

# linde

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

#1 2017

---

# sumário

**03** **editorial**  
Flora Holderbaum, Alessa e Julia Teles

**05** **sobre o encun: texto a dez mãos e cinco cabeças**  
Isabel Nogueira, Luciano Zanatta, Camila Zerbinatti, Valério Fiel da Costa e Tânia Neiva

**25** **o caminho se faz ao caminhar**  
Natacha Maurer

**28** **eliane radigue – adnos i-iii**  
Henrique Iwao

**35** **•• ateliê - criação com sons**  
Daniel Puig

**42** **sonata para mídias em desapareção**  
Rodrigo Faustini

# editorial

Flora Holderbaum, Alessa e Julia Teles

---

Nova • linda• de pré-carnaval no ar!

A revista • linda• inaugura a primeira edição de seu quarto ano de sonoras-escritas, em pleno clima pré-carnavalesco.

Foi com ouvidos atentos que recebemos notícias de nossos(as) interlocutores(as) sobre a cena do experimentalismo sonoro que circula por aí. Neste clima de troca, veiculamos este mês, em resposta a um texto de nossa última edição, o texto da [Natacha Maurer](#) “O caminho se faz ao caminhar”. Produtora e artista sonora, ela vem mexendo o caldo que brota nesse âmbito. Natacha engrossa a liga do que, segundo ela, já se constitui uma cena plenamente ativa em São Paulo.

Com não menos festa, recebemos o texto de [Daniel Puig](#) em seu •ate-liê-criação com sons, coluna-ensaio que prospera operações entre “som~notação~corpo [...] do corpo e do tempo”. Puig maneja a noção de que pode-se observar estas relações de outras formas e oferece propostas.

[Henrique Iwao](#) nos presenteia com a resenha sobre o álbum Adnos I-III, de Eliane Radigue. Pois vamos à folia com sons de Radigue, com sua “fascinação pelo controle que exige lentidão, tranquilidade de operação e uma sensibilidade detida no pormenor.”

Tivemos também a linda surpresa de receber o texto multi-autoral sobre o ENCUN, realizado ano passado, 2016, em Porto Alegre, através da coluna de [Isabel Nogueira](#) e [Luciano Zanatta](#). O texto “Sobre o Encun: texto a dez mãos e cinco cabeças”, traz as considerações dos dois colunistas sobre o evento, além

das contribuições de [Tânia Neiva](#), [Cacá Aiyra Safi](#) e [Valério Fiel da Costa](#). São abordadas questões que o evento proporcionou sobre o meio criativo da música contemporânea brasileira ao longo de mais de 14 anos. Isso é feito com diferentes abordagens, com pesquisa quantitativa aliada às questões de gênero e representatividade, observações sobre espaços de atuação para mulheres; difusão e troca de ideias a respeito da ocupação de espaços com atividade artística e reflexiva.

E completamos a • linda• carnavalesca com as ilustrações de Rodrigo Faustini, artista que elaborou especialmente pra esta edição a Série “Sonata para mídias em desapareção”.

Boas leituras em festa!

# sobre o encun: texto a dez mãos e cinco cabeças

Isabel Nogueira, Luciano Zanatta, Camila Zerbinatti, Valério Fiel da Costa e Tânia Neiva

---

Apresentamos aqui um texto a dez mãos e cinco cabeças, pensando trajetórias, significados, presenças e ausências do *Encun*.

Cada um de nós – Tânia Neiva, Isabel Nogueira, Camila Zerbinatti, Valério Fiel da Costa e Luciano Zanatta – pensou o evento, e escreveu algo.

## **Encun – trajetória e significados**

*Tânia Neiva*

Em 2003 nascia, a partir da iniciativa de alguns alunos de composição da UNICAMP, um encontro nacional itinerante de troca da produção composicional musical universitária no Brasil. O ENCUN – Encontro Nacional de Compositores Universitários, como era chamado, foi gestado ao longo do ano de 2002 quando esses alunos iniciaram uma movimentação no curso de composição do Instituto de Artes da Universidade para ouvirem e tocarem as músicas que estavam compondo, prática que, apesar de parecer óbvia dentro de um curso de composição, não é muito corrente. É comum as alunas e os alunos de composição no Brasil passarem anos se preparando, aprimorando a escrita musical antes de terem suas peças tocadas. Em texto publicado na internet, um dos mentores do encontro, o compositor Valério Fiel da Costa, explicita a pro-

posta de democratização da música e da produção artística dentro da academia. Para o compositor, o ENCUN surgiu para suprir uma lacuna dos cursos de composição universitários e das práticas de divulgação de obras como festivais e concursos. Estes, segundo ele, reforçam e reproduzem uma lógica pedagógica e artística que não prioriza a criatividade e a troca entre os participantes, enfatizando muitas vezes, relações hierarquizadas e uma produção musical dentro de moldes pré-determinados tendo a produção europeia e norte americana como modelos a serem seguidos. Assim, o ENCUN nasce com uma ideologia e proposta declarada de democratização da música, de criação de espaços abertos e amigáveis à criação experimental e livre:

*“O ENCUN é formado de modo livre: os indivíduos, de todo o país, propõem peças, instalações, conferências, comunicações, cursos, entre outras atividades, e esse montante de trabalhos propostos compõem o encontro, o encontro, que nesse sentido, visa ser um veículo de divulgação do que de fato ocorre dentro dos muros das instituições produtoras de música nova no Brasil.” (COSTA, 2007)*

De 2003 a 2016 foram realizadas 14 edições em 11 cidades diferentes: Campinas (2003, 2015), Londrina (2004), Curitiba (2005), Belém (2006), São Paulo (2007, 2014), Salvador (2008), Belo Horizonte (2009), Goiânia (2010), Porto Alegre (2011, 2016), Rio de Janeiro (2012), João Pessoa (2013). Em 2015 durante assembleia do encontro decidiu-se mudar o nome para “ENCUN – Encontro de Criatividade Sonora”, que foi pela primeira vez adotado no encontro de 2016 realizado em Porto Alegre. Ao longo dos anos o encontro foi cada vez mais buscando uma autonomia em relação à universidade. Foi realizado totalmente fora dos muros da academia no ano de 2014 na edição organizada em São Paulo pelo IBRASOTOPE (espaço/coletivo dedicado a promoção e divulgação da música experimental que mantém atividades fixas de

concertos, apresentações, cursos e festivais desde 2007 em São Paulo). Assim, a extração da palavra “universitários” no nome sugere uma posição ideológica de abertura para que outras pessoas (que não tenham vínculo com a universidade) participem e se sintam convidadas a participarem. Nesse mesmo sentido a palavra “compositores” também foi retirada do nome a partir de uma discussão na assembleia em que se considerou que o termo, além de fazer referência a uma prática criativa muito específica na música trazendo significados que remetem à tradição da composição musical de concerto ocidental, tendo Europa e Estados Unidos como maiores referências, é usado na sua flexão universal: “compositores” que supostamente inclui “compositoras”. Dentro de uma perspectiva das epistemologias feministas o uso do plural masculino como universal exclui simbolicamente (e muitas vezes na prática também) a existência do “feminino”. Como coloca brilhantemente Joan Scott em seu texto “Gênero – uma categoria útil para análise histórica”: “Os que se propõem a codificar os sentidos das palavras lutam por uma causa perdida, porque as palavras, como as idéias e as coisas que elas significam, têm uma história” (SCOTT, 1989,p.01).

Interessante perceber que ao longo dos 14 anos de existência houve pouquíssima participação feminina nos encontros, sendo que no último, a participação das mulheres foi mais enfatizada em algumas atividades estratégicas. O ENCUN, sendo um encontro de caráter aberto, tem variado bastante em formato de proposta, mas é possível perceber algumas permanências ao longo desses 14 anos. A coluna vertebral do encontro são os concertos – as performances sonoras/musicais. Também têm-se mantido espaços para apresentações orais de trabalhos teóricos ou relatos ou outros. Analisando os dois pólos temporais extremos do ENCUN (a edição de 2003 e a de 2016) pude perceber que em termos absolutos a porcentagem feminina não aumentou entre o primeiro e o último. Em 2003 houve um total de 100 participantes entre compositoras

e compositores, performers, palestrantes, convidadas e convidados e outros. Dentre esses 100, apenas 19 eram mulheres. E entre essas mulheres apenas três eram compositoras e uma realizou uma instalação sonora: Fernanda Aoki Navarro, Denise Garcia e Grasiela Aparecida Dantas foram as compositoras de 2003, sendo que entre elas apenas Fernanda atuou tanto como compositora quanto como performer das próprias músicas. A instalação sonora ficou por conta de Fátima Carneiro. Na edição de 2003, apesar de haver pouca representação feminina, a atuação de Fernanda foi de destaque. Ela apresentou seis peças na mesma noite transformando aquela sessão em uma sessão quase exclusiva para ela. Me lembro do Valério comentando comigo entusiasmado: “Uau, a Fernanda arreventou!” Naquele ano as mulheres estavam em maior quantidade na atividade de intérprete. Das 19 mulheres presentes no encontro, 16 eram intérpretes. O mesmo ocorreu com relação aos homens – dos 81 homens presentes no evento, 43 eram intérpretes. Isso significa que na primeira edição do ENCUN, a atividade de interpretação foi a mais numerosa entre Composição, Interpretação, Composição/Performance, Palestra, Participação em Mesa Redonda, Participação em Sessão Aberta e Instalação Sonora. 59% dos e das participantes eram intérpretes e entre eles e elas, 27% eram mulheres e 73%, homens. Outro fator interessante é que naquele ano houve três mesas redondas. Delas participaram cinco convidados e apenas uma convidada, Denise Garcia. Na edição de 2016, tivemos um fato histórico: foi a primeira vez na história do encontro que ocorreu alguma atividade reflexiva sobre a questão de gênero, tendo sido proposta pelas pesquisadoras Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e eu, Tânia Neiva. Antes de comentar a roda que propusemos, vou ainda apresentar alguns dados sobre o último encontro. Deste, participaram, ao todo, 81 pessoas, entre compositoras, compositores, performers etc. No entanto, apenas 12 foram mulheres, representando, aproximadamente 15% do total



de participantes, quatro pontos percentuais a menos que no ano de 2003. O fato que mais me chamou atenção foi que a participação das mulheres deste último encontro, foi quase que inteiramente dentro da categoria performers da própria música! Alguma coisa aconteceu em 2016, ou ao longo desses 14 anos, que de 1% de representação no campo performer das próprias músicas, as mulheres passaram para aproximadamente 19%. Em 2003, apenas Fernanda representou as mulheres que se “performavam”. Em 2016 elas foram: Vanessa Rafaelly, Ana Grama, Isadora Nocchi Martins, Leandra Lambert, Isabel Nogueira, Bella e Sanannda Acácia! (Mila Bartioli e Ariane Stolfi estão na programação, mas não puderam comparecer ao ENCUN, de forma que não entraram nessa conta).

Não acredito que isso se deva ao acaso. Ainda, é importante ressaltar que a participação masculina também mudou. Em 2003 sua atuação mais expressiva quantitativamente foi na interpretação e na composição sem performar a própria música. Esta representou 23% da atuação masculina naquele ano contra 5% em 2016. Ocorre que, no último ENCUN, também os homens deram preferência por performarem as próprias músicas. Nesta atividade, eles representaram, em 2016, aproximadamente 48% e as mulheres aproximadamente 11%. Acredito que as discussões ocorridas durante o encontro de 2015 sobre o caráter discriminatório que o nome original (ENCUN – Encontro Nacional de Compositores Universitários) sugeria, e da pouca representatividade feminina nas próprias equipes organizadoras do ENCUN ao longo desses anos, incentivou não só a participação de mais mulheres criadoras de músicas/sons, como também uma participação não tão viciada nas relações tradicionais de compositor/intérprete. Eu mesma me vejo nesse grupo de mulheres que se sentiu acolhida para participar mais efetivamente desse último ano. Não quero dizer com isso que as edições anteriores não eram abertas à participação

feminina ou que eram fechadas à participação feminina. A preocupação com a democratização do fazer musical sempre foi uma realidade no ENCUN. Eu estava lá quando o ENCUN foi engendrado e nasceu! No entanto, não ser fechado à participação feminina é diferente de ser convidativo. O ENCUN foi crescendo e amadurecendo ao longo desses anos. Sempre percebeu-se a pouca participação feminina, mas não se sabia o que fazer enquanto estratégia para que as mulheres ocupassem mais esse espaço. Acredito que a extração do termo “compositores universitários” do nome, tenha sido um passo importante nesse sentido, assim como a presença da Isabel na organização e divulgação. Além disso, tão importante quanto nessa equação é o próprio clima feminista que vem crescendo nos últimos anos como um fenômeno mundial, trazendo para a superfície a urgência por discussões e ações voltadas e realizadas para e pelas mulheres. Poderemos fazer uma análise mais acurada da relação entre a mudança do nome e a participação feminina no ENCUN daqui a alguns anos.

Acredito que o ENCUN é espaço importante para a música no país e ter nossa participação numa roda reflexiva sobre as marcações de gênero vividas pelas mulheres criadoras foi muito significativo, especialmente nesse ano em que a participação feminina foi majoritariamente na área criativa. Apesar de perceber (de novo) o quanto nossa área (música/criação sonora) é masculina e como é enorme a nossa dificuldade em criar espaços amigáveis e convidativos às mulheres, ter a maioria das mulheres atuando enquanto criadoras e performers é, na minha opinião, um avanço, pois é um campo tradicionalmente associado aos homens. Em nossa roda, como apontará Isabel e Camila adiante, pudemos perceber novamente algumas reproduções de “dominação masculina”. Havia mais homens do que mulheres e eles dominaram a fala. Isso nos levou a questionar durante a própria roda sobre os nossos processos de internalizações de práticas que muitas vezes queremos erradicar. Nos levou a questionar nossa

estratégia e, nossos objetivos. Me levou a crer que não temos respostas, mesmo tendo um grande lastro deixado pelas feministas dos anos de 1960, 1970, 1980, 1990, 2000... Estamos construindo, experimentando, questionando, ouvindo, sentindo, falando e vamos continuar criando, soando, ocupando cada vez mais. O ENCUN de 2017 que nos aguarde!

## **Em 2016, o Encun da ocupa**

*Isabel Nogueira*

A divulgação do Encun de 2016 veio com o mesmo logo e com o novo nome: encontro nacional de criatividade sonora.

Como foi comentado na assembleia do Encun de 2016, fizemos a chamada de trabalho o mais ampla possível, estimulando que pessoas de diversas formações, marcadores e atuação pudessem enviar seus trabalhos – sem chamá-los de obras, propositadamente.

A organização do encun lidou com um acontecimento que não tinha sido planejado: a ocupação do instituto de artes pelxs alunxs dos cursos de música, teatro e artes visuais.

Todas as atividades foram suspensas, e qualquer acontecimento deveria ser negociado diretamente com xs alunxs.

Fizemos isto, depois de consultar se mantínhamos ou não o evento nesta situação.

Pensamos que o encun tem uma vinculação forte com xs alunxs, sua produção e sua atuação, e pareceu muito adequado que acontecesse na ocupa, mesmo com algumas dificuldades operacionais decorrentes da situação e da necessidade de segurança de todxs.

Neste encun, propusemos, Tânia, Camila e eu, uma roda de conversa sobre gênero, que aconteceu no hall de entrada do instituto de artes, com as pessoas dispostas em círculo.

Preparamos e discutimos entre nós, previamente ao evento, algumas questões, bem amplas, que pensamos importantes para pautar a conversa, e dar início às reflexões conjuntas.

A idéia não era direcionar a discussão, mas propor o tema e criar um espaço horizontal, acolhedor e sem tensões em que todxs pudessem colocar seu pensamento e percepções sobre o tema.

Pedimos que cada um e cada uma se apresentassem – tínhamos permitido a presença de homens, e eles vieram em maior número do que as mulheres.

Alguns dias antes, em uma das disciplinas de graduação na UFRGS, um dos alunos manifestou o desconforto em participar das rodas de conversa sobre gênero e de ter sido proibido de participar de algumas, e me perguntou se eu entendia que gênero era apenas o feminino. Observou que gostaria de entender mais a questão e entender como poderia contribuir para a discussão. A possibilidade da participação de homens e o interesse em contribuir com a discussão tinha sido um assunto também presente na roda de conversa sobre gênero no Fime – Festival Internacional de Música Experimental, em julho, em São Paulo.

Na roda de apresentação, percebemos a prolixidade maior dos homens ao falar de si. Observamos isto, mesmo estando cada uma de nós sentada em lugares diferentes da roda. Notamos e comentamos durante e ao final, mas resolvemos não cercear a fala de cada pessoa.

Depois, cada uma de nós propôs questões sobre gênero como um marcador político, e sobre as oportunidades diferentes e a consideração diferente para a participação de mulheres e de homens no campo da música, e lançamos algumas idéias para debates.

Observações diversas sobre atuação, espaços de atuação, estrutura curricular dos cursos de graduação, diferentes valorizações da fala de mulheres, em comparação com as de homens, em sala de aula, considerações sobre repertório e organização dos eventos, apareceram.

Muito vago e sem foco, poderia ser dito por algum crítico.

Preferimos pensar que foi um formato aberto e democrático.

Que muitas pessoas estavam sendo apresentadas por primeira vez ao tema e aos questionamentos e implicações advindos dele.

Que tudo isto levaria um tempo fermentando na cabeça de cada um e cada uma ali presentes.

Pensei no nosso próprio aprendizado na condução destas duas horas de conversa e nos questionamentos que fiquei: será que é preciso silenciar os homens para que as mulheres possam falar? Como se instaura uma dinâmica social na qual as falas sejam escutadas e os silêncios sejam percebidos como incômodos?

Pensei, pessoalmente, que o fato da roda de conversa estar acontecendo em círculo e no hall de entrada do prédio ocupado do instituto de artes da UFRGS já tinha em si uma significação simbólica difícil de ser desconsiderada.

E pensei que instaurar uma cultura de escuta à diversidade é algo que inclui os marcadores de gênero mas também se configura como muito maior do que isto.

Entender que é preciso que os silenciamentos gerem incômodo, e não conformidade.

Alguns dias depois, me perguntaram que diferença isto poderia fazer na lógica de organização dos festivais e eventos de música no Brasil.

Respondi que não significava apenas se a diferença era pequena ou muita, mas que ela existia, que estava acontecendo, que era um passo de um caminho.

## Nossa roda no ENCUN como um reflexo do tanto que nós mes- mas/os somos e vivemos em nossa sociedade

*Camila Zerbinatti*

Falo aqui como mulher, brasileira e feminista, mas também, e principalmente, como violoncelista, educadora e pesquisadora que, apesar de viver a música em muitos cantos (tanto quantos posso), se dedica a pesquisar no ambiente acadêmico, onde também fiz e faço o meu trajeto formal de educação musical. O ENCUN surgiu no ambiente universitário, é ligado a ele, mas, na direção apontada pela quebra de paradigmas nos campos do conhecimento, das artes e dos movimentos e ativismos sociais que observamos nas últimas décadas, belamente se abriu e se abre para além dos “altos muros” da academia (cujas origens, no ocidente, estão mesmo em lugares propositalmente isolados, auto-centrados, auto-referenciados e caracterizados por altos e intransponíveis muros – simbólica e fisicamente falando – os mosteiros e os conventos!). Este é um grande mérito do ENCUN, e com certeza um dos muitos passos dados em direção ao questionamento e à quebra de tantas hierarquizações e normatizações dos mundos da música (e da música feita, pensada e vivida na academia).

Neste mundo, a (não) representatividade de mulheres compositoras e criadoras brasileiras<sup>[1]</sup> da música contemporânea<sup>[2]</sup>/ nova/ experimental/ de arte sonora<sup>[3]</sup>, nos diversos âmbitos da educação, pesquisa, circulação e reprodução da música no Brasil – predominantemente masculinos, brancos, acadêmicos, de classe média e majoritariamente dedicados à produção musical do norte global – é a [triste] regra, infelizmente. As músicas criadas por estas mulheres brasileiras raramente ou nunca estão presentes em qualquer dos âmbitos da música no Brasil – embora existam [e resistam], bem como suas autoras. Se a representatividade de mulheres nesse meio é baixa ou nula, a representa-

[1] Criadoras e compositoras brasileiras entendidas aqui como um grupo diverso de mulheres (com integrantes de diferentes faixas-etárias/ gerações; regiões geográficas; classe; raça e etnia; formações, identificações estéticas, vertentes e estilos composicionais; orientações sexuais) e que, portanto, apresenta diferentes experiências e exemplos de associação de sistemas múltiplos de subordinação e de interação entre dois ou mais eixos da subordinação. (CREENSHAW, 2002: 177)

[2] Música contemporânea é entendida aqui como a música de arte, em todas as suas formas (música nova, música experimental, arte sonora, música contemporânea, música eletroacústica e outras), criada nos últimos 70 anos (a partir de 1950).

[3] Música de arte é considerada a música descendente das/ diretamente relacionada às principais características herdadas da chamada música clássica ocidental de tradição europeia, como: ser produzida/criada e transmitida principalmente por profissionais, raramente contar com estruturas de distribuição em massa, e, cujo principal modo de registro/armazenamento e distribuição é a notação musical/ música escrita. (TAGG, 1982-2015: 5).

tividade de mulheres não-brancas, lésbo-bi-transexuais, e, das classes baixas, é ainda menor ou, muitas vezes, inexistente.

Falando mais diretamente agora do mundo universitário, seus trabalhos de criação pouco ou jamais integram os currículos das diversas disciplinas de formação básica, técnica, graduação e pós-graduação em música – elas também quase nunca estão nas bancas das áreas de composição, criação e tecnologia na música – ou são abordados, analisados, investigados ou eleitos como objeto de pesquisa e produção científica em música (CUNHA, 2014; ROSA & NOGUEIRA, 2015), ou integram as programações artísticas e repertórios de orquestras, de grupos camerísticos, de recitais, de circuitos hegemônicos ou alternativos de circulação da música e de festivais de música – até mesmo de festivais que se dedicam exclusivamente à música contemporânea (NEIVA, 2006; FUNARTE, 2016). Neste cenário encontramos mulheres e suas criações inaudibilizadas, invisibilizadas, não-reconhecidas e excluídas, e, em se tratando do Sul do mundo vemos que, como nos diz Gayatri Spivak, “Se, no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2010: 67).

Nesse sentido, a realização de uma roda reflexiva sobre as diversas marcações de gênero vividas pelas mulheres na música (que são visíveis, também, na ausência de mulheres em espaços específicos), assim como a inclusão de um momento de reflexão e conversa sobre questões de gênero e feministas na música, proposta e conduzida por três mulheres (grupo historicamente excluído, ativa ou passivamente, direta ou indiretamente, dos espaços de visibilidade da música em geral), em um encontro caracterizado pelo predomínio de homens, assim como por obras e criações feitas por homens, e, por tanto, por questões e discussões que dizem respeito prioritariamente a estes sujeitos e a seus inte-

resses, foi, em si, um passo muito importante e revolucionário, neste ENCUN de 2016.

Abrir e acolher este espaço de debate foi uma brecha, no ENCUN da ocupa e da resistência, que possibilitou uma ocupação representativa de espaços, literalmente. Parafrazeando [e citando] Vanessa Berner e Luciana Boiteux, “O espaço dado às mulheres nesta roda proposta e conduzida por mulheres e para temas que dizem respeito aos feminismos na música foi surpreendente, diante do quadro de invisibilidade que geralmente nos é reservado. Assuntos que praticamente inexistem nas pautas frequentes e dominantes do ENCUN e de vários outros encontros dedicados à música foram abordados por suas próprias protagonistas e por outras pessoas que lá estavam presentes, pela primeira vez no ENCUN e, é provável que por uma das primeiras vezes, em uma perspectiva de gênero e feminista, em um espaço institucionalmente reconhecido na música dedicado à comunicação e discussão científicas.” (BERNER e BOITEUX, 2017). Sabemos da importância dos espaços exclusivamente dedicados à mulheres – este grupo social historicamente silenciado e emudecido-, mas, estrategicamente, corremos o risco de não falarmos apenas entre e para nós mesmas, acreditando na importância do diálogo entre as/os diferentes, na convivência e coexistência das diferenças – como disse Angela Davis, em alto e bom som, na Marcha das Mulheres do último dia 21 de janeiro: “Direitos das mulheres [e, então, também, o que impede o acesso a estes direitos] são direitos humanos em todo o planeta.”

Sim, é verdade: os homens eram maioria, e, sim, depois da primeira rodada de falas e apresentações – na qual todas/os/es falaram, os homens ocuparam de forma majoritária os espaços de fala. Por um lado, isso é, de certa forma, esperado, dado que estávamos em um encontro predominantemente masculino. Ainda, foi importante ver o quanto as falas da maioria (ou totalidade) de ho-



mens tinham como conteúdo, por exemplo, o quanto eles mesmos percebiam que as masculinidades hegemônicas também eram ruins, difíceis, conflituosas, origem de inúmeros sofrimentos e crises, e, problemáticas para eles mesmos – ou seja, ver o quanto estes homens estavam insatisfeitos com este sistema e estado de coisas.

Então, vejo que esta roda também se converteu em um espaço de reflexão, auto-crítica e de tomada de consciência para eles, visivelmente descontentes com parte de suas próprias condições masculinas e, talvez, com seus privilégios masculinos. Como muitos estudos sobre masculinidades apontam, os feminismos não são necessários ou importantes apenas para as mulheres, e trazem, também, contribuições para homens. Não por acaso eles trouxeram essas questões à tona ali: é parte dos mecanismos de dominação masculina e de perpetuação das masculinidades hegemônicas (internalizados e implícitos, diga-se) que estas discussões e questionamentos sejam reprimidos e interditados também entre os próprios homens.

Por outro lado, ver a maioria das meninas e mulheres presentes estarem em nossa roda de forma silenciosa, foi triste, pelo exemplo do quanto é difícil, para nós mulheres, ocuparmos o mundo em que vivemos com nossas vozes, que são, também, a materialização e encarnação sonora de nosso pensar, refletir, questionar, reivindicar, elaborar. Eu, Tânia Neiva e Isabel Nogueira, somadas à voz de Catarina Domenici, “nadamos contra a corrente” (falando de forma simbólica) de vozes e opiniões de homens, que dominaram quantitativamente as falas – embora não tenhamos nadado contra a corrente do quê essas vozes expressavam, porque elas expressavam questões de gênero, feministas assim como de arte, criação, relações, política e subjetividades na música. Este domínio quantitativo masculino das falas foi inclusive lamentado e muito questionado por homens presentes, o que não deixou de curioso e positivo. Mas ele ao

mesmo tempo nos obriga, à todas/os/es nós, encarar perguntas duras e difíceis, que cabem tanto a quem mais fala e menos ouve, quanto a quem mais silencia e mais escuta.

Então, como já dito pela Isabel, o silêncio das meninas e mulheres presentes, assim como o domínio quantitativo da fala pelos homens, nesta roda, foi, em si, algo que vem à tona. Foi desconfortável, triste, incômodo e perturbador, para todas/os/es que lá estávamos. Mas foi, também, trazido às nossas consciências, e, visto, ali, com uma lucidez e uma obviedade impossíveis de negar. O que é positivo, muito positivo. Ver, tomar consciência, reconhecer o estado profundamente desigual de gênero\* na música é um passo essencial rumo às transformações que queremos. \*(mas também em classe, raça, etnia, idade, geografia e orientação sexual). O silêncio da maioria das meninas e mulheres na música (seja nos espaços discursivos falados e escritos, seja nos sonoros, artísticos e criativos) é um sintoma ruidoso e dolorosamente ensurdecido de um estado de coisas injusto e desigual. Que a gente possa acolher, ver, confrontar, investigar, elaborar e trabalhar para transformar o sintoma e tudo o que ele aponta, de nós, sobre nós, sobre a música e seus mundos, sobre a sociedade e os grupos em que vivemos.

Agradeço profundamente aqui à Tânia e a Isabel, pela chance e pela alegria de estar com vocês propondo e conduzindo esta roda. Pela experiência humana tão bonita de compartilhar, colaborar, pensar e fazer junto.

...

*Valério Fiel da Costa*

O ENCUN foi pensado como uma maneira de difundir e trocar ideias a respeito da ocupação de espaços com atividade artística e reflexiva. A meto-

dologia, que tem se mantido relativamente estável no decorrer de mais de 14 anos de evento, é a de admitir propostas abrindo mão de um filtro curatorial de natureza estético-ideológica. Os casos não contemplados se devem, apenas, a limitações técnicas. Assim, tem-se colhido diversas manifestações daquilo que poderíamos chamar, sem medo de errar, de uma ‘música contemporânea brasileira’, naquilo que esta teria de ativo e propositivo.

Como o evento não se ocupa, como regra geral, da mediação simples entre compositores e intérpretes – única dimensão explorada pela maioria dos festivais anteriores ao ENCUN – surge espaço para que artistas performáticos apresentem propostas singulares. Ou seja, não se trata aqui de encomendar-se obras a autores para esta ou aquela formação, mas de acolher formatos específicos oriundos de uma práxis performática ativa na sociedade, descortinando uma cena até então oculta pela ênfase nos grandes eventos curatoriais do país.

Esta malha de atividades e atores sociais que participam do evento eventualmente se reúne em mostras e festivais de porte local ou regional, em atividades bilaterais, na formação de selos independentes, de grupos de criação e performance, na constituição de espaços de performance e/ou acolhimento de artistas, enfim, na produção de uma massa crítica em torno de um fazer musical livre de qualquer classificação que habita e atua tanto dentro quanto fora da academia. Assim, vamos produzindo, de modo concreto, nossa música nova, nossa música de invenção, no Brasil, à revelia da opinião daqueles que administram os espaços consagrados da área.

É nesse sentido que podemos entender o ENCUN como uma ‘máquina de guerra nômade’, no sentido deleuziano do termo: uma máquina intersubjetiva que atua por contaminação operando dentro do espaço altamente estratificado do campo da música de concerto, forçando-o a des-estratificar-se, ignorando os limites institucionais impostos pela tradição. Não se trata de rei-

vindicar a posse de tal normatividade consagrada pelo campo, impondo uma nova, mais afim com uma maneira de conceber a música experimental, mas deixar claro que, apenas pela via de uma práxis performática, podemos entender a música brasileira atual. E o ENCUN mantém sua vocação de linha de fuga nesse processo de desestabilização do status quo.

Tal Máquina nunca estabeleceu de forma taxativa um estatuto; seu formato se mantém praticamente inalterado desde 2003 a despeito da aposta insistente de alguns na sua desestruturação pela via de um suposto anarquismo; nunca foi sustentada por capital próprio e, a despeito disso sempre ocorreu, sem hiatos, desde 2003; nunca abriu mão do seu caráter anti-curatorial e, apesar disso, sempre conseguiu garantir uma programação diversificada e de qualidade. Além disso, mantém-se sob os cuidados de agentes que participaram ou foram responsáveis pela sua produção e que, cada vez mais, vão assumindo espaços de poder institucional e/ou ocupando cargos de docência em universidades. Tal processo tende a revitalizar o movimento e assentá-lo sobre bases cada vez mais sólidas tanto no que diz respeito a seu incremento enquanto evento, quanto à reflexão a seu respeito que ganha, cada vez mais, o interesse da musicologia.

...

*Luciano Zanatta*

A turma qualificada que me acompanha na feitura deste texto já tratou de explicar bem do que se trata, historicamente, o Encun. Não irei por este caminho, pois. Meu assunto será o Encun 2016 que, para mim, começou em alguma parte de 2015. Quando houve a desistência de Vitória, um grupo de discussão foi ativado pelo Valério para escolher a nova sede, sendo Campinas a cidade escolhida. Ali eu pensei pela primeira vez na possibilidade de trazer o

evento de volta a Porto Alegre. Articulamos a proposta no grupo de pesquisa, metemos a cara na assembleia (eu, Ricardo e Isabel) em 2015 e pronto: era nossa a responsabilidade.

2016 foi um ano brabo. Intenso. Creio que será lembrado no futuro como o ano em que começamos a descer a lomba. Ainda estamos descendo, no embalo, e não sabemos o que nos espera lá embaixo. Aconteceram coisas terríveis e coisas sublimes, todas muito potentes.

A realização do Encun foi cercada das dificuldades conjunturais do ano: apoios que não se confirmaram, verbas que eram relativamente fáceis se tornando difíceis, proponentes confirmando e após cancelando (por razões compreensíveis, note-se) a participação, essas coisas de organização de evento mas exponencialmente intensificadas. Por outro lado, surgiram apoios generosos, tanto institucionais da Universidade como externos, que fizeram com que os dias do evento transcorressem sem maiores sobressaltos.

Trazer o Encun pra Porto Alegre, para o IA-Ufrgs, tinha o sentido, para nós que o organizamos, de proporcionar ao nosso ambiente (tanto institucional como da cidade) contato com uma produção diversificada de música de invenção. Porto Alegre não tem conseguido manter senão de forma intermitente uma cena de música experimental. Acontecem iniciativas esporádicas que não transcendem o aspecto individual (ou de pequenos coletivos) mas que não resistem por longo tempo, sucumbindo ao cansaço diante de tentativas infrutíferas ou a simples mudança de interesse das pessoas envolvidas. Esta situação cria um estranhamento com relação à própria constituição, em termos locais, do que seja música de invenção. Não existe no cenário musical da cidade um lugar no espectro reservado a essa música, nem mesmo entre os músicos mais dispostos a ampliar seus conceitos (imbricada aqui está a visão de um docente que lida cotidianamente com jovens músicos): basta não resolver dissonâncias

segundo os dogmas jazz-bossanovísticos e/ou não se deixar subjugar pelos praticuns homogeneizados de certa mpb pra receber o rótulo de experimental...

As linhas acima não soam muito lisonjeiras ou esperançosas mas é importante dizer que percebíamos um momento favorável, de alguma forma: iniciativas como Kino Beat, Jazz No Hope e o OVO Festival (pra ficar em três que tiveram edições em 2016) apontam para um momento de nova tentativa de florescimento de algo como uma cena experimental. Realizar aqui o Encun, pensamos, seria uma ação a mais na direção de fortalecer a nossa máquina de guerra local. Nesse sentido, foi muito gratificante que tenha havido uma edição do Jazz No Hope exatamente durante o Encun, numa espécie de concerto extra oficial do encontro.

As propostas inscritas apontam para uma situação que, parece, vem se consolidando: o declínio do modelo de compositor (uso o genérico masculino deliberadamente para identificar um conceito que me parece já a pleno caminho da superação) como alguém que escreve sua música sem ter vinculação com a realização sonora. Poucas inscrições aconteceram neste modelo, a grande maioria sendo de trabalhos em que compor e performar são aspectos imbricados do processo de criação. A ligação visceral entre criação e performance verificada nesta edição do Encun (e também em outras), em que tocar pressupõe compor que pressupõe tocar, certamente faz pensar em relação a como tem sido pensados os currículos universitários de música no Brasil. Aqui aparece também a vocação transgressora do Encun em relação ao seu ambiente de origem. Realizado num ambiente de grande mobilização e contestação (o prédio ocupado do IA) onde se buscava pôr abaixo algumas estruturas de poder e narrativas institucionais, o evento se propôs a ser uma das contrapartes artísticas deste mesmo tipo de pensamento.

Neste sentido, seria injusto ressaltar uma ou outra apresentação do Encun como mais significativa ou ponto alto ou algo assim. Ainda assim, dois

momentos tiveram uma significação especial para mim e os aponto como uma nota estritamente pessoal. O primeiro foi o show do Tony da Gatorra no vestuário Auditorium Tasso Corrêa logo na primeira noite. Só o Encun proporcionaria este momento. O segundo momento aconteceu no último dia, durante a apresentação que realizei com Ricardo De Carli e Carlos Ferreira. Descrevo a cena: num dado momento da performance nós ligamos uma série de dispositivos sonoros distribuídos pelo espaço (a performance aconteceu numa galeria de arte, sem palco) e ficamos parados escutando. Deitei no chão, fechei os olhos (o Encun é um evento que se propõe democrático, inclusivo e radical, isso está na gênese e nos esforços históricos. Cada edição é um desafio de como fazer isso acontecer e foi uma das nossas preocupações desde o primeiro momento. Do texto da chamada de trabalhos, passando pela linguagem usada nas mensagens enviadas pela comissão organizadora e pela constituição da equipe de trabalho e chegando, claro, na estrutura da programação: como escreveu a Tânia, não ser fechado é bem diferente de ser convidativo) e recebi a companhia do Armando, filho da Tânia e do Valério, que deitou ao meu lado. O pequeno se sentiu convidado e não intimidado e eu ganhei o dia.

***Encun 2016:***

Comissão Organizadora: Isabel Nogueira, João Carlos (Chico) Machado e Luciano Zanatta

Equipe de apoio: Andressa Ferreira, André Brasil, Bernardo Smidt, Francisco Eschiletti, Diully Novaczyk, Hermes Fontana, Isadora Nocchi Martins, Kevin Brezolin, Nikolas Gomes Ferranddis, Ricardo De Carli, Rodrigo Cordeiro, Willian Lovato.



**Para saber mais:**

BERNER, Vanessa. BOITEUX, Luciana. **“Amor & Sexo” e os feminismos**. Revista Cult. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2017/02/53156/>>. Acesso em 02/02/2017.

CUNHA, Laura Cardoso. **Feminaria Musical II**: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras. 18º REDOR – Universidade Federal Rural de Pernambuco – Recife, PE. Tema: Perspectivas Feministas de Gênero: Desafios no Campo da Militância e das Práticas, 2014, pp. 3353- 3368.

DAVIS, Angela. O discurso de Angela Davis na Marcha das Mulheres contra Trump. Tradução de Juliana Borges. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/01/23/o-discurso-de-angela-davis-na-marcha-das-mulheres-contra-trump/>

NEIVA, Tânia Mello. **Cinco Mulheres Compositoras na Música Erudita Brasileira Contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, pp. 266. 2006.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. **O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga**: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56.



# o caminho se faz ao caminhar

Natacha Maurer

---

Dia desses me deparei com o texto “*A música experimental é a bola da vez?*” de [Alessa Camarinha](#) na revista *linda*<sup>1</sup>. Em determinado trecho se questionava: “Como pensar numa agenda constante de música experimental de maneira que não se divida público, mas que somem suas atividades em prol de algo mais a longo prazo?”

Há algum tempo acompanho a cena da música experimental. Tenho como sede-casa o [Ibrasotope](#), mas participo também de diversos outros projetos, como o [Dissonantes](#), ao lado de Renata Roman, o [Campos de Experimentação Sonora](#), ao lado de Alexandre Marino, o [Brechó de Hostilidades Sonoras](#), ao lado do Marcelo Muniz, entre outros. Participo da acima citada agenda de música experimental como organizadora e frequentadora, e com isso gostaria de contribuir com alguns pontos para essa questão.

Quem frequenta essa cena percebe que nos últimos anos houve um aumento de espaços, artistas, selos, festivais e público em atividades que se denominam – ou que são associadas a – música experimental. Esse aumento se deve ao trabalho de diversos grupos como Ibrasotope, o [estúdiofitacrepeSP](#), o [Circuito de Improvisação Livre](#), além do próprio NME, que mantém essa revista. Esses grupos vêm mantendo suas atividades ano após ano, com apoio financeiro ou não, e já contam com um público considerável.

Há atividades regulares como a série de concertos do *ibrasotope* (a “série [ibr]”), que ocorre desde 2007; Há concertos quase que semanais no *fitacrepe*,

houve o [Ciclo de Música Experimental](#) na Biblioteca Mário de Andrade de julho a dezembro por dois anos seguidos (que abrigou concertos de diferentes vertentes estéticas, de música contemporânea a noise); Há o [Improvisel](#), evento ligado ao Circuito de Improvisação Livre que promove apresentações de improvisação no centro de São Paulo; Há o Dissonantes, uma série de apresentações voltada para a visibilização de mulheres na música experimental; Há o [Hotel Bar](#) que sempre abriga apresentações de improvisação e música experimental pertinho da Augusta, e provavelmente há mais alguns que não citei. E aqui fiz um recorte na cidade de São Paulo.

Se estendermos esse texto a outras cidades a lista se torna imensa, como fez Mário Del Nunzio, que montou uma [tabela](#) com selos e atividades relacionadas à produção de música experimental no Brasil nos últimos 15 anos. Após colocar essa lista no Facebook a postagem recebeu diversos comentários sobre eventos que não estavam ali incluídos. Ou seja: essa cena é maior e mais constante do que pensamos.

Voltando a São Paulo: Além dos eventos citados acima, há também a circulação de artistas esporádicos que passam por São Paulo para algum projeto específico, se apresentam em alguns outros espaços e se hospedam no Ibrasotope. Esse tipo de colaboração existe entre organizadores dessa cena. Pensamos que quanto mais atividades, melhor pra gente, pro público e pros artistas. E não acredito que haja divisão de público. Em geral, as atividades desses espaços ocorrem em diferentes dias da semana, e quando calha de ocorrer alguma coisa no mesmo dia e horário, nenhum dos eventos está vazio. Cada espaço tem suas características, e o público pode escolher pra onde vai. Isso é mais um dos indicativos da força dessa cena. Onde antes havia pouquíssimas atividades, agora pode-se escolher.

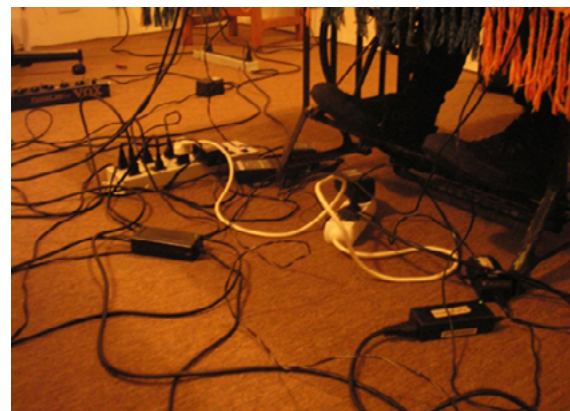
E não acho que música experimental é a bola da vez e nem é o novo pretinho básico. Isso é reduzir uma discussão muito ampla e ignorar um trabalho que

vem sendo feito há anos por diversos grupos e espaços. Atualmente no Brasil existem festivais voltados a esta produção artística, tais como o [FIME – Festival Internacional de Música Experimental](#), o [Festival Bigorna](#) e o [Festival Música Estranha](#) (novamente, pra citar exemplos de São Paulo, que é o local onde moro e conheço). Esses festivais só acontecem porque há uma cena consistente por trás de tudo isso. Sem cena não há necessidade de Festival – me lembro de ter dito isso na abertura da segunda edição do FIME, em julho do ano passado.

Ao mesmo tempo há uma diversidade de coisas a serem feitas, cito como exemplo a reivindicação de uma revisão de editais públicos que tendem a classificar música como popular ou erudita – muitas vezes o que se faz não se encaixa nem em uma nem em outra categoria.

Existe também a ideia da criação de um site que unifique a agenda da programação de atividades relacionadas à música experimental na cidade de São Paulo – ideia já discutida entre alguns organizadores de eventos dessa cena e que será retomada em 2017.

Há muito a se fazer, porém não vamos esquecer que muito já foi feito, e creio que será sempre assim. Como disse Galeano citando Fernando Birri: “(...) por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar”.



# eliane radigue – adnos i-iii

Henrique Iwao

Resenha para o álbum *Adnos I-III*, lançado em 2002 por *Table of Elements / The Sandwalking Company* e depois, em 2013, pela *Important Records*, IMPREC028.



Remix and cover, relax music  
ADNOS I, II y III (2002) -  
<https://youtu.be/wLYJWFQbNKo>

1. Quando Eliane Radigue era pequena, esgueirava-se para debaixo do piano, a fim de ouvir as ressonâncias. Há sensações como essa, que voltam: ouçam seu *Etude* – parte de *Opus 17*, finalizado em 1970, mas apenas recentemente lançado. O aplainamento do tempo na ressonância; a movimentação que vai tendo seus ataques aparados e acaba ondulando. Os acentos viram ênfases, marcações viramfluxo. (Alvin Lucier estava certo: *I am Sitting in a Room*.)

2. Entre 1967 e 1968, em Paris, descobriu que Pierre Henry precisava de uma assistente para a preparação do *Apocalypse de Jean*, e se voluntariou. Como

já havia trabalhado com ele e Schaeffer na RTF como estagiária, entre 1955 e 1958, preparando material em fita-magnética seguindo instruções composicionais pré-definidas, foi aceita animadamente. Trabalhou 2 anos intensamente; como recompensa, já exausta, recebeu 2 velhos Tolanas. Tenho minhas dúvidas se eram também gravadores, mas consta que Tolanas eram *phonogènes* – aparelhos tocadores de *loops* de fita eletromagnética, com um teclado cromático acoplado, a controlar a velocidade de reprodução. Valeu a pena? Diz Radigue que nessa fase pode desenvolver seu interesse pela retroalimentação (*feedback*), começando assim sua carreira como compositora. O entusiasmo pela música concreta poderia se concretizar em um interesse próprio e inusitado.

*Minha música está sempre mudando, e se você prestar atenção você pode ouvir isso. Vêm do primeiro contato eu tive com sons eletrônicos, que eram os sons selvagens vindos de retroalimentação. Quando um som está vindo de um falante e um microfone, isso significa que se você se aproximar demais do falante com o microfone tudo irá colapsar e se você se distanciar demais o som irá desaparecer. Se você achar o lugar certo, que fica em uma faixa estreita, então você pode se mover bem devagar e o som muda, mas isso requer bastante paciência. É o mesmo com retroalimentação de dois gravadores de fita; apenas tocando um botão giratório em uma gravação você pode ter uma pequena alteração, mas se você o vira demais tudo desaparece. Até mesmo com meu sintetizador eu tinha de mexer meus botões bem, bem sutilmente. [\*]*

3. Daí, uma fascinação pelo controle que exige lentidão; por uma tranquilidade de operação e uma sensibilidade detida no pormenor (como aparecerá, décadas depois, na peça *Naldjorlak I*, para violoncelo solo, quando pede que o intérprete use a nota lobo como ponto de partida). Por um método e instrumentário que pudesse acolher essa desaceleração. E assim, após uma residência na Universidade de Nova York, a operar um sintetizador Buchla e encontrar, depois de dias de exploração, uma outra “faixa estreita” que lhe interessava, Radigue adquiriu um sintetizador ARP 2500.

4. Com ele, um gabinete retangular com mais de 100 botões giratórios e 240 interruptores deslizantes, compôs *Adnos I*, e na verdade, as obras que seguiram, de 1971 até o fim de seu longo “casamento de 30 anos”, quando com quase 70, passou a compor música instrumental. Seu processo de composição é lento e paciente, o que curiosamente se reflete no caráter de suas composições, muitas vezes descritas como langorosas, articulando formas enormes e trêmulas onde os pontos de articulação perdem-se na extensão de sua exposição, de arestas arredondadas, placas tectônicas de sons que se desenvolvem tão vagarosamente que combinam estaticidade com mudança; possuidora de variações tão diminutas que articulam o imperceptível tal como as células em um organismo, se renovando sutilmente; de um rigor ascético e um senso do absoluto, muito discreta e envolvente, fascinada pela experiência da escuta, de um magnetismo dos sons a inventar a música, pacientemente. Música que possa tratar do “poder misterioso do infinitesimal” [\*\*].

5. Em 1974, conta a anedota, Eliane apresentou *Adnos I*. Após a apresentação, um grupo de estudantes do Mills College lhe informou que aquilo era “música de meditação”. “*Ah, bon!*”: como não sabia o que era e tinha composto com “sons de sua cabeça”, mas estava curiosa, visitou o centro de budismo tibetano em Paris que lhe recomendaram. Assim, passou os próximos 3 anos meditando, antes de compor *Adnos II*. É curioso notar como o episódio dos sinos, na primeira peça, evoca uma prática da meditação: bater o sino apenas depois de ter deixado de ouvir completamente o seu som, quando este finalmente tornou-se imperceptível. No caso da obra, muito embora não exista essa diretriz estrita, os sons misturam-se a senóides, causando batimentos variáveis que decrescem em intensidade com o tempo; gestos em que os ataques funcionam como reforçadores de atenção (a imagem de algo que indica e foca e depois se esfumaça gradativamente). Dado esse episódio, mais os graves fortes e miste-

riosos que aparecem junto a agudíssimos “hissados” (sujos, granulados), é das três peças, ainda mais por evitar incursões em sequências mais rítmicas de notas repetidas, a mais aparentemente tibetana. Estranho caso de expressão do porvir. E aparição por antecipação: entre as década de 80 e 90, ela comporia obras com títulos tais como *Canções de Milarepa*, *Jetsun Mila* e *Trilogia da Morte*.

6. Ao final do encarte de 2002 consta uma espécie de provérbio: “mover pedras pelo leito de um rio não afeta seu curso, mas pode apenas mudar o jogo das ondas na sua superfície”. Radigue comenta que um dos propósitos da sua música é sempre fazer o mesmo, mais diferentemente. “O mesmo mesmo mas diferente”, ou como Verlaine: “*Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la meme / Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend*”. Mas para produzir a partir dessa unidade de espírito a variação, as novas retomadas, a cada composição, é preciso de algum expediente, dado que a improvisação não é uma opção (“sou uma improvisadora medíocre” [\*]). De forma que, na verdade, Radigue imagina os sons antes de procurá-los, em uma espécie de composição por reencontro.

De fato, no desvelamento dos oboés em *Kouma*, parte de trilogia da morte, e na aparição do coro em *L'Île Re-Sonante* (2000) há momentos que surgem como acessos a algo familiar, a reminiscências, não tanto como reconhecimento mas como revelação e comunicação.

7. *Jetsun Mila*, por exemplo, partiria do exercício de imaginar e depois achar os sons correspondentes a história tibetana na qual figurariam 6 estados intermediários de consciência – 3 em vida e 3 entre a morte e o renascimento. *L'Île Re-Sonante*, pensar em algo que pudesse representar uma ilha e uma montanha e depois a água a refletir a paisagem. Para Michèle Bokanowski, em uma de suas composições, achou o som do “silêncio das estrelas”. Bingo, disse ela. Radigue comenta: “obviamente tínhamos o mesmo comprimento de onda”.

8. Uma vez, ao ler o conto *A Música da Lua*, de Thomas Ligotti (em *Songs of a Dead Dreamer*), imaginei uma música de Radigue. quando o insone protagonista finalmente dorme, após auscultar um concerto misterioso.

*Por alguns momentos só havia silêncio, um silêncio mais puro do que qualquer que Tressor pudera ouvir, como um silêncio de um mundo sombrio e inerte. Então sons começaram a entrar no silêncio, mas tão discretamente que Trevor não podia dizer quando o silêncio absoluto tinha acabado e quando o silêncio embelezado havia começado. Sons viraram música, música lenta na suave escuridão, música de certo modo abafada ao passar através da porta interveniente. Primeiro havia apenas uma única nota flutuando em um universo de escuridão, incitando os que a ouviam a entender sua voz sutil. Esse tom solitário carregava uma abundância de harmônicos distintos, e alguns compassos depois a segunda nota produziu o mesmo efeito; então outra nota, e ainda outra, cada um delas se mesclando para criar uma proliferação incalculável de harmonias levemente dissonantes. Havia agora mais música do que poderia ser contida por aquele silêncio anterior, expansivo como possa ter parecido. Logo não havia mais espaço para o silêncio. ou talvez a música e o silêncio se tornaram confusos, indistinguíveis um do outro, como cores podem se fundir no branco. E finalmente, para Tressor, aquela sequência interminável de noites de vigília, cada uma o espelho da anterior e da que estava a seguir, foi finalmente quebrada.*

9. *Ad* – seguir adiante, *nos*, nós, ou *noos*, rumo à unidade, ao um. Às vezes, há a busca da mudança no imperceptível. Talvez isso seja exagerado. Mas é um belo pensamento: combinar uma percepção ponto a ponto de estaticidade com uma integração de distâncias que mostra desenvolvimento (podemos pensar no teorema da incerteza: em um ponto determinamos muito bem qual o conteúdo, mas perdemos o sentido de progressão; em uma linha percebemos o sentido de mudança mas não somos capazes de determinar na percepção exatamente o que mudou).

10. Só que na obra de Radigue existe uma preocupação com a percepção que não pode ser simplificada dessa forma. Há certamente essa exploração in-



tersticial, mas seus *drones* nunca são procedimentos ou máquinas: sinto sempre um acolhimento, um calor humano. Em que pese as durações longas e transições lentas, se ajustam bem a ideia de caminhada; não se apresentam como o desmesurado, o artificialmente ampliado, o grande demais para o olho, o lento demais para o ouvido, as temporalidades dos gigantes e das rochas. Menos que a imersão em um lugar especial, como alguns teimam em associar ao gênero *drone*, a construção de trajetórias para seguir a pé.

a portrait of eliane radigue <https://vimeo.com/8983993>

11. Em curioso livro, *Drone and Apocalypse: an Exhibit Catalog for the End of the World* (Joanna Demers, Zero Books, 2015), a ensaísta Cynthia Wey escreve:

*Radigue não acolhe nostalgia alguma. Ela evita assiduamente o sentimentalismo. Ainda assim, seus drones sintetizados tampouco são cínicos. Eles não tentam chocar ou quebrar seus ídolos. A música de Radigue é ascética sem se vangloriar de seu ascetismo. Outros choraram pelo fim do mundo, ou agitam seus punhos de raiva aos deuses depositos, mas Radigue olha fixamente ao fim sem hesitar. Ela não tenta nos assustar, ou nos fazer chorar. Ela está muito ocupada olhando para o nada.*

*Atirar-se neste nada pode parecer como um ato de fé, mas é o contrário: um gesto sóbrio baseado na certeza de que não há nada a ser revelado ou adquirido na música de Radigue. Ao final de suas proporções monumentais, simplesmente para. O único conforto que se pode obter nessa experiência é que Radigue, e nós que a ouvimos, não sucumbimos à tentação de preencher esse nada com uma escrita virtuosística, ou com exibições técnicas de trabalho composicional. Ninguém gritou obscenidades ao microfone e ninguém protestou contra a injustiça da beleza na era presente. Nada santificou Adnos com significado.*

*Adnos II não nos permite transformar seus tons sustentados em papel de parede, nem em efígies da beleza. É música presente, não desconfortável ou dolorosa ou sacrílega.*

12. *Adnos II* e *III* tem momentos em que células rítmicas aparecem, a partir de sequências de notas, balançando, dessincronizando com o próprio pulso de escuta, como sobrepondo dois pulsos – brincando com pequenas quebras,

soltando-se do fluxo, emergindo mas não completamente. Gosto especialmente em *Adnos III*, quando os procedimentos de retroalimentação são utilizados sobre essas aparições, reintegrando na continuidade sonora as notas, suavizando-as através de suas ressonâncias.

13. É claro que cada peça do ciclo pode ser experienciada separadamente, e isso em si já contém um nível de exigência alto: 72 minutos de música ininterrupta. Mas existe algo valioso na forma gerada pela experiência da escuta de 3 músicas de longa duração (entre 50 e 80 minutos) seguidas. Essa construção também aparece em *Trilogie de la Mort e Tryptich*, da autora e em um dos álbuns que mais gostei de ouvir ano passado, *Agosto*, de Thelmo Cristovam. É acessar um arco temporal razoável mas em uma dimensão de duração acima do que costumo ouvir. É possível se aclimatar e perceber a operação em outro nível.

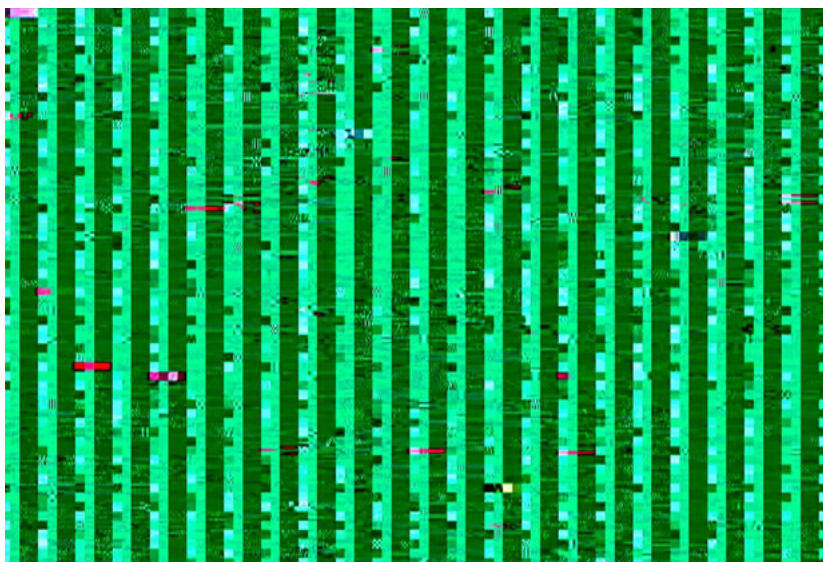
14. Em uma [entrevista radiofônica](#) de 1980, logo antes da estréia de *Adnos II*, nos Estados Unidos, Radigue diz ainda não ter lançado nenhum álbum. Interessante como recentemente sua obra encontra-se disponível. “Trabalhar com grandes músicos é uma experiência maravilhosa; eu tenho muita sorte”, ela diria. Nos tempos de sintetizador, seu único assistente era seu gato, a fazer carão quando as coisas não iam bem: “não tão eficiente” [\*\*\*].

eliane radigue  
 occam ocean - onceim  
 (full concert)  
<https://youtu.be/DAWBuyzPwvg>

# •• ateliê - criação com sons

Daniel Puig

---



*Sonata para mídias em desapareção, de [Rodrigo Faustini](#).*

## **diário**

ouvi o tempo dos animais, das marés que hoje conheço melhor, das florações nas montanhas. o tempo não cabe no pentagrama. quando pequeno batucava ritmos — e até hoje os mesmos — que surtiam comentários do tipo, você não tem ‘ritmo’. tenho sim. esses, os meus, que faço, sinto, ouço e vejo. que sei, conheço e reconheço. aprendi os ritmos simétricos da notação musical ocidental quando me ensinaram pelo corpo. aprendi sua forma de pensar e tenho apren-

dido sobre as consequências de seus paradoxos. aprendo outros ritmos e tempos toda vez que estou aberto a entendê-los no corpo, e são muitos e diversos.

em “mil platôs: capitalismo e esquizofrenia” (deleuze e guattari) há uma estruturação genial dos filósofos: após a leitura da introdução, pode-se ler os capítulos em qualquer ordem, deixando a conclusão para o final. ao seguir-se essa recomendação e navegar a leitura na ordem desejada, pode-se perceber o livro-rizoma, em conceitos que interligam os capítulos.

Na *Introdução: Rizoma*, recusa-se a idéia do pensamento como representação, sua submissão à lei da reflexão e da unificação, e apresenta-se *Mil Platôs* como livro-rizoma que, abolindo a tripartição entre o mundo, como campo de realidade a reproduzir, a linguagem, como instância representativa, e o sujeito, como estrutura enunciativa, é capaz de conectar-se com as multiplicidades. A escrita rizomática, que se define pela operação de subtração dos pontos de unificação do pensamento e do real, realiza um mapeamento e uma experimentação no real que contribui para o desbloqueio do movimento e para uma abertura máxima das multiplicidades sobre um plano de consistência.

(Ovídio Abreu Filho. Resenha de *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, em [MANA 4\(2\):143-167, 1998.](#))

como nos metálogos de gregory bateson, a forma da escrita, da exposição de idéias, é análoga ao conteúdo. é em si mesma um exemplo daquilo sobre o que se fala: rizoma. é como se a cada entrada em temas diferentes do livro, ressaltam núdulos desse rizoma e suas características e implicações específicas. há sempre *ritornellos* a cada capítulo, em suas variações, engendrando o agenciamento dos platôs.

Um platô está sempre no meio, não no início ou no fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson usa a palavra “platô” para designar algo muito especial: uma região de intensidades contínua, auto-vibrante, cujo desenvolvimento evita qualquer orientação a um ponto culminante ou fim externo.

A plateau is always in the middle, not at the beginning or the end. A rhizome is made of plateaus. Gregory Bateson uses the word “plateau” to designate something very special: a continuous, self-vibrating region of intensities whose development avoids any orientation toward a culmination point or external end.

(Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press, 2005, p.1)

há uma possibilidade de que, a ideia de forma-expressão e forma-conteúdo estarem no mesmo plano de consistência, expressão e conteúdo serem variáveis da mesma função (a assemblagem / o agenciamento), tenha pelo menos uma parte de sua genealogia nos metálogos? nos livros de bateson há vários exemplos. para ele,

Um metálogo é uma conversa sobre algum assunto problemático. Essa conversa deve ser de maneira que não só os participantes discutem o problema, como a estrutura da conversa como um todo também é relevante para o mesmo assunto.

A metalogue is a conversation about some problematic subject. This conversation should be such that not only do the participants discuss the problem but the structure of the conversation as a whole is also relevant to the same subject.

(Gregory Bateson, em *Steps To An Ecology Of Mind*. University of Chicago Press, 2000, p.1)

a relação som~notação~corpo tem a forma de um metálogo. ela é conteúdo e expressão. toda notação é uma redução e codificação de alguma coisa. no caso da notação de um som, ela passa necessariamente pela codificação do tempo, e do corpo pela técnica de realização. não é necessária, no entanto, esta divisão: a do corpo e do tempo. pode-se observar esta relação de outras formas. por exemplo, quais as relações entre a percepção (como um todo) e a notação? o que é transversal, quais são os pontos em que som, notação e corpo se tocam?

mergulhado no ateliê, ele me fala exatamente disso — há estas reflexões na sua matéria. por corporal, entendo tudo que se dá no corpo e emerge de

sua base bio-lógica, implicando também a escuta, a memória, os sentidos, a atividade muscular. para a criação com sons, seja através de instrumentos tradicionais ou não-convencionais, utilizando-se ou não de notação de qualquer tipo, em qualquer suporte ou formato, esquecer do corpo é afastar-se do que é a sua matéria. ao pensar em um gesto sonoro, imaginá-lo — mesmo ao trabalhar sobre uma notação — há que envolver o corpo e a memória, em movimento. nas músicas ocidentais sem notação, a música se faz a partir das sensações — o corpo está presente. isso inclui a música eletroacústica, a música eletrônica de hoje e qualquer outra neste ecossistema (interdependentes da tecnologia e entre si), como as gravações.

se olho apenas para a notação tradicional na música de concerto, ela *tende* a afastar o corpo e descolar o tempo de sua materialidade. ao estabelecer pontos isócronos de controle (pulsação regular), transfere à percepção do tempo uma abstração e, paradoxalmente, ancora-a no corpo. tentando delimitar estritamente seu objeto, opera uma divisão sutil e eficaz entre o som e sua dimensão temporal. essa divisão fica evidente, por exemplo, na facilidade que essa notação oferece para se destacar o ritmo de qualquer outra característica sonora. em outro nível, por uma abdução, também fica evidente na forma de se pensar a produção artística com sons sem levar em conta o tempo de sua produção, em suas dimensões pessoais, sociais, políticas, econômicas, entre outras. é contra isso que muitas/os lutamos, mesmo produzindo partituras, mesmo com notação tradicional. preocupa-nos o som como um todo, com seu tempo, com o tempo de sua produção desde um possível ateliê.

*corpotempo*, esse é um nome neste ateliê para a ideia de que toda percepção de tempo está no corpo. portanto, é dele que qualquer notação, redução e codificação de uma ideia de tempo, deveria tratar. também pode-se pensar em *tempocorpo* (obrigado, [flora](#)), o tempo como um rizoma que se estabelece por in-

ter-relações não-sequenciais, não-lineares de afinidade ou ressonância corporal dos eventos. *corposom* em movimento, polissêmico (o som do corpo, o corpo do som, o corpo e o som, aquilo que emerge dessa inter-relação).

não há técnica que não esteja em uma história, pessoal e de uma cultura. ela se constrói no *tempocorpo*, em memória (multimodal, muscular, conceitual), sentido, ação. pode-se construir técnicas. uma técnica busca resolver um problema (tecnologia é a arte e ciência da resolução de problemas). se entendo a técnica como parte de uma história, também pessoal, posso entendê-la como necessária à resolução de um problema, que também pode ser o meu. no entanto, os *corpustempos* são diferentes, os *grupustempos* são diferentes, não há como equalizar. mas há como adaptar, reinventar, recriar por/com/em outros *corpustempos*, para cada situação de escuta, de estudo, de realização.

pensar em uma técnica universal — seja para aprender a usar a voz, um instrumento, composição, regência, como proceder com ensino-aprendizagem, criação, tecnologia, coletivos sonoros e outras — gera estresse, sentimentos de inadequação, competição (pelo domínio da técnica, mas nem sempre da realização), centralização de poder que julga a técnica (autocrático, muito raramente meritocrático e atualmente pulverizado e estratificado), cristalização de estruturas.

por outro lado, também gera uma base sobre a qual se pensar e realizar um caminho de ensino-aprendizagem. é a experiência de outra(s) pessoa(s), cujos problemas também podem ser os meus. no entanto, nunca serão iguais e há que tornar suas soluções locais, desterritorializá-las. para isso, existem habilidades a serem desenvolvidas, próprias desse pensamento e realização, próprias de cada corpo, de cujas inter-relações podem emergir competências da criação — no tempo, dinâmicas e complexas. é este o ateliê. um pensar implicado. uma técnica implicada. para cada situação sua técnica, que decalca soluções de outros contextos e materializa suas próprias, que empresta conceitos de outros tempos e os inscreve.

enumerar *algumas destas* habilidades pode ser o reflexo oposto da posição tomada acerca da técnica neste texto. portanto, de maneira congruente ao que foi dito, esta lista serve apenas como exemplo, nada mais. nunca estará fechada e é dinâmica, em mudança. representa uma forma e um tempo pessoal de pen-sar sobre pensar em sons.

observar processos e apreender suas dinâmicas, inter-relações e aquilo que deles emerge

identificar processos sonoros com potencial poético ou de resolução de problemas (autopoiesis?)

flertar com transposições para a realização sonora, muscular, da escuta, entendendo-as no limite e interdependentes de, integradas a, outros meios de expressão

desenvolver consciência e resposta corporal acurada e adaptável, a partir das tentativas de transposição e da escuta, e do domínio dos meios de realização

flertar com transposições dessa experiência a algum tipo de técnica (incluindo a notação), com características locais derivadas de cada problema específico, tendo como base o(s) conceito(s) de tempo

um som começa assim, como a fala.

é vivo no tempo.

cada um de nós escuta os sons de uma maneira diferente, dependendo de nossa posição (real e metafórica), de nossa história, daquilo que conhecemos, que sentimos.

para ser prático naquilo que está escrito, proponho outro exercício (o primeiro está na linda #8, ano 2016)



*o que fazer?*

escute sons que se repetem ou não param. anote suas diferenças e mudanças.

troque as experiências e anotações que quiser com outras pessoas.

*– pare para escutar dois ou mais sons, daqueles que se repetem ou não param.*

por exemplo, o sons do vento, dos insetos, dos animais ou das matas, dos rios, dos motores, das televisões ou caixas de som, das chuvas, do mar, das cidades.

*– quais são as diferenças entre os dois ou mais? como são suas mudanças (as diferenças ao longo do tempo)? como você descreveria essas diferenças e mudanças para outra pessoa?*

*– anote algo sobre os sons.*

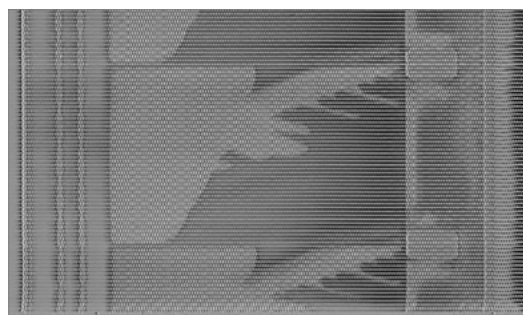
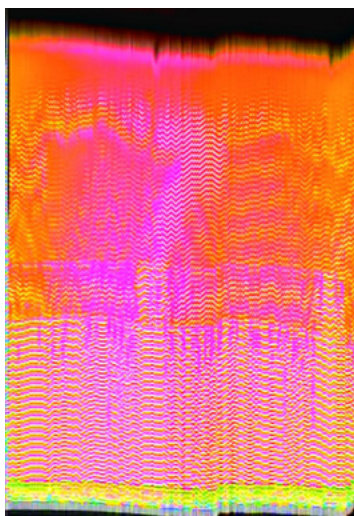
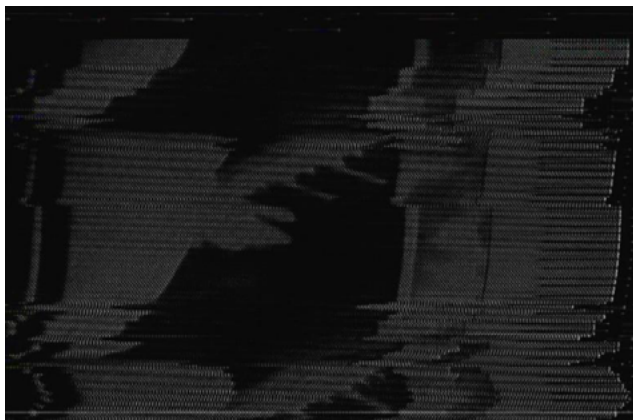
para anotar, você pode desenhar, escrever, contar, gravar, lembrar... e tudo isso ao mesmo tempo ou em qualquer combinação. troque as experiências e anotações que quiser com outras pessoas.

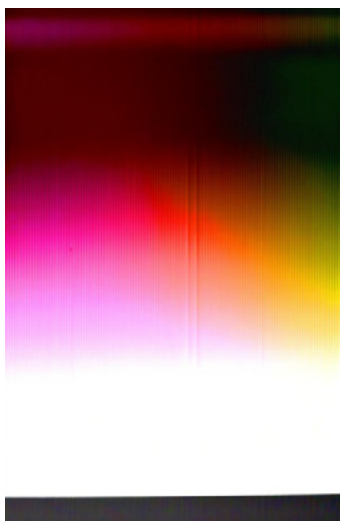
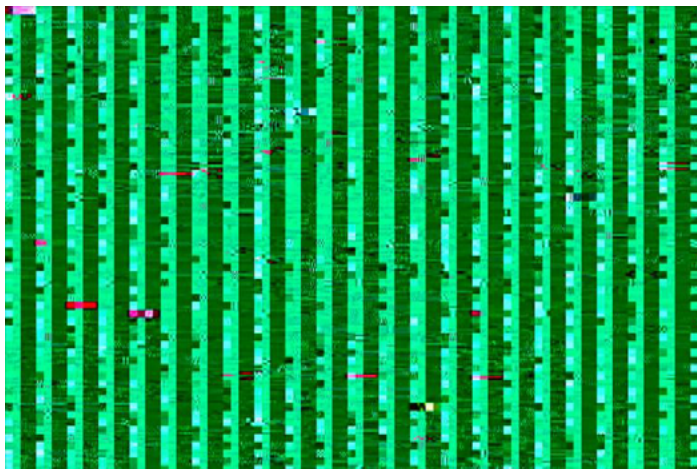
existem mudanças e diferenças que acontecem rapidamente, outras levam tempos diferentes. algumas vezes essas mudanças podem ser muito longas, como aquelas das estações do ano ou do som do mar ( — desde que a água surgiu no planeta! ). como parte do planeta, nós também contribuimos com sons e participamos desses tempos.

# sonata para mídias em desaparição

Rodrigo Faustini

---





**Rodrigo Faustini** é artista visual e pesquisador (pela Universidade de São Paulo) trabalhando com vídeo, found footage e materialidade de mídias analógicas e digitais. Seu trabalho já foi exibido nos festivais Fonlad 2016 (PT), 5º Projector (ESP), Locomoción (MX), Ars International (Áustria) e no Itaú Cultural (BR). Em 2016, foi finalista do Prêmio Norberto Grifa para realização latino-americana, parte da 3ª Bienal de La Imagen en Movimiento (Argentina).

**Para Saber mais:**

[vimeo.com/user34704277](https://vimeo.com/user34704277)

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 18 de fevereiro de 2017*

### **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**