronteiras de sua forma musical? Será que não dá para fazer canção de outro jeito?

# em busca do silêncio

Bruno Fabbrini

---

O ruído é uma constante em nossas vidas, e assunto pra bons textos na *linda* (\*\*\*) . Por outro lado, e seu antagonista, por onde anda?

Em meio ao caos, resolvo defender o silêncio e seu devido valor (e lugar) no mundo (sonoro, musical e mental).

O silêncio existe e faz parte (ou deveria fazer) de nossas vidas. Mas não sob a luz da velha definição de que silêncio é (a completa) ausência de som. Bem sabemos, quando Cage voltou da câmara anecoica com seu grave e agudo e fez 4'33, a escuta nunca mais seria a mesma.

O silêncio, numa partitura representado pela velha e boa pausa, pulsa. Corta o tempo. Suspende o tempo. Evoca a escuta sem tocar nada! Mas se você – como intérprete – não sentir sua ausência, perde a pulsação e, provavelmente, o ouvinte, instalado na execução.

Citando a construção de 4'33, o silêncio que está no branco da partitura se desfaz na agitação ruidosa da platéia, transformando a idéia inicial de música pianística em tosse, coceira, ansiedade e uma série de ruídos, um silêncio insatisfeito.

Lembro de que quando estudava no primário e todos se punham a conversar, os professores, ao pedir silêncio, ameaçavam pôr pra fora quem não 'calasse a boca'. No caso, posso produzir silêncio calando a boca?

Já no cinema, se alguém começa a cochichar durante o filme, o ruidoso 'Shhhhhhhhh' é emitido na tentativa de deter a conversa, e essa é a melhor parte, o jeito que evocamos a idéia de silêncio é produzindo um ruído (que se assemelha ao branco, pros meus ouvidos), reforçando a ligação entre um (ruído) e outro (silêncio),



numa equivalência a parede pintada com os dizeres `não escreva na parede`. Ou a condutora do metrô anunciando aos usuários que usem fone de ouvido afim de não atrapalhar os outros usuários, falando com a boca colada no microfone, e paradoxalmente produzindo um *shbuaishu e raffffshbhsia e fhasiofbssshuuu* ensurdecendo os passageiros com seu ruidoso apelo por silêncio.

Escutar pra dentro (muitas vezes) é o silêncio (escuta interna).

Será verdade?

Num seminário sobre paisagem sonora e ruído houve uma proposição para diferenciar ruído x barulho, se é possível diferenciá-los, e como cada um, individualmente, pensa essa questão. Muitos disseram que ruído é aquilo que fica no fundo, não incomoda, você passa a conviver e se acostuma, esquecendo que ele está ali, já barulho é algo pontual, que incomoda porque você pode localizar sua origem e não consegue eliminar sua escuta. Essa discussão aconteceu no Instituto Choque Educativo, que fica em pleno centro de São Paulo, e, pela localização e arquitetura do lugar, parece que você está no meio de uma avenida, há muito da paisagem sonora local entrando pelas janelas, ressoando na sala, como se estivéssemos parados ali: todos que entram no lugar pela primeira vez, ficam atentos à isso. Após um pouco de conversa, houve unanimidade quanto ao fato de que você se acostuma e consegue filtrar uma estranheza inicial que um lugar desconhecido causa. E o que você não consegue filtrar – o barulho que resta – provoca dor de cabeça e irritabilidade. Baixo Ribeiro acabou dando uma definição análoga à Julia Teles em seu último texto: ou você aceita aquilo que ouve, ou, se não consegue aceitar, vai passar mal. Se aceitamos e/ou ignoramos o ruído, seria isso o silêncio (paz)?

Entre mães e seus bebês o mesmo shhh da sala de cinema é um pedido para que os pequenos se acalmem, e façam silêncio. Silenciar é acalmar-se?

Peguei uma pesquisa em um livro de psicanálise que fala sobre o desenvolvimento da escuta e a relação mãe e bebê, e no Japão, um grupo de mães que vive

próxima ao aeroporto e desenvolveu a gravidez na área, não têm problemas para fazer os filhos dormirem com o som dos aviões pousando e decolando, enquanto mães que migraram para a área mais tardiamente, não eram capazes de fazer os filhos dormirem, assustados com o som dos estranhos pássaros maquinais, registrados pela mãe.

Se energia é movimento, ausência de energia (inércia) é silêncio?

Já vimos, o silêncio às vezes é a suspensão das mãos (ou a detenção de um gesto, para um instrumentista), às vezes é não mexer a boca, às vezes é entrar em um estado mental e às vezes é apenas sair da cidade grande em direção ao interior, uma cachoeira, as montanhas ou a praia, para talvez calar os fantasmas ao redor, não bem ao nosso redor. Porém, como já alertou o Tiago de Melo, com ajuda do vento, ou Julia Teles, pode ser ilusão achar que fugindo dos grandes centros urbanos encontraremos silêncio, bem como em meio à natureza: fazer uma trilha é escutar milhares de pássaros, sons de bichos e *coisas* se movendo que não conseguimos identificar (criaturas urbanas que somos), e se assustar com urros de macaco, que nos fazem lembrar de macabras cenas de filme de terror. Ainda assim, instalado numa barraca ou pequena pousada, de noite – com uma fogueira e uma quentinha – a vida é mais calma e o tempo passa mais devagar do que aqui (sp) e, por vivência, digo que tudo é – ou pode ser – mais silencioso. Silêncio é tranquilidade? Relaxamento? Morosidade? Ausência de movimento?

Rumo ao silêncio absoluto, se isso existe (ao menos como idéia), talvez um monge tibetano saiba mais a respeito dessa condição, talvez o silêncio seja respirar calmamente, ou esquecer de respirar, e submergir numa outra dimensão. Eu, infelizmente, passo longe de ter idéia do que isso possa significar.

Termino: seria legal fazer uma escala de silêncio, como Russolo fez para os diferentes tipos de ruído. Quais são os silêncios que vivemos e quão silenciosos podem ser?

Ex-termino, uma coleção de ruídos silenciosos (clichês gritantes) retirado de googuices *em busca* do silêncio:

É fácil trocar palavras, difícil é interpretar o silêncio (F. Pessoa)

Escuta e serás sábio. O começo da sabedoria é o silêncio (Pitágoras)

O silêncio, o quê é o silêncio, perguntei ao mestre? – Uma floresta cheia de ruído (Casimiro de Brito)

O silêncio é um amigo que nunca trai (Confúcio)

O silêncio é a comunhão de uma alma consciente consigo mesma (Henry Thoreau)

Na semana que vem continuo nesse assunto, silêncio (colunista da *linda*).

Terrorismo? A câmara anecoica recebe seu amigo tanque de guerra.



# adeus – lento – vanguarda sul americana de nova música

Adam Matschulat

---

A **Vanguarda Sul Americana de Nova Música** é um grupo no Sound-Cloud criado por produtor e fundador do selo *Resterecords* Adam Matschulat e tem foco em unir artistas contemporâneos da América do Sul. O grupo é lar para música experimental, alternativa e contemporânea.

Quinzenalmente Matschulat irá contribuir com uma seleção de uma música do grupo e irá compartilhar palavras sobre sua escolha.

**Adeus:** Lento (2014).

[https://soundcloud.com/a\\_deus/l-e-n-t-o](https://soundcloud.com/a_deus/l-e-n-t-o)

**Adeus** é o projeto solo do carioca Paulo Caetano (Bemônio, Comodoro sl/e) que se assemelha ao começo do projeto ‘Bemônio’, onde Paulo Caetano ainda não contava com a participação de Gustavo Matos e Eduardo Manso.

*“Adeus é apenas uma necessidade de fazer ambient, black metal e drone solo, como eu seguia no Bemônio quando era apenas eu”* diz Paulo Caetano.

Mas aos meus ouvidos *Adeus* é um perfeito exemplo de projetos emergentes e imprescindíveis que desafiam os valores homogêneos de entretenimento da indústria criativa brasileira. E desafiar o ouvinte é necessário para o processo de expansão de idéias e, por fim, da cultura nacional.



*'Lento'*, na minha opinião, é facilmente voltada para o Drone-doom-metal, mas sua duração (20m48s) e a simples exploração morfológica do comportamento dos objetos sonoros apresentados é o que serve de destaque para mim. Para mim, a proposta é mântica e resultado de uma pura necessidade de expressão de Paulo Caetano. E quando música vem das entranhas, sempre é bom.

Para mais informação visite:

[www.souncloud.com/a\\_deus](http://www.souncloud.com/a_deus)

[adeus.bandcamp.com](http://adeus.bandcamp.com)

Acompanhe outras faixas da Vanguarda: [áudio indisponível]

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 13 de outubro 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**