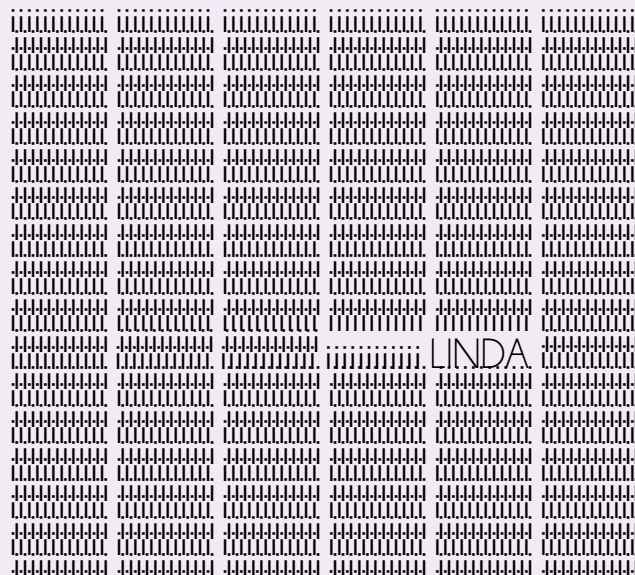


# língua

-i  
em Português

*revista semanal sobre  
cultura eletroacústica*

ME



A *linda* é uma revista virtual semanal que se propõe a debater a cultura eletroacústica. Se, num primeiro momento, o termo eletroacústica se vincula às tradições musicais surgidas na França e na Alemanha no fim dos anos 1940, aquilo que aqui está sendo trazido à tona é extremamente contemporâneo e brasileiro. Fazemos essa ressalva pois a esta edição é formada, sobretudo, por uma compilação dos melhores textos dos últimos três meses dos seus colonistas regulares, e, além disso, está sendo lançada, pela primeira vez, em inglês.

*Compile*, para poder criar novos caminhos narrativos intertextuais.

*Traduzir*, para olhar em perspectiva essa produção frente àquilo que se tem produzido por aí. E é importante que se diga: temos muita confiança no que temos feito, e entendemos a relevância dos temas e das opiniões aqui apresentadas dentro dos estudos das artes e do contemporâneo.

Além dessa compilação, temos nesta edição dois textos inéditos: a Julia Teles pergunta: *As compositoras, onde estão?*, em um texto que questiona o machismo dentro do mundo da composição. Já o Sérgio Abdalla nos traz uma *conversa com a Eva Sidén e o Jens Hedman*, tratando dos universos da criação musical, no Brasil e na Suécia.

Convidamos você a conhecer melhor o **NME**, seja lendo semanalmente a *linda*, seja frequentando nossos concertos, seja fazendo parte do nosso grupo de parceiros. Mas, por ora, e como sempre, convidamo-lo a mergulhar nessa *linda* -i (a primeira!), em uma agradabilíssima leitura.

Tiago de Mello

*Ela pára e diz:*

— linda!

e respira.

Em meio ao silêncio de tantos e o não perceber de outros, ler a linda semanalmente tem sido assim: um respirar.

Sem a poeira acumulada das brigas por prateleiras nas universidades — em que a briga se torna tão importante que a prateleira fica esquecida. Sem a exclusividade tão exclusivista de alguns grupos, que nem precisam mais dizer o que querem, pois quem de fato está ali pra ouvir já entendeu antes.

A linda, despretensiosa e segura, bonita e simples, tem curvas deliciosas, nas ideias que espacializam o pensamento, na espectromorfologia diversa de autores e propostas, na difusão precisa e poética de nada mais do que aquilo que interessa a quem quer música eletroacústica. Ou mais, como todos os integrantes do **NME**

gostam de enfatizar: cultura eletroacústica — arte sonora, música experimental, experimentalismo sonoro... E aí, você pode contar que ela vai *sforzar* com graça os temas mais variados — e seu reverso.

Em um Brasil tão sofrido e dividido como hoje, não poderia haver melhor notícia do que uma revista independente de cultura eletroacústica! Não por ser desse nicho da cultura musical, mas por ser uma lufada de ar, cujo som indica, mais uma vez, que é possível respirar.

É possível descolar a escuta daquilo que insiste em monopolizá-la e insistir em algo diferente.

*Então, respire e:*

— linda!

... ou vice-versa.

Daniel Puig

# ÍNDICE

(8-15) TRANSOCIDENTE

Tiago de Mello

(18-21) ONDE ESTÃO ELAS,  
AS COMpositoras?

Julia Teles

(22-23) COMPOSIÇÃO  
“TRADICIONAL”?

Francisco de Oliveira

(24-25) PRÁXIS

Ricardo Lira

(28-31) MORTON FELDMAN  
ME ENGANOU

Sérgio Abdalla

(32-35) ZAP, ZAP, ZAP: A  
TELEVISÃO, O DESENHO  
DESCONHECIDO E O SEU “STOP  
THE EXPERIMENTAL MUSIC”

Nicole Patrício

(38-40) O GLITCH COMO  
SPAM

Rodrigo Faustini

(42-43) PRESSA

Natália Keri

(44-47) LUTA E LUTO (ESCUTA)

Bruno Fabbrini

(48-51) O SONZINHO  
AGRADÁVEL DO RESTAURANTE  
JAPONÊS

Luis Felipe Labaki

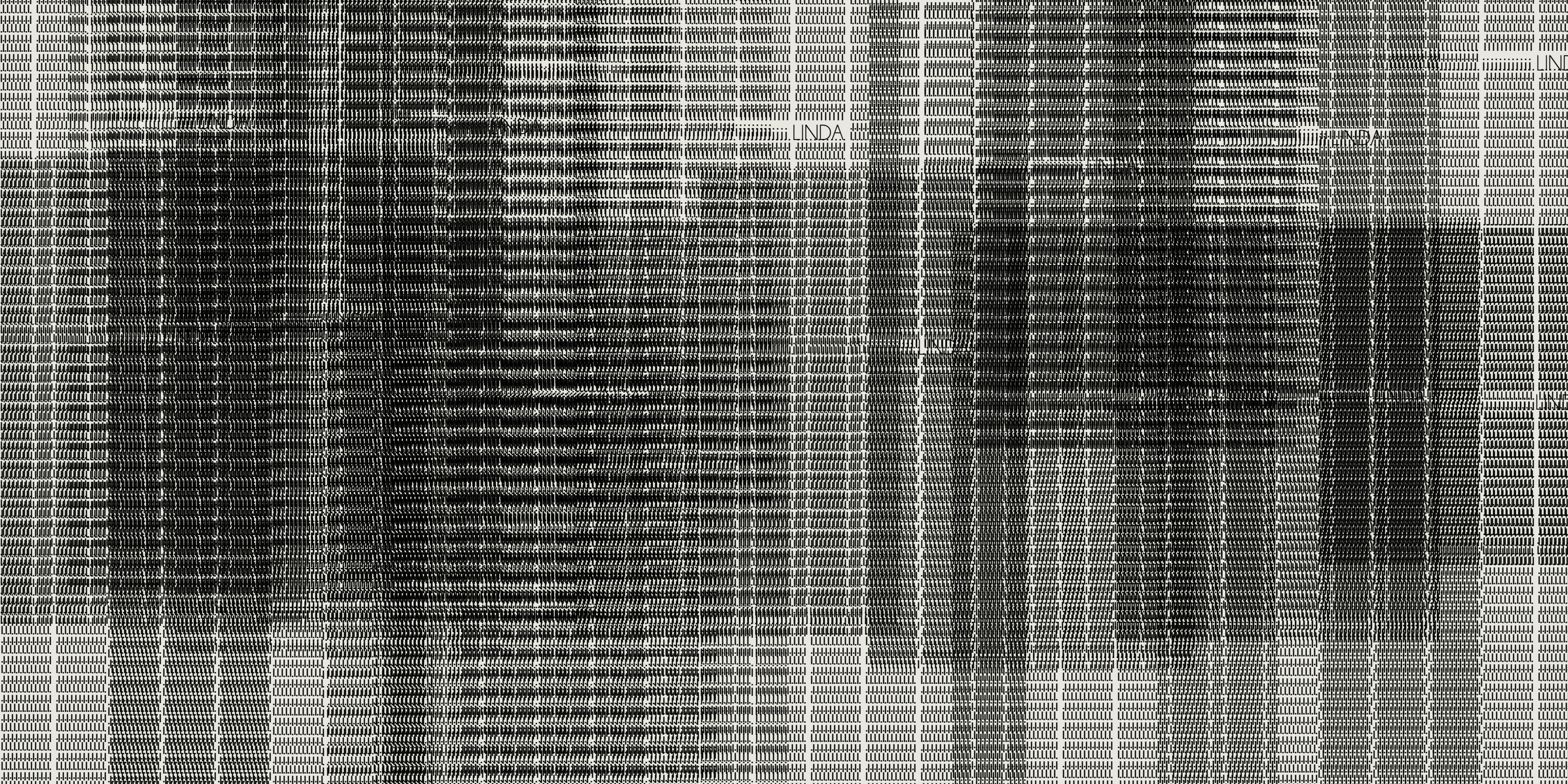
(54-59) A BARREIRA SEM  
PORTAL

Ivan Chiarelli

(61-70) CONVERSA COM  
EVA SIDÉN E JENS HEDMAN

Sérgio Abdalla





LINDA

LINDA



# TRANSOCIDENTE

TIAGO DE MELLO

linda #7

iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii  
iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii

iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii  
iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii

Não lembro bem, mas acho que era uma oficina da Anne La Berge<sup>1</sup>, e que eu a estava traduzindo. Anne, uma grande amiga americana radicada em Amsterdam, estava na Unicamp, oferecendo um workshop sobre eletrônica aplicada à improvisação musical e à extensão instrumental. Lá pelas tantas, começou ela a falar de afinação microtonal, mostrando sua flauta (que possuía mecanismos únicos de quartitonalismo), citando a afinação semitonal dos “instrumentos ocidentais”.

Ao falar isso, ela se virou para mim, perguntando algo como “Mas espera aí, o Brasil é um país ocidental?”. Este texto começou ali.

iiiiiiiiii iiii iiii

Que não haja dúvidas: nunca passara pela minha cabeça, durante meus prováveis 23 anos até ali, a possibilidade de o Brasil não ser um país ocidental: a utilização de alfabeto romano, bem como o aprendizado de uma língua latina, e uma aproximação cultural tão grande com os *grandes centros culturais ocidentais* (Paris, New York), faziam-nos ocidentais, sem que isso fosse, sequer, questionável.

Até então, para mim, o contrário de Ocidental era Oriental: tudo aquilo escrito num alfabeto (casos do coreano e do árabe, talvez do indiano) ou num código de escrita (do japonês e do chinês) estranhos. Mais que isso: vinha estudando em uma faculdade de música, em que a linha histórica da música no Brasil estava simplesmente contida na história da música do Ocidente, embora sublinhassem-se as tais diferenças gritantes de qualidade e quantidade.

Ouvir aquela pergunta me deixou muito confuso, não pela minha concepção de Ocidente, nem pela minha visão do ser-brasileiro, mas pela dúvida (e pelo conseguinte possível outro conceito de Ocidente) que uma americana, radicada na Holanda, poderia ter sobre. Afinal:



- O que poderia ser o Ocidente, senão aquilo que eu vivia no Brasil?
- O que poderia ser o Brasil?

Eu já me perguntei essas duas questões tantas vezes, e já as perguntei a tantas outras pessoas, que hoje respostas já não há, bem como elas se multiplicaram em uma imensa série de outros questionamentos. Porém, acho importante começar a abordá-las. Convido-o, portanto, a conversar sobre isso comigo, sim? {:

iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii  
iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii ○  
QUE PODERIA SER O BRASIL? iiii iiii  
iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii  
iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii

<sup>1</sup> Visite o site da Anne: [annelaberge.com](http://annelaberge.com)



Uma lembrança: em Berlin, conheci uma australiana. Não perdi a oportunidade e lhe perguntei: “Você considera o Brasil um país ocidental?”; a resposta: “Não”. Perguntei em seguida: “Você considera a Austrália um país ocidental?”; a resposta: “Ué, mas é lógico que sim!”. Continuei: “Por quê? Qual a diferença?”; resposta não houve, ou não foi a contento.

iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii  
iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii  
iiiiiiiiii iiii iiii iiii iiii iiii

Em inglês, em geral, usa-se a palavra *west* para designar o Ocidente, bem como o derivado *western*. Assim, fica em jogo, necessariamente, uma acepção geográfica: *west* é aquilo que não está a leste (“leste do quê?” pode-se perguntar, uma vez que o mundo é redondo).

Tive o prazer de reencontrar a Anne, bem como seu marido (o ótimo compositor David Dramm), e ficar hospedado em sua agradável casa. Conversamos novamente, nós três, sobre esse assunto (em inglês, claro), e ao falarmos sobre o conceito de *west*, apareceu a questão geográfica. Argumentei que estávamos (São Paulo), a

leste de NYC, e , portanto, mais próximos do Oeste (considerando a Europa o centro desse mundo oeste!). Conferimos o mapa. Lembro da Anne dizer algo como: “Mas vocês estão tão ao sul... Vocês não são nem *west* nem *east*: são *south*!”.

Quando entrei em contato com essa obra (são 3 conjuntos de montagens, divididos, na versão a que tive acesso, em um CD e meio), pensei que *far west* era uma nova designação àquilo que fica tão a oeste que passa a ser longínquo em distância e, sobretudo, em cultura: estão presentes na obra do Ferrari os cabarés norte-americanos, a cultura indígena, as paisagens exóticas, as imigrações mexicana, coreana e japonesa na costa oeste, o surfe...

Porém, logo percebi que *far west* era, na verdade, uma expressão inglesa: o nosso conhecido Faroeste. E tudo começou a fazer sentido para mim: havia algo que era tão exótico ao próprio Ocidente que se permitia àquela região dos Estados Unidos ser um Ocidente distante, com suas próprias regras, suas próprias cores. Por contrário, pensei: se o Grand Canyon, Prescott e Santa Fe podem ser Ocidente (mesmo que distante), o que impediria uma cidade como São Paulo, tão mais parecida com Paris que o semi-árido norte-americano, de sê-lo?

*A princípio, a ideia era algo como: um compositor, que teve uma vida bizarra, repleta de composições instrumentais e eletroacústicas, e especialista do microfone viajante, tem como projeto realizar um percurso aleatório no sudoeste norte-americano*

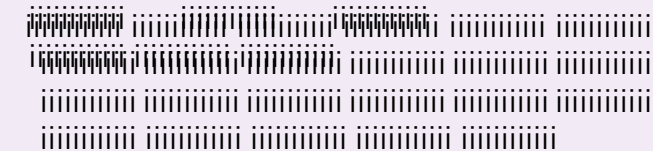
<sup>2</sup> Ouça um trecho em <http://goo.gl/fWN0gj>



Nessa última semana, tive o desprazer de conhecer o blog da Universal Music (gravadora, editora e publicadora de música), através do que, eu imagino, ter sido seu texto mais infeliz<sup>3</sup>: um alemão (aparentemente), auto-designado “Library Manager” da sucursal berlinense da editora de partituras Ricordi, discorre sobre a *música brasileira*, focando em compositores que “trataram a rica tradição musical brasileira de um jeito único”.

De acordo com o autor, o Brasil “é o país dos extremos [...] evocando imagens dos futebolistas acrobatas, da beleza das pessoas e das cores carnavalescas ao mesmo tempo em que evoca cenas do tráfico de drogas e da pobreza severa nas favelas das grandes cidades”.

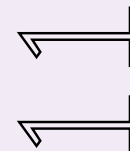
Bem, sua lista de compositores? Darius Milhaud (o francês), Villa-Lobos (sempre ele) e Carlos Gomes (possivelmente, o compositor que menos soube o que era uma favela ou um carnaval na história).



Assim como o *far west* norte-americano, despertamos, ao olhar do *ocidental clássico*, o fascínio do exótico. E assim como ao faroeste norte-americano também não foi permitido ser *west* plenamente, nos é também impedido o gozo de nossa ocidentalidade: a nós, que estamos a leste de tantas coisas e a oeste de tantas outras, é negado posicionarmo-nos no mundo, sendo-nos legado ser apenas terceiro-mundo.

Quando se fala em Oriente, tem-se diversos codinomes: o Oriente Médio (“inimigos”), Oriente Próximo (“inimigos e um pouco mais”), Extremo Oriente (“Marco Polo esteve lá!”). Mas quando falamos de Ocidente, falamos ou de fazer parte ou não. Descobrir a existência de um Extremo Ocidente (*far west*!), me fez olhar o Brasil à luz de uma relativização precisa: somos, ao que me parece, uma construção ocidental, feita, num segundo momento, para ser ocidente. Digo num segundo momento porque considero importante distinguir o que foi o Brasil antes da vinda da corte-fugidia e depois da emancipação da metrópole (isso sem considerarmos, uma vez mais, a imposição do Ocidente no Golpe Militar,

<sup>3</sup> Brazilian Music in our repertoire, de Henrik Almon. Leia, em inglês, em <http://goo.gl/aolCEr>



fazendo-nos, talvez, emancipados e livres para sermos apenas a partir de 85).

Nascemos um Ocidente sem história. Construímo-nos Ocidente aos trancos e barrancos, ora à revelia do próprio Ocidente, ora por imposição dele mesmo. Matamos os povos que habitavam esse lugar, aceitamos uma história incrível de “descobrimento”, ao mesmo tempo em que nos foi proibida a leitura de autores, a circulação de jornais, o desenvolvimento de ideias (coisas tão caras ao velho Ocidente).

.....

12

13



**Especial Aniversário**

Hoje fazemos 24 anos e damos o pontapé de saída para o Ano Grande do Brasil no PÚBLICO

**Enviados ao Brasil**

Seis repórteres percorreram sete estados em quatro das cinco regiões

**Um olhar brasileiro sobre Portugal**

Este homem de chapéu a atravessar a rua é Fernando Pessoa?

Tirar ou manter a “pedra portuguesa”, eis a questão. Cá e lá

**Editorial da nossa directora convidada**

“Pra tudo se acabar na quarta-feira”

# Brasil descoberto

**Mundial 2014: delírio tropical ou porta para a modernidade?**

Para uns, o Mundial de futebol no Brasil é uma megalomania sem sentido. Para outros, é fortalecer a economia **p4a10**

**“Temos a síndrome do país grande que fica imaginando que cresce melhor só”**

Ex-Presidente Fernando Henrique Cardoso diz que sistema actual “não foi pensado para dar ouvidos às novas camadas sociais” **p12a16**

**Fernando Henrique Cardoso e Lula redesenharam o capitalismo brasileiro**

Elio Gaspari, jornalista e columnista da *Folha de São Paulo*, inaugura a série de análises sobre o Brasil com o texto “Brasil 2014” **p71**





Especial Aniversário

Hoje fazemos 24 anos e damos o pontapé de saída para o Ano Grande do Brasil no PÚBLICO

Enviados ao Brasil

Ses reporteres percorreram sete estados em quatro das cinco regiões

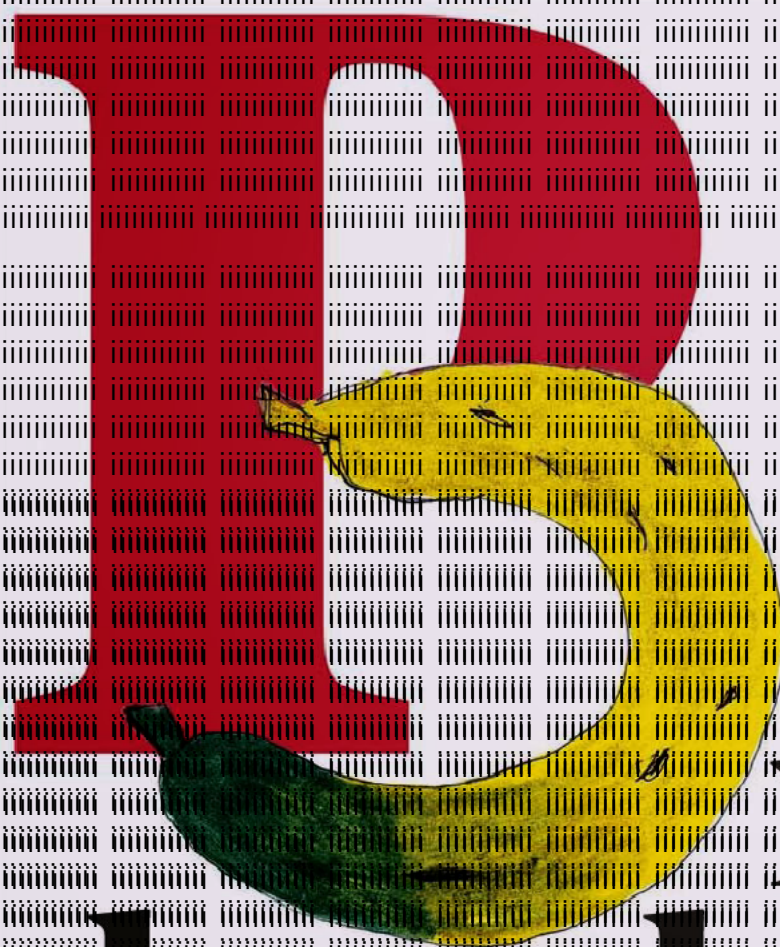
Um olhar brasileiro sobre Portugal

Psre. Houem. He. Chp. di. A. Am. U. S. S. R.

a ruia e Fernando Pessoa? Ttar ou manter a "pedra portuguesa" eis a questão. Cá e lá

Editorial da nossa directora convidada

Pra tudo se acabar na quarta-feira



# Brasil descoberto

2014  
de  
oportu  
modernidade?

temos a  
do país  
foz imaginando que  
cresce melhor so

Fernando Henrique  
Cardoso  
e os  
capitalismo brasileiro

No final do seu livro, o Caetano Veloso começa a discutir a posição do Brasil no mundo. E propõe a designação de "um Ocidente ao Ocidente do Ocidente". Seu livro, aliás, como ele mesmo conta, começa de um artigo encomendado pelo NYT para falar sobre a Carmen Miranda, provavelmente, a mais ocidental de todas as brasileiras, e, ao mesmo tempo, talvez a mais exótica.

Venho pensando na possibilidade de falarmos em um Meta-Ocidente, ou em um Transocidente: ao mesmo tempo em que temos na nossa origem questões ocidentais, elas se misturaram, se quebraram, se foderam e foderam tanto, que hoje podemos considerar que talvez as tenhamos superado. Não uma superação heróica, da resolução de todos os problemas, mas com a criação de novos problemas, os quais passaram a ser mais importantes que aqueles importados.

Algumas pessoas com quem vim conversando desde que ouvi aquela pergunta da Anne se indignaram com minha inquietação sobre o tema: "foda-se o Ocidente, sejamos Brasil sem precisar ser Ocidente". Discordo: penso que é preciso rever isso tudo para, finalmente, recriarmos-nos. E essa recriação

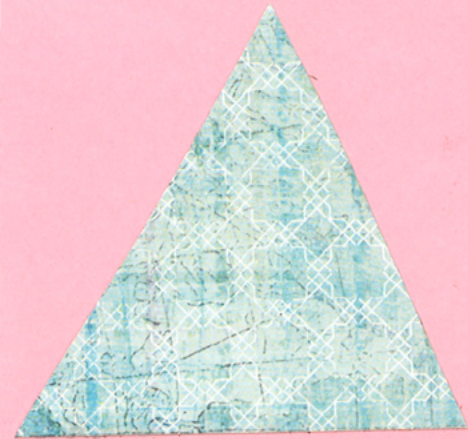
é importante, para não continuarmos reféns dos jogos daqueles que ocidentalizam aos interesses da política e da economia mundial (do Ocidente).

NASCEMOS UM  
OCIDENTE SEM HISTÓRIA

TIAGO DE MELLO é músico. Como diretor do **NME** desenvolve trabalhos voltados à criação, à difusão e à apresentação da cultura eletroacústica. Tem um cd solo lançado (cadernos, tdm), um em duo com Sérgio Abdalla (Drama, mal) e alguns com o NME (NMEchá#1, NMEaniversário#1, NMEaniversário#2). É formado em composição pela Unicamp e estuda Gestão de Bens Culturais na FGV. Atualmente, trabalha em dois novos CDs, a serem lançados no primeiro semestre de 2014: Eu? Turista no MIS?, e Old West News.

[demellotiago.com](http://demellotiago.com)







# ONDE ESTÃO ELAS, AS COMpositoras?

JULIA TELES

especial para esta edição da *linda*

Nos dias de hoje, pode parecer retrógrado ou desnecessário discutir o papel das mulheres na criação musical/experimentação sonora, isso porque em muitas outras áreas artísticas a quantidade de mulheres criadoras já é maior e vista com mais naturalidade. O que ocorre é que ainda há uma ideia, um senso-comum, de que homens compõem/desenvolvem música e tecnologia, gostando de experimentar técnicas e equipamentos, enquanto as mulheres no máximo usam essas tecnologias, reproduzindo o que foi desenvolvido por eles. Na área mais técnica de áudio (quem trabalha diretamente em P.A., monitor, estúdios, etc) ocorre uma grande discriminação e muitas mulheres técnicas que eu conheço já me contaram histórias absurdas de homens que as tratam como se elas não soubessem nem subir um *fader* ou girar um *knob*. Às vezes, homens que sabem muito menos de áudio do que elas chegam para compartilhar um trabalho e só o que fazem é tentar boicotar seu som, isso tudo enquanto fingem saber

tudo e mais um pouco. Talvez se sintam ofendidos por saberem menos que garotas.

Desde que comecei a estudar música, percebi que o que aprendemos como história ou tradição da música ocidental é, basicamente, a história da música feita por homens. Muito raramente, mesmo quando falamos de música do século 20, falamos de mulheres atuando na criação musical. Isso sempre me fez pensar que não haviam mulheres compondo música e experimentando (para desmentir isso, veja o *site Nerdgirls*<sup>1</sup>). Já na faculdade, por algum tempo fui a única garota da classe de composição instrumental. Entrei no estúdio de eletroacústica em 2010 e me formei em 2012, sendo a primeira mulher a se formar no estúdio em seus 20 anos de existência. Como o grupo era formado somente por homens, sempre que eu chegava na roda de conversa em algum momento alguém falava: “cuidado com as palavras, tem uma menina na sala” ou algo parecido. Era engraçada essa tentativa de me ‘proteger’ dos palavrões ou dos comentários deles, pois não é porque somos meninas que não podemos ouvir e falar besteira. Isso me lembra aquele padrão bobo da menina frágil,



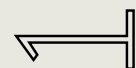
delicada, pura. Como se não pudéssemos assumir esse lado mais concreto da vida, fazer outras coisas, ruídos, coisas nojentas, por que não? Pouquíssimas vezes cheguei nos ensaios e montagens de concerto e não fui lembrada de que era um ser estranho naquele ambiente.

Obviamente, ninguém nunca chegou para mim e disse: “você não pode fazer música interessante porque você é mulher”. Mas o que acontece é que vamos inconscientemente acumulando essas informações, vindas de diversas fontes, de que aquilo não é para nós e, já que não temos outras referências, vamos achando esse pensamento natural. Vamos interiorizando a ideia de que somos um ser estranho, e quando vemos, nós mesmas pensamos que não deveríamos estar fazendo aquilo, que não somos capazes. Por muitos anos, fiquei travada para compor, era um trabalho muito difícil ter voz.

Três livros que eu recomendo para mulheres que estejam passando por isso: *O Existencialismo é um Humanismo* (Jean-Paul Sartre), *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (Virgínia Woolf) e *Pink Noises* (Tara Rodgers). O primeiro mostra

<sup>1</sup> [nerdgirls.poemproducer.com](http://nerdgirls.poemproducer.com)

<sup>2</sup> [symbolicsound.com](http://symbolicsound.com)



que as coisas dependem muito das atitudes e decisões que nós tomamos; é um livro que incita à ação e mostra que as coisas são simples nesse sentido (quando não esperamos salvação divina ou do destino). Aliás, esse primeiro serve para qualquer pessoa em crise.

Os artigos da Virgínia Woolf mostram ela e outras autoras ganhando espaço na literatura, dando respostas a artigos e comentários machistas, debatendo a questão. Mostram que essa luta das mulheres para adentrar os meios artísticos é longa.

Já o *Pink Noises* apresenta entrevistas incríveis com musicistas e artistas sonoras com as mais diversas trajetórias e ideias, mostrando que existem, sim, muitas mulheres produzindo música e tecnologia e se destacando nisso. Me impressionei muito mesmo com as mulheres apresentadas pelo *Pink Noises*. Fico pensando: como essas informações não chegaram a mim antes? Destaque para a Carla Scaletti, uma das desenvolvedoras do Kyma<sup>2</sup>, Pauline Oliveros (que atua desde os anos 50) e Eliane Radigue (que trabalhou como assistente do Pierre Henry, mas foi dissidente da estética da *música concreta*).



Tenho conhecido mais mulheres que trabalham com som, participo de um grupo de estudos que se organiza pelo Facebook chamado "Female Audio Pro Brasil". Lá trocamos vários links, informações sobre softwares, marcamos estudos e aulas práticas em estúdios. É um grupo muito ativo e interessante. Encontrei também vários sites/grupos de mulheres compositoras, acervos, links, o que mostra que há um grande movimento no sentido de mostrar essas músicas feitas por elas e militar pela igualdade de circulação desse material.

Também tenho conhecido mais compositoras e mulheres interessadas em experimentar com áudio e tecnologia aqui no Brasil. Fora da universidade, existe um ambiente muito mais encorajador e inclusivo.

É o que sinto.



Julia Teles é compositora, thereminista e editora de som. Criou os sons do espetáculo lenz, um outro do coletivo teatral 28 Patas Furiosas. Se dedica à edição de som para cinema e a projetos musicais, incluindo trilhas sonoras.



PARA MAIS INFORMAÇÕES <sup>3</sup>:

- *Her Noise* – Arquivo de obras, vídeos, documentário, áudios. <http://goo.gl/kz09ii>
- *When she codes, the revolution's coming* – Artigo sobre feminismo e programação. <http://goo.gl/SsPDtR>
- *Girls on synth, girls on synth...* – Algumas compositoras e link para seus websites. <http://goo.gl/xNqfD1>
- *Sound girls* – Espaço de apoio para mulheres que trabalham com áudio, possibilitando troca de contatos, informações e técnicas. Reúne vídeos, artigos etc. <http://goo.gl/EljKCz>
- *Nerd girls – Mashup* – História da música eletroacústica feita por mulheres, realizada por Antye Greie-Ripatti (AGF) . <http://goo.gl/r5ukaH>
- *Women and music: a journal of gender and culture* – Artigos sobre gênero e música. <http://goo.gl/mvyhF2>
- *Tara Rodgers* – Site da criadora do *Pink Noises*. <http://goo.gl/RcLev5>
- *Ekhofemale* – Informações bem diversas sobre o tema, com vídeos e infos sobre compositoras. <http://goo.gl/xem7BT>

LISTA COMPLETA DE ENTREVISTADAS DO LIVRO PINK NOISES

OUÇAM-NAS NO YOUTUBE

PROCUREM-NAS NO GOOGLE

MARIA CHAVEZ BETH COLEMAN (M. SINGE)

LE TIGRE JEANNIE HOPPER BEVIN KELLEY (BLEVIN BLECTUM)

CHRISTINA KUBISCH ANTYE GREIE (AGF) ANNEA LOCKWOOD

GIULIA LOLI (DJ MUTAMASSIK) REKHA MALHOTRA (DJ REKHA)

RIZ MASLEN (NEOTROPIC) KAFFE MATTHEWS

SUSAN MORABITO IKUE MORI PAULINE OLIVEROS

PAMELA Z CHANTAL PASSAMONTE (MIRA CALIX) MAGGI PAYNE

ELIANE RADIGUE JESSICA RYLAN CARLA SCALETTI

LAETITIA SONAMI BEV STANTON (ARTHUR LOVES PLASTIC)

KEIKO UENISHI (O.BLAAT)

<sup>3</sup> Fiquem com os links e divirtam-se! Todos os textos estão em inglês.

# COMPOSIÇÃO “TRADICIONAL”?



FRANCISCO DE OLIVEIRA

linda #10

PARA CONSIDERAR QUE  
 HAJA UMA MÚSICA  
 “RETROGRADA” E OUTRA  
 “PROGRESSISTA”, É PRECISO  
 CONSIDERAR TAMBÉM QUE  
 A HISTÓRIA DA MÚSICA  
 SEJA UNIDIRECIONAL E  
 QUE SUA HISTÓRIA PASSADA  
 SEJA ESTÁTICA

(The text in this block is partially obscured by a large number '3' at the bottom of the page.)

Ouvi com alguma frequência, nos últimos meses, valerem-se da palavra “tradicional” para que se referissem, por vezes, às músicas de hoje que referenciam a tonalidade dos séculos 18 e 19; por vezes, mais genericamente, à composição sobre o suporte da partitura – “composição tradicional”. O termo soa curioso por, principalmente, dois motivos (para além de sua etimologia, vinda de *tradere* (i. e., “trair”), ser particularmente infeliz). O primeiro é que, se ele for aceito como adequado para referir-se às mencionadas práticas, então fica difícil negar que ele também seja aplicável às classes alternativas às ditas “tradicionais”: a música eletroacústica (enquanto alternativa à “tradicional” música escrita) e os pan-diatonismos, serialismos, espectralismos que sejam (enquanto alternativas à tonalidade clássica) têm todos, afinal, suficiente idade para que tenham constituído, já, “tradições”.

O segundo motivo é que tal emprego do termo revela alguns equívocos com relação ao que está sendo chamado de “tradição”. Considerar que haja músicas tradicionais e, por consequência, que haja

as não-tradicionais, implica em considerar que o compositor, ao compor, está *fora* da história e que ele pode optar por não participar desta, ou que ele pode neutra- e simplesmente reconstituir uma parte sua e ser, assim, “tradicional” (este e seu oposto estão presos em um mesmo paradigma de *história*).

Dando o passo da compreensão de que estamos todos, ao compor, a participar de uma história, o termo “tradicional” torna-se um eufemismo para “retrógrado”; mas então, para considerar que haja uma música “retrógrada” e outra “progressista”, é preciso considerar também que: 1) a história da música seja una e unidirecional, de modo que se faça avaliável se um dado evento composicional está no fio da lâmina do progresso, ou nas caixas dos porões dos museus; 2) que a história passada (incluindo-se, evidentemente, a recém-passada) da música seja estática, que os eventos composicionais assumam, *da capo*, uma significação rígida e uma posição inalterável na história da música.

Não basta aqui lembrar o que já se tornou clichê: que as obras, em suas compleições, são ainda abertas a resignificar-se. É

preciso lembrar que é da graça do jogo resignificar: que Webern lançou novas luzes sobre Bach e, inversamente, Josquin lançou suas luzes sobre Webern; que Berio fez um mundo navegar por um *scherzo* de Mahler, que Debussy levou Tristão aos cabarés e que Haydn, em 1780, fazia piadas musicais com as antiquadas técnicas dos “anos dourados” do século 18.

(The text in this block is partially obscured by a large number '3' at the bottom of the page.)

(The text in this block is partially obscured by a large number '3' at the bottom of the page.)

Francisco de Oliveira é compositor. Interessa-se por Ferneyhough, Haydn, Pérotin, Mahler, cupins e Xororó.



RICARDO LIRA

linda #7

LEMBREI DO  CASO SOKAL

Semana passada, enquanto esperava que meu suco ficasse pronto na conhecida banca de “suco da física” na Unicamp, o Max Packer, um amigo que também é compositor, me contava sobre um software que “escrevia” automaticamente resumos de artigos científicos, desses que valem pontos na Capes e que engordam o currículo Lattes. Bastava escolher o assunto, inserir algumas palavras-chave e puf!, o texto estava pronto, razoavelmente bem escrito e, de quebra, aparentemente com algum conteúdo. E “aparência” aqui é importante.

Lembrei do caso Sokal.

Segundo se diz, em 1996 o físico norte-americano Alan Sokal resolveu “testar” os critérios de publicação de uma revista acadêmica da área de humanidades. Escreveu um pseudo-artigo que reunia

elementos de física quântica e conceitos ditos pós-modernos que, para ele, não passavam de jargões sem conteúdo, mas que davam à escrita a boa aparência segundo a moda acadêmica de então. O artigo *nonsense* foi aprovado e publicado; muitos aplaudiram a iniciativa de Sokal.

Não!... Não estou fazendo apologia aos que gostam de dizer que isso que se faz em humanidades (ou em artes) não deve ser levado a sério, que é pseudo-ciência ou que não deve ter lugar como algo válido. Nada disso! Queria apenas colocar algumas questões sobre as implicações contidas nisso que é *fazer* algo e, especificamente, no que é fazer música: compondo, tocando ou ouvindo.

Ora, alguém poderia estranhar essa comparação entre ciência e arte. Afinal, o que tem a ver esse problema dos critérios de conteúdo de um texto acadêmico com música? Aparentemente, nada mesmo.

Outros poderiam dizer que esse tipo de aproximação é só um vício daqueles ligados à música contemporânea que, não raro, são pessoas que também fazem pesquisa acadêmica. Pode ser.

E, ainda, poderiam argumentar que música e ciência têm critérios de validação distintos. Boa! (E acho que é nesse sentido que se deveria criticar, por exemplo, o caso Sokal).

No limite alguém poderia dizer que, no caso da música, simplesmente não tem nada a ver esse negócio de critério porque, claro.... é arte. Já vi muita gente que *faz* música, dentro e fora da universidade, dizer algo no teor dessa afirmação, e até entendo os motivos. Falar em critério ou em validação em música sempre soa meio reacionário, meio dogmático. Mas quais as consequências desse tipo de afirmação? Dizer que não tem critério significa dizer que tanto faz?

Ora, se a resposta a essa última questão for sim, então não seria o caso de dizer que a música e, estendendo, a arte, é algo de todo supérfluo? Um ornamento, um penduricalho que fazemos ou não em nosso dia a dia, entre um e outro trabalho “sério”? Se for isso mesmo, me parece, então, que não faz nenhum sentido uma iniciativa como essa *linda*, onde se tenta discutir música e espaços para a música. Por que desperdiçar tempo *praticando* isso que tanto faz?

Agora, se a resposta for não; se música e arte não são ornamentais, então existe uma responsabilidade no seu fazer... uma ética (e aqui toco no tema já abordado pelo Ivan Chiarelli na *linda* #1: *Escute com responsabilidade*<sup>1</sup>).

A questão toda, levantada na mesma conversa na fila do suco, é: será que não estamos fazendo (compondo/tocando/ouvindo) música como quem escreve um artigo auto-produzido, que na superfície aparenta algo, mas que, de fato, tanto faz? E aí voltamos aos critérios. Eles não são dogmas, não são leis eternas, não precisam vir de fora - do tipo validade científica ou coisa que o valha - mas são pensados no interior da própria práxis musical que não se queira supérflua.



Ricardo Lira é músico compositor. É graduado e mestre em música pela Unicamp, onde também estuda filosofia.

<sup>1</sup> Leia em <http://goo.gl/1N0dX0>

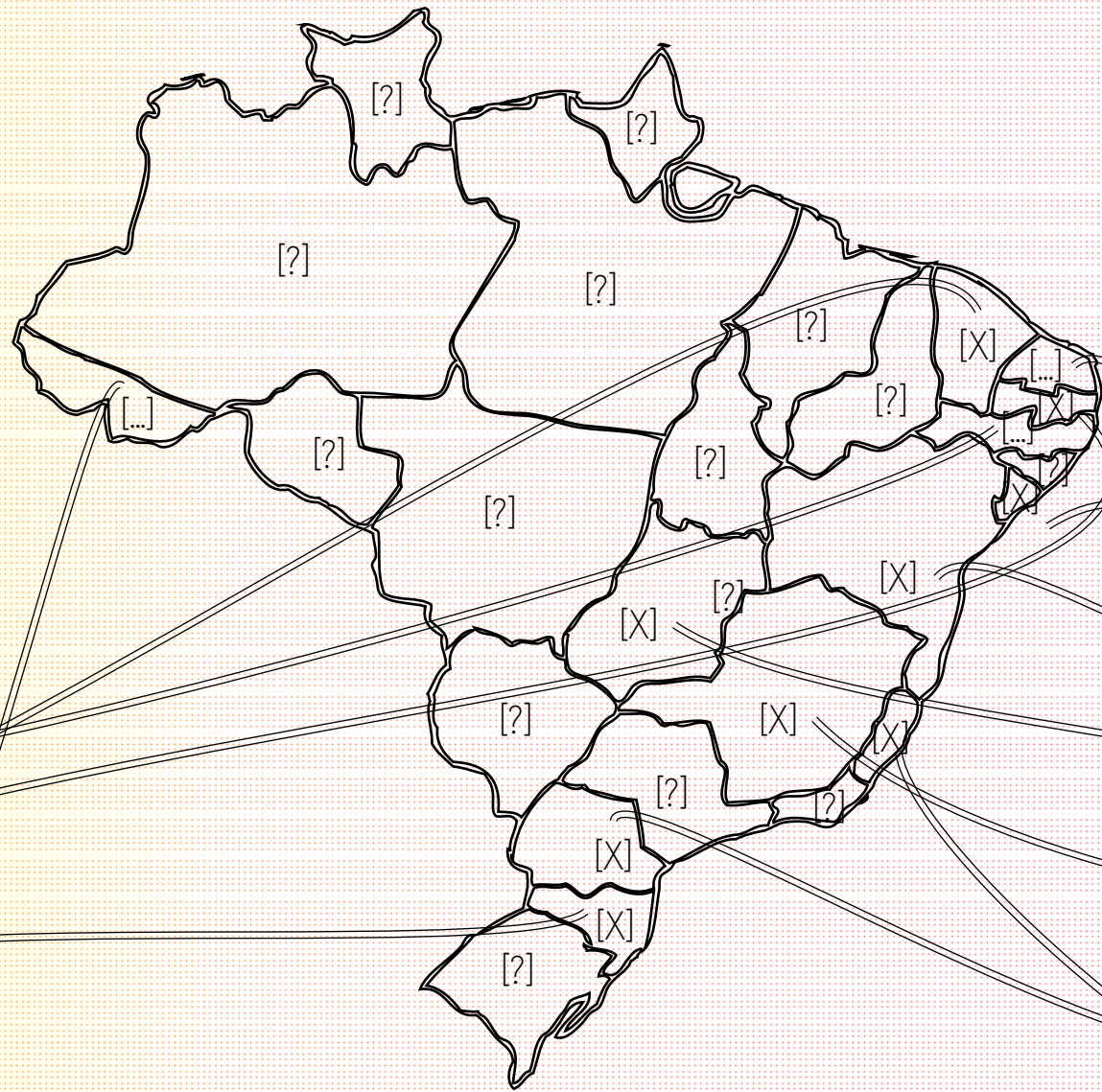


# ESPECIAL: MÚSICA EXPERIMENTAL NO BRASIL

Você sabia que, quinzenalmente, pode conhecer um pouco mais sobre a música de invenção no Brasil? Sua história e seu presente? Seus autores e seus sons?

Desde fevereiro, uma série de textos está sendo feita especialmente para a *linda*. Amigos de todas as capitais do país foram chamados para nos contar como as coisas *realmente* vão por lá.

THELMO CRISTOVAM  
ERIC BARBOSA  
VALÉRIO FIEL DA COSTA  
FLORA HOLDERBAUM  
DÁMIAN KELLER



A música de invenção não é um privilégio dos centros mais abastados, nem de uma elite sudestina: estamos por toda parte e não somos pouco! Conheça mais sobre essas pessoas e ouça suas músicas em: <http://linda.nmelindo.com>

HEATHER DEA JENNINGS  
ALESSANDRO SANTANA  
PAULO RIOS FILHO  
BRUNO ABDALA  
THAIS MONTANARI  
LILIAN NAKAO NAKAHODO  
MAGNO CALIMAN



# MORTON FELDMAN

---

## ME ENGANOU

SÉRGIO ABDALLA

linda #8

Existem meios de se falar de um método enquanto se utiliza-o criticando-o, inclusive criticando-o por se prestar à utilização e por ser, enfim, um método. Esses meios podem ter um caso, uma amostra, um uso, num texto que pretenda aplicar o método enquanto não acredita que qualquer aplicação de método seja possível ou adequada nesse caso, caso em que o método seja o de questionar a aplicação de métodos ao objeto do texto - objeto, nesse caso, que não é o método, mas uma outra coisa, uma forma de discurso que se pretende sem método e que precisa ser devidamente criticada em sua pretensão. Não estamos aqui para isso, hoje. Vamos adiante.

Tendo como objeto pretendido a posição de objeto de comentário metódico que pode ter um texto pretensamente não-metódico, nosso texto já começa dando voltas. Adiante.

Então falemos de (ou só anunciemos) uma música que dá voltas, voltas sobre sua própria falta de sentido, e sobre sua falta de sistema. A música de Morton Feldman tem um lugar de destaque dentre as que assim dão voltas. Ela dá voltas, mas, como tudo o que dá voltas, e que não é o circular



(consideraríamos que é à toa que dizemos que algo está dando voltas exatamente ao querer dizer que este algo não deveria?), dá voltas por não saber aonde vai, e por não ter onde ir buscar o que nomearia, o que poria termo à volta, ao passeio. Dá voltas no ouvinte, na medida em que o engana *sobre* a sensação de que estamos indo a algum lugar, e também o engana *com* essa sensação.

- *sobre* essa sensação teleológica, indo a algum lugar, ela o engana dizendo que isso não pertence à cena dessa música, que é supérfluo, e (a primeira vira uma enganação exatamente quando a segunda se consuma);
- *com* essa sensação na medida em que nunca deixa de indicar que talvez estejamos vindo de algum lugar, estejamos fazendo um caminho de lá para um outro, conforme talvez algum método.

Indica como quem aponta com o dedo, e o ouvinte, que é mais como um cachorro do que como um gato, sempre não consegue deixar de olhar para onde ela aponta. E, depois de apontar e enquanto aponta, continua nos levando a lugar nenhum. Não

é um caminho, não tem volta e, mesmo que se pense numa via de mão única ainda assim como um caminho, não se pode voltar ao início e passar novamente por ela em sua única mão (mão que seria o caminho desperto e consciente do compositor) porque ela, a via, em si, não é conhecida por ninguém.

Nos engana ao apontar um caminho e não fazê-lo, e nos engana ao explicar-nos que não precisamos de caminho ou de ilusão de caminho, pois continua ainda assim dependendo dessa indicação para levar-nos junto.

Música indigente e bem articulada, como um guia turístico desesperado para que a visita não acabe, pois ele ganha por hora.

Talvez devamos, nesse mesmo movimento de pensar como essa música nos leva adiante, tentar ser mais como um gato. Quando ela nos apontar uma direção, que já sabemos ser falsa e necessária como farsa, podemos olhar para a ponta do dedo que aponta, dedo do compositor que assumidamente (embora fingindo que nos quer enganar) não sabe e não quer saber aonde vai.



É importante que não fiquemos ressentidos da falsa circularidade dessa música, e que lembremos que, muito diferentemente de correr atrás do rabo, ela dá voltas, como quem procura fantasmas pela casa, fantasmas que sabe nunca encontrar. Se encontrasse, se quisesse pôr termo e dar nome, talvez sumisse ao encontrar, no fantasma, o próprio rabo, e acabasse como a cobra, que, sabe-se, é o mundo. Falamos exatamente de uma música que não é o mundo, e que ainda assim não procura nem encontra nada nele, mas sim sempre fora dele, e sempre sabendo (e ainda assim nos enganando) que não há nada a encontrar.

Turismo de coisa nenhuma que nenhum método poderia alcançar, mas que ainda assim não teria nenhum adepto se não anunciasse um caminho, não pusesse uma placa que dissesse “hoje, trilha às 9h; amanhã, loja de antiguidades às 10h”. Na loja de antiguidades não se encontra nada de novo, e, no fim, nada que já não se tenha visto por aí. Lembramos, porém, que novamente não há nada a encontrar, de fato. A trilha, sei lá da trilha, não sei mais por onde passei. Estava olhando pro dedo do guia.

*(Posfácio: seria legal se você pudesse escutar a música de Morton Feldman agora. Nessa chave específica de pensamento, Patterns in a chromatic field é um forte processo de enganar/ desenganar. O Youtube te ajudará, se você precisar)*

::  
::

Sérgio Abdalla faz: peças eletroacústicas, instrumentais, audiovisuais, improvisação; edição de som na Confraria de Sons & Charutos; live-electronics na Filarmônica de Pasárgada. Foi dos grupos Basavizi, Dito Efeito e mal.

[soundcloud.com/sergio-abdalla](https://soundcloud.com/sergio-abdalla)

::  
::  
::  
::

::  
TALVEZ DEVAMOS, NESSE MESMO MOVIMENTO DE PENSAR COMO  
ESSA MÚSICA NOS LEVA ADIANTE, TENTAR SER MAIS COMO UM GATO.  
::



# ZAP, ZAP, ZAP: A TELEVISÃO, O DESENHO DESCONHECIDO E O SEU “STOP THE EXPERIMENTAL MUSIC”

NICOLE PATRÍCIO

linda #7  
linda #9

DESENHO ESQUISITO, DE  
TRAÇOS COMPUTADORIZADOS  
E FORTES, DESTACANDO QUALQUER  
CATAFLOFT COM ONDINHAS SONORAS E  
COLORIDAS

DESENHO ESQUISITO, DE  
TRAÇOS COMPUTADORIZADOS  
E FORTES, DESTACANDO QUALQUER  
CATAFLOFT COM ONDINHAS SONORAS E  
COLORIDAS

Quero começar mais um de meus textos doidos pr'essa linda revista com um abre/ fecha parêntese: você – seja você quem for – que decretou o desenho animado como o programa nobre das manhãs em marcha lenta, merece minha animada gratidão.

Sábado. Não entendi por que raios acordei tão cedo (chegou o fim de semana, oras!) mas lá fui eu, então, preparar e tomar meu café da manhã. Depois de sentar no sofá e *blip* no controle remoto, procurei um desenho pra assistir. *Zap, zap, zap, zap.*

3  
2



Depois dos minutos finais de *O Incrível Mundo de Gumball* (êba!) eis que viria, a seguir, um tal de *Angelo* (no título original, *Angelo Rules*). A história é, de um modo sucinto, sobre esse garoto e seus amigos, Lola e Sherwood; uma produção francesa/inglesa. Desenho esquisito, de traços computadorizados e fortes, destacando qualquer *cataploft* com ondinhas sonoras e coloridas. Mas o curioso, mesmo, estava em um dos episódios: a mãe de Angelo, todos os dias de manhã, deixava música

experimental tocando na cozinha enquanto a família tomava café.

Pois é, música experimental.

Com direito a um “Agora vem a melhor parte!” alegremente bradado pela primogênita sem nome.

O pequeno Angelo queria acabar com a barulheira de uma vez por todas; então, engrenou um de seus tantos planos: “começou” gostar de música experimental,

3  
3

comprou CDs, juntou a turminha pra tocar – vale dizer que o instrumento de Lola era o secador de cabelo da irmã de Angelo – tudo para agradar a mamãe.

Mentira.

Era pra deixá-la enjoada, mesmo.

E veio o *finale* do plano infalível (salve, Cebolinha!): o garoto deixou um rádio embaixo da cama dos pais. Assim que a mãe foi dormir, *play*. Ela acordou. Quando quase pegava no sono, *play*. Ondinhas sonoras e coloridas. Acorda. Quase pega no sono. *Play*. Repete. Repete. Repete.

No dia seguinte, a única coisa que ela queria era silêncio.

Os olhos pesados, a voz cansada.

“Silêêncio, shhh!”.

Acho que o episódio acabava aí, não me lembro bem.

Sabem, caros lindos, esse desenho maluco me deu a ideia de tirar a prova: como as crianças reagem à música dita como experimental? A partir e até que ponto uma música é experimental pr’uma criança?

Será que vão chorar? Rir? Fazer cara de “sim” ou “não”?

Fica o desafio pro meu próximo manifesto.<sup>1</sup>

STOP THE EXPERIMENTAL MUSIC:

A EXPERIÊNCIA

*(...) como as crianças reagem à música dita como experimental? A partir e até que ponto uma música é experimental pr’uma criança? Será que vão chorar? Rir? Fazer cara de “sim” ou “não”?*

Então, vamos lá: para o desafio que matutei em meu texto anterior, chamei minha serelepe prima Letícia Ferreira, de sete anos. Bem aí embaixo<sup>2</sup>, vocês podem ouvir as reações dela enquanto tocava músicas dos Chinese Cookie Poets e de três das trilhares de facetas de Cadu Tenório - ele mesmo, ele como Sobre a Máquina e ele como VICTIM! (Vale lembrar que as únicas coisas que disse a ela antes do tal teste foram do tipo “se estiver bom ou ruim, pode falar”).

O resultado me garantiu boas risadas.

Ah, a gargalhada dela é das mais espontâneas. Mesmo,



Nicole Patrício é pedreira (vulgo “recém-formada”) em Jornalismo. Manifesta o alter-ego através de sua banda-de-uma-menina-só Alambradas, ama batata frita e fala sozinha demasiadamente - não nessa ordem.

<sup>1</sup> Depois do texto pronto, consegui achar o episódio em <http://goo.gl/2dm9O9>

<sup>2</sup> Ouça em <http://goo.gl/PQ7rio>



O que já aconteceu no ESPAÇO 28?

## OCUPAÇÃO

200 anos de *G. Büchner*  
*Lacuna ou falha  
no texto original?*

Março – Dezembro/2013

concerto

## NME#16 Carnaval

Fevereiro/2014]

exposição

#cortacola  
de Adelita Ahmad

Março – Maio/2014


temporada teatral

lenz, um outro   
inspirado na obra de Georg Büchner

Março – Maio/2014

ESPAÇO **28**

SEDE DO GRUPO E ESPAÇO CULTURAL  
NA VILA CLEMENTINO  
R. Dr. Bacelar, 1219 - Vila Clementino - SP

acesse  /28patasfuriosas

DEZ ANOS DE SOLIDÃO NA CAPITAL DO MENOR ESTADO BRASILEIRO  
AMBIÊNCIAS SONORAS PARA BAIXAR O SEU ASTRAL  
[2004-2014]



OUÇA GRÁTIS EM  
[NME.LINDO.BANDCAMP.COM](http://NME.LINDO.BANDCAMP.COM)



# O GLITCH COMO SPAM

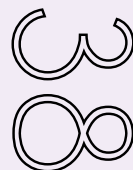
RODRIGO FAUSTINI

linda #4

||||| A INCORPORAÇÃO  
||||| MASSIVA DO GLITCH  
||||| NA CULTURA  
||||| PARECE NATURAL A UMA  
||||| GERAÇÃO ACOSTUMADA A  
||||| LIDAR COM PROBLEMAS  
||||| ENVOLVIDOS NA INTERAÇÃO  
||||| COM  
||||| NOVAS TECNOLOGIAS. |||||

As afinidades da música com os usos “incorretos” ou “inusitados” da tecnologia eletrônica e digital são muitas, talvez pela própria importância que o arquivo sonoro da obra musical tenha ganhado desde o século 20, apresentando aos artistas e público diversas novas tecnologias e formatos, cada qual com seu potencial de ruído específico embutido e incontornável. Muito antes de receber seu nome como “glitch”, o erro proposital começou a fazer parte de um processo maior de desconstrução que se apresentava nas composições que começavam a se utilizar dos processos eletrônicos e computacionais, na contramão do aperfeiçoamento.

Porém, a quantidade com a qual esses processos aparecem nas obras experimentais atuais (desde, digamos, os anos 80), e sua passiva absorção pelo público, é de uma diferença notável, por alguns motivos óbvios – como a maior acessibilidade aos processos de criação digital e o compartilhamento em redes – mas que não parecem explicar o processo todo, que hoje inclui o subgênero musical *Glitch hop* e a presença do glitch e da incorporação “naturalizada” de efeitos similares em diversas músicas do mundo



pop atual, de Will.i.am a Skrillex, com o “glitch” transformando-se num efeito de plug-in, podendo ser escutado sem ser notado como tal, confundindo ainda mais as noções de informação e ruído.

Um certo esgotamento da utilização do Glitch em composições pode ser notado pela maneira com a qual vários artistas que, no início de suas carreiras, focavam-se diretamente na sua exploração para suas obras, começaram cada vez mais a deixar de lado seu uso, em troca de incorporar seus experimentos iniciais com Noise puro na composição digital mais ligada a tradições de gêneros musicais, como foi possível notar em nomes importantes para a “glitch music” como Oval, Oneohtrix Point Never, James Ferraro, Alva Noto e Tim Hecker, todos os quais tiveram períodos curtos e intensos de experimentação com o glitch mas que agora saem em busca de novas texturas. Um efeito similar aconteceu com a presença do Glitch em outras formas de arte digital, com os trabalhos conceituais perdendo espaço para uma torrente de arte generativa compartilhada em grupos da internet – a quem interessam apenas os trabalhos que buscam novas (des) apropriações da tecnologia e um trabalho

mais direto e puro com a corrupção de dados, resta muita pesquisa.

A incorporação massiva do Glitch na cultura, além do campo da música experimental, que aparece hoje em videocliques, filmes, comerciais, músicas pop entre outros parece natural a uma geração acostumada a lidar com problemas envolvidos na utilização de/interação com novas tecnologias e cada vez mais se interessa por edição de sons, imagens e até programação – mas, ao mesmo tempo em que é mais utilizada, limita-se seu potencial crítico, quando o ruído é utilizado apenas como um “adereço” de mensagens nas quais o glitch é incorporado indistintamente, indício da fragilidade de discurso em troca de uma estetização mais palatável e menos subversiva. Assim, coloca-se a própria condição de “ruído” do glitch em questão, no momento em que ele pode ser acrescentado pelo software, antecipado pelo público e apresentado apenas como mais um elemento de construção do que de ruptura, entropia.

Uma visão diferente, talvez menos pessimista, seria a observação de que a forma pela qual o glitch tem aparecido, separado do embasamento teórico ou ao





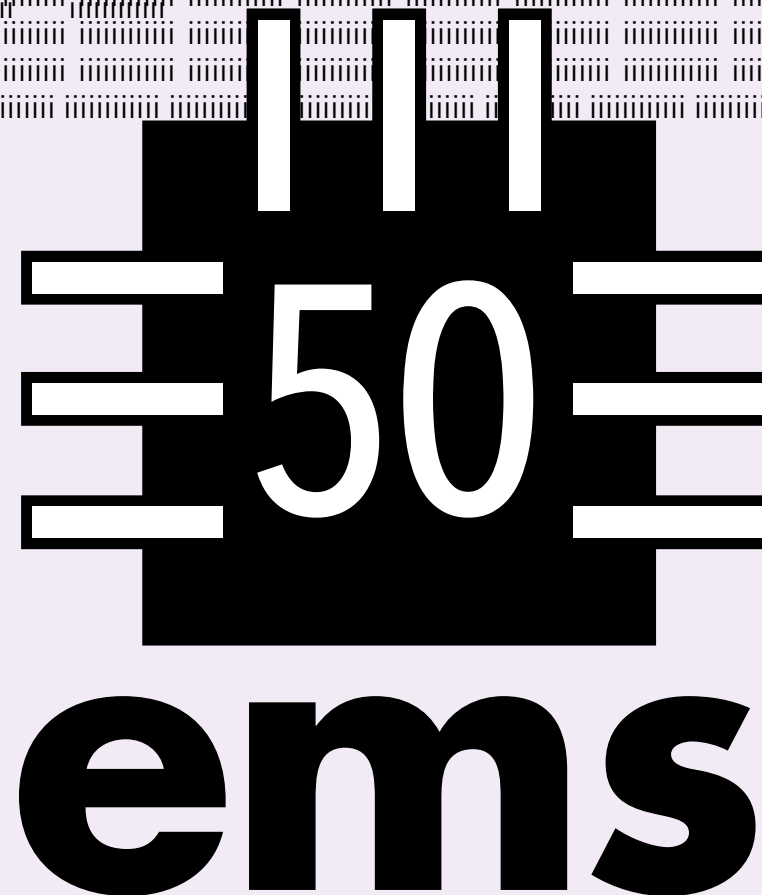
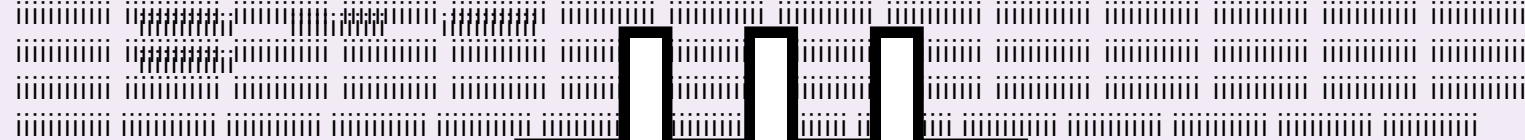
menos crítico com o qual surgia em meios menos acessíveis, continua associado à sua exposição da corrupção inerente a toda compressão informacional. É pela utilização popular de si mesmo como efeito, facilmente atingido via tutoriais e plugins ao invés da experimentação mais direta com a informação, mecanizado em sua forma de distribuição – como o spam, recentemente deu seus ‘pop ups’ num desenho do Cartoon Network, no premiado filme *Holy Motors*, num clipe do Kanye West (e em várias faixas de seu álbum *Yeezus*), num aplicativo de celular gratuito desenvolvido para a galeria de arte digital *The Wrong* (uma tentativa recente de ordenar e destacar obras esparsas dentro da arte digital, resultando num amontoado de links e interfaces heterogêneas) e em séries de “gifs quebrados” anônimos da internet.

De certa forma, é possível dizer que, recentemente, os desenvolvimentos mais interessantes dentro da *Glitch art* tem se encontrado justamente na distribuição mais ampla de sua mensagem do que nas obras em si. Embora seja mal apreciado dentro de serviços utilitários como o email,

o spam consegue chamar mais atenção para si quando é re-allocado, avaliado pelo seu potencial generativo e no seu fracasso randômico de ser uma mensagem real e “bela”, mantendo em si um charme grotesco, por mais programado que seja.



Rodrigo Faustini *estudante de Midialogia e videoartista experimental hipócrita, que em toda vez que tiver que se anunciar, dirá que é alguma outra coisa.*



Desde 1964, o EMS (Estúdio de Música Eletrônica de Stockholm) é o centro para a música eletroacústica e a arte sonora suecas. EMS é uma parte independente do Statens Musikverk (Desenvolvimento e Herança Musical da Suécia).

Além de tornar disponíveis estúdios profissionais para a produção de música eletroacústica e arte sonora, o objetivo do EMS é apoiar o desenvolvimento artístico da música eletroacústica e sua integração com outras áreas da arte. Representa a música eletroacústica da Suécia em vários contextos internacionais e vê como uma de suas principais missões agir como veiculador de informação, tanto nacional quanto internacionalmente. Compositores estrangeiros regularmente vão ao EMS para trabalhar e podem desfrutar de um período de trabalho enviando projetos. Saiba mais em:

<http://www.elektronmusikstudion.se>



# PRESSA

NATÁLIA KERI

linda #10

escrito a partir de *Brute*<sup>1</sup>, de Jay Nein Sane

||||| ||||| ||||| ||||| ||||| |||||

*Quais são as palavras dos sons? Que frases eles formam? Que tipos de texto advêm de músicas feitas de sons?*

*Quando pensamos em produzir uma revista sobre cultura eletroacústica, decidimos que não poderíamos preencher-la apenas com palavras: os sons se faziam necessários.*

*Convidamos Natália Keri a pensar que palavras vêm de que sons, as estórias de cada progressão sonora, as pontuações de todos os silêncios. Também convidamos dez compositores à escreverem músicas que seriam vertidas em texto.*

*Aqui, você lerá Brute, de Jay Nein Sane – ouça seus sons enquanto lê o texto de Natália. E aproveite também para ler as palavras das outras composições desse projeto<sup>2</sup>.*

				:			:					:					:					:					:				
				:			:					:					:					:					:				

4  
2

Não basta a transitoriedade da vida. Estar em trânsito era o tesão do cara que não queria estacionar em lugar nenhum. Sempre na correria, as pessoas que conhecia e reconhecia simplesmente estavam em sua vida, mas não eram ninguém.

Somente tem intimidade com o tempo, com quem brinca de ser mais que um cara, de estar na frente dos outros caras.

Os tramos são só uma desculpa para a velocidade. Não tem cara que faz o que ele faz. É maluco. Nunca deu mancada, resolve trampo impossível.

O sangue corre não pelas batidas do coração mas pela vibração do motor. Não tem freio, o doido. Adora o som impaciente da buzina. Entrega a mensagem de pressa para a humanidade. Sejam mais rápidos porque o tempo corre de garupa da minha moto.

Não consegue se lembrar de quando começou com isso. Gosta de falar que nasceu montado na moto, buzinando para o médico e já direto para a rua. Levar a certidão de nascimento para o cartório, entregar em casa, pegar as lembrancinhas, levar para as tias, recolher os presentes e levar para a mãe.

Dava risada imaginando o pirralhinho costurando e a galera na rua tirando foto com o celular para colocar no Facebook.

Nascer rápido, viver rápido e morrer muito rápido. Já sabia como ia ser. Na velocidade máxima da moto a morte ia aparecer em um flash e pronto. O trampo de morrer tava feito.

||||| ||||| ||||| ||||| ||||| |||||  
||||| ..... ||||| ..... ||||| .....  
||||| ..... ||||| ..... ||||| .....  
||||| ||||| ||||| ||||| ||||| |||||

Natália Keri, paulistana de 27 anos, é formada em jornalismo pela Universidade de São Paulo. Está cursando mestrado em Ciências da Comunicação na mesma instituição. É co-autora do livro *O poder e a fala na cena paulista, de 2008, sobre censura teatral, vinculado ao Arquivo Miroel Silveira. Trabalha com comunicação desde 2005, atualmente na assessoria de imprensa da Prefeitura de São Paulo. Colabora com Tiago de Mello desde antes da fundação do NME.*

3  
4

<sup>1</sup> Ouça Brute, de Jay Nein Sane, em <http://goo.gl/RuJIs0>

<sup>2</sup> Ouça as demais faixas em <http://goo.gl/8JnRdk>

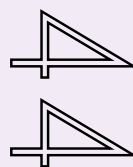
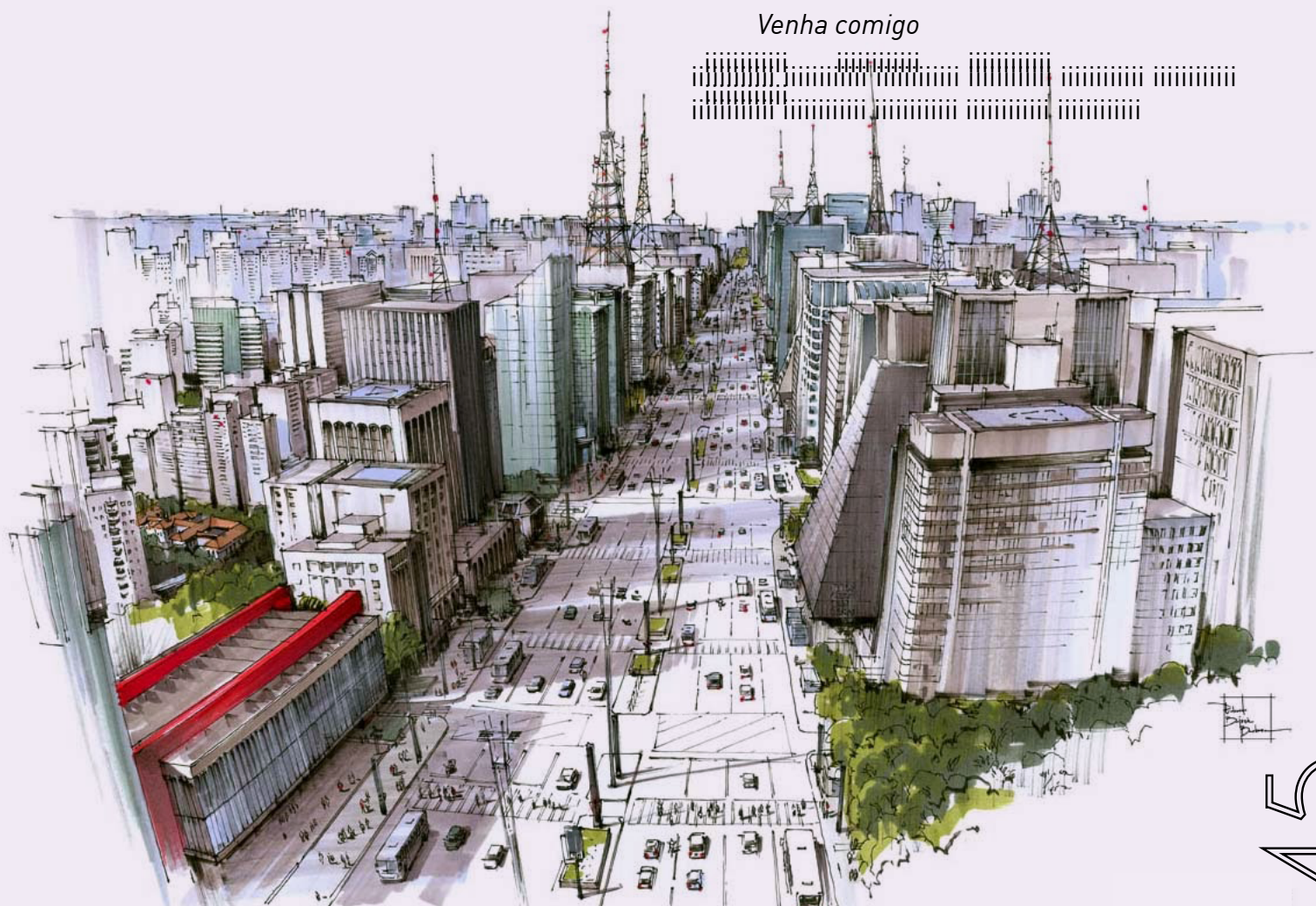
# LUTA E LUTO (ESCUTA)

BRUNO FABBRINI

linda #10

*Construção, cartografia e deslocamento.  
Aqui me proponho a analisar um pouco  
da estranha (não) redondeza que habito,  
SP.*

*Venha comigo*



Os timbres da sinfonia urbana cotidiana vem arrebatando com a minha cabeça há algum tempo, as obras me perseguem e pra onde quer que eu vá, elas logo aparecem. Das pequenas reformas dos vizinhos no prédio às edificações que se erguem na rua, no bairro, no perímetro e entorno do meu transitar diário, a vida se transformou num grande e ruidoso inferno. Agora mesmo estão subindo 28 andares aqui em frente de casa e as obras – desafiando qualquer *Lei do Psiu*<sup>1</sup> – começam pontualmente às 07h e vão até umas 19h, 19h30, depende do dia, final de semana incluso (com menor carga horária).

Sigo, e transitando por aí diariamente, espremido entre as carcaças que me separam das ruas e calçadas, no ônibus, metrô ou táxi, cumpro meu percurso saltando de enlatado em enlatado ao som de motos, buzinas, motores e auto-elogios entre condutores; à pé, caminhando, olho pro caos que me cerca, dirige meu olhar e escuto os sons das pessoas se trombando no túnel das estações de metrô, atropelando umas às outras com guarda-chuvas dirigidos tão sem controle quanto os nervos dos motoristas que se locomovem,

ou tentam se locomover, bem como o murmurinho de quem fica de fora do abrigo do ponto de ônibus lotado- estou certo, é pouco espaço, e muita gente. Assim, espremido (e oprimido) pela multidão, cidade e corredores estreitos, construo minhas (sonoras) memórias de um dia.



Depois de conflitar o ambiente, cansado do ar poluído e da cartografia urbana desgovernada, atravessado por obstáculos e sons insuportáveis que cortam o pensamento, e desejando um pouco de paz – silêncio – pra sentar no meu canto, me concentrar e compor, a música já não está. Escutar, extrair e produzir música é impossível- a cidade está em obras, e minha cabeça entulhada de ruídos. Sofro de surdez imaginária, ou surdez hiper-sensitiva.

Surdez imaginária? Surdez hiper-sensitiva? Com todo espaço ocupado por ressonâncias e perturbações incessantes, tudo soa uniforme, plano: a profundidade e qualquer outra nuance desaparecem, no lugar delas um zunido quase ininterrupto toma conta da escuta e não há mais distinção entre sons internos e externos. Mais longe de

<sup>1</sup> A Lei do Psiu é a lei municipal da Prefeitura de São Paulo para combater a poluição sonora da cidade. O Psiu fiscaliza bares, boates, restaurantes, salões de festas, templos religiosos, indústrias e até mesmo obras.





meu caráter humanitário, e próximo do maquinal, afastado de qualquer sinal de afeto ou emoção, sigo num moto perpétuo perturbador, neurótico, numa experiência sonora que beira, ou ultrapassa, qualquer limite suportável. De alguma maneira, torno-me a própria cidade, a ruidosa cidade<sup>2</sup>.

|||||

*Na música do som ininterrupto, tudo soa como*

*cansaço*

*mesmice*

*stress:*

*Luto da escuta.*

|||||

Se você quer se interar do despertar e do dia-dia nos arredores de casa, ouça no meu Soundcloud o que venho escutando nos últimos nove meses<sup>3</sup>.

Pense no efeito acumulado de toda essa massa sonora, e tente ficar tranquilo.

<sup>2</sup> Um dado estatístico: São Paulo é a cidade que tem o maior número de transtornos mentais do mundo, segundo a OMS, e boa parte deles é diretamente ligados ao stress (ou, leia-se, em boa parte dos casos, perturbações urbanas). Viver em meio ao bombardeio sonoro cotidiano, como se vê, mostra-se bastante perigoso.

<sup>3</sup> <http://goo.gl/qh6PkA>

|||||

|||||

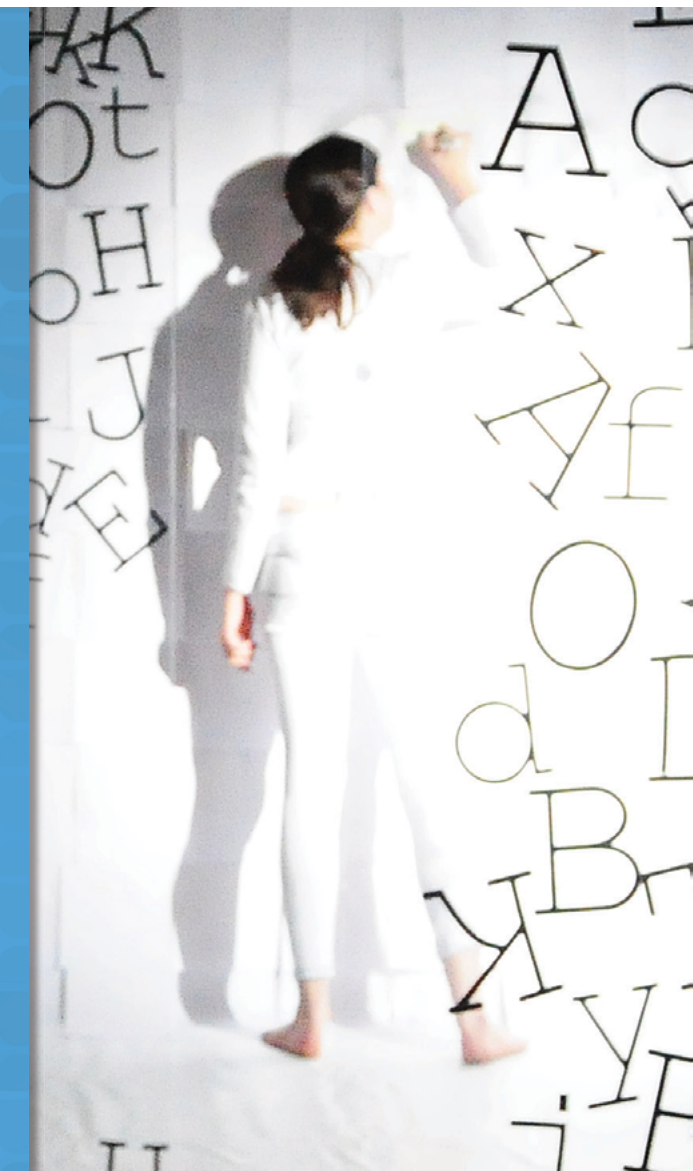
Bruno Fabbrini *criou música, formou-se em audiovisual e cinema, compõe, decompõe e recompõe sons, palavras e imagens. Integra o Baoba Stereo Club, o Invisibilidades) e o NME. Vive, briga com e adora SP, trabalha com música e luta pra manter a (in)sanidade (cri)ativa.*



## Processo Seletivo 2015

### CURSOS GRATUITOS DE DOIS ANOS

ATUAÇÃO • CENOGRAFIA E FIGURINO • DIREÇÃO  
DRAMATURGIA • HUMOR • ILUMINAÇÃO  
SONOPLASTIA • TÉCNICAS DE PALCO



INSCRIÇÕES A PARTIR DE JULHO DE 2014  
Mais informações em [spescoladeteatro.org.br](http://spescoladeteatro.org.br)



# O SONZINHO AGRADÁVEL DO RESTAURANTE JAPONÊS

LUIS FELIPE LABAKI

linda #9



Poressesdiaseuouvio “Pergunteaomaestro” da Cultura FM – um interprograma em que o João Maurício Galindo responde a questões dos ouvintes. Nesse dia, foi uma colocação muito simpática: o ouvinte perguntava se o maestro poderia falar alguma coisa sobre aquele sonzinho agradável que ele sempre ouve quando vai jantar em restaurantes

chineses ou japoneses. E a resposta foi: esse sonzinho é a música ambiente, uma música criada para não ser percebida, para não ser o foco da atenção e que também não possui valor artístico ou estético algum, absolutamente distante das grandes obras musicais – e creio que aqui o maestro citou Bach, Beethoven e outros exemplos daquilo que às vezes ainda se insiste em chamar de *a boa música*.

Preciso dizer que geralmente me divirto com o “Pergunte ao maestro”. Mas coitado do sonzinho agradável do restaurante japonês! Não quero aqui defender o “música, tanto faz” discutido pelo Ricardo Lira no seu texto *Práxis* (nesta própria edição, mais acima), mas certamente a proximidade com os cânones da *boa música* não deveria ser um critério excludente para determinar que tipo de produção musical possui – ou não – algum “valor artístico/estético”.

Imagino que, com sua resposta, o maestro quisesse dizer que não considera que CDs do tipo “Jardim Zen”, “Sons da natureza” e etc. sejam objetos artísticos. Mas ele acabou usando um termo mais amplo, música ambiente, e também não tenho como adivinhar exatamente o que o faz



pensar que ela seja desprovida de qualquer valor. O fato é que, se proximidade com a *boa música* fosse critério, há ao menos um exemplo bem famoso de “música ambiente” dentro do que ainda poderia ser considerado “canônico”: a *musique d'ameublement* de Erik Satie.

Será que o que o incomoda na música ambiente é sua dimensão explicitamente utilitária? Talvez. Mas o utilitarismo não é sempre sua única faceta, e tampouco é uma exclusividade sua – afinal, qualquer música sacra cumpre a princípio uma função determinada num contexto religioso; minuets, valsas, mazurcas e etc. são antes música de baile, e assim por diante. Sob este aspecto, a diferença da música ambiente talvez esteja no espaço (físico e psicológico) que ela ocupa em determinado contexto social. Num texto do encarte de *Music for Airports*, seu primeiro disco da série “Ambients”, Brian Eno discute um pouco essa hostilidade:

*O conceito de uma música projetada especificamente como um elemento de fundo em um ambiente foi criado pela Muzak Inc. nos anos cinqüenta, e desde então ela veio a ser conhecida*

*genericamente pelo termo Muzak. As conotações que esse termo carrega são aquelas particularmente associadas ao tipo de material que a Muzak Inc. produz – melodias familiares, arranjadas e orquestradas de uma maneira leve e derivativa. Compreensivelmente, isso levou a maioria dos ouvintes (e dos compositores) perspicazes a recusar inteiramente o conceito de uma música feita para ambientes como uma idéia digna de atenção.*

Concordo com ele. Acho que mesmo em sua versão “leve e derivativa” o Muzak possui um lado perverso em sua proposta, seja na “neutralização” dos espaços, seja ao ser utilizado para o aumento da produtividade dos funcionários de uma loja. E um efeito colateral recai a longo prazo também sobre as próprias “melodias familiares”: eu, por exemplo, sempre associo *Wave*, de Tom Jobim, a elevadores de shopping. Um pouco como a falsa boa idéia de colocar sua música favorita como toque ou despertador no celular. Mas, seja como for, até mesmo o Muzak, o *easy-listening* e suas variações já foram recontextualizados, tirados do espaço de “fundo” que antes ocupavam e



usados como material criativo ao menos pelo Vaporwave que o Rodrigo também mencionou no texto *#metadados*<sup>1</sup>.

Mais adiante no seu texto, Eno explicou a diferença da sua proposta, que ele chamou de *Ambient Music*:

*Enquanto a música de fundo tradicional é produzida tirando-se qualquer sentimento de dúvida ou incerteza (e, portanto, todo interesse genuíno) da música, a Música Ambiente mantém essas qualidades. (...) A Música Ambiente deve conseguir acomodar muitos níveis de atenção de escuta sem forçar um único em particular; ela deve ser tão ignorável quanto interessante.*

*Music for airports* lida também com o *site-specific* que Eno voltaria a explorar em trabalhos posteriores, e que é também uma modalidade corrente na arte contemporânea. Voltando ainda mais no tempo, lembrei do *Concrete PH* (1958) de Iannis Xenakis e do *Poème électronique* (1958) de Edgar Varèse, instalações sonoras feitas para o Pavilhão Philips. Apesar de não serem obras de música ambiente no sentido que Eno propõe - afinal, elas não

estavam lá para serem música de fundo -, elas não deixam de ser “música para um ambiente”.

Tão ignorável quanto interessante: assim parece ser o sonzinho agradável do restaurante japonês, capaz tanto de despertar a simpatia do ouvinte da Cultura FM quanto de ser ignorado - se não auditivamente, ao menos esteticamente - pelo maestro.

E, no entanto, casos como o da série *Ambients* ou dos supostos “Jardim Zen” e “Sons da Floresta”, obras pensadas para agir como pano de fundo, são minoria inclusive dentre o que se costuma escutar por aí cumprindo essa função. Acho que é muito mais comum que esse espaço sonoro seja ocupado por músicas feitas para, a princípio, serem o centro das atenções do ouvinte - inclusive, é claro, exemplos d’*a boa música*. O contexto determinará sua forma de escuta.

Bom, mas não podemos descartar a possibilidade de que toda a discussão sobre música ambiente tenha sido à toa: o tal sonzinho agradável do ouvinte talvez fosse algum ruído vindo da cozinha, ou a sineta

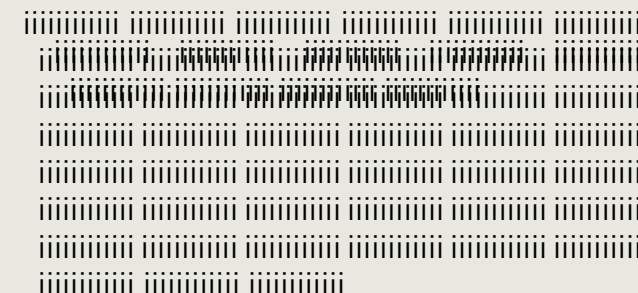


pendurada na porta, ou ainda a música vazando de algum karaokê da Liberdade.

(Link para o texto *Music for Airports* do Brian Eno: <http://goo.gl/LVAe3o>)



Luis Felipe Labaki é formado em audiovisual pela ECA-USP, onde também atualmente faz mestrado. Trabalha como diretor, montador e compositor de trilhas sonoras.



<sup>1</sup> Leia em <http://goo.gl/zL9kgM>





Fazer música contemporânea – por natureza experimental – é (paradoxalmente) um desafio em nosso tempo, e fica ainda maior se aqueles envolvidos em sua produção assumirem posturas isolacionistas. Por isso, o **NME** (Nova Música Eletroacústica) faz questão de se posicionar como um lugar de produção, difusão e diálogo, com foco na música e cultura eletroacústica. O grupo busca sempre expandir os horizontes da produção artística contemporânea e seus muitos públicos por meio de novos formatos e locais de apresentação, construindo pontes entre artistas nacionais e estrangeiros e seus públicos.

Em quase três anos de vida (a se completarem em 18 de agosto próximo), o grupo propôs renovações no cenário musical paulista. A série NMEchá (agora em sua terceira edição) convida compositores a criarem obras inspiradas em diferentes infusões, que são servidas ao público durante as apresentações. A instalação NMEolhos, que ocupou praça pública na Unicamp durante mais de dois meses com um sistema de som de 10 caixas, tocando obras compostas especialmente para a instalação por meio de um software inteligente. Já o concerto-instalação NMElounge uniu música eletroacústica, paisagens sonoras ferroviárias e o universo sonoro das pistas de dança, sendo o evento principal do núcleo de artes da festa Caldo, na

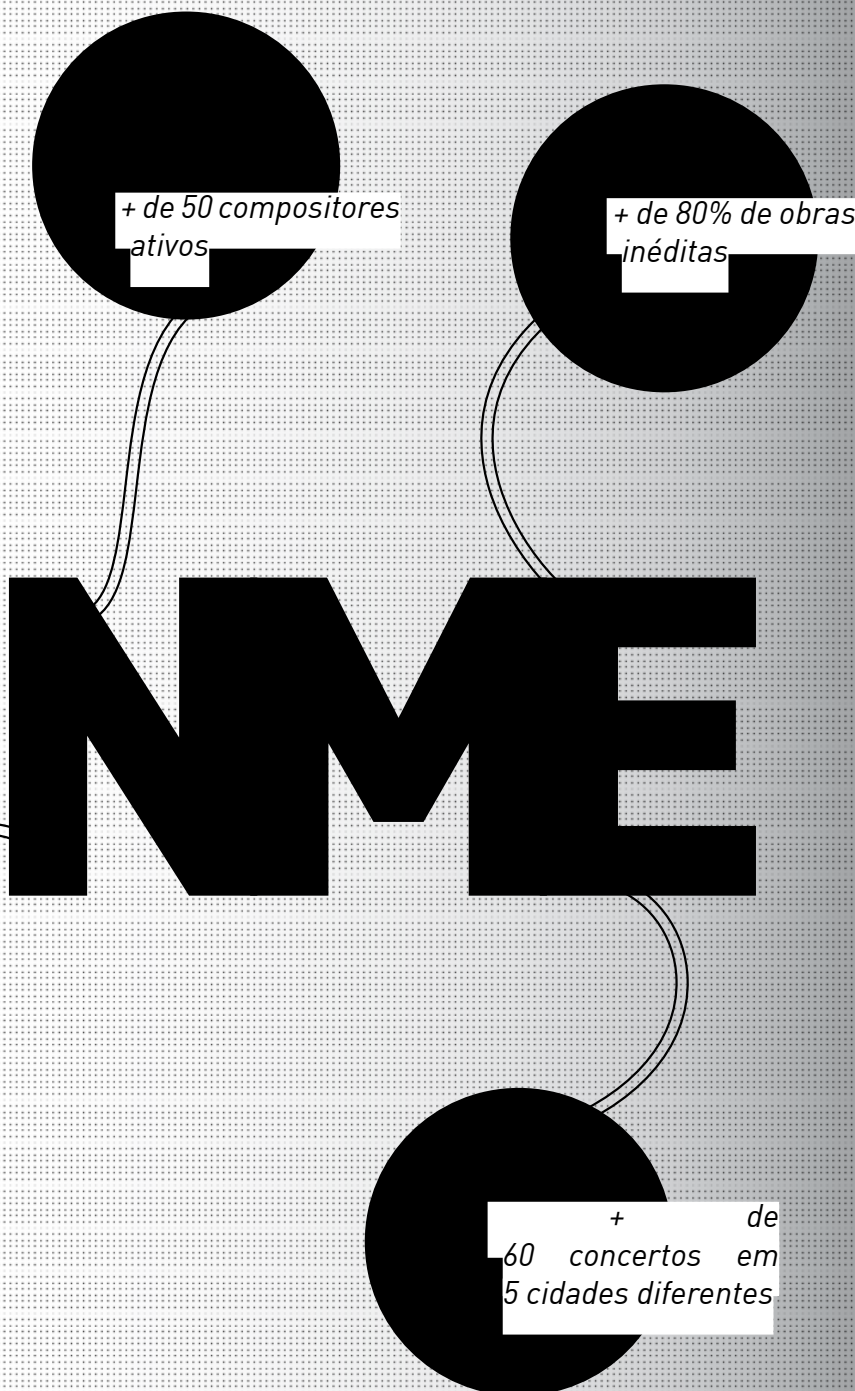
Casa das Caldeiras. O grupo busca dialogar com o ambiente contemporâneo, saindo da rigidez do formato “sala de concerto”.

Essa expansão é a fundação da Linda, uma revista semanal que fala da cultura eletroacústica e experimental. Além de seus colunistas regulares, que publicam textos quinzenalmente, a revista convida musicistas de todas as partes do Brasil a falarem sobre a cena contemporânea em suas cidades, colaborando na criação de um panorama – já há muito atrasado – da música experimental no país. Complementando esse panorama, artistas sonoros de diversas formações e origens participam da revista, ajudando a romper as barreiras de um experimentalismo ancorado essencialmente nas academias e estúdios de música.

A partir desta edição bilíngue, começamos a expandir nossos horizontes para além das fronteiras nacionais. Esperamos mostrar uma face diferente da música brasileira atual, ao mesmo tempo em que apresentamos aos brasileiros uma amostra da extensão do horizonte criativo da música contemporânea no mundo de hoje.

Quase três anos, e continua lindo!

{:



# A BARREIRA SEM PORTAL

IVAN CHIARELLI

linda #10

MA SE REFERE AO  
ESPAÇO OU INTERVALO,  
ENTRE DUAS OU MAIS  
COISAS

Em abril, me encontrei com Dudu Tsuda<sup>1</sup> sob o propósito de entrevistá-lo para a *linda* #10<sup>2</sup>. O tema central seria discutir a música experimental *além dos muros da academia*, ou seja, aquela que não se pauta pelos conceitos e restrições das escolas e faculdades de música.

No fim das contas, a conversa acabou sendo bem mais abrangente, e ressaltou uma preocupação artística que Tsuda e eu compartilhamos: o conceito japonês *ma* (間), que pode ser traduzido, literalmente, como *espaço* ou *intervalo*. Presumindo que esse conceito seja desconhecido para quem não estuda a cultura japonesa, achei por bem escrever um pouco mais a seu respeito, incluindo alguns aspectos acerca de sua relação com a música.

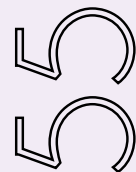
*Ma* se refere ao espaço ou intervalo entre duas ou mais coisas. Tal intervalo pode ser de natureza espacial ou temporal: o espaço entre duas rochas num jardim japonês é *ma*, assim como o intervalo entre duas batidas de um sino. O termo, rico em ambiguidades, pode ser utilizado de forma composta: um cômodo pode ser chamado de *ma*, pois é o espaço entre as paredes; a pausa musical também é *ma*, pois é o



intervalo entre dois sons. François Rose e Jaroslaw Kapuscinski, que encabeçaram um projeto de pesquisa sobre o *gagaku* (música tradicional da corte japonesa) na Universidade de Stanford, nos dão uma boa definição de *ma* no que se refere à música:

*Literalmente, ma refere-se ao espaço entre elementos, ou o intervalo de tempo entre eventos. É uma medida de grande importância na expressão artística. Num nível fundamental, ela governa o elemento central da performance musical: o senso de ritmo. Não é um intervalo matematicamente calculado, mas sim um intervalo sensorial e intuitivo. Ma também implica que o espaço entre eventos merece tanta atenção quanto os próprios eventos. Como consequência, no conceito japonês de tempo, as durações também têm uma dimensão de profundidade.* [Rose François; Jaroslaw Kapuscinski, pg. 2]

O termo também faz parte das artes performáticas (recitação, atuação, música), em referência à algo que, por falta de termo mais apropriado em português, podemos chamar de *timing*.



Como parte de um termo composto, *ma* tem diversas camadas de leitura, a depender do contexto. O termo 人間 – soma dos caracteres 人 (pessoa) e 間 (espaço ou intervalo) – pode ser lido como:

- *jinkan* – termo arcaico (possivelmente derivado da leitura budista do termo, abaixo), significando “o mundo em que as pessoas vivem; sociedade” – ou seja, o espaço ou lugar das pessoas;
- *hitoma* – um lugar sem pessoas – um espaço “entre” pessoas;
- *ningen* – além de ser um termo budista, frequentemente traduzido por “sociedade humana” (um dos seis reinos da reencarnação na cosmologia budista), significa também: pessoa, ser humano, ou personalidade – implicando pessoas juntas, entre ou em relação umas com as outras.

(Neste último caso, o termo carrega uma conotação empírica, já que estar entre pessoas é interagir de maneiras dinâmicas. 間が悪い – *ma ga warui*, que pode ser traduzida como “o *ma* está ruim” – uma expressão japonesa que implica embaraço, é uma boa ilustração desse caso, além de ter um paralelo no *vibe*, utilizado em tempos recentes no Ocidente.)

<sup>1</sup> Conheça o Dudu Tsuda em [dudutsuda.com](http://dudutsuda.com)

<sup>2</sup> Ouça trechos da conversa em [goo.gl/POIhLG](http://goo.gl/POIhLG)



As implicações de *ma* como referência espaço-temporal são bastante amplas, especialmente quando em contraste com a perspectiva ocidental euro-influenciada (levando em consideração as dúvidas suscitadas por Tiago de Mello em seu texto *Transocidente*, presente nesta mesma edição, mais acima). Isozaki Arata, arquiteto japonês, destaca alguns aspectos dessa diferença:

*Enquanto no Ocidente o conceito de espaço-tempo deu origem a imagens absolutamente fixas de um continuum homogêneo e infinito – como presente em Descartes – no Japão, espaço e tempo nunca estiveram completamente separados, mas foram concebidos como correlativos e onipresentes... O espaço não poderia ser percebido de forma independente do elemento temporal [e o] tempo não era abstraído como um fluxo regulado e homogêneo; antes, acreditava-se que existisse apenas em relação aos movimentos ou ao espaço... Logo, o espaço era percebido como idêntico aos eventos ou fenômenos ocorrendo nele, ou seja, o espaço era reconhecido apenas na sua relação com o fluir do tempo. [Isozaki Arata, apud Richard Pilgrim, p. 256]*



Assim, por mais que seja possível localizar *ma* objetivamente, o próprio conceito transcende, em última instância, as limitações de espaço e de tempo, conduzindo aquele que o vivencia a uma situação limítrofe, à margem dos processos de denominação e distinção dos limites das coisas e do espaço que as cerca – uma percepção da inter-relação entre as coisas.

Na música, tal visão do tempo e do espaço traz em si uma série de implicações. Por não ser linear, elimina a necessidade de um clímax, um ponto culminante para onde a música caminha, o “propósito” de uma composição que, no ocidente, tem relação direta com a síntese de um argumento retórico. A música tradicional japonesa e aquelas influenciadas por ela são pensadas como uma grande lente de aumento no evento sonoro, com foco no desdobramento do próprio som (a partir de características como o timbre e a harmonicidade/inarmonicidade dos sons), e não como uma sequência de ideias musicais encadeadas de forma a atingir um ponto de destaque.

Com base nisso, poderia-se construir um argumento acerca da música europeia enquanto linguagem (por sua relação com a

retórica), aspecto do qual esta teria apenas começado a se libertar com as mudanças de paradigma trazidos à baila pela vanguarda pós-segunda guerra. Me arriscaria a dizer que o mais próximo que a música euro-influenciada chegou da percepção de tempo dos japoneses foi com a chamada música espectral – ouça *Gondwana*<sup>3</sup>, de Tristan Murail, ou *Les Espaces Acoustiques*<sup>4</sup>, de Gérard Grisey, e compare com esta gravação da orquestra imperial de *gagaku*<sup>5</sup>. O similar entre essas obras não são os recursos musicais (melodias, harmonias, ritmos), mas a abordagem do som e do tempo como elementos suspensos, convidando o ouvinte a dar mais atenção aos pequenos detalhes sonoros que os cercam, e menos à concatenação de ideias (discurso); mais à verticalidade (simultaneidade) dos acontecimentos e menos à sua linearidade, contornando a necessidade de um ápice discursivo. Parafraseando o monge Yoshida Kenkō: o clímax é menos interessante que os princípios e términos, pois não deixa nada a ser imaginado. A lua cheia ou as cerejeiras no auge da florada não sugerem o crescente ou os botões, embora o crescente e os botões (ou a lua minguante e as flores caídas) sugiram a lua cheia e o auge da florada.

<sup>3</sup> Ouça *Gondwana* de Tristan Murail: [goo.gl/R7ynHt](http://goo.gl/R7ynHt)

<sup>4</sup> Ouça *Les Espaces Acoustiques* de Gérard Grisey: [goo.gl/CQuJpE](http://goo.gl/CQuJpE)

<sup>5</sup> Ouça a Orquestra Imperial de *Gagaku*: [goo.gl/R18tpn](http://goo.gl/R18tpn)

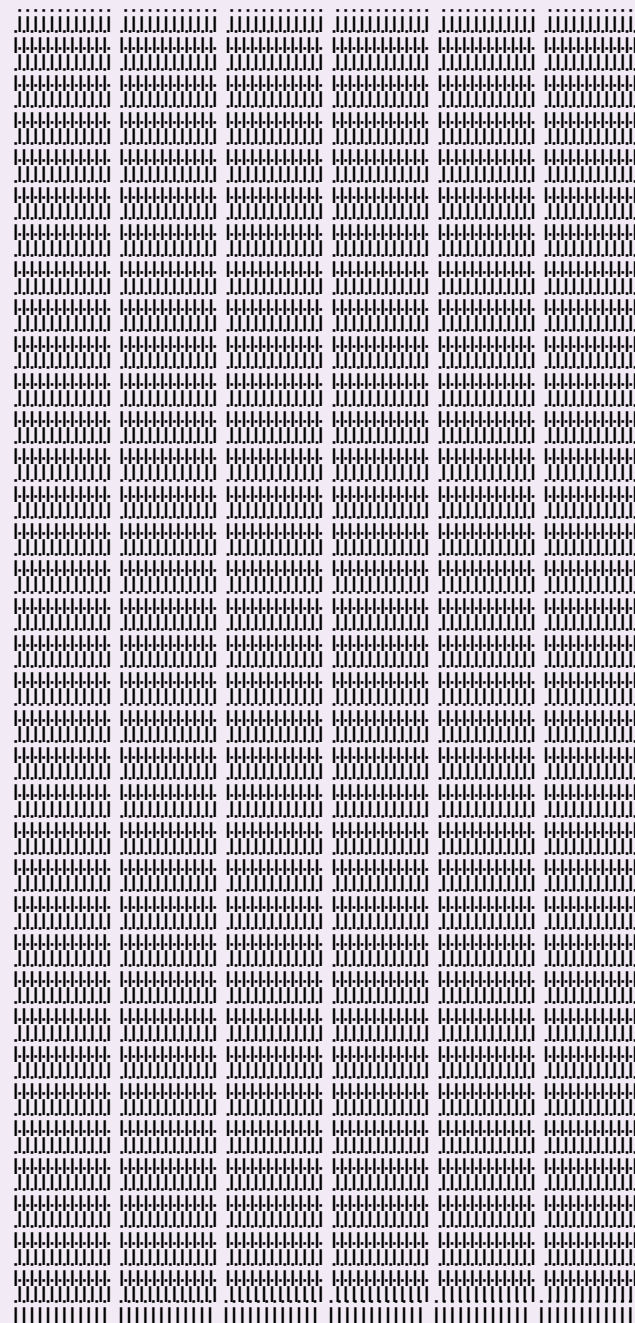


“Perfeição, como uma esfera inviolável, repele a imaginação, sem lhe dar espaço” [Donald Keene, p. 299]



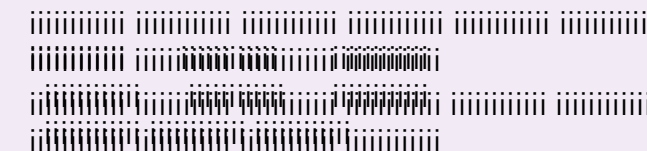
### PARA MAIS INFORMAÇÕES:

- Richard B. Pilgrim – Intervals (“Ma”) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. Source: History of Religions, Vol. 25, No. 3 (Feb., 1986), pp. 255-277
- François Rose and Jaroslaw Kapuscinski – Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre. Online source at the Stanford University Gagaku Project: [goo.gl/kRQwo7](http://goo.gl/kRQwo7)
- Donald Keene. Japanese Aesthetics. Source: Philosophy East and West, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), pp. 293-306.
- Milton Scarborough: In the Beginning: Hebrew God and Zen Nothingness. Source: Buddhist-Christian Studies, Vol. 20 (2000), pp. 191-216.
- Rokusaburō Nieda: “Nothing” in Zen: In Comparison with Christian Eschatology and “Nothing” in European Philosophy. Source: Numen, Vol. 9, Fasc. 1 (Jan., 1962), pp. 37-44.
- Winston L. King: Time Transcendence-Acceptance in Zen Buddhism. Source: Journal of the American Academy of Religion, Vol. 36, No. 3 (Sep., 1968), pp. 217-228.

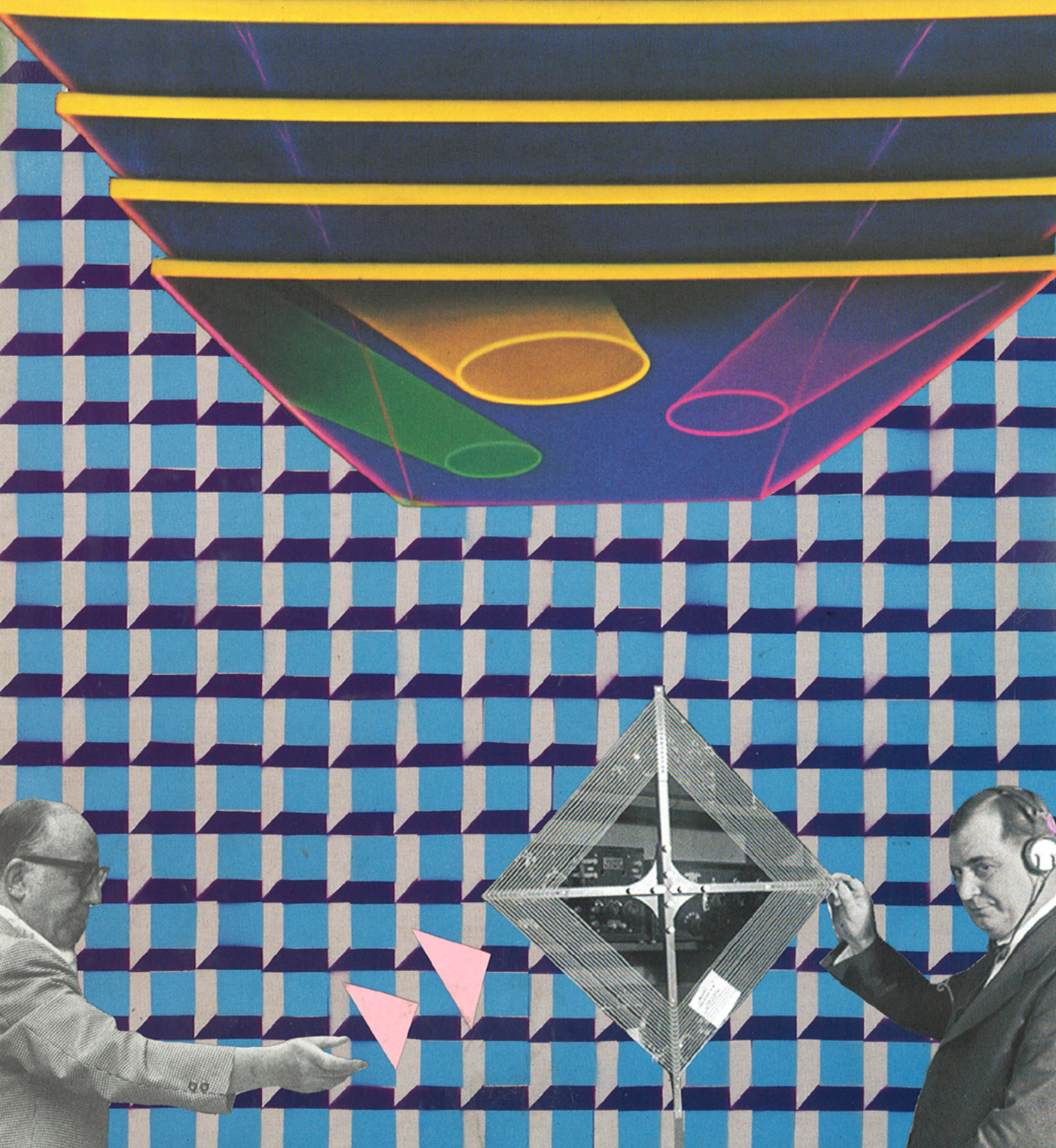


Ivan Chiarelli pesquisa relações entre forma, narrativa e imaginário em música. É mestrando em música pela UNESP, artista-residente na Casa das Caldeiras, foi bolsista do CNDM (Madrid) e premiado pelo festival Música Nova (Brasil). Integra os coletivos (invisibili) cidades e **NME**.

[soundcloud.com/ivan-chiarelli](https://soundcloud.com/ivan-chiarelli)







09

# CONVERSA COM EVA SIDÉN E JENS HEDMAN

SÉRGIO ABDALLA  
especial para esta edição da *linda*

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

.....

Em abril, tivemos o prazer de receber no **NME** duo formado por Eva Sidén e Jens Hedman. Compositores ligados ao EMS, o Estúdio de Música Eletroacústica da Suécia, eles fizeram um intensivo aqui conosco: em quatro dias, apresentaram três concertos e ainda exibiram a instalação *Double Bind*. Os eventos ocorreram na CPFL Cultura (Campinas), e também na ECA/USP e na SP Escola de Teatro (São Paulo).

*Se instalações sonoras são efêmeras (como bem disse o Dudu Tsuda, em entrevista<sup>1</sup> ao Ivan Chiarelli para a *linda* #10), concertos o são ainda mais. Assim, propusemos uma conversa com o duo encabeçada pelo Sérgio Abdalla, especial para essa edição da *linda*. À mesa do café, falou-se de temas como a cena para a música experimental na Suécia, o métier da composição e o papel do compositor. Além disso, também foi abordado o tema do texto da Julia Teles nessa edição, o de como é ser uma compositora num ambiente majoritariamente masculino.*

61

<sup>1</sup> Ouça trechos da conversa em [goo.gl/POIhLG](http://goo.gl/POIhLG)



## OLÁ A JENS HEDMAN

SÉRGIO: Como foi o concerto, ontem?

TIAGO: Jens me contou que ele gostaria de voltar ao Brasil para tocar assim com mais frequência, porque as pessoas são mais entusiasmadas.

SÉRGIO: São?

JENS: Sim, parece como retornar aos anos 60 na Suécia, quando as pessoas achavam que música eletroacústica era interessante. Assim, coisas acontecendo nos museus, coisas desse tipo, então as pessoas realmente vinham e escutavam.

## FYLKINGEN

SÉRGIO: Mas o que era isso da Suécia nos anos 60?

JENS: Era que nosso espaço de concerto para esse tipo de música, hoje, é a Fylkingen. Há outros, também, mas esse é o principal deles para música eletroacústica e experimental, e também há o pessoal da

dança – todos os tipos de artistas podem ser membros da Fylkingen.

SÉRGIO: Como funciona?

JENS: Os membros são donos da Fylkingen, então, se você é membro, pode votar para a chapa e coisas assim. Então, se você se torna membro, paga uma anuidade e usa o espaço para fazer concertos dos associados. Todos os membros podem usar o espaço e fazer concertos de qualquer coisa que queiram. E a Fylkingen também tem algum dinheiro para fazer suas próprias produções – como por exemplo convidar alguém que achem interessante para fazer um concerto, e então podem pagar por isso. Mas a maior parte dos concertos é feita por membros e como membro você só usa o espaço e o equipamento, não recebe nenhum dinheiro. Se precisar dele, deve requeri-lo em outro lugar.

SÉRGIO: Ok. E vocês não cobram entrada nos concertos?

JENS: Isso é com você, se quiser ou não cobrar. Se cobrar, pega o dinheiro da venda dos ingressos. E a Fylkingen é muito antiga. Foi um grupo de compositores de música de câmara que a começou. Nos anos 60,

62

eles não tinham seu espaço próprio, e assim faziam os concertos no museu de arte moderna de Stockholm. E convidavam pessoas como Stockhausen, Cage e todo mundo para fazer concertos nas salas com as pinturas – Picasso e tal – e isso era muito popular. As pessoas vinham e escutavam.

## SEU LUGAR NA SOCIEDADE

SÉRGIO: O que você acha que representa, seja para si ou para o mundo ou para as pessoas em volta, ser o administrador de um lugar como a Fylkingen?

JENS: Olha, não é nada demais. Alguém tem que fazer o trabalho. Todo mundo sabe que não é um trabalho bem pago, que você tem que trabalhar muito mais do que aquilo por que é pago, então as pessoas são de certa forma gratas que alguém faça esse trabalho. É claro que é legal ter contato com grupos e tal. Mas a escolha sobre quem tocará na Fylkingen não é do administrador, mas da chapa – que tem 5 membros ou algo assim –, e eles decidem isso juntos todos os anos. Como membro, você vota quem estará no

programa e quem estará na chapa – que decide e leva todo o resto, é responsável pela parte econômica e tal. E a chapa, igualmente, não é paga. Só o produtor é pago. É parecida com a situação que nós, compositores, temos em nosso mundo privado de compositores. Trabalhamos muito por pouquíssimo dinheiro, e fazemos todo tipo de coisas – temos de promover, temos de fazer contatos e tal. Então, temos esse tantinho [me mostra com a mão] de tempo para compôr. Não é um trabalho muito glamuroso.

## EXPERIMENTAL OU NÃO (SER)

SÉRGIO: Como você sente que funciona essa coisa da eletroacústica ser ou não experimental? Ou, quando a música eletroacústica não é experimental, então como é?

JENS: Para mim não é importante que a música seja experimental, então não penso muito nisso nesses termos. Digo, algumas pessoas pensam ser experimentais, mas soam como... depende de quanta

63



música você já ouviu, eu acho, a coisa ser experimental ou não. Para pessoas que nunca escutaram esse tipo de música, ela é experimental, e é isso que quero dizer: é experimental comparada com o que costumam tocar em salas de concerto, por exemplo. Quando toca-se Beethoven, não é experimental.

SÉRGIO: Para nenhum ouvinte.

JENS: Exatamente. Fylkingen é uma cena em que tudo é permitido (comparada com outros lugares onde se é estrito, “só um: esse tipo de música”, e, se for estranho, não estão interessados). Sabe, Stockholm é uma cidade pequena, menos de 2 milhões de pessoas, então isso torna tudo...não tem tanta gente interessada nisso. Mas o que é único é que temos o EMS, o estúdio de música eletrônica de Stockholm, que fica no mesmo prédio que a Fylkingen, então tem um monte de gente se interessando em começar pelo EMS e começar a compôr. No EMS, qualquer um pode entrar. Muitas pessoas começam por querer fazer pop ou techno ou algo assim. Esse é seu objetivo quando vão ao EMS: ter permissão pra trabalhar no estúdio – é um estúdio gratuito.

SÉRGIO: E a música que eles estão fazendo é, de toda forma, eletrônica, então...

JENS: Então gradualmente eles se tornam mais e mais experimentais. Porque esse é mais ou menos o ambiente. Assim, Fylkingen e EMS estão bastante conectados, apesar do EMS ser totalmente financiado pelo estado, com empregados e tal, e a Fylkingen ser uma organização administrada pelos próprios membros e que tem algum dinheiro para ter um, e só um, empregado de meio-período.

EVA SIDÉN E JENS HEDMAN  
COMPOSITORES PROFISSIONAIS  
■■■■■■■■ ■■■■■■■■ ■■■■■■■■ ■■■■■■■■ ■■■■■■■■ ■■■■■■■■ ■■■■■■■■

SÉRGIO: Algumas das questões são de sim ou não, e outras não são. Sendo assim: vocês são compositores?

EVA: Sim.

JENS: Sim.

SÉRGIO: O que vocês sentem que significa tanto pessoal quanto socialmente ser um compositor hoje, se compararmos com, digamos, vinte anos atrás? – época em que, vocês me contaram, tornaram-se profissionais nisso.

JENS: Para mim é mais ou menos...acho que o mesmo. No meu caso, não mudou

tanto, mas, agora, existem muito mais compositores na Suécia do que vinte anos atrás. Aumentando a quantidade de compositores, há mais pessoas para dividir o dinheiro.

SÉRGIO: Então, agora, menos dinheiro.

JENS: Menos dinheiro.

EVA: Menos dinheiro, confirmo, ok, próxima questão.

JENS: Essa entrevista será curta: “Menos dinheiro?”, “Sim”, “Compositores?”, “Sim”, “Tchau”.

SÉRGIO: E para você, Eva, mudou muito?

EVA: Há muito mais compositores, mas, para mim, tem sido melhor.

JENS: Provavelmente porque você vem trabalhando há mais tempo, agora, tem mais contatos e concertos e tal – o que significa mais dinheiro.

EVA: Porque antes eu estava, também, tocando com mais frequência, como pianista de concerto, então levou alguns anos para eu ser aceita, para poder afirmar “sou uma compositora”. Então ficou cada vez melhor e agora, digamos assim, está bem. Mas acho que há muito mais compositores

por aí, então é mais difícil. Se você é um compositor jovem, você tem de começar seu próprio projeto, como vocês estão fazendo aqui etc.

SÉRGIO: Quando você diz que há muito mais compositores em volta, eles são suecos ou não?

JENS: A maioria é. As escolas de música e as universidades com estudos em música e composição têm muito mais estudantes agora, e há muito mais escolas do que antes.

SÉRGIO: Escolas de composição?

EVA: Sim.

JENS: Significando que a cada ano há muito mais compositores saindo das escolas. E há, também, alguns saindo do EMS, e que não são educados em universidades.

SÉRGIO: Então o EMS não é uma escola e alguns lá não são educados classicamente.

JENS: Isso. Mas alguns trabalham como/ para compositores e com *live-electronics* muito intensamente – mais ou menos em tempo integral, alguns deles.

SÉRGIO: Dito isso, eles são profissionais, é só que não são educados classicamente.

**Women have always  
made music.**

**Why haven't you  
been listening?**



KVAST – Association of Swedish Women Composers

The website with more than 800 women composers: [www.kvast.org](http://www.kvast.org)

JENS: Eles não têm de ser. Mas, digo, muitos o são, eles...

SÉRGIO: ...eles analisaram Beethoven na escola de música.

JENS: Isso.

*O QUE É UM COMPOSITOR  
PROFISSIONAL?* ::::::::::: ::::::::::: :::::::::::  
::::::::: ::::::::::: ::::::::::: ::::::::::: ::::::::::: :::::::::::

SÉRGIO: Agora que estamos falando do profissional: o que vocês acham ou sentem que seja um compositor profissional?

JENS: Profissional significa que você é um profissional, que é seu trabalho. Então não é uma questão de qualidade da sua música, se é boa ou ruim. Se você é um profissional você ganha a vida com a sua música. E você pode ter mais ou menos disso: ser compositor meio-período mais motorista de ônibus meio-período. Aí, metade da sua profissão é compôr.

SÉRGIO: Profissional, ainda assim.

JENS: Sim. E você pode fazer música péssima, zoada, e ser, ainda assim,

compositor tempo-integral. Assim você o é. Acho que quando se fala de profissão, é sobre ganhar dinheiro, e viver dele.

EVA: Isso.

JENS: Uma ocupação.

EVA: É sobre tornar as pessoas interessadas na sua música. Se ninguém está interessado, é bem difícil viver dela. E é claro que, nesse caso, você pode ainda assim ser um profissional mas não é um... se você conseguir um público e alguém para pagar pelo seu trabalho...

SÉRGIO: Mesmo se, de alguma forma, você for pago ou tiver a grana você mesmo, mas não garantir a circulação do que você faz, então, nesse sentido, você não é profissional.

EVA: Isso.

JENS: Acho que as pessoas misturam a palavra "profissional" com alguma coisa sobre qualidade, e acho que não se deve fazer isso. Se você tem muito dinheiro e compõe muita música, então não é realmente sua profissão, então você não é



um profissional. Você pode ser um ótimo compositor!

SÉRGIO: Então, sim ou não: vocês são compositores de música eletroacústica?

JENS: Sim.

EVA: Sim.

## ELETRACÚSTICA E O MÉTIER

SÉRGIO: Especificamente sobre música eletroacústica, o que vocês sentem que seja compôr música eletroacústica hoje, em comparação com vinte anos atrás? No sentido do *métier* eletroacústico, ou do trabalho sobre o material. Não tanto no sentido social.

JENS: Tecnicamente?

SÉRGIO: Talvez tecnicamente, talvez conceitualmente...

JENS: É claro que ficou muito mais fácil e pode-se ser muito mais preciso com as ideias do que vinte anos atrás, quando ainda estávamos nos gravadores de fita.

Isso influenciou grandemente a música, também, porque em música eletroacústica, as pessoas tendem a fazer música a partir daquilo que se pode fazer com as coisas – programas, máquinas, eles influenciam muito a música. Então...

SÉRGIO: Como sempre.

JENS: Sim, claro. É o mesmo com música instrumental, sem dúvida. Só se pode fazer o que se pode fazer com os instrumentos!

EVA: ...e um pouco mais.

SÉRGIO: O que é esse “pouco mais”?

EVA: Se você vir o piano, no início tocava-se somente no teclado, e aí algumas pessoas começam a explorá-lo, “ei, dá pra fazer esses sons nas cordas etc.”. E você sabe que pode usar todo tipo de coisa para fazer som no piano, piano preparado e blablabla, então acho que ainda há coisas a explorar, mesmo num instrumento antigo. É como quando se compõe para clarinete ou qualquer coisa assim. Pode-se ter algumas ideias sobre sons no instrumento, e isso faz um pouco com que a tradição continue para os instrumentos.



SÉRGIO: Ok, a eletroacústica usa essa nova dimensão e o espaço para seus propósitos e...

EVA: Não, eu quero dizer em geral. Não quero dizer que isso venha da música eletroacústica. É claro que pode vir. Mas só quero dizer que sempre se pode fazer um pouquinho mais, uma coisa nova com o que já existia.

## MUNDO DE HOMENS – KVAST.ORG

SÉRGIO: Quanto a ser compositora (e ser mulher), agora é diferente de antes?

EVA: Sim, posso te dizer que é bem diferente. Quando eu era jovem, havia quase somente homens compondo música em qualquer que você ia: para fora, na Suécia, qualquer lugar. Agora, na Suécia, nós temos mais e mais compositoras, e agora nós somos várias, na verdade. Acho que somos 17% de todos os compositores na sociedade sueca dos compositores. Ao todo, são 307.

JENS: E muitos estão velhos e não estão ativos.

SÉRGIO: 307? Você sabe exatamente o número?

EVA: Somos 350 compositores, e disso 16% são mulheres. E há alguns mais velhos e inativos (daí 307 e 17%). E, apesar de alguns compositores homens não gostarem, o estado gosta de que haja mais compositoras, porque tradicionalmente a música é um mundo totalmente de homens. Mas, do estado, dá-se um pouco mais das comissões e subsídios para as mulheres, para aumentar o...

JENS: Eles querem ter um balanço de 40/60%. Nesse caso, 40% de mulheres, ao menos. E, por exemplo: dos pintores, a maioria é mulher, então o balanço está do outro lado. Eles tentam tornar isso mais igualitário com esse sistema. E você pode nos contar sobre o kvast [para Eva]?

EVA: kvast! De fato nós temos uma organização especial na Suécia para compositoras, e temos um ótimo site. Se você está procurando por uma compositora, pode encontrar ao menos 700 compositoras



interessantes no site. Não somente suecas – é internacional.

JENS: Quanto às orquestras (que não tocam quase nada composto por mulheres, já que já estão tocando Beethoven ou Mozart), elas também tentam encontrar compositoras mais antigas e influenciá-las [as orquestras] a tocar mais compositoras, tanto antigas quanto novas.

EVA: kvast.org.

JENS: Compositoras podem contatá-los para ser colocadas na lista?

EVA: Sim! É aberto a homens, também. As pessoas da organização não são tipo “não gostamos de homens!”. Há homens na organização. Dois deles. E três mulheres.

JENS: O objetivo é tornar igualitário, é isso... e isso dá 60/40 %!

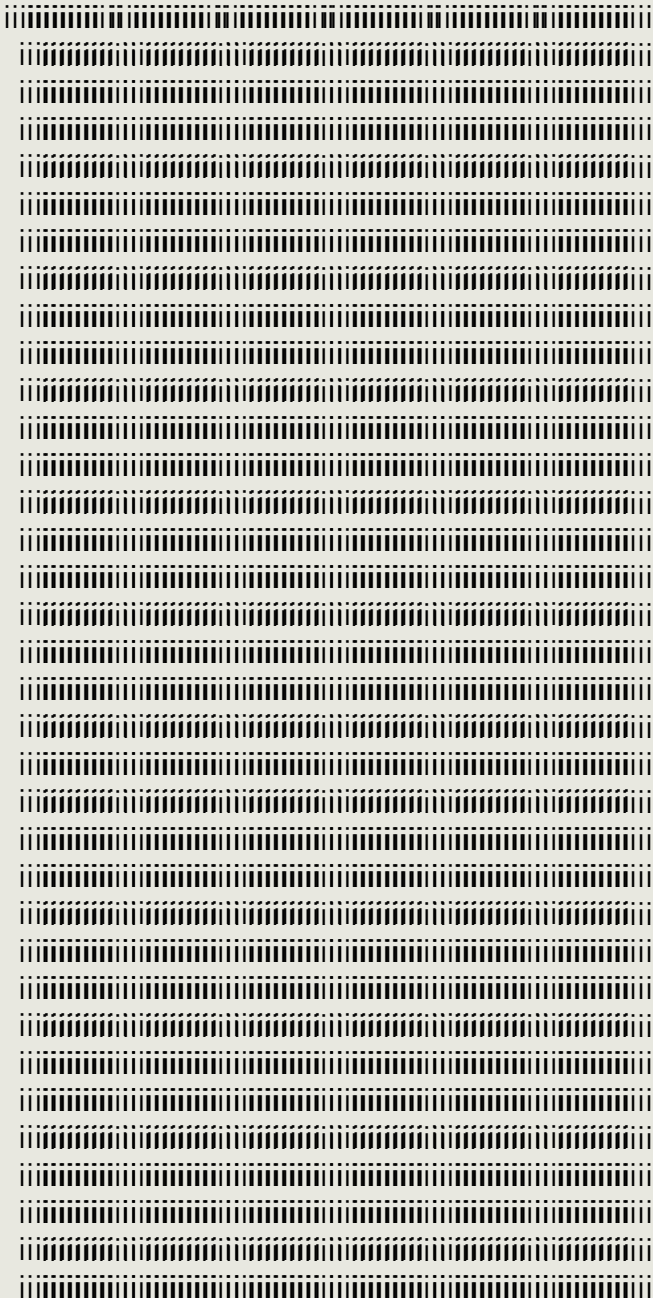
EVA: Sim!

*OBRIGADO* ::::::::::: ::::::::::: :::::::::::  
::::::::: ::::::::::: ::::::::::: ::::::::::: ::::::::::: :::::::::::

SÉRGIO: Então é isso. Obrigado!

EVA: Obrigado.

JENS: Obrigado.



*[gabriela portilho na lnda]*

*[foto] e [música]*

*em junho!*



Direção artística do **NME**

Tiago de Mello, direção executiva e diagramação

Ivan Chiarelli, direção de revisão em inglês

Sérgio Abdalla, direção de revisão em português e direção de marketing

Luís Felipe Labaki, revisão

Bruno Fabrinni, Natália Keri, Nicole Patrício, assessoria de imprensa

Bárbara Scarambone, colagens (páginas 16, 17 e 60)

Para falar com os autores ou com a revista:

[nme@nmelindo.com](mailto:nme@nmelindo.com)

E não deixe de nos acompanhar em: [fb.com/nmelindo](https://www.facebook.com/nmelindo)

Autores:

*Bruno Fabrinni, Francisco de Oliveira, Ivan Chiarelli, Julia Teles, Luis Felipe Labaki,  
Natália Keri, Nicole Patrício, Ricardo Lira, Rodrigo Faustini,  
Sérgio Abdalla e Tiago de Mello.*

Entrevistados:

*Eva Sidén e Jens Hedman*

Apoio:

28 Patas Furiosas

EMS

KVAST

SP Escola de Teatro

linda -i, 18/5/2014

*NME, cultura eletroacústica linda desde 2011*

LINDA

