

**FABIANA STRINGINI SEVERO**

**PARA UMA ETNOGRAFIA DA MÚSICA  
ELETROACÚSTICA: entre sons e máquinas em laboratórios  
de música.**

Dissertação submetida ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do  
Grau de Mestre em  
Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos.

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> María Eugenia Domínguez.

Florianópolis  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Stringini Severo, Fabiana

Para uma etnografia da música eletroacústica : entre  
sons e máquinas em laboratórios de música / Fabiana  
Stringini Severo ; orientador, Rafael José de Menezes  
Bastos ; coorientadora, Maria Eugenia Domínguez. -  
Florianópolis, SC, 2015.

228 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa  
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Música Eletroacústica. 3.  
Música e Tecnologia. 4. Etnografia da Música Erudita. 5.  
Música Contemporânea. I. Menezes Bastos, Rafael José de.  
II. Domínguez, Maria Eugenia . III. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social. IV. Título.





*Para Ícaro, com amor.*



## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelos vinte e quatro meses de bolsa de mestrado, estímulo fundamental à continuidade de minha trajetória nas Ciências Sociais;

Aos meus mestres na antropologia e na vida: Rafael José de Menezes Bastos, meu orientador, e María Eugenia Domínguez, minha coorientadora;

À banca examinadora, pelas valiosas contribuições: Gabriel Coutinho Barbosa, Acacio Tadeu de Camargo Piedade e Allan de Paula Oliveira.

Aos colegas do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA): pelas nossas conversas sempre alegres e produtivas;

Aos colegas da turma de mestrado, pelas trocas teóricas e pela amizade: Suzana, Júlio, Alexander, Blanca, Marcela, Lays, Léo, Cristhian, Felipe, Marcello, Anaí, Gabriela, Arthur, Vinicius, Fernando, Ana, Thiago, Fran, Juliana e Ariele;

Aos meus auxiliares gerais para assuntos de toda natureza: Severo (pai), Neuza (mãe), Eduardo (irmão) e Tiessa (cunhada);

À Maria Inês, ao Mozart, ao Marcos e à Lúcia — minha família paulista, fruto do trabalho de campo — pelo acolhimento e pelo carinho;

Ao Sérgio Kafajian, à Vera Cury, ao Fernando Iazzetta, ao Flo Menezes, ao Marcos Câmara de Castro, à Denise Garcia, ao Diogo Alvim, ao Vitor Kisil, ao Mário Del Nunzio, ao Nilton Costa, ao George Alveskog, ao Daniel Avilez, ao Itamar Vidal, ao Fábio Caceffa, à Ana Lúcia Fontenele: suas contribuições foram essenciais para que este trabalho acontecesse;

Ao Ícaro: conselheiro particular para assuntos musicais, colo nos momentos de medo e insegurança e companheiro inseparável.



*“Fora da música, você tem sempre essa nobreza de represar os sentimentos, que certamente lhe doem, como deve doer leite empedrado”.*

*(BUARQUE, Chico. Leite derramado, 2009)*

*“O homo faber é um experimentador, um manipulador, por vezes um bricoleur. Chegado a qualquer lado, olha à sua volta e, os céus ajudem seja o que for em que ele ponha as suas mãos. Aqui, hesitamos no limiar de uma porta, entre dois locais separados por um vidro. De um lado o estúdio, do outro a cabina[*régie*]. O estúdio revela vestígios do passado: piano, timbales, contrabaixo, e, quem trabalha de coração aberto?”*

*(SCHAEFFER, Pierre. Solfejo do objeto sonoro, 1967)*



## RESUMO

Este trabalho trata dos resultados de uma etnografia realizada durante no ano de 2014 na cidade de São Paulo com três grupos ligados à pesquisa musical em departamentos de música das seguintes instituições de ensino superior: FASM, USP e UNESP. Esses grupos têm em comum o fato de trabalharem, com maior ou menor proximidade, com a chamada música eletroacústica, um tipo de música ligada à pesquisa e à academia no Brasil. Diferencia-se da música eletrônica dançante ou da cultura de música eletrônica de DJs, podendo ser também chamada de música eletrônica erudita. O trabalho etnográfico baseou-se em algumas premissas da Teoria do Ator-Rede (ANT) e na noção de etnografia da música de Seeger. Além disso, também são apresentadas algumas considerações sobre a relação entre música e máquinas/tecnologia, bem como a produção, a circulação e a recepção de música eletroacústica no contexto da pesquisa. Faço, ainda, apontamentos sobre as experiências sociais e perceptivas/sensoriais do concerto de música acusmática.

**Palavras-chaves:** música eletroacústica; música e tecnologia; etnografia da música erudita; música contemporânea.



## RÉSUMÉ

Ce travail porte sur les résultats d'une ethnographie menée au cours de l'année 2014 dans la ville de São Paulo avec trois groupes liés à la recherche musicale dans les départements de musique des établissements d'enseignement supérieur suivants : FASM, USP et UNESP. Ces groupes ont en commun le fait qu'ils travaillaient, plus ou moins proches, avec la dite musique électroacoustique, un type de musique liées à la recherche et le milieu universitaire au Brésil. Elle diffère de la musique électronique de danse ou de la culture de la musique électronique de DJs, et peut également être appelée musique électronique érudite. L'étude ethnographique a été basée sur des hypothèses de la théorie de l'acteur-réseau (ANT) et sur la notion de ethnographie de la musique de Seeger. En outre, sont également présentés quelques considérations sur la relation entre la musique et les machines/ la technologie, et de la production, la circulation et la réception de la musique électroacoustique dans le contexte de cette recherche. Je note également sur les expériences sociales et perceptives/sensorielles du concert de musique acousmatique.

**Mots-clés:** musique électroacoustique; la musique et la technologie; ethnographie de la musique érudite; la musique contemporaine.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Interface do programa Max/MSP relativa ao espetáculo “Transparência”	80
Imagem 2 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 2’02’’ a 2’07’’ da música “Allowance”(2013) do Dj Isolée	187
Imagem 3 – Espectrograma do trecho 2’02’’ a 2’07’’ da música “Allowance”(2013) do Dj Isolée	188
Imagem 4 – Partitura visual/descrição dos Fenômenos sonoros do trecho 0’00’’ a 0’22’’ do 1º movimento, <i>Vol de rêve</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	188
Imagem 5 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’20’’ a 0’42’’ do 1º movimento, <i>Vol de rêve</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	189
Imagem 6 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’02’’ a 1’22’’ do 1º movimento, <i>Vol de rêve</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	189

Imagem 7 – Partitura visual/descrição dos Fenômenos sonoros do trecho 0’44’’ a 0’56’’ do 2º movimento, <i>Descente au tombeau</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	190
Imagem 8 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’17’’ a 1’29’’ do 2º movimento, <i>Descente au tombeau</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	190
Imagem 9 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 3’53’’ a 4’04’’ do 2º movimento, <i>Descente au tombeau</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	191
Imagem 10 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 4’48’’ a 5’00’’ do 2º movimento, <i>Descente au tombeau</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	191
Imagem 11 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 5’43’’ a 5’55’’ do 2º movimento, <i>Descente au tombeau</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	192
Imagem 12 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’10’’ a 0’22’’ do 3º movimento, <i>La nuit</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	192
Imagem 13 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’42’’ a 0’54’’ do 3º movimento, <i>La nuit</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	193

Imagem 14 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’56’’ a 2’09’’ do 3º movimento, <i>La nuit</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	193
Imagem 15 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’59’’ a 2’23’’ do 4º movimento, <i>Vision</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	194
Imagem 16 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 2’19’’ a 2’42’’ do 4º movimento, <i>Vision</i> , da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil	194



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	25
<b>Primeiro capítulo</b>	
<b>1. “Música estranha”: considerações etnográficas sobre o trabalho de campo e a metodologia de pesquisa</b>	29
1.1. Meu primeiro contato com a “música estranha”	29
1.2. Algumas considerações teóricas sobre a etnografia e a metodologia de pesquisa	39
1.3. A metodologia de pesquisa e alguns relatos-fatos etnográficos sobre a entrada em campo e sobre o trabalho de campo como um todo	49
1.3.1. Etapa exploratória: oficina no XXVIII Festival Internacional de Inverno da UFSM	50
1.3.2. O campo propriamente dito: buscando grupos de música eletroacústica na cidade de São Paulo	53
1.3.2.1. O Studio PANaroma e a X BIMESP (Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo)	53
1.3.2.2. O estúdio da Faculdade Santa Marcelina (FASM)	59

1.3.2.3. O NuSom e o Ibrasotope Música Experimental	64
---	----

## **Segundo capítulo**

<b>2. Os atores e suas narrativas: epistemologias nativas</b>	<b>71</b>
2.1. Vitor: “eu prefiro ter a experiência social daquilo compartilhado”	74
2.2. Diogo: “uma coisa que é abstrata, acusmática, está duplamente desligada do mundo”	87
2.3. Mário: “às vezes a questão social é mais relevante do que o resultado estético propriamente dito”	94
2.4. Fernando: “ficava vislumbrando possibilidades de usar o programa de computador pra produzir algo musical”	99
2.5. Matheus: “o timbre passa a ser um fator de exploração”	109
2.6. Daniel: “como qualquer vanguarda (...) eu acho que a gente na academia tem espaço para acontecer essa vanguarda”	117
2.7. Itamar: “a maioria dessas pessoas fizeram a integração mesmo (...) [hoje] é muito difícil alguém não usar alguma coisa de programação digital no palco”	125

2.8. Fábio: “ela causa uma estranheza em todo mundo que escuta pela primeira vez, causou em mim também, mas foi uma relação de amor e ódio, ao mesmo tempo que eu não entendi nada, eu me apaixonei”	131
2.9. Eric: “aquela música era muito estranha pra mim (...) a música eletroacústica não vive sem ruído”	143
2.10. Ana Lúcia: “pessoas significativas, que soam bem pra você”	152

### **Terceiro capítulo**

<b>3. “Se vai embora, então, por que veio?”: máquinas, engavetamentos, hibridismos e percepções corporais</b>	159
3.1. A(s) música(s) e a(s) máquina(s)	160
3.2. O fenômeno da “música de gaveta”	173
3.3. A reprodução de híbridos	182
3.4. A difusão eletroacústica, o ruído e a experiência corporal/perceptiva do ritual	197

<b>Considerações finais</b>	205
-----------------------------	-----

<b>Referências bibliográficas</b>	211
-----------------------------------	-----

<b>Bibliografia</b>	221
---------------------	-----

<b>Anexos</b>	225
---------------	-----



## INTRODUÇÃO

Estudar coisas/temas ditas(os) “eruditas(os)” dentro das ciências sociais recebem certa resistência ou falta de interesse por parte dos pesquisadores, seja por motivos de ordem pessoal ou de ordem científica/investigativa. Alguns autores clássicos da área, como Weber (1911), Elias (1991) e Lévi-Strauss (1964, 1971), fizeram contribuições fundamentais para o estudo da música dita “erudita”, às vezes enquanto objeto privilegiado e outras vezes aparecendo em um segundo plano na pesquisa. Max Weber (1911) caracterizava a música “ocidental”, também conhecida pelos termos “erudita”, “clássica” ou de “concerto”, por seu racionalismo exacerbado. Esse discurso ainda se revela sobressalente.

Empreender esse esforço para pesquisar algo pouco tratado faz-se essencial para preencher algumas lacunas. Por isso, os meus “índios” ou a minha “tribo” é esta: alunos de graduação e de pós-graduação em música, professores e técnicos de estúdio que pertencem ao ambiente acadêmico, ou seja, trabalham em estúdios/laboratórios dentro dos departamentos de música de algumas universidades públicas e privadas, produzindo o que se denomina, de maneira bastante ampla, “música eletroacústica” – dito de outro modo, para fins explicativos, poderia ser chamada também de “música erudita eletrônica”. O presente trabalho tratará de minha pesquisa de mestrado em antropologia social, concentrada na área de antropologia da música, uma etnografia feita a partir da vivência, na cidade de São Paulo, com representantes de três grupos de pesquisa musical nas seguintes instituições de ensino superior: FASM, UNESP e USP.

A música eletroacústica “é a música de todos os sons” (SMALLEY apud FRITSCH, 2008, p.43). De acordo com Menezes (1999) a música eletroacústica configura-se como a área mais importante de atividade e de pesquisa da música

contemporânea<sup>1</sup> devido às suas extensas possibilidades de “elaboração sonora em estúdio” (MENEZES, 1999, p.7), que incorpora, na composição, novas tecnologias.

A peculiaridade da música eletroacústica consiste, então, em aliar “as técnicas compositivas com os meios tecnológicos” (MENEZES, 1999, p.8), tendo como resultado uma espécie de “fusão entre a música instrumental e os novos meios tecnológicos a serviço da composição” (MENEZES, 1999, p.10). Une, além dos aspectos instrumentais, os aspectos vocais (o instrumental e o vocal, aqui, representando o “acústico”) a novos recursos tecnológicos (como, por exemplo, determinadas máquinas/equipamentos/computadores no estúdio, softwares, alto-falantes, *samplers*, sintetizadores, entre outros). Menezes considera que há diferentes “categorias de intersecção entre a dimensão instrumental e a eletroacústica” (MENEZES, 1999, p.18), ou seja, há uma diversidade de experiências musicais, na música eletroacústica, que variam da “mais puramente instrumental à mais puramente eletrônica” (MENEZES, 1999, p.18).

Segundo Menezes (2008), a expressão “música eletroacústica” começou a ser empregada sobretudo a partir do final da década de 50, como uma forma de se referir à música concreta/*musique concrète* de Pierre Schaeffer, que se concentrava mais em trabalhar sons puros, aliada a uma criação/busca por “objetos sonoros”, e à música eletrônica/*elektronische Musik* — que se focava em manipular os sons/transformá-los — de Karlheinz Stockhausen, na Alemanha. Essas duas práticas eram distintas em suas origens<sup>2</sup> mas seus processos passaram a ser “os dois pilares fundamentais” (MENEZES, 2008, p.17) das composições

---

<sup>1</sup> Ou, dito de outro modo, “a mais atual e prospectiva poética contemporânea da composição musical” (MENEZES, 2008, p.19).

<sup>2</sup> A música concreta trabalhava com o “processamento ou tratamento sonoro de sons já existentes, ‘concretos’” enquanto que a música eletrônica “preferia gerar seus próprios sons através de técnicas de síntese sonora, extraindo dos aparelhos eletrônicos (originalmente projetados para o rádio) o que estes podiam fornecer como materiais sonoros” (Menezes, 2008, p.17).

elaboradas em estúdios, por isso foram agrupadas sob uma mesma expressão. Além disso, após entrar em sua era digital, sobretudo a partir dos anos 80, quando há a passagem da eletroacústica analógica para a digital (MANNING, 2004), acrescenta-se ainda a *computer music* (CICHELLI VELLOSO & BARROS, 2014; MANNING, 2004) e a *soundscape* (paisagem sonora) (MURRAY SCHAFER, 2001) ao que se chama de “música eletroacústica”. De acordo com Garcia “a pesquisa com as novas sonoridades abriu o espaço para se trabalhar cada vez mais com a materialidade sonora”, portanto, “não há uma, mas muitas músicas eletroacústicas” (GARCIA, 1998, p.17).

A música eletroacústica no Brasil tem como pioneiro Reginaldo de Carvalho, aluno de Villa-Lobos. Carvalho, que trabalhava mais diretamente com a música concreta, montou, na década de 50, o Estúdio de Experiências Musicais, na cidade do Rio de Janeiro. A primeira composição de uma peça de música eletrônica, no Brasil, foi realizada por Jorge Antunes, na década de 60, período em que também estabeleceu o Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais, no Instituto Villa-Lobos (PINHEIRO, 2009).

De acordo com Iazzetta (2006)<sup>3</sup>, apenas posteriormente, nas décadas de 70 e 80, surgem os primeiros cursos universitários voltados à música eletroacústica, no Brasil, apesar das dificuldades em termos de acesso à tecnologia. No final da década de 80, tornam-se mais baratos e populares os equipamentos eletrônicos e os computadores de uso pessoal, permitindo, assim, uma expansão da atividade no cenário brasileiro.

Este trabalho está estruturado em três capítulos: no primeiro capítulo, explicarei minhas motivações e interesses iniciais pelo tema, relatarei minha experiência de entrada em campo, desde os primeiros contatos com meus interlocutores, e apresentarei uma breve discussão teórica sobre o fazer etnográfico e algumas questões de ordem metodológica; no segundo capítulo, apresentarei meus principais interlocutores, mostrando suas

---

<sup>3</sup> Informação retirada do verbete “Música eletroacústica” da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Tecnologia.

narrativas em torno de alguns tópicos que defini a partir dos objetivos desta pesquisa; e, por fim, o terceiro capítulo, trata-se de uma breve análise de alguns tópicos importantes que sintetizam, de algum modo, as falas dos interlocutores descritas no segundo capítulo.

Ademais, gostaria de contribuir ao leitor interessado em antropologia e que, talvez, não esteja familiarizado com o repertório, sugerindo a escuta de algumas obras em cada início de capítulo e em alguns subcapítulos. Elas têm uma relação às vezes intuitiva, às racional-explicativa com as respectivas partes do texto.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

### 1. “Música estranha”: considerações etnográficas sobre o trabalho de campo e a metodologia de pesquisa

*Para ler escutando “Ombres, espaces, silences”<sup>4</sup>(2005),  
de Gilles Gobeil.*

Este capítulo descreverá a trajetória etnográfica desta pesquisa, relatando as motivações iniciais e o caminho metodológico seguido desde a etapa exploratória até o trabalho de campo propriamente dito. Além disto, farei uma breve reflexão teórica sobre a etnografia, seu estatuto e modo de condução dentro das premissas da Teoria do Ator-Rede (ANT), somando-se a esse quadro teórico as noções de etnografia da música de Seeger (2008) e de etnografia da performance musical de Oliveira Pinto (2001).

#### 1.1. Meu primeiro contato com a “música estranha”

Estudei a chamada música “erudita” (ou de “concerto”, ou “clássica” como comumente é chamada) durante a maior parte da minha vida (a partir dos meus dez anos de idade, mais ou menos, até hoje, com menos intensidade), passando por instrumentos como violino, piano, violoncelo e violão — sempre de maneira amadora. Meu interesse pela música eletroacústica surgiu há cerca de quatro anos, quando eu estava engajada na produção do meu trabalho de conclusão de curso (TCC) — no bacharelado em ciências sociais — cujo tema girava em torno dos estudantes de música, da modalidade bacharelado (ou seja, que estudam para se

---

<sup>4</sup> Disponível em:

[http://www.electrocd.com/en/select/piste/?id=imed\\_0892-1.1.](http://www.electrocd.com/en/select/piste/?id=imed_0892-1.1.)

tornarem instrumentistas), e sua relação com a orquestra, o regente (ou “maestro”) e os outros músicos. Cansada da organização “tradicional” – seja dos ensaios (particpei de duas orquestras e de diversos grupos como instrumentista), das relações com os músicos “eruditos” (minha identificação com eles foi diminuindo com o tempo, sobretudo após meu TCC) ou em relação à própria composição – busquei outros recursos e outras sonoridades, que renovassem meu interesse pela dita “música erudita”: aí entra a música eletroacústica em minha trajetória pessoal.

Minha primeira escuta foi da peça “Gesang der Jünglinge” (1956) de Stockhausen, obra inaugural da música eletrônica. Recordo da estranheza que aquelas sonoridades me causaram, despertando certo fascínio por ser algo diferente de toda a que estava acostumada a escutar. Busquei outras peças de Stockhausen e “Kontakte” (1960) serviu para confirmar minha atração por aquela “música estranha”<sup>5</sup>. Acabei fazendo download de toda a obra de Stockhausen. Escutava sempre com fones de ouvido, já que a reação de quem estava por perto, principalmente na casa dos meus pais, não costumava ser muito positiva.

Apenas em 2012 tive a oportunidade de assistir ao meu primeiro concerto de música eletroacústica, na edição daquele ano do Festival Internacional de Inverno de Vale Vêneto, organizado há cerca de trinta anos pela Universidade Federal de Santa Maria. Esse festival é bastante conhecido na região de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, onde residi e concluí meu curso de graduação em ciências sociais. Nesse concerto foram apresentadas duas peças: uma acusmática<sup>6</sup> para oito alto-falantes e outra utilizando o recurso *live electronics*<sup>7</sup> para um violoncelo. Inclusive, na época do concerto não conhecia esses dois termos – “acusmática” e “live

---

<sup>5</sup> Ocorreu um fato interessante no ano de 2013, quando estava fazendo minha etapa exploratória para o trabalho de campo. Realizaram em São Paulo, no final daquele ano, um evento nomeado “música estranha”, cujo repertório era de música contemporânea, com ênfase em peças eletroacústicas mistas. Curioso foi o fato de que era a mesma expressão que eu costumava utilizar para se referir à música eletroacústica.

<sup>6</sup> A definição consta na página 34.

<sup>7</sup> A definição consta na página 36.

*electronics*” — mas percebi que havia diferenças na performance. Recordo do estranhamento do público — marcante para mim naquele momento — que esvaziou a sala após a execução da primeira peça.

Outro fato interessante é o contato que tive com a Orquestra Eletroacústica da UFSC, grupo cuja atividade durou apenas dois anos (2012 a 2013), motivo pelo qual não incluí na pesquisa<sup>8</sup>. Estava, certa vez, em meados de 2012, passando pelo prédio do Centro de Comunicação e Expressão (CCE) da UFSC quando vi um cartaz da Orquestra Eletroacústica da UFSC anunciando que estavam abertas as inscrições para quem quisesse participar do grupo. Bastava saber ler partitura, em qualquer nível. O grupo era composto de alunos de vários cursos de graduação e pós-graduação da UFSC, a maioria não estava ligada academicamente à música. Assisti a alguns ensaios e tive interesse em entrar na orquestra, mas não pude pois os horários de ensaio eram no mesmo horário de algumas disciplinas que eu fazia, na época, no curso de filosofia da UFSC<sup>9</sup>.

No projeto que fiz para a seleção de mestrado, em 2012, incluí, entre meus interesses de pesquisa, trabalhar com a Orquestra Eletroacústica da UFSC. Com a entrada no mestrado em 2013, meu interesse pelo grupo foi decrescendo, principalmente pela baixa frequência de ensaios e apresentações. Além disso, o trabalho deles parecia focar mais na produção de música instrumental contemporânea, não tanto em música eletroacústica, apesar do nome da orquestra. Vez ou outra trabalhavam com música mista, de maneira incipiente.

Por esses motivos, voltei minha atenção aos laboratórios de música eletroacústica, que são, na verdade, estúdios de música, dentro de universidades, voltados à pesquisa musical. Outro fato relevante foi, no ano de 2012, a realização da IX BIMESP (Bial

---

<sup>8</sup> Atualmente a Orquestra Eletroacústica da UFSC mudou de projeto com a saída de seu principal condutor e passará a ser uma Orquestra de Samplers. As primeiras reuniões sobre o projeto foram feitas no final de 2014. A nova orquestra iniciará seus ensaios no primeiro semestre letivo de 2015.

<sup>9</sup> Sou aluna regular do curso de graduação em Filosofia na UFSC.

Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo), que não pude acompanhar pessoalmente, mas despertou minha curiosidade para as atividades ligadas à música contemporânea que estavam ocorrendo na cidade de São Paulo.

Todos esses fatos contribuíram para aguçar minha curiosidade e me levaram a investir com seriedade na possibilidade de transformar essa curiosidade amadora em uma pesquisa com viés antropológico, assim realizei a seleção de mestrado no final de 2012 apresentando um projeto voltado a essa temática. Devo dizer que foi árduo, sobretudo no princípio, convencer-me de que esse interesse pudesse resultar em uma etnografia, principalmente quando pensava nas dificuldades que enfrentaria para realizar meu trabalho de campo: quem eram e onde estavam esses compositores? Nessa busca, despontou a cidade de São Paulo como grande agregadora da produção de música contemporânea e, aos poucos, em especial após conhecer Eric, interlocutor que apresentarei mais adiante, fui guiada a três instituições de ensino superior e seus respectivos grupos de pesquisa musical cuja produção cabiam aos interesses da pesquisa: Universidade de São Paulo (USP), com o NuSom; Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), com o Studio PANaroma; e Faculdade Santa Marcelina (FASM), com seu estúdio e alguns alunos interessados nesse tipo de composição, não constituindo formalmente um “grupo de pesquisa”.

Minha imagem dos grupos trabalhando era uma completa idealização romântica, parecida com as imagens clássicas de Schaeffer na Rádio de Paris no início da década de 50 mescladas com alguns aparatos mais modernos: rolos de fitas magnéticas (tapes), aparelhos manuais/analógicos de toda espécie compartilhando o espaço com modernos notebooks e, claro, muitos alto-falantes. Com exceção da parte dos notebooks e dos alto-falantes, o resto era mera idealização, de fato. Claro que eu tinha noção da centralidade do uso dos computadores, sobretudo os computadores de uso pessoal, mas imaginava pessoas ainda colando tapes e manuseando aparelhos enormes, criados por engenheiros.

Além disto, pensava em “música eletroacústica” como uma coisa só, homogênea, que na verdade remetia a minha ideia de música acusmática, mesmo possuindo uma experiência prévia de duas performances completamente diferentes — descritas anteriormente, nesse texto, ao falar do primeiro concerto ao qual assisti, no Festival Internacional de Inverno em Vale Vêneto, no ano de 2012. O interessante é ver os desdobramentos que essa pesquisa me trouxe, uma complexidade e variedade enormes em termos de performance, difíceis de nomear, grande parte das vezes, por seus produtores e, sobretudo, por mim mesma, acostumada com outra ideia romântica, a saber, uma noção estrutural e rígida de gênero musical, como algo bem delimitado dentro de suas próprias fronteiras.

Em relação à noção de gênero musical são interessantes os apontamentos de Menezes Bastos (2007) e Domínguez (2009), ambos de inspiração bakhtiniana. Domínguez, em sua tese sobre os gêneros musicais rio-platenses em Buenos Aires, afirma que Bakhtin, ao pensar os gêneros do discurso, propõe que:

os enunciados não acontecem no vazio, mas integram uma cadeia ininterrupta de perguntas e respostas, têm caráter dialógico e são polifônicos enquanto incorporam em si mesmos uma multiplicidade de vozes que são parte de outros enunciados. Portanto, por definição, os gêneros musicais não possuem fronteiras rígidas e seus limites sempre estão sujeitos a disputas pelo sentido atribuído aos enunciados e aos próprios gêneros. Os gêneros musicais podem ser pensados como repositórios semânticos que, na sua permanente redefinição, constituem grupos sociais ao mesmo tempo em que são por eles desenvolvidos. (DOMÍNGUEZ, 2009, p.22)

Domínguez menciona, ainda, que, de acordo com Menezes Bastos (1999), Bakhtin considera que os enunciados, desses

gêneros do discurso, devem se mostrar “estáveis em três níveis: conteúdo temático, estilo e formas de composição” (DOMÍNGUEZ, 2009, p.22).

Sobre o conceito de gênero de discurso, Menezes Bastos (2007) explica que para Bakhtin “a linguagem é produzida através de enunciados – orais ou escritos - proferidos pelos indivíduos que tomam parte das várias esferas de atividade da sociedade (...) observe-se que cada esfera da linguagem engendra seus tipos estáveis de enunciados, os gêneros de discurso” (MENEZES BASTOS, 2007, p.10).

Sobre a formação enquanto gênero musical, Garcia (1998) cita a divisão de Guerin (1993) na qual ele “classifica seis diferentes gêneros” à música eletroacústica: “o acusmático, o misto, o *live*, o informático, o multimídia e o ambiental (*environnement*)” (GARCIA, 1998, p.211). Seguindo essa indicação teórica — uma “pista” — de Guerin na tese de Garcia, busquei o artigo original de Guerin para aprofundar sua noção de divisão em seis gêneros e as características de cada um deles, visto que Garcia não se atém a observar minuciosamente a cada gênero pois seu interesse está centrado no gênero acusmático.

Guerin (1993) afirma que a música eletroacústica, em seu princípio, estava dividida em duas tendências, a música concreta e a música eletrônica, porém essa divisão não faz mais sentido como fazia em sua origem, havendo, assim, atualmente, seis direcionamentos diferentes para a música eletroacústica. Farei uma breve exposição das características gerais de cada um deles, deixando para aprofundar suas particularidades no terceiro capítulo.

O primeiro gênero é o acusmático (*acousmatique*), que Guerin caracteriza como uma música “pour bande seule”, ou seja, “conservée sur un support magnétique”. A música é fixada/gravada em tape/fita magnética — ou, acrescento, outra mídia mais atual, como, por exemplo, os formatos digitais de áudio<sup>10</sup>. Sobre a performance, Guerin descreve o formato da difusão acusmática:

---

<sup>10</sup> Exemplos: os formatos mais populares são o AIFF ou AIF (*Audio Interchangeable File Format*) e o WAV ou WAVE (*Waveform Audio File*

est diffusée au moment du concert à travers un dispositif -complexe de haut-parleurs, en général répartis autour du lieu de diffusion. Le compositeur, à partir du pupitre de diffusion, peut alors intervenir sur plusieurs aspects de la bande magnétique, en ajustant les niveaux d'égalisation aux propriétés acoustiques du lieu, en enrichissant par divers mouvements spatiaux les principaux passages de l'oeuvre et en soulignant les impacts des moments forts à l'aide des niveaux d'intensité. (GUERIN, 1993, p.10-11)

À guisa de complemento, acrescento, ainda, a definição que Chion dá para o termo acusmático: “se dit d’un bruit que l’on entend sans voir les causes dont il provient” (CHION, 1995, p.18), com o objetivo de estabelecer uma “dissociation de la vue et de l’ouïe” que visa proporcionar uma melhor apreensão de “l’écoute des formes sonores pour elles-mêmes (donc de l’objet sonore)” (CHION, 1995, p.19). Chion (1995) explica que o termo tem origem na escola pitagórica, cujo método pedagógico consistia em escutar o mestre sem ver sua aparência física, isolada da visão por uma espécie de cortina ou tapume disposto entre o mestre e seus discípulos. Era um método que visava centrar a atenção apenas na escuta e no conteúdo proferido, sem possíveis desvios causados pela visão. O enfoque na escuta rendeu à música acusmática o apelido/expressão, utilizado(a) em sentido depreciativo, “música ‘cega’” (GARCIA, 1998, p.22)<sup>11</sup>. Garcia define a música acusmática como “conservada em suporte fixo e difundida em concerto por meio de dispositivos de alto-falantes” (GARCIA, 2005, p.110).

---

*Format*). Os menos populares para a música acusmática são MP3 (MPEG-1 ou MPEG-2 Audio Layer III) e WMA (Windows Media Audio).

<sup>11</sup> Garcia (1998) visa, em sua tese, desmantelar essa expressão atribuída à música acusmática.

Voltando à classificação de Guerin, o segundo gênero é o misto (*mixte*) ou música mista, que consiste em uma performance conjunta entre os músicos no palco e uma gravação/peça em suporte fixo (tape, fita magnética, etc.), feita previamente pelo compositor, ambas as partes complementando-se. Segue a definição de Guerin:

Lorsqu'une musique sur bande intervient conjointement au jeu de musiciens sur scène, on parle de musique mixte. La bande peut être entendue en alternance avec les passages instrumentaux (...) mais le plus souvent de manière imbriquée, la bande venant enrichir, prolonger ou diversifier les sonorités des instruments. (GUERIN, 1993, p.11)

O *live*, termo utilizado por Guerin (1993), também conhecido como *live electronics ou electroacoustic improvisation*, é o terceiro gênero da música eletroacústica. Diferencia-se da música mista pelo fato de não ter a parte fixa/gravada previamente. No *live* recorre-se ao uso de “dispositifs électroacoustiques”, durante o concerto, combinados “simultanément à des instruments traditionnels, soit utilisés seuls” (GUERIN, 1993, p.12), ou seja, os sons dos instrumentos tradicionais são modificados, no momento da performance, por dispositivos eletroacústicos como alguns softwares que interferem, em tempo real, nas sonoridades executadas pelo instrumentista.

O quarto gênero é denominado informático (*informatique*) utiliza-se de instrumentos “MIDI” (*Musical Instrument Digital Interface*), uma espécie de controlador de áudio que pode ser conectado a um computador. Para Guerin (1993) esse gênero está ligado à informática musical/computação musical, visto o trabalho que se faz a nível de programação de computadores, “la programmation des instructions musicales à un ordinateur” (GUERIN, 1993. P.13-14).

O quinto gênero é o multimídia (*multi-média*), que Guerin (1993) descreve como um gênero que integra outros gêneros artísticos e outras mídias no trabalho criativo, que vai além da difusão acústica ao unir outros elementos ao espetáculo, ato que torna as fronteiras entre os gêneros artísticos indeterminadas: “désigne ainsi un courant aux frontières flottantes, caractérisé par la présence de moyens électroacoustiques et en général par un spectacle sur scène” (GUERIN, 1993, p.14). Cito como exemplo as obras expostas no FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica), em São Paulo, durante os dias 26 de agosto a 05 de outubro de 2014, que continham elementos sonoros/auditivos combinavam-se com recursos visuais e táteis. Esse festival não fez parte do meu trabalho de campo, mesmo que eu o tenha frequentado.

Por fim, o último gênero na divisão de Guerin (1993) é o ambiental (*environnement*), que se aproxima, para o autor, da noção de paisagem sonora proposta por Murray Schafer. Utiliza meios similares aos do gênero multimídia, mas tem outro tipo de intenção artística que consiste em ampliar a percepção de um ambiente:

la musique d'environnement recouvre un noyau d'applications allant de la simple sonorisation d'une aire d'exposition à la prise en charge complète des mécanismes perceptifs de tous les sens. Ce qui distingue toutefois ce domaine de la simple musique à programme ou de circonstance, c'est une certaine volonté d'intégration au site ou de complémentarité avec la situation. Ainsi, lorsqu'une musique d'environnement est diffusée dans un lieu d'exposition, ce n'est pas pour «meubler» l'endroit, mais bien davantage pour faire corps avec ce qui est présenté, en introduisant ainsi une dimension supplémentaire ou une perception renouvelée. (GUERIN, 1993, p.15)

Para Murray Schafer (2001) a paisagem sonora se situa entre três áreas de estudo: a ciência, com a acústica e a psicoacústica, ambas trabalhando com a parte física do som; a sociedade, já que o homem é afetado pelos sons, que ele produz ou não; e as artes, principalmente a música, a partir das quais “o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica” (MURRAY SCHAFFER, 2001, p. 18).\_O conhecimento e acesso aos estudos da paisagem sonora deslocam “o som do laboratório” para o situar “no campo do ambiente vivo” (MURRAY SCHAFFER, 2001, p.30), ou seja, o som é analisado e trabalhado a partir do que se tem no ambiente, assim como é reintroduzido no ambiente. Nesse sentido, Murray Schafer afirma que a paisagem sonora é “um campo de interações”, no qual “os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos)”, trabalho que ele considera “infinitamente mais difícil” de compreender “do que separar sons individuais em um laboratório” (MURRAY SCHAFFER, 2001, p.185).

Para Garcia as definições corriqueiras de gênero musical são definidas segundo os critérios de “formação instrumental, a utilização ou não de texto, função, espaço de apresentação e estrutura interna da música” (GARCIA, 2007, p.3), então, de acordo com a classificação de Guerin, “cada gênero assim classificado acentua um ou alguns desses critérios” (GARCIA, 2007, p.3). Desse modo, poderiam ser resumidos a estas classificações: “pela mídia (instrumento, formação instrumental, suporte); definições pela linguagem, material, processos de composição; definições híbridas pela mídia e herança histórica; definições híbridas pela mídia e linguagem (materiais, métodos e processos). Obviamente essas definições não podem ser somadas em uma grande definição geral que as englobasse, por serem contraditórias e excludentes” (GARCIA, 2007, p.3).

Todas essas seis modalidades tem em comum unir um coletivo de máquinas/recursos eletrônicos-digitais, ou seja, um coletivo de não-humanos, a um coletivo humano, em diferentes instâncias de participação. Por isso, na próxima seção, abordarei a etnografia a partir Teoria do Ator-Rede (ANT), que, para mim, guarda interessantes potencialidades heurísticas/análíticas para

compreender minha experiência em campo e a construção metodológica dessa pesquisa.

## **1.2. Algumas considerações teóricas sobre a etnografia e a metodologia de pesquisa**

Há uma passagem em “Sociedade de esquina” (*Street Corner Society*), umas das pesquisas clássicas das ciências sociais, publicada pela primeira vez em 1943, de William Foote Whyte, que ilustra — apesar do autor usar expressões, que costumam fazer sentido aos paradigmas teóricos da época, como “análise lógica” e busca por “padrões”, hoje talvez em desuso, ao menos da antropologia — o processo de construção de uma etnografia a partir de algo que definimos como uma problemática de pesquisa e um objeto teórico, que são nada mais que recortes da realidade, do fluxo descontínuo da vida humana. Desse modo, penso que o antropólogo se releva um compositor de mundos, enquanto criador de objetos de pesquisa. Foote Whyte reforça, também, a importância de estar em campo, *in loco*, ao realizarmos uma pesquisa. Assim, o “relato da vida em comunidade”:

pode ajudar a explicar o processo de análise de dados. As ideias que temos durante a pesquisa são apenas parcialmente um produto lógico que cresce a partir de uma cuidadosa avaliação de evidências. Em geral, nossa maneira de refletir sobre os problemas não é linear. Com frequência temos a sensação de estarmos imersos numa massa confusa de dados. Nós os analisamos cuidadosamente, colocando sobre eles todo o peso de nosso poder de análise lógica. Saímos disso com uma ou duas ideias. Mas os dados ainda não revelam qualquer padrão coerente. Então, passamos a viver com os dados — e com as pessoas — até que, quem sabe, algum

acontecimento fortuito lance uma luz totalmente diferente sobre eles e comecemos a enxergar um padrão até então não visualizado. (FOOTE WHYTE, 1943/2005, p.283-284)

A partir disso, discorrei brevemente sobre o fazer etnográfico, focando em seu estatuto e seu modo de condução dentro das premissas da Teoria do Ator-Rede (ANT) — que não tem propriamente relação com o autor supracitado.

A prática etnográfica na Teoria do Ator-Rede (ANT) reflete algumas questões de cunho ontológico, epistemológico e, principalmente, metodológico. Há duas obras de Bruno Latour que constituem dois grandes manuais teórico-metodológicos da Teoria do Ator-Rede (ANT): “Reagregando o social” (2012) e “Investigación sobre los modos de existência” (2013)<sup>12</sup>.

Harman (2009) trata Latour como um intelectual-chave no campo da metafísica, apesar disso geralmente não ser reconhecido por outros estudiosos. Latour é um teórico de destaque sobretudo na área das ciências sociais, especialmente na Antropologia. Uma de suas principais contribuições, para Harman, é proveniente da maneira como trata o tema dos objetos “which he generally calls ‘actors’ or ‘actants’” (HARMAN, 2009, p.5).

Em “reagregando o social”, Latour apresenta um diálogo — cuja existência de verossimilhança não vem ao caso — entre um aluno confuso, sobre questões epistemológicas e metodológicas em torno da Teoria do Ator-Rede, e um professor (provavelmente um *alter ego* de Latour), conhecedor da ANT. O que se revela ao longo dessa conversa sobre a ANT, tensa em muitos momentos, leva a crer que há uma mudança de rumo em termos epistemológicos e metodológicos, que a afasta das tradicionais discussões (como, por exemplo, de Karl Popper e de Thomas Kuhn) no campo da epistemologia da(s) ciência(s) (sejam elas

---

<sup>12</sup> Fui guiada, constantemente por esse questionamento: o que muda no fazer antropológico a partir dessas novas reflexões, ou seja, o que muda metodologicamente na realização de uma etnografia?

sociais ou não) e das teorias sociais objetivistas e interpretacionistas.

O professor diz logo no início da conversa que a “ANT é antes de tudo um argumento *negativo*. Não afirma nada de positivo sobre nenhum assunto” (LATOURE, 2012, p.206). Isso não a torna menos teoria que as demais teorias sociais. O que muda agora são os procedimentos, ou seja, os modos de fazer (sua prática) e de situar os atores sociais, ou seja, há mudanças relevantes em termos epistemológicos e metodológicos.

A ANT é mais do que uma teoria que pretende ser uma alternativa às demais teorias ditas “do social”, ela é, sobretudo, um método (LATOURE, 2012, p.207). E Latour reafirma se tratar de um método “quase sempre negativo” pois “não diz nada sobre a *forma* daquilo que é desenhado com ele” (LATOURE, 2012, p.207).

O postulado fundamental da ANT revela um tratamento cujo foco mais notável centra-se nos atores, ou seja, em nossos interlocutores de pesquisa: “seu principal postulado é que os próprios atores fazem tudo, inclusive seus quadros de referência, suas teorias, seus contextos, sua metafísica, até suas ontologias” (LATOURE, 2012, p.213). A autoridade etnográfica passa a ter, então, seus polos invertidos ou equilibrados, enfatizando, acima de tudo, o lugar dos interlocutores – e, com isso, as teorias e as ontologias nativas. Isso remete ao trabalho feito por Latour em “Jamais fomos modernos” (1994), que trata da construção de uma epistemologia nativa, nos moldes da chamada “antropologia simétrica”. No entanto, há que se estar atento para não aderir, sem distanciamento crítico, aos discursos dos tratados de epistemologia dos nativos, conforme Latour (1997).

Latour, ou o professor do diálogo, critica o estruturalismo, defendido pelo aluno na discussão mencionada, no qual haveria apenas substitutos ou pessoas substituíveis. Assim, a posição do interlocutor, de acordo com o estruturalismo, é, na opinião de Latour, a de “um agente plenamente determinado, mais um substituto para a função” (LATOURE, 2012, p.223), ou seja, os nativos têm suas ações limitadas, pois devem cumprir as funções

que a estrutura invoca (e a estrutura “oculta” é o que se objetiva descobrir por parte do antropólogo)<sup>13</sup>.

Desse modo, todos os atores, da rede elaborada a partir da descrição, são “justamente aquilo que *não* se pode substituir”, formando a cada momento “um evento único, não redutível a nenhum outro” (LATOURE, 2012, p.221). Pensando a partir dessa afirmação, tenho consciência de que se houvesse realizado outras trocas, outras interlocuções/diálogos com outras pessoas, o trabalho poderia ter sido totalmente diferente, por mais que, em parte, acredito que alguns argumentos seriam mantidos, nunca ditos do mesmo modo, já que isso é extremamente individual e resignificado a todo momento, mas talvez fossem argumentos com direcionalidades similares, que permitissem pensar em uma noção de “rede”. Por não serem substituíveis e serem únicos e complexos por si mesmos, todos os atores envolvidos na descrição do antropólogo fazem alguma coisa, em maior ou menor complexidade para a rede em questão: “se quero ter atores no meu relato, eles precisam *fazer* coisas, não ficar no lugar de outros; se fazem alguma coisa, fazem também alguma diferença.” (LATOURE, 2012, p.222).

O método da ANT consiste, portanto, em fazer descrições e escrevê-las – pois para Latour o texto nas ciências sociais é o “equivalente funcional de um laboratório” (LATOURE, 2012, p.216) nas ciências naturais – e, para isso, o antropólogo deve seguir seus atores. Formulei hipóteses *a priori*, algo que talvez remetesse a um *modus operandi* das ciências exatas, no entanto, creio que as hipóteses são partes componentes de nossas expectativas sobre alguma coisa, não algo que se almeje provar ou demonstrar, como faria um físico ou um químico. Não se espera tirar disso qualquer interpretação ou transformá-los em objeto ou mostrar-lhes o que eles não sabem sobre si, como faria um

---

<sup>13</sup> Claro que isso é, também, bastante discutível, mas não entrarei nos pormenores desse debate aqui por limitação de tempo e espaço. Pretendo, entretanto, explorar essa questão com maior profundidade em minha futura pesquisa de doutorado.

estruturalista. Assim, o grande “mantra”<sup>14</sup> metodológico da ANT é, nas palavras de Latour, “descrevam, escrevam, descrevam, escrevam” (LATOURE, 2012, p.216).

Outra importante contribuição de Latour, em “Reagregando o social”, é incluir a ação dos objetos, ou seja, dos não-humanos, na descrição etnográfica. Sobre a ação de coisas/objetos, o argumento de Latour trata de tirar os objetos de um papel passivo e meramente receptor e colocá-los ou reconsiderá-los como uma parte importante e fundamental das associações feitas por/com humanos. Desse modo, os objetos ou as coisas “além de ‘determinar’ e servir de ‘pano de fundo’ para a ação humana (...) precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir, etc.” (LATOURE, 2012, p.109)<sup>15</sup>. Latour esclarece, no entanto, que a ANT “não alega, sem base, que os objetos fazem coisas ‘no lugar’ dos atores humanos”, apenas comunica que “nenhuma ciência do social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação não for logo de início plenamente explorada” (LATOURE, 2012, p.109).

Latour considera fundamental que, no âmbito de uma pesquisa dentro dos parâmetros da ANT, seja feita a distinção entre intermediários e mediadores, já que nas associações que estabelecemos com humanos e com não-humanos “faz grande diferença se os meios de produzir o social são encarados como intermediários ou mediadores” (LATOURE, 2012, p.64). Convém, então, que seja feita a distinção entre os conceitos de “mediador” e de “intermediário”. Para Latour, um intermediário consiste em

---

<sup>14</sup> Certamente esse também virou meu mantra ao longo da pesquisa, levado ao extremo, visto que recolhi — no sentido em que registrei ou tentei descrever — uma quantidade enorme de dados, registrados em cinco diários de campo que, por falta de tempo, não pude analisar em sua totalidade, tendo em vista, também, uma continuidade dessa pesquisa no programa de doutorado em antropologia social, na mesma instituição. Tratarei disso na última parte da dissertação, nas “Considerações Finais”.

<sup>15</sup> Lembrando que, especialmente na etnografia clássica, os objetos/coisas também não são passivos ou meramente receptores. Por exemplo, Evans-Pritchard e o celeiro, Malinowski e as canoas, Geertz e os galos, Mauss e as trocas/dádivas.

“aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai” (LATOURE, 2012, p.65). O autor utiliza o exemplo de um computador que funciona dentro dos parâmetros esperados e que, por isso, não modifica o curso da ação, ou seja, o resultado de sua ação cumpre com a expectativa do usuário. Por outro lado, os mediadores são aqueles que, de algum modo, interrompem o “fluxo” da ação e passam a ser vistos, notados, e tem um papel relevante para completar uma determinada ação, como no exemplo dado por Latour, de um computador que não funciona adequadamente e, por isso, interfere nas atividades rotineiras de alguém que depende dele para trabalhar, por exemplo. Assim, Latour define o que é um mediador da seguinte maneira: “os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (LATOURE, 2012:65). Com efeito, a distinção entre intermediários e mediadores se dá em termos da complexidade que revelam no momento da associação.

Latour ressalta que o social, para a ANT, consiste em ser “o nome de um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina assumindo novas formas” (LATOURE, 2012, p.100), por isso se faz tão fundamental distinguir entre os tipos de associações que determinadas pessoas ou coisas podem possibilitar em momentos específicos, dinâmicos, e não em formações cristalizadas como as produzidas e trabalhadas pela sociologia do social (leia-se: as teorias sociais que Latour se esforça para afastar e diferenciar da ANT). Assim, a ANT contribui para a ampliação da análise, por meio de algo como uma “sociologia das associações”, da ação dos objetos, empreendendo um esforço de “ampliar a lista e modificar as formas e figuras dos participantes reunidos, esboçando uma maneira de fazê-los agir como um todo durável” (LATOURE, 2012, p.109).

Dado que, para Latour, “os objetos, pela própria natureza de seus laços com os humanos, logo deixam de ser mediadores para se transformarem em intermediários, assumindo importância ou não, independentemente de quão complicados possam ser por dentro” (LATOURE, 2012, p.119), faz-se necessário, em termos metodológicos, “rastrear” as associações possibilitadas por/com

alguns objetos, de modo a identificar quais atuam/existem como intermediários ou como mediadores. Tendo isso em vista, Latour sugere que “alguns truques” sejam “inventados para *forçá-los a falar*, ou seja, apresentar descrições de si mesmos, produzir roteiros daquilo que induzem outros – humanos ou não humanos – a fazer” (LATOURE, 2012, p.119).

No início do livro “Investigación sobre los modos de existência” (*Enquête sur les modes d’existence: une anthropologie des Modernes*), Latour descreve, hipoteticamente, como uma antropóloga conduziria seu trabalho etnográfico seguindo os parâmetros da ANT. A partir dessa descrição, pode-se retirar elementos para a compreensão da ANT enquanto método de trabalho na antropologia.

Nesse texto Latour aprofunda um pouco mais o conceito de rede, dizendo que “designa una *serie de asociaciones* revelada gracias a una *prueba*” (LATOURE, 2013, p.47). Essa prova trata-se do que é revelado/aprendido ao/pelo antropólogo em campo, quer dizer, são dadas pela prática etnográfica, ou seja, “de las sorpresas de la investigación etnográfica” (LATOURE, 2013, p.47). O trabalho de campo possibilita rastrear essa série de associações e a partir da(s) prova(s) “permite comprender por qué serie de pequenãs *discontinuidades* conviene *pasar* para obtener cierta *continuidad* de acción” (LATOURE, 2013, p.47). Assim, Latour afirma que para se ter uma rede, ou elaborar uma rede, deve-se “reconstituir, mediante una prueba (...) los antecedentes y los consecuentes o, para decirlo todavía de otra forma, los precursores y los herederos, los defensores y las resultantes de un ser” (LATOURE, 2013, p.54), ou seja, trata-se de investigar ou seguir as pistas deixadas pelos atores, passando por atores ligados uns aos outros dentro da rede que o pesquisador elabora. Faz-se e passa-se por, então, um trabalho de tradução: “los *otros* por los que uno debe pasar para devenir o seguir siendo el *mismo* (...) Para permanecer, conviene *pasar* – en todo caso, “pasar por” – lo que se llama una traducción” (LATOURE, 2013, p.54).

O ponto chave da Teoria do Ator-Rede é representado pelo “principio de libre *asociación* – o, para ser más precisos, este principio de *irreducción*” (LATOURE, 2013, p.47), que permitiu

aos pesquisadores/antropólogos terem, em seus trabalhos de pesquisa, “tantas libertades de movimiento como sus informantes” (LATOURE, 2013, p.47) ao seguirem/rastreamos associações. Para Latour, ao empreender o trabalho de rastrear associações e, assim, seguir “el hilo de las redes” (LATOURE, 2013, p.48) perde-se em especificidade — penso, conforme minha compreensão do texto, que é no sentido de não trabalhar dividindo o discurso e as narrativas nativas de acordo com as nossas categorias acadêmicas, ou seja, um divisão do discurso em categorias econômicas, políticas, etc. — , porém possibilita-se maior liberdade de movimento na condução do trabalho de campo (LATOURE, 2013), já que o pesquisador recusa “todos los límites de los dominios que sus informantes quieren imponerle em teoría, pero que, em la práctica, ellos traspasan tan alegremente como ella [a antropóloga].” (LATOURE, 2013, p.48).

A condução de um trabalho etnográfico, de acordo com a ANT, deverá levar sempre em consideração as epistemologias e as ontologias nativas, afastando-se de princípios de neutralidade e de distanciamento executados e pregados pelas ditas “ciências duras”. Para Latour a tarefa do antropólogo se trata, principalmente, de “aprender a hablar *de* sus objetos de estudio *a* sus sujetos de estudio”, sem medo dos “riesgos de la *diplomacia*” (LATOURE, 2013, p.58), cuja dificuldade está em “aprender a *hablarle bien a alguien de algo para quien eso es verdaderamente importante*” (LATOURE, 2013, p.58).

Tem-se, assim, a partir dos textos “Reagregando o social” (2012) e “Investigación sobre los modos de existência” (2013), um breve quadro sobre a condução do trabalho etnográfico e suas implicações no que diz respeito às relações entre pesquisador/antropólogo e interlocutores/nativos/atores, ampliando esse quadro para a relação com os objetos/coisas, ou seja, os não-humanos. Resulta, disso, um novo modo de fazer antropologia, incluindo os valores e as ontologias dos nativos, possibilitando, assim, novos olhares sobre a própria disciplina antropológica.

Além disso, o trabalho também seguiu algumas das indicações e das linhas gerais de Latour e Woolgar (1997),

principalmente no que diz respeito à construção de uma epistemologia nativa, noção também presente em Latour (1994). Latour e Woolgar empreendem “uma observação de primeira mão do trabalho do saber” (LATOUR e WOOLGAR, 1997, p.25), a partir do convívio intenso, no dia-a-dia de um laboratório, com pesquisadores/cientistas que se tornaram seus principais interlocutores.

Parte do procedimento, baseado na ideia de antropologia simétrica, consistiu em não usar “o que eles dizem para explicar o que fazem” (LATOUR e WOOLGAR, 1997, p.25), ou seja, analisando o que fazem, além do plano verbal (AUSTIN apud LATOUR e WOOLGAR, 1997), isto é, em outros planos além do discurso sobre seus próprios trabalhos e publicações. Assim, estive nesses “laboratórios de música” como uma observadora-pesquisadora de pesquisadores e cientistas para “estudá-los como se eles fossem uma tribo exótica” (LATOUR e WOOLGAR, 1997, p.16). É interessante notar que tive várias conversas sobre essa questão, pois havia uma dificuldade generalizada para compreenderem o que um antropólogo/etnomusicólogo faria em relação a um laboratório/estúdio de música eletroacústica. A dificuldade tratava-se, sobretudo, em compreender como eles, “não-índios”, poderiam ser objeto de estudo de um antropólogo/etnomusicólogo, pois em geral as opiniões eram de que só se estuda “etnias” e “tribos exóticas” na antropologia.

Outra noção importante à pesquisa, em relação à metodologia, é a “etnografia da música” de Seeger (2008). Seeger (2008) afirma que Blacking (1973) define a música como a organização cultural/humana/social dos sons ou “sons humanamente organizados”. Conforme Seeger (2008), Merriam (1964, 1977) – outro importante autor da antropologia da música/etnomusicologia – contribuiu com o argumento de que a “música envolve conceitualização humana, comportamento, sons e a avaliação dos sons” (SEEGER, 2008, p.239). Desse modo, a música pode ser vista como “uma forma de comunicação”, apesar de não operar do mesmo modo que “a linguagem, a dança e outros meios” (SEEGER, 2008, p.239). Considerando as concepções de Blacking (1973) e Merriam (1964, 1977) sobre o caráter social da

música, Seeger (2008) reflete que “diferentes comunidades terão diferentes ideias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados”, por isso “a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra” (SEEGER, 2008, p.239). A etnografia da música trata da “escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música”, e cujo objetivo centra-se em elaborar “uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGER, 2008, p.239).

Outra noção importante é a de “etnografia da performance musical” de Oliveira Pinto (2001) que “marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades (...) capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.227-228). Desse modo, o estudo etnomusicológico da performance “trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.227-228).

A relação entre os três grupos — pensando em cada estúdio como agregador de um grupo diferente — o que os une são suas pertencas a esses núcleos/laboratórios/estúdios, que formam, institucionalmente — pelo fato de pertencerem a instituições de ensino superior — “grupos”. No entanto, não estão isolados/separados entre si. Há circulação, sobretudo nos eventos de performance/apresentação/concerto. A noção de “rede” parece fazer sentido nesse contexto pois todos estão ligados — para além das questões de ordem institucional — pelas ferramentas e pelo tipo de música que trabalham, apesar das variadas nuances em termos composicionais/artísticos de abordagem que cada grupo faz/interpreta o que faz. A rede se configura a partir desse partilhamento — no sentido de que se faz uso das mesmas coisas, separadamente — de ferramentas e, muitas vezes, de contrastes ideológicos — uma união pela dialética, ou seja, opostos ou

diferentes necessitam um do outro para fazer sentido, mesmo que em oposição<sup>16</sup>.

### **1.3. A metodologia de pesquisa e alguns relatos-fatos etnográficos sobre a entrada em campo e sobre o trabalho de campo como um todo**

Daqui, descreverei um pouco do meu “estar lá” (GEERTZ, 2009). Desta maneira, relatarei nesta seção um pouco das negociações que precederam minha participação e permanência nos ambientes e grupos que fizeram parte da pesquisa, descrevendo, também, como ocorreram algumas das atividades em campo. Dado que para a realização de uma etnografia da música nos moldes de Seeger (2008) é fundamental a relação dos músicos com seu público/audiência, acompanhei os concertos/eventos de música eletroacústica que ocorreram durante o primeiro semestre de 2014 na cidade de São Paulo, especialmente os realizados pelos grupos com os quais trabalhei.

Devido ao fato dos ambientes interessantes à pesquisa estarem ligados a instituições de ensino superior, a forma mais fácil de interagir e circular entre os ambientes foi me matriculando em algumas disciplinas nessas instituições, por isso o trabalho de campo, realizado entre os meses de fevereiro e julho de 2014, coincidiu com a duração de um semestre letivo acadêmico. Essas disciplinas, além de terem me ajudado a conhecer pessoas interessantes, também expandiram meu repertório teórico e prático, facilitando o diálogo e a compreensão das exegeses nativas.

---

<sup>16</sup> O leitor verá adiante, no segundo e no terceiro capítulos, oposição de ideias em relação ao trabalhar (ou não) com a lógica acusmática, como um exemplo, entre outras diferenças.

### 1.3.1. Etapa exploratória: oficina no XXVIII Festival Internacional de Inverno da UFSM

Quando morava e estudava em Santa Maria, importante cidade universitária do interior do Rio Grande do Sul, costumava participar todos os anos do Festival de Inverno, evento internacional organizado pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e pela University of Georgia (UGA-EUA). O festival dura uma semana e tem atividades intensivas, divididas entre as oficinas e os concertos, ao longo do dia, em um ambiente completamente rural, na pequena localidade de Vale Vêneto, que tem aproximadamente 140 habitantes em sua área urbana, de acordo com o censo de 2010. Os moradores se envolvem nas atividades do festival, ajudando a preparar as refeições, os dormitórios e cuidar da segurança do local, já que costuma ocorrer outro evento concomitantemente ao festival, a semana cultural italiana. A economia de Vale Vêneto depende desses dois eventos, que costumam gerar uma boa renda aos moradores.

Realizei uma breve incursão em campo, com propósito exploratório, em julho de 2013, no XXVIII Festival Internacional de Inverno da UFSM como participante da oficina de composição de música eletroacústica, coordenada pelo Prof. Dr. Stephen David Beck (Louisiana State University), na qual conheci compositores/estudantes de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e da Faculdade Santa Marcelina (FASM). Foi uma experiência imprescindível à pesquisa, pois estive em contato com pessoas/interlocutores fundamentais à sua continuidade.

No festival, cada aluno inscreve-se em apenas uma oficina e os recitais que ocorrem ao meio-dia são abertos para inscrição no dia anterior, tempo suficiente para que seja elaborado o programa a ser distribuído ao público. O valor da oficina era de duzentos e setenta reais, pagos à vista. Nesse valor estavam inclusos três refeições por dia e o alojamento durante a semana do festival.

A edição de 2013 do festival, que teve duração de uma semana entre final de julho e início de agosto, onde realizei minha

etapa exploratória e os primeiros contatos efetivos para o trabalho de campo, foi a primeira a ter uma oficina de composição voltada especificamente à música eletroacústica, em quase trinta anos de existência do festival. Penso que esse fato ilustra bem o quanto esse tipo de produção é recente no Brasil e o quanto tem ganhado espaço sobretudo nas últimas duas décadas.

Certamente isso — essa abertura, no festival — se deve à abertura do curso de Música e Tecnologia na UFSM, em 2011, um dos poucos no Brasil, momento em que a universidade passou a ter verbas para a construção de estúdios e compra de equipamentos para uso dos alunos do novo curso. Há ainda outros fatores, tanto para a abertura do curso na universidade quanto da oficina no festival, que demonstram bem como há cada vez mais pessoas interessadas nesse tipo de composição: as facilidades de acesso a softwares livres e piratas e a possibilidade de adquirir um computador portátil.

Para participar da oficina era exigido de cada aluno que levasse seu próprio computador, um bom par de fones de ouvido e alguns softwares previamente instalados, o “Audacity”, software popular para edição de áudio, o “ChucK<sup>17</sup>”, software gratuito desenvolvido pela Princeton University, e o “Cecilia<sup>18</sup>”, interface do Csound<sup>19</sup>. Havia trezes inscritos na oficina, onze rapazes e duas meninas — eu e uma compositora de Manaus.

Nessa oficina tive a oportunidade de compor, pela primeira vez, uma peça eletroacústica, participando de várias etapas. A primeira constitui-se na realização de “field recordings” ou gravações em campo, que consistiram em captar, com microfones de altíssima qualidade emprestados pelo Prof. Beck, sons interessantes do ambiente do festival como alunos estudando seus instrumentos, sons da cozinha e do refeitório, pássaros, água

---

<sup>17</sup> “ChucK é uma linguagem de programação para síntese sonora em tempo real e para criação musical”, tradução minha. (Fonte: <http://chuck.cs.princeton.edu/>).

<sup>18</sup> “Cecilia é uma interface gráfica para síntese sonora e um pacote de processamento sonoro do Csound”, tradução minha. (Fonte: <http://www.csounds.com/resources/utilitiestools/>).

<sup>19</sup> Software para síntese musical, cujo uso é bastante popular.

corrente, músicas da semana italiana, pessoas rindo e conversando, etc. Feito isso, o Prof. Beck apresentou-nos a seguinte proposta: elaborar uma peça de três minutos, que tratasse do Festival de Inverno com elementos que para nós o caracterizam, utilizando dois sons, um de 1 segundo e outro de 2 segundos, selecionados a partir dos áudios obtidos nas gravações em campo.

A etapa de seleção foi muito difícil pois todos os sons pareciam interessantes, tive, então, que começar descartando os de qualidade mais baixa, mal captados, ou com interferências demais, que descaracterizassem a fonte sonora, para então escolher entre os que, para mim, melhor caracterizavam o ambiente do festival. Escolhi estes sons: a batadeira industrial da cozinha, que produzia diferentes sons de acordo com o conteúdo em seu interior (massa de bolo, massa de pão, ou simplesmente vazia mas ligada) e uma amiga ensaiando violoncelo no alojamento, repetindo notas que faziam parte de uma peça que ela estava estudando, cuja sequência de três notas em um trecho soavam levemente desafinadas.

Ao final da oficina realizamos um recital no qual todos mostraram suas peças. Foi o recital com menos público, entre os que estive presente no festival. Repetiu-se uma cena familiar: a cada peça a sala se esvaziava um pouco. Devo considerar também que foi realizado no penúltimo dia do festival, período em que todos já estavam bastante cansados das atividades intensas que haviam acontecido no decorrer da semana, mas o visível estranhamento do público persistiu, como no primeiro concerto a que assisti em 2012.

### 1.3.2. O campo propriamente dito: buscando grupos de música eletroacústica na cidade de São Paulo

Como relatado anteriormente, conheci Eric na oficina de música eletroacústica do Festival de Inverno. Ele me auxiliou intensamente a buscar locais e fazer contato com grupos em São Paulo, cidade onde reside, e colocou-me em contato com o prof. Kafajian, da FASM, seu orientador nas atividades de composição. Assim, conheci Kafajian pessoalmente, após várias trocas de e-mails, durante a banca de avaliação — formadas sempre por dois professores da instituição — das composições de Eric<sup>20</sup>. Essas bancas são feitas sempre no final do ano letivo, já que as disciplinas de composição, na FASM, tem duração anual. Eu estava muito tímida, a princípio, mas sua simpatia deixou-me mais à vontade.

#### 1.3.2.1. O Studio PANaroma e a X BIMESP (Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo)

Enviei um primeiro e-mail para Flo Menezes, diretor artístico do Studio PANaroma, em meados de novembro de 2013 e não obtive resposta, o que me deixou bastante frustrada. Reenviei novamente algumas semanas depois e obtive uma resposta negativa em relação a minha ideia de acompanhar a rotina do estúdio. Disse-me que minha presença interferiria na dinâmica de trabalho e ofereceu que eu fizesse alguma disciplina com ele na UNESP. Desse modo, minha entrada em campo, que foi negociada com os professores responsáveis pelos grupos, no PANaroma se deu através da participação na disciplina “Música acusmática: gênese, gêneros, conceitos e futuro” na pós-graduação em música, que cursei como aluna especial. Tive também acesso liberado às disciplinas teóricas da graduação, no entanto não me foi permitido participar das atividades no dia-a-dia do estúdio, sendo negada

---

<sup>20</sup> Esse interlocutor será apresentado no segundo capítulo.

especialmente a participação em atividades de orientação — individual, para o trabalho de composição de cada aluno — que ocorriam no mesmo local. Tinha grande interesse nessa atividade, já que alguns dos caminhos e porquês das peças poderiam ser elucidados.

Senti-me, desde o início, extremamente desconfortável na presença de Flo Menezes, talvez um pouco intimidada. Provavelmente porque eu houvesse elaborado demais em minha mente como seria conhecê-lo pessoalmente, pois ele é uma espécie de ícone da música eletroacústica brasileira, com diversas obras premiadas e livros e artigos publicados. No entanto, é uma figura bastante carismática, motivo de minhas impressões terem mudado no transcorrer do trabalho de campo. Passado o medo e a insegurança iniciais, comuns no início do trabalho de campo — talvez sentimentos constantes, mas que se amenizaram ao longo do tempo — tive a impressão de ter ganhado mais respeito e reconhecimento após o esforço que empreendi na disciplina — já que eu havia “caído de paraquedas” ali — e, principalmente, após ter frequentado assiduamente as atividades da Bimesp. Apesar disso, sentia-me, ao mesmo tempo, uma “estranha no ninho”, pois a todo momento escutava algum tipo de reforço de que eu não pertencia àquele lugar de fato<sup>21</sup>. O mais recorrente era — sobretudo após “revelar” para o grupo inteiro, em uma primeira reunião, qual o motivo específico da minha presença naquele lugar — a sensação de que eu poderia “descobrir” algum segredo impróprio, da quase intocável música produzida dentro do ambiente acadêmico, e/ou expô-los demais, que era um risco, sobretudo para mim.

Nessa disciplina, houve bastante concorrência no preenchimento das vagas, devido à restrição de espaço da sala principal do estúdio, que comporta de 15 a 20 pessoas, e à

---

<sup>21</sup> Referiam-se a mim quando falavam de Lévi-Strauss ou de algum teórico das ciências humanas, sendo que eu quase não participava desse tipo de debate, pois estava mais interessada em escutá-los — falha minha, talvez. O mesmo acontecia quando falavam de rock ou música popular, mas nunca quando falavam de música eletroacústica ou de música de concerto/“música clássica”, como se eu não pudesse compartilhar do mesmo interesse e/ou conhecimento, restrito àquele grupo.

necessidade de ensaios para a apresentação das peças no decorrer do curso, exercício que demandou um mínimo de duas horas de ensaio individual no estúdio, em período extracurricular, com suporte e apoio do técnico responsável<sup>22</sup>.

O estúdio esteve, desde a sua fundação em 1994, voltado para a produção e pesquisa de/em música eletroacústica. Acumulou, ao longo dessas duas décadas, considerável número de equipamentos de alta qualidade, inéditos em outros locais do Brasil, sobretudo com a verba dos editais da FAPESP (Fundação de amparo à pesquisa do estado de São Paulo)<sup>23</sup>: “quase tudo desses equipamentos eletrônicos mais caros, alto-falantes com certeza, microfones, são projetos via FAPESP” (Matheus)<sup>24</sup>. É utilizado exclusivamente pelos orientados de Flo e alguns compositores convidados. Possivelmente se tornará, dentro de alguns anos, uma fundação, que possibilitaria trazer músicos de fora e alugar o estúdio para gravações — sem, no entanto, interferir na rotina ou prejudicar o trabalho dos alunos. Essas atividades não são permitidas, no contexto atual, devido ao fato do estúdio pertencer a uma instituição pública. Existem disputas e conflitos internos, na instituição, pelo fato de outros alunos, que não trabalham com música eletroacústica, reivindicarem o direito ao uso do estúdio.

---

<sup>22</sup> A concorrência pelas horas de ensaio tornaram-se ainda maiores com a greve dos funcionários da UNESP no mês de maio, visto que haveria restrição no número de horas de trabalho e o estúdio só funciona com a supervisão do técnico, funcionário concursado da UNESP.

<sup>23</sup> Há muitas informações sobre o estúdio no site da FAPESP [<http://www.fapesp.br/>]. Inclusive sobre os eventos realizados pelo estúdio como, por exemplo, a Bimesp. É difícil encontrar informações sobre o PANaroma no google, popular site de buscas/pesquisas na internet. A pesquisa sempre é confundida com a palavra “panorama”. O nome do estúdio (ou “studio”, como sempre aparece) deriva de um texto de James Joyce, segundo explicação dada por Flo. O site do estúdio está todo em língua inglesa, com a opção de trocar para o português. Isso mostra bem o espírito de intercâmbio e internacionalização que Flo parece buscar.

<sup>24</sup> Interlocutor que será apresentado no segundo capítulo.

Particpei no início de março de 2014 da primeira reunião com Flo. O motivo principal daquele encontro era definir e distribuir os responsáveis pela análise e difusão de cada peça contida no programa da disciplina, que visava ampliar a escuta da música acusmática por meio da identificação dos elementos característicos de cada compositor e/ou escola e período na história da música eletroacústica. Essa divisão foi feita com dois meses de antecedência em relação à data marcada para o começo do curso, em maio de 2014. Após a divisão, Flo enviou por e-mail os arquivos de áudio das peças para cada responsável. Algumas peças eram quadrifônicas<sup>25</sup> ou octofônicas<sup>26</sup>, com direitos autorais reservados, por isso foram passadas individualmente para cada aluno, dificultando o compartilhamento dos arquivos originais. O formato mais popular, o estéreo, normalmente é mais fácil de ser encontrado para download na internet pois é o modelo usado nas gravações de cds para comercialização e circulação das peças.

Fiquei responsável pela análise da peça “Ombres, Espaces, Silences” (2005) de Gilles Gobeil. A princípio, não fazia a mínima ideia de como faria esse trabalho. Disse isso para Flo e ele me propôs fazê-lo como um desafio. O que mais me apavorava era o fato de eu, antropóloga em campo, ter que realizar uma difusão, em um estúdio com uma orquestra de vinte e quatro alto-falantes para um grupo de pós-graduandos em música.

Aceito o desafio, escutava a peça quase todos os dias durante aqueles dois meses anteriores ao início do curso. Mesmo assim, ainda não entendia como faria a análise daquela peça, se tinha que escrever alguma partitura — que eu conhecia apenas em seu formato “tradicional”, ou seja, um pentagrama com figuras musicais, armadura, clave, etc. — ou apenas um texto. Percebi que

---

<sup>25</sup> Na quadrafonia são usados quatro canais diferentes de saída de áudio em quatro diferentes alto-falantes ou um número de alto-falantes múltiplo de quatro (conjuntos de quatro alto-falantes com quatro saídas diferentes distribuídas para cada um deles).

<sup>26</sup> Na octofonia são usados oito canais diferentes de saída de áudio em oito diferentes alto-falantes ou um número de alto-falantes múltiplo de oito (conjuntos de oito alto-falantes com oito saídas diferentes distribuídas para cada um deles).

era impossível transcrever para uma partitura do modo tradicional, com fórmula de compasso, andamento e ritmos definidos. Após um tempo, aprendi que a partitura deveria ser visual, com gráficos e desenhos que mostrassem as dinâmicas, os gestos, os diferentes elementos tímbricos e o espectro sonoro como um todo<sup>27</sup>, ou seja, algo muito diferente do que eu estava acostumada a ler ou trabalhar. Flo pediu que todos instalassem um software gratuito produzido pelo Institut National de L'Audiovisuel-Groupe de Recherches Musicales (INA-GRM), no ano de 1991<sup>28</sup>, denominado “Acousmographe”. Utilizei a versão 3.7.2 para PC, lançada no primeiro semestre de 2014 e disponibilizada gratuitamente pelo INA-GRM em seu site<sup>29</sup>

O curso ocorreu em ritmo intensivo, durante todo o mês de maio, com três aulas por semana, das 19h às 23h, iniciando e terminando pontualmente, apenas com um breve intervalo de quinze minutos que acontecia perto das 21h, momento em que conseguia interagir com o grupo ao compartilharmos lanches e chás. Combinamos que a cada dia um dos alunos ficaria responsável por levar comida para o grupo, já que normalmente o bar da UNESP estava fechado no horário do nosso intervalo. Essas refeições conjuntas ajudaram a criar uma dinâmica interessante entre todos, tornando as relações mais amigáveis e próximas a cada dia. Era o momento do curso em que aconteciam os debates e as conversas mais interessantes.

Outra atividade ligada ao PANaroma de que pude participar foi a X BIMESP (Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo), que ocorreu entre os dias 20 e 30 de outubro de 2014, na UNESP e no SESC Consolação, em São Paulo. O evento foi dividido em duas etapas: a primeira, entre os dias 20 e 26 de outubro, na UNESP; e a segunda, nos dias 29 e 30 de outubro, no SESC Consolação. A primeira etapa concentrou inúmeras atividades gratuitas, entre concertos de música acusmática,

---

<sup>27</sup> Mostrarei trechos dessa análise no terceiro capítulo.

<sup>28</sup> GESLIN e LEFEVRE, 2004, p.1.

<sup>29</sup> O software “Acousmographe versão 3.7.2. se encontra disponível em: <http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographe>.

palestras e mesas-redondas, que se desenvolveram nos três turnos do dia. Foram dias de muito proveito à minha pesquisa, pois pude conversar com muitas pessoas nos intervalos das atividades (e durante algumas delas). Lá, reencontrei pessoas às quais havia entrevistado e tive a oportunidade de ter conversas mais informais do que as do momento da entrevista. Dessa informalidade pude entender questões valiosíssimas, entre um café e outro. A segunda etapa da bienal foi dedicada à música eletroacústica mista, com dois concertos diferentes, duas noites seguidas, no SESC Consolação. Esses foram os concertos com o maior público durante a Bimesp, mesmo sendo pagos. A grande novidade da Bimesp, para mim, foi poder assistir, pela primeira vez, a um concerto de eletroacústica/música acusmática feito/difundido por uma compositora, pouco comum nesse círculo, majoritariamente masculino. Duas compositoras se apresentaram na Bimesp, nomes de grande destaque nesse meio, a brasileira Denise Garcia e a belga Annette Vande-Gorne, antiga aluna de Schaeffer.

A X Bimesp teve quinze concertos de música acusmática, entre os quais apenas dois recorreram a recursos audiovisuais, e dois de música eletroacústica mista — *tape*, com difusão do Flo, e instrumentistas no palco “com instrumentos tradicionais”, violino, violoncelo, flauta, piano, etc. Foi um evento caro, financiado pela FAPESP, contando com a participação de um enorme grupo de compositores estrangeiros. Havia uma divisão entre os principais concertos de música acusmática do evento: os mais importantes eram os concertos autorais, no qual cada compositor difundia peças escolhidas de seu próprio repertório; e o segundo tipo mais importante eram os concertos *carte blanche*, nos quais compositores reconhecidos do meio escolhiam peças de outros compositores para difundir.

Os concertos de música acusmática eram feitos no auditório do Instituto de Artes da UNESP, um ambiente relativamente restrito, pois a entrada só é permitida, na portaria, mediante identificação, apesar do evento ser, por si, gratuito e livre. O ambiente de concerto era formal e sofisticado, com uma orquestra de mais de vinte alto-falantes, fruto de alto investimento monetário adquirido com recursos institucionais.

### 1.3.2.2. O estúdio da Faculdade Santa Marcelina (FASM)

Como expliquei na seção anterior, não pude acompanhar as atividades de composição no PANaroma, entretanto esse tipo de proximidade nas atividades de orientação e a convivência com os estudantes-compositores durante o processo de criação de uma peça eletroacústica (acusmática) me foi permitido nas experiências que tive na Faculdade Santa Marcelina (FASM). O acesso foi difícil no começo devido aos entraves burocráticos postos pela instituição, no entanto contei com o apoio do professor responsável pelo ensino de música eletroacústica, o Prof. Sérgio Kafajian, e da coordenadora do curso de música, aos quais fui apresentada por Eric durante o segundo semestre letivo de 2013. Estabeleci, então, comunicação intensa com ambos, de modo a negociarmos a melhor maneira para minha entrada em campo.

Obtive autorização, em caráter excepcional, para assistir à disciplina de “música eletroacústica” durante o ano de 2014<sup>30</sup>, sob a condição de pagar uma mensalidade — já que a FASM é uma instituição privada de ensino superior — pela disciplina, o mesmo valor que os demais alunos pagariam<sup>31</sup>. Os estudantes, pertencentes aos cursos de graduação em composição erudita/regência e de graduação em composição popular, tem contato com esse tipo de composição de modo mais aprofundado durante esse período e dão continuidade, caso seja da vontade deles, optando por continuarem utilizando esses conhecimentos em seus trabalhos de composição, executados no restante do curso em disciplinas específicas (Composição I, Composição II, etc.).

O ambiente da FASM era bastante estranho, para mim, no começo: uma faculdade privada, mantida por uma instituição, a ASM (Associação Santa Marcelina), ligada à igreja católica. O acesso é completamente restrito: há catracas eletrônicas, que são liberadas com o uso do cartão individual de estudante. Até para

---

<sup>30</sup> A disciplina tem periodicidade/duração anual.

<sup>31</sup> A taxa cobrada mensalmente é de cento e sessenta e nove reais por disciplina.

entrar na biblioteca é preciso passar por uma dessas catracas. A primeira vez que estive lá precisei de autorização para ir até o banheiro. No início, antes de efetuar a matrícula na disciplina, só conseguia entrar no local acompanhada por Eric — o que me dava bastante legitimidade por ser um aluno conhecido pelos coordenadores, professores e freiras<sup>32</sup> da faculdade — e mediante apresentação de um documento com foto, além de sempre tirarem uma foto minha na recepção e anotarem meus dados da carteira de identidade. Ficava bastante constrangida e apreensiva com todo esse aparato burocrático, pensando a todo momento que a pesquisa nunca poderia acontecer em um local de acesso tão complicado: não imaginava que se tornaria um ambiente de interação tão profícuo quanto realmente veio a se ser.

Na FASM não há um grupo fechado e consolidado de pesquisa musical como há na UNESP ou na USP, por isso grande parte dos alunos de composição que seguem para a pós-graduação tem que se encaminhar para uma dessas instituições. Existe apenas um curso de pós-graduação em música na FASM, voltado para o trabalho com canção popular e ligado ao curso de composição popular. O que existe são alunos agregados em torno do interesse em compor música eletroacústica, que costumam trabalhar no estúdio da FASM e estão ligados ao Prof. Kafajian.

O estúdio, ao contrário do PANaroma, não é de uso exclusivo dos alunos que trabalham com eletroacústica, visto que compartilham o espaço com alunos de outros cursos de graduação em música e com grupos de fora da faculdade que alugam o estúdio para fazerem suas gravações, pagando por hora. O uso do estúdio e a marcação de horários costumava gerar inúmeros conflitos, principalmente entre os alunos, os técnicos e a coordenação do curso. Cada aluno tem um número fechado de horas para usar o estúdio durante o semestre, todavia esse tempo não era suficiente para as atividades que deveriam ser feitas, de maneira extraclasse, para a disciplina de música eletroacústica. Por isso, em quase todas as aulas havia alguma reclamação, por parte dos alunos, sobre essa

---

<sup>32</sup> Freiras que trabalhavam na faculdade, já que se trata de uma instituição católica.

questão. Apenas no final do semestre conseguiram aumentar a carga horária e ter prioridade na marcação de alguns horários no estúdio, faltando poucas semanas para a entrega do primeiro exercício de composição.

O estúdio da FASM é o antigo PANaroma de Flo Menezes, que iniciou a partir de uma parceria com a FASM, onde ele lecionava nos anos 90. O professor Sérgio Kafejian, que ministra a disciplina de música eletroacústica e orienta alunos de composição erudita e popular na FASM, estudou com Flo Menezes no estúdio PANaroma.

O currículo da disciplina de “música eletroacústica” era misto, intercalando matérias teóricas e atividades práticas, cujo objetivo, ao final do ano letivo, era a composição de uma peça de música acusmática. Pude acompanhar mais intensamente as aulas relativas a primeira parte do curso (de fevereiro a junho de 2014), indo ocasionalmente em alguns encontros durante a segunda parte do curso (de agosto a dezembro de 2014).

As aulas teóricas, que foram realizadas principalmente em fevereiro e março, expuseram parte da trajetória histórica e estética da música eletroacústica, apresentando sobretudo a música concreta, a música eletrônica e a paisagem sonora — esta foi melhor examinada em agosto, período em que estive ausente.

O grupo de estudantes matriculados era pequeno: três alunos do curso de composição popular e dois alunos do curso de composição erudita, sendo matéria obrigatória para ambos os cursos. Os alunos de composição popular tinham pouco ou nenhum contato prévio com música eletroacústica, já os alunos de composição erudita estavam bastante informados sobre as principais correntes estéticas e formas de composição.

Em relação ao uso de softwares para a realização das atividades práticas, os alunos de composição popular mostravam-se familiarizados, mas davam usos um pouco diferentes a esses programas, no sentido de que estavam mais acostumados com o uso deles para correções e/ou pequenas modificações de áudio das gravações feitas em estúdio — em especial a produção de MPB.

Aqui tive minha segunda oportunidade de compor uma peça — a primeira havia sido no festival de inverno — que foi feita ao

longo do ano, concluí apenas em novembro, alguns meses após a finalização do trabalho de campo em São Paulo. Enviei para Kafejian, em junho, meu trabalho de composição realizado durante o primeiro semestre, período do campo, na FASM. Em setembro, quando já havia encerrado o campo, combinamos que ele faria uma avaliação desse trabalho inicial, para que eu pudesse concluí-lo. Essa avaliação foi extremamente importante para perceber algumas regras, principalmente pelo julgamento dos meus erros composicionais. Nos encontramos em setembro no estúdio, durante uma de minhas visitas a São Paulo — dessa vez eu havia ido para acompanhar as exposições do FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica), que não tem relação com a pesquisa.

Assim, o encontro foi realizado em uma das aulas da disciplina de “música eletroacústica”, a qual, como expliquei anteriormente, tem duração anual, ou seja, é a mesma que eu havia frequentado durante o campo. Discutiu-se, então, a partir das perspectivas do professor e dos alunos quais eram os meus pontos fracos e fortes<sup>33</sup>.

Fizemos duas sessões de gravação de sons para usarmos em nossas peças, no estúdio da FASM. Gravei os sons de um espremedor elétrico para fazer suco, explorando os sons dele vazio e dele com moedas e grãos de arroz — a escolha desses materiais, as moedas e os grãos de arroz, tem duas explicações: a primeira, queria usar materiais, no espremedor, que remetessem a uma ideia de algo granuloso, pois pensava em utilizar efeitos/recursos da chamada síntese granular<sup>34</sup> no software Csound, através da

---

<sup>33</sup> O relato dessa avaliação está no terceiro capítulo.

<sup>34</sup> Sobre a síntese granular: “Em 1946, o físico Inglês Dennis Gabor demonstrou que um som poderia ser analisado e reconstruído através de *quantas* acústicos ou grãos. No início dos anos 60 o compositor Iannis Xenakis foi o primeiro a explicar uma teoria composicional baseada em grãos sonoros. Segundo Xenakis, qualquer som e mesmo variações musicais contínuas podiam ser representadas por um grande conjunto de partículas sonoras adequadamente dispostas no tempo. Essas ideias deram origem à síntese granular. Segundo essa abordagem, eventos sonoros são construídos pelo encadeamento de partículas sonoras (grãos) no tempo.

interface Cecilia, bastante popular para a realização desse recurso que aprendi a utilizar na oficina do festival de inverno; a segunda, dos materiais que poderiam ajudar a cumprir essa ideia de granulidade, os únicos que eu tinha em casa eram as moedas e os grãos de arroz, além do fato de serem os únicos, quando fiz uma exploração por objetos sonoros<sup>35</sup> em casa, cujos sons eram fortes o suficiente para poderem ser gravados.

Após a gravação, que contou com o auxílio de Fábio e de Eric<sup>36</sup>, tive um novo desafio — além dos desafios técnicos, sobre os quais eu já estava ciente — que consistia em poder fazer algo interessante com os sons repetitivos do motor do espremedor, difíceis de trabalhar por terem intervalos marcados e pelo fato do timbre do motor estar sempre presente em qualquer um dos gestos que tentei executar e gravar, sobrepondo-se, sonoramente, aos timbres e ritmos gerados pelos grãos de arroz e pelas moedas dentro do espremedor, em diversas tentativas de extrair algo que fosse interessante em termos sonoros e em termos de exploração de objetos sonoros.

---

Essas partículas são extremamente curtas (em geral entre 1 milésimo e 1 décimo de segundo). Um número suficiente desses grãos podem ser agrupados em "nuvens" para formar um evento sonoro. Pode-se fazer uma analogia entre a geração de um som por síntese granular e um jato de tinta spray, onde cada ponto de tinta corresponderia a um grão de som. Vários parâmetros podem ser regulados: o fluxo de grãos (denso ou esparso); a cor (escolha da forma de onda e distribuição de frequência); a escala dos grãos; e a posição no espaço. Cada grão pode conter qualquer tipo de onda que é modulada por um envelope dinâmico, geralmente uma curva gaussiana tipo sino". Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/audio/sintese/6-granular.html>.

<sup>35</sup> Tratarei desse conceito no terceiro capítulo.

<sup>36</sup> Dois interlocutores importantes na pesquisa, cujas narrativas serão expostas no próximo capítulo (segundo capítulo).

### 1.3.2.3. O NuSom e o Ibrasotope Música Experimental

O grupo de mais fácil acesso, para mim, e que parece ter entendido melhor minha proposta de pesquisa foi o NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia) — certamente por sua orientação interdisciplinar — pertencente ao departamento de música da USP (Universidade de São Paulo), coordenado pelo Prof. Fernando Iazzetta, que também é responsável pelo LAMI (Laboratório de Acústica Musical e Informática). Conhecia seu trabalho com música eletroacústica acusmática e mista, principalmente pelo uso de instrumentos de percussão, sendo que escutei pela primeira vez uma obra sua na coleção “música eletroacústica brasileira”, lançada em 2009 pela sociedade brasileira de música eletroacústica. Meu contato inicial com Fernando foi via e-mail, quando recebi a informação de que pouca gente no grupo trabalhava com música eletroacústica, mas de que eu seria muito bem-vinda. Fiquei curiosa para acompanhar o trabalho deles e entender os motivos para o desinteresse crescente pela música eletroacústica — pela acusmática, na verdade, descobriria mais tarde, já que ambas as expressões “música eletroacústica” e “música acusmática” eram usadas, muitas vezes, como sinônimos, mas muitos no NuSom trabalham com a chamada “música eletroacústica mista”. Fernando explicou-me que “boa parte da atividade de criação dos alunos acontece em seus próprios estúdios (que hoje na verdade se resumem muitas vezes a um computador)”, ou seja, não havia mais aquele uso idealizado que eu tinha do estúdio, já que agora quase todos tinham seu próprio estúdio dentro de um computador portátil. Fui apresentada formalmente ao grupo em uma reunião no início do semestre letivo, em fevereiro.

O trabalho de pesquisa do NuSom envolve uma grande variedade de produções musicais, enfatizando principalmente a chamada música experimental, com destaque para trabalhos de improvisação musical. Segundo Fernando:

nossa produção musical tem sido relativamente grande, mas há alguns anos ela tem se voltado mais à música experimental do que à eletroacústica, embora a maior parte dos integrantes do nosso grupo tenha feito ou ainda faça música eletroacústica "tradicional". Ou seja, boa parte do que temos criado se utiliza de recursos eletroacústicos, mas traz outros elementos também, como improvisação, uso de recursos audiovisuais, luteria eletrônica, etc. (Fernando)

A variedade de atividades do grupo também é descrita por Miskalo (2014), integrante do grupo, em sua tese sobre a série de eventos/festival ¿Música?, organizado pelo NuSom:

no contexto do grupo de artistas da área de sonologia da USP existe uma grande diversidade de formações musicais. Há pessoas, por exemplo, com experiências em música tradicional e/ou experimental de concerto; com vivência em diversos gêneros de música popular; mais dedicadas às linguagens de programação e à música computacional; criadores de música eletroacústica; participantes de cenas alternativas de criação musical experimental; ou ainda com uma formação que mistura um pouco de cada um dos itens anteriores. (MISKALO, p.57, 2014)

No período em que frequentei as reuniões e ensaios do NuSom, o LAMI estava em reforma. Alguns dias após ter sido apresentada ao grupo, estava perdida em um dos blocos do prédio do curso de música tentando encontrar a sala onde seria um dos encontros do pessoal do NuSom e acabei encontrando a entrada do estúdio. O técnico responsável, que havia me conhecido na primeira reunião, gentilmente mostrou o estúdio. Dei apenas uma rápida espiada, pois o estúdio encontrava-se abarrotado de

materiais para reforma em meio às caixas, fios e outros equipamentos. Isso foi tudo o que vi do LAMI durante meu trabalho de campo. A princípio fiquei um pouco desapontada e decepcionada, já que imaginava, antes de ir a campo, que iria poder observar toda a dinâmica do estúdio, como gravações e demais atividades. Mesmo frustrada nesse primeiro momento, não desisti de acompanhar o NuSom pois o ambiente era composto por pessoas muito interessantes, abertas e simpáticas e, sobretudo, com muita experiência em música e tecnologia.

O LAMI iniciou no final da década de 90 “como uma espécie de estúdio e laboratório, funcionava um estúdio de gravação e como laboratório de música eletroacústica” (Fernando), desenvolvendo, paralelamente, “uma atividade de gravação basicamente de repertório de música brasileira de câmara”. Esse processo de trabalhar com dois tipos de música diferentes deu início a “uma espécie de divisão”, por um lado “o LAMI continuou como estúdio” e, por outro:

a gente formou um selo de gravação, tem lá mais de quinze CDs gravados, basicamente música brasileira de câmara (...) a ideia de fazer um repertório que não encontraria abrigo aí num selo comercial (...) basicamente música feita por colegas, não no sentido de serem amigos, mas pessoas que tão no meio que a gente tá, meio universitário, que faz música contemporânea, faz pesquisa, então boa parte do tempo a gente teve esse norte muito claro que era música de câmara brasileira, especialmente de compositores jovens, compositores vivos, a gente gravou um monte de compositores de uma geração mais jovem, não só os compositores, mas também contato com músicos que estão trabalhando com música contemporânea aqui de São Paulo. (Fernando)

O NuSom conta com a participação de estudantes e professores do departamento de ciência da computação da USP, parceria firmada a partir do interesse que Iazzetta e alguns colegas tiveram em acústica musical, “projeto voltado pra acústica de salas, edição de acústica de teatros, salas de concerto”. Desenvolveram, juntos, um software de medição acústica. Essa união inaugurou uma área nova de atuação dentro do LAMI, a área de acústica musical. Após essa iniciativa, formaram o Mobile, grupo anterior ao NuSom, com interesse voltado para “música e tecnologia e aspectos de interatividade (...) e música experimental (...) e a música eletroacústica”. Fernando afirma que o LAMI é “uma espécie de infraestrutura que dá suporte pra esses projetos”.

Tive a oportunidade de assistir a algumas aulas de música eletroacústica ministradas por Fernando na graduação em música da USP. Essa disciplina é obrigatória para os alunos do curso de graduação em composição e é optativa para os alunos dos demais cursos de música. As turmas costumam ser pequenas, com no máximo dez alunos, variando de acordo com a demanda. A disciplina ocorre durante dois semestres: no primeiro Fernando costuma ministrar a parte mais histórica e o repertório de música eletroacústica, realizando também alguns “pequenos exercícios muito simples de montagem e colagem de sons (...) geralmente não se configuram como composições, são coisas curtas, um minuto, dois minutos”; no segundo a ênfase passa a ser a “parte prática dos programas, algumas técnicas (...) geralmente eles acabam compondo”.

O Ibrasotope Música Experimental<sup>37</sup> é coordenado por Mário<sup>38</sup>, ligado ao NuSom, aluno do programa de pós-graduação em música na ECA-USP. A programação musical do Ibrasotope, com apresentações semanais nas sextas-feiras, é bastante variada, conforme pude acompanhar: difusão de peças eletroacústicas acusmáticas; execução de peças eletroacústicas mistas, *live electronics*; gambiarras, de todo tipo, representando as

---

<sup>38</sup> Falarei sobre esse interlocutor no segundo capítulo.

performances de *hardware hacking*; e improvisações — livres ou não — que eram as mais frequentes.

Estive lá diversas vezes, a última delas para o festival “¿Música? 9” organizado pelo NuSom. Os ensaios para o festival estavam abertos para mim, frequentei alguns no início do semestre, apesar de mais próximo à data do evento ter tido que me afastar um pouco devido às atividades intensivas no PANaroma. Esse evento apresentou um pouco dessa variedade, mesmo que o foco, nessa edição, tenha sido a performance de peças a partir de partituras verbais ou partituras de eventos. O “¿Música? 9”, ocorrido no dia 30 de maio, final do semestre letivo na USP, concentrou-se no estudo e performance de partituras verbais, sendo dirigido por Lílian Campesato, pesquisadora associada ao departamento de música da USP e integrante do NuSom. No programa apresentaram peças de Brecht, Wolff, Goldstein, Knowles, Shrapnel, Lucier, Barrett e Cardew, único compositor que eu conhecia pelo fato de ter sido assistente de Stockhausen.

O Ibrasotope também participou ativamente da organização do XII Encun (Encontro Nacional de Compositores Universitários). O evento foi organizado pelos membros do Ibrasotope e diversos estudantes da USP, além de contar com estudantes de outras instituições.

É um evento alternativo, sem apoio institucional, autogerido pelos estudantes — há, por trás, uma noção de “liberdade estética”. Contou com baixo orçamento — não tinham dinheiro, a certa altura da organização prévia do evento, para a impressão de cartazes e da programação, e contavam com doações — e investimento pessoal dos próprios estudantes para virem a São Paulo — estudantes de lugares distantes como alguns estados do nordeste e do sul do Brasil.

Os ambientes de realização dos concertos, sempre gratuitos, eram muito receptivos: algumas praças públicas, o Centro Cultural São Paulo, a Biblioteca Mário de Andrade e a sede do Ibrasotope. Esses são espaços de fácil acesso via metrô/transporte público<sup>39</sup>. O

---

<sup>39</sup> Sem esquecer que, nesse sentido, a UNESP também é acessível por estar situada na frente do terminal da Barra Funda em São Paulo.

evento é caracterizado como “itinerante”<sup>40</sup> e “descentralizado”<sup>41</sup>, com foco em um “trabalho colaborativo”<sup>42</sup>. Enfatiza-se ainda que a 12ª edição “terá a particularidade de ter todas as suas atividades realizadas em ambientes fora da universidade”<sup>43</sup> tendo em vista “o interesse em expandir o espaço de atuação das práticas musicais presentes no encontro, de modo a fazer com que essa produção circule por outros ambientes e torne-se acessível a um público mais amplo”<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Fonte: <http://encun.info/>

<sup>41</sup> Fonte: <http://encun.info/>

<sup>42</sup> Fonte: <http://encun.info/>

<sup>43</sup> Fonte: <http://encun.info/>

<sup>44</sup> Fonte: <http://encun.info/>



## SEGUNDO CAPÍTULO

### 2. Os atores e suas narrativas: epistemologias nativas

*Para ler escutando “Étude aux Objets”<sup>45</sup>(1958),  
de Pierre Schaeffer.*

Neste capítulo pretendo expor, de maneira resumida — no sentido de que gravei ao todo cerca de dezesseis horas de entrevistas, gerando quase trezentas páginas de transcrição, o que tornaria inviável colocá-las na íntegra no presente trabalho — as entrevistas/conversas gravadas, a partir do consentimento de meus interlocutores, e conduzidas segundo alguns tópicos que organizei a partir dos objetivos iniciais da pesquisa, presentes no projeto qualificado em fevereiro de 2014 no PPGAS/UFSC<sup>46</sup>.

Os trechos entre aspas duplas são citações literais, *ipsis litteris*. Os comentários entre colchetes são meus, a fim de explicitar algo da fala original, conforme sentido adquirido no diálogo. Alguns nomes foram trocados a pedido dos próprios

---

<sup>45</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UQ7BZIV\\_0zQ](https://www.youtube.com/watch?v=UQ7BZIV_0zQ).

<sup>46</sup> Foram citados na introdução deste trabalho, porém retomo aqui para facilitar a leitura: “Objetivo geral: Etnografar os modos de produção e de execução da música eletroacústica realizada por compositores/músicos, que atuam em laboratórios/estúdios de música ligados a departamentos de música de universidades públicas e privadas. Objetivos específicos:a) Analisar se/como a música eletroacústica corresponde a/caracteriza um gênero musical e identificar as regras de avaliação de uma peça eletroacústica<sup>46</sup> assim como as temáticas/propostas das peças; b) Assistir aos concertos/recitais de música eletroacústica de modo a acompanhar, observar e caracterizar sua audiência/público, visando compreender questões em torno do consumo desse tipo de música; c) Investigar as exegeses nativas acerca noções “ruído”/“música”; d) Analisar as relações espaço-temporais nesse tipo de música; e) Analisar as relações músico-máquina/compositor-máquina”.

interlocutores, do mesmo modo em que omiti alguns conteúdos a fim de não ser possível identificá-los. Em geral, a primeira página de cada subitem consiste em uma introdução sobre como conheci a pessoa em questão, bem como os contextos e os caminhos a que o trabalho de campo me levou (“os fatos”), seguido, então, do texto sobre o conteúdo das entrevistas (“os dados”).

Por uma questão de ordem metodológica, escolhi interlocutores significativos, para mim, naqueles contextos. Vitor, Diogo, Mário e Fernando são representantes do NuSom, nesse universo de pesquisa; assim como Matheus, Daniel e Itamar remetem ao PANaroma; Fábio e Eric são alunos da FASM; Ana Lúcia é representante do público dos concertos/performances.

As conversas foram mais ou menos conduzidas segundo alguns tópicos de interesse para a pesquisa, porém nem sempre foram abordadas todas as temáticas em questão. Não houve rigidez no cumprimento dos tópicos, estão sintetizados aqui para fins metodológicos. Também utilizei dados do meu diário de campo e de conversas informais com os mesmos interlocutores e com outras pessoas, que serviram como complemento para os cenários etnográficos descritos.

Os tópicos, supracitados, estão resumidos a seguir:

1) Nome, idade, origem (onde nasceu), formação (o que estuda/estudou, com o que trabalha, o que produz).

2) Trajetória na música e como surgiu o interesse pela música eletroacústica.

3) Relação com o grupo (como surgiu, qual seu papel no grupo).

4) Como costuma compor, como trabalha (o som), quais as características do trabalho.

5) Papel das máquinas e das tecnologias na música eletroacústica.

6) Relação com os equipamentos e o computador (são importantes para o trabalho/que papel eles têm no trabalho)/ Relação máquinas ↔<sup>47</sup> composição/compositor.

7) O trabalho em estúdio.

8) Hierarquias entre os compositores, diferentes tipos de compositores.

9) Questão do financiamento/investimento de capital para os equipamentos, concertos, estúdio, etc. Como vive um compositor, economicamente falando.

10) Relação da academia com a música eletroacústica: é uma música acadêmica? (científica<sup>48</sup>?)

11) Avaliação da habilidade do músico/compositor e de uma peça na música eletroacústica (regras de avaliação).

12) O termo “música eletroacústica” se refere ao som ou ao processo de produção?

13) Lugar do ruído na música eletroacústica (o que é ruído e o que é música...).

14) Difusão (acusmática), enquanto ritual. Espacialidade e percepção (corporal) do som.

15) Papel da escuta na música eletroacústica.

16) Consumo de música eletroacústica. Quais as características do público.

---

<sup>47</sup> Símbolo para indicar reciprocidade/correspondência mútua.

<sup>48</sup> Uso em um sentido genérico, para indicar um produto artístico fruto de pesquisa musical (que segue, muitas vezes, parâmetros metodológicos e epistemológicos similares aos da produção científica).

17) O que costuma escutar em momentos de lazer. Ambientes musicais que costuma frequentar. Trabalhos desenvolvidos fora desse gênero/tipo de música.

### **2.1. Vitor: “eu prefiro ter a experiência social daquilo compartilhado”**

*Para ler escutando “Gesang der Jünglinge”<sup>49</sup>(1956),  
de Karlheinz Stockhausen.*

Conheci Vitor na primeira reunião que tive com o NuSom, em fevereiro de 2014. Era a primeiro encontro que eles realizavam naquele semestre e estavam presentes todos os integrantes, vinte e duas pessoas. Cheguei cedo ao local, uma sala de reuniões do departamento de ciência da computação, com cerca de 30 minutos de antecedência. A faxineira responsável pela limpeza da sala me deixou esperar lá dentro, então pude ver todos chegando aos poucos e interagirem entre si. Todos me cumprimentavam com um gesto com a cabeça ou vinham me cumprimentar com aperto de mãos e/ou beijo no rosto. Estavam curiosos em saber quem era aquela “estranha no ninho”. Eu e Iazzetta, coordenador do grupo, ainda não nos conhecíamos pessoalmente. Ele chegou e foi direto me cumprimentar, parecia feliz com a minha presença. Senti-me acolhida por aquele grupo interessantíssimo de jovens músicos e cientistas da computação, que enchem a sala de burburinhos e abraços de reencontro cheios de vitalidade. Descobri mais tarde que o grupo é composto por pessoas dos dois departamentos — música e ciência da computação — e interessados de outras áreas, como psicologia, já haviam passado por ali.

Fiz uma breve fala de apresentação, a convite de Iazzetta, sobre meu interesse e presença no grupo. Eu estava muito tímida,

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WTtzAmZFtds>.

com o rosto corado e suando frio, enquanto todos me olhavam sorridentes, demonstrando interesse na minha fala e certamente percebendo minha ansiedade. Durante a reunião, Vitor pediu o meu caderno, fato que estranhei muitíssimo. Pensei que talvez ele quisesse ver o que eu tanto anotava. Escreveu seu e-mail e seu nome na última página do caderno. Ao final da reunião, após mais alguns cumprimentos de boas-vindas, Vitor cutucou meu ombro e mostrou sua tese, que seria entregue naquele dia, e que continha alguns escritos, do meu interesse, sobre música eletroacústica. Também convidou para que eu assistisse sua defesa, oferecendo ajuda, para o que precisasse, em minha pesquisa.

Desde o início, então, da minha relação com o NuSom, Vitor esteve presente, mostrando-se interessado. Era uma das pessoas do grupo com quem eu mais conversava, por isso quis entrevistá-lo. Não conseguimos marcar uma entrevista presencial enquanto eu estava em São Paulo pois nossos horários nunca conferiam. Ele estava ocupado com a defesa, seus projetos pessoais e a correção da tese após a defesa. O mais fácil para os dois foi marcar uma entrevista via *skype*<sup>50</sup>, através de uma videoconferência com áudio e vídeo, a qual gravei (o áudio) e transcrevi posteriormente.

Vitor é natural de São Paulo, capital, tem 33 anos e finalizou recentemente seu doutorado em música pela USP. O primeiro instrumento musical com que teve contato foi a bateria, ainda adolescente. Era um “baterista de *heavy metal*”. Diz que “esse lado do rock (...) nunca [o] largou”. Estudou também piano, flauta transversa e composição, antes de iniciar seus estudos no curso de graduação na USP.

Sua formação na graduação “era bem mais pro tradicional”, pois

toda a formação da USP da época era muito mais quadrada, era muito mais conservatório do que universidade, então tinha uma formação de música escrita

---

<sup>50</sup> É um software muito popular, cuja função principal é estabelecer uma comunicação via internet por meio de transmissões de vídeo e de voz.

mesmo, música tradicional [como] (...) música de concerto, (...) música de câmara e música de orquestra (...) pensando forma, pensando estrutura, um pensamento de música de concerto mesmo. (...) É outra lógica de pensamento, é outro domínio. (Vitor)

Disso conservou apenas seu gosto pela escuta da “música clássica bem tradicional” (cita Bach como exemplo), em razão de considerar “que dá uma paz de espírito [pois] é tudo tão certinho, é tudo quadrado” no sentido em que se sabe o que esperar pois “você tem repouso, você tem tensão, aí você resolve, você cria um problema e você resolve, tudo se encaixa”. Em casa não costuma escutar “música experimental”, que é o repertório com o qual trabalha hoje em dia, já que prefere “ter a experiência social daquilo compartilhado”.

Estudou sob orientação de Aylton Escobar, “compositor importante brasileiro (...) [que] fez peças eletroacústicas importantes também, peças interativas, na década de 70”, no entanto sua “formação com ele foi de escrita instrumental”. No final da graduação em composição passou a se interessar por música e tecnologia e a “estudar formas alternativas de produção musical” a partir do contato com o trabalho e as disciplinas ministradas pelo Prof. Fernando Iazzetta. Trabalhou também como assistente de Arrigo Barnabé e copista de suas partituras, desenvolvendo atividades como palestras e exposições.

Nos dias de hoje, além da participação no NuSom, Vitor tem lidado com a produção de trilhas sonoras e ministra aulas particulares de bateria, principalmente para crianças. Tem um projeto com Cecília Salles, professora do Programa de Pós-Graduação em Semiótica da PUC-SP, o “Intermeios - Experimentação, arte e tecnologia (EAT)”, situado na Vila Madalena, conhecido bairro boêmio-intelectual de São Paulo, é “um espaço super versátil”, que abriga uma vasta programação musical, focada em um repertório “mais de improviso”, e funciona também como editora, atividade prioritária atualmente.

Há também um grupo coral, no Intermeios, com repertório de “música brasileira clássica (...) [e] de música contemporânea também, mas mais música escrita (...)um coro mais tradicional mesmo”, o qual ele gosta de participar pela “disciplina” que é exigida para cantar, já que nesse repertório “tem certo e errado (...) eu acho que é bom ter isso às vezes, você errar e estar errado (...) se você errar todo mundo sabe que você errou”. Vitor afirma que no “estilo mais experimental” o erro é visto como erro apenas “porque eu defini que aquilo é erro”.

Realizam, ainda, seminários e workshops. Dado o caráter descontínuo das atividades, no semestre em que estive em São Paulo não pude acompanhar nada, pois o espaço não estava ativo: “ele [o Intermeios] é um mistério, às vezes ele aparece com várias atividades, às vezes ele some”, por isso Vitor diz que não pode comparar o Intermeios com o Ibrasotope, cuja produção é vasta e contínua. Conta que essas atividades, tanto do NuSom quanto do Intermeios e do Ibrasotope, estão “fora do mercado”, pois não estão adequadas a uma “lógica de entretenimento (...) capitalista, normal, tradicional” na qual o que produzem “não tem sentido nenhum”, no entanto dedicam-se a isso por preferir “ter uma vida bem sossegada do que participar de coisas assim muito voltadas pro comercial mesmo”, apesar de, quando necessário, fazer “um negócio (...) de tocar por dinheiro”. Às vezes conseguem algum tipo de financiamento, mas “a maioria das pessoas envolvidas nesse tipo de repertório que a gente faz não se importam em ter prejuízo financeiro pra se apresentar”, conclui que são “loucuras” movidas pela “importância desses processos e desse ritual da apresentação e (...) da experiência estética, que move (...) [a] viver a sua vida de uma forma que (...) cria uma contribuição que (...) seja importante e isso ocorre fora desse domínio que dá mais dinheiro”.

Começou a participar de “grupos coletivos de criação artística”, optando por continuar seus estudos acadêmicos no mestrado em música, em 2006, cuja dissertação intitulou-se “performance enquanto elemento composicional na música eletroacústica interativa”, trabalho no qual buscou traçar paralelos com suas experiências pessoais “de descobertas e pesquisas” com

ferramentas interativas como as que Pierre Boulez deu início no IRCAM. Para ele a “música que a gente faz hoje”, que está também ligada à cultura da música de concerto, criou “um tipo diferente de música pelas próprias possibilidades da ferramenta”, ou seja, algo diferente a partir dos usos que se faz dos computadores e das ferramentas interativas, que possibilitou, inclusive, “chegar nessas performances mais abertas”. Sua pesquisa de doutorado, também no curso de pós-graduação em música da USP, seguiu essa mesma linha, “num nível bem mais profundo”.

O programa mais usado por Vitor, para compor/realizar seus trabalhos musicais interativos, é o Max/MSP (ver imagem 1), com o qual teve primeiro contato com um grupo de pesquisa musical que contava com alunos de fora do curso de música, pertencentes à Poli (Escola Politécnica da USP). O grupo organizado para o estudo desse software deu origem a um laboratório com a finalidade de

explorar outros equipamentos eletrônicos também, da busca de novas ferramentas de criação e de performance (...) hackeava teclado de computador e alterava o funcionamento dos botões, mexia com bastante sensor de presença, de proximidade, tentava bolar umas coisas, para desenvolver um trabalho de criação mesmo (Vitor)

Esse laboratório aos poucos foi agregando pessoas que hoje fazem parte do NuSom, cujos integrantes são alunos da USP, “todo mundo meio que vindo da música ou da Universidade”.

Quanto ao Max/MSP, Vitor o considera “um programa meio que padrão de criação interativa em vários lugares do mundo”, no entanto esse não era um software livre, portanto era de difícil acesso. Realiza “a parte criação” para os trabalhos em que lida “mais com interação” com esse programa, com o qual ele se sente “mais familiarizado”, pois usa há mais de dez anos, além de considerar um programa confiável já que fez “várias performances e nunca tive problema com ele”. O programa permite, por exemplo,

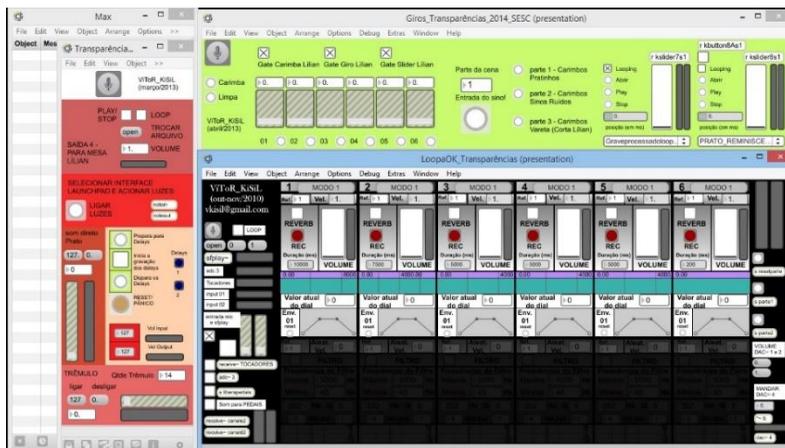
que ele utilize uma gravação feita com microfone e altere o sinal de áudio dessa gravação, tornando possível, em seguida, “por todos os efeitos” ao criar “caminhos de atraso” ou “dispersões” e adicionar ainda “sinais mídia, que trabalha com matrizes, com matriz dá pra você lidar com imagens e vídeos”. Vitor cita um exemplo do uso do programa:

eu posso (...) pegar um sinal de áudio e reconhecer que quando passa a partir de tantos hertz, tem as frequências fortes lá, esse sinal vai mudar a cor do vídeo que eu tô transmitindo. Dá pra fazer as mais diversas, coisas desde ligar e desligar uma geladeira com microfone, até, sei lá, explodir a bomba atômica. (Vitor)

Observa, ainda, a respeito do Max/MSP, sua versatilidade, que multiplica as possibilidades de trabalhar o som “[ele] tem muitas formas de se programar, então são estratégias que você vai usando e a forma como você programa vai dar cara pro som que vai sair dali”, avalia, então, o software como “extremamente poderoso (...) [e] fascinante”. Por outro lado também defende que se use programas variados, pois “isso vai direcionar um pouco também seu pensamento, se você só ficar nele [no Max/MSP], ele também vai te limitar algumas boas coisas da vida”. Relata que se usa mais, no Brasil, nos dias de hoje, um programa chamado “PD”, uma versão software livre (gratuita) criada pelo mesmo responsável pelo Max/MSP.

Vitor nomeia como “música experimental interativa” o tipo de trabalho musical que faz, ou seja, integra a experimentação com um processo de interação, utilizando-se de “sistemas digitais”. Apesar de considerar o ato de nomear os produtos artísticos um “desafio” no qual “cada um fala (...) o que quer”.

Imagem 1 – Interface do programa Max/MSP relativa ao espetáculo “Transparência”



Fonte: Acervo pessoal de Vitor Kisol, 2014.

Trabalhou com música eletroacústica, mas não se considera “compositor de fato de música eletroacústica assim mais tradicional”, pois o que costumava fazer era “principalmente trilha sonora” empregando “muitas técnicas da música eletroacústica e de estúdio e desenvolvendo. Peça acusmática, por exemplo, eu fiz super pouco”. Nos últimos anos, seu interesse se concentrou mais em trabalhar a “performance mesmo”, visto que sempre teve “essa coisa mais do palco”, de explorar “essas sensações práticas que eu tive de vir de uma música pop”. Compara a música popular com a música de concerto dizendo que

a música popular tem uma lógica lá de grupo muito particular, tem toda uma comunidade que gira em volta daquilo que você sabe as referências, aí pra uma música de concerto que é super estabelecida, que

tem uma tradição que parece que vem desde sempre. (Vitor)

Diz que música de concerto em um “ideal de beleza” que é mantido, no sentido de que “tem um jeito certo de fazer, que tem jeito errado” dentro de uma “hierarquia”, já a música experimental — “uma formação muito pós-moderna, muito plural, que só é possível na nossa época mesmo” — que ele e o pessoal do NuSom exploram “é uma coisa muito mais colaborativa”. Vitor acha que nunca foi, nos grupos ligados à música de concerto, “uma pessoa com formação padrão (...) por causa dessa origem do rock e da bateria (...) também toquei em grupos de MPB pela noite. Então sempre fui meio de fora”.

Seu gosto está voltado às performances que dão espaço a um “vínculo comunitário”, após ter feito muitas peças no computador, que não envolvem necessariamente esse tipo de interação com outras pessoas no momento da performance. O uso do computador o levou a pensar em como o equipamento “poderia ser visto como um instrumento musical” e a questionar a própria noção de “instrumento musical”, algo que um “músico mais tradicional (...)nunca pensa porque tá sempre lá”. Para ele a noção de instrumento musical envolve uma relação social estabelecida pela “aceitação das pessoas, das heranças que estão disponíveis na sociedade”. Atribui esse pensar crítico à sua própria trajetória na música: “por ter pensado como baterista, ter pensado como músico que escreve notas, bolinhas no papel e ter pensado como um cara que usa as técnicas da eletroacústica e depois usar a coisa do interativo”.

Para ele, uma peça “mais da lógica acusmática” envolve muita experimentação na busca por sons interessantes ou adequados ao propósito da peça, sons que podem ser gravados apenas para esse fim ou serem buscados a partir de um catálogo de sons armazenados pelo compositor. A etapa que mais o estimula é a da gravação ou captação, que envolve a busca por “um som interessante”, partindo “das variações possíveis da matéria-prima dada” através da exploração das execuções sonoras/gestuais

possíveis àquele objeto, ou seja, “muita exploração da escuta” a fim de “pegar material pra avaliação”. Envolvem-se, nessa etapa, inúmeros testes com esses materiais sonoros de modo a buscar algo que se pareça uma “ideia de (...) textura [que o compositor tem] na cabeça”, resultado que “nunca fica igual ao que você tá imaginando”. Parte-se, então, ao “processo de laboratório” a partir do resultado obtido na etapa anterior, a da captação.

Vitor vê uma vantagem nesse processo em relação aos processos da composição “mais tradicional”: “pra música de câmara (...) não dá porque se não tem esse laboratório, você não tem o músico do teu lado pra ficar experimentando coisas ao seu bel prazer”. Dessa tradição vem a lógica do certo e do errado, no entanto ao usar o computador para compor através de “tentativa e erro” possibilita, para ele, aprender que “sempre acaba dando certo de uma certa forma” pois “você pode errar à vontade porque errar ali é parte do processo e pode gerar coisas muito bacanas a partir do erro, mas cada trabalho é sempre um reaprendizado, eu sempre gosto disso pra falar a verdade, de buscar uma forma nova de fazer uma peça nova”, tendo sempre em mente “a experiência estética do público” que está ligada à forma como a peça será apresentada — se, por exemplo, tem um palco, se tem “músicos tradicionais”, se tem atores, etc.

Costuma fazer a captação/gravação, na maioria das vezes, em casa, onde o “computador é a (...) maior ferramenta de trabalho, o computador em si é uma coisa super importante, [tenho um] computador genérico igual a qualquer outro, só que bom”, utiliza microfones relativamente simples/populares de nível “intermediário” e interfaces de áudio e de controle, adquiridos com investimento pessoal, “quase todas as coisas que eu uso na minha parte eu procuro ter (...) as pessoas costumam ter (...)com isso dá pra fazer bilhões de coisas”. Consegue-se comprar melhores equipamentos com a reserva técnica que as bolsas da FAPESP disponibilizam, o que não foi o caso de Vitor. Afirma que hoje em dia esse tipo de aparato técnico são mais acessíveis, em termos econômicos, do que há algumas décadas atrás quando “seria impossível uma pessoa física ter”.

Ao trabalhar em uma performance que envolve outras pessoas e necessita de ensaios, faz a parte “mais técnica” e pessoal em casa, com seu “próprio *setup* individual”, e os ensaios na USP, pois necessita de uma estrutura maior e um aparato técnico que é propriedade da universidade, “*setup* mais coletivo pra apresentações maiores” que “são as estruturas maiores das performances” como, por exemplo, “sistemas das caixas de som que costumam a ser muito caras (...) cabos muito compridos” e “coisas de palco” tais como “projetores com funções diferentes”, enfim, coisas que apenas uma instituição do porte de uma universidade consegue ter. As relações com a instituição são dinâmicas no sentido em que o grupo solicita verba e/ou equipamentos necessários para suas performances, “pedindo (...) pra instituição ter coisas que ela não tem”.

Divide, então, o “laboratório” em duas etapas: a primeira consiste em um trabalho solitário, dele frente ao computador, “tem uma parte do laboratório que sou eu e o computador sozinho, então essa experiência solitária de buscar soluções e ver as formas como conversar com o programa, pro programa dar as possibilidades também que ele permite”, a segunda etapa consiste na “etapa da performance em si, que aí é do ensaio, que é toda uma etapa de debates, de tentativas, de pedir opinião das pessoas que estão disponíveis”, que deixa de ser um trabalho solitário e passa a ser um trabalho colaborativo-comunitário.

Diferencia, assim, o processo de “fazer uma criação de uma peça mais tradicional” do processo de “uma peça colaborativa”. Nesse momento inclui a peça acusmática na categoria “tradicional”, ao dizer que “até a acusmática, eletroacústica tradicional, é uma experiência totalmente solitária, que você vai estipulando seus valores e vai defendendo eles durante a peça”, enquanto no “trabalho colaborativo tudo isso toda hora é questionado”.

Considera que a avaliação das peças de outros compositores que trabalham com eletroacústica, por sua parte, é bastante subjetiva, mas que costuma se interessar por “música muito bem cuidada (...) música feita com carinho”, quer dizer, quando é perceptível o cuidado e a dedicação no processo de composição,

no qual o compositor “perdeu muito tempo ali melhorando, aprimorando e tomando cuidado com muitas coisas”. Para ele, outras pessoas julgam/valorizam um trabalho por outros quesitos como, por exemplo, “a questão da experiência do coletivo (...) de permitir maiores aberturas ou a simplicidade extrema e questionar parâmetros da nossa escuta”, cujo valor atribuído sempre “depende de como isso se apresenta”.

Podem se apresentar de maneiras simples, desde que “feitas com muita propriedade”, isto é, que conquistem sua escuta: uma peça feita com sons bem gravados e trabalhados “com um processo super sutil” às vezes valem mais, esteticamente, que uma “coisa super rebuscada, cheia de maquinário” que, não obstante, “cria só uma textura” sem conquistar a escuta ou causar alguma sensação. Conclui que esse tipo de avaliação tem origem na própria música de concerto, na qual há “uma preocupação do compositor de conduzir a escuta do ouvinte” sem necessariamente ter “uma satisfação pessoal ali de desenvolver uma nova técnica ou de ficar girando em volta de modelos matemáticos”.

Sobre a audiência dos espetáculos feitos pelo NuSom, Vitor acha que o público no Brasil “tem uma outra lógica de consumo” e atribui isso à pirataria que permeia o cotidiano das pessoas aqui, facilitando o acesso a algumas coisas em termos musicais, que ajudam a formar um novo público, aos poucos. Ainda há a questão da popularização dos serviços de *streaming*<sup>51</sup> na internet, no qual as pessoas cada vez mais aderem à lógica de pagar um pequeno valor para terem acesso legal e *online* a enormes acervos musicais, a saber, a compra/acesso legal a algumas dessas obras em formatos de mídia como o CD tem preços elevados se comparados ao valor que o usuário paga para ter acesso *online* ao acervo. Paga-se da “forma tradicional” por essas mídias fechadas, ou seja, que não são abertas ao grande público de internautas, mas

---

<sup>51</sup> É um tipo de acesso a informações no qual o usuário não armazena essas informações em seu computador, apenas tem acesso a elas quando está conectado ao servidor/site que fornece determinado serviço de *streaming*. Por exemplo, há plataformas com acervos musicais aos quais o usuário acessa os arquivos quando está conectado à internet, ele não faz, portanto, o *download* dos arquivos.

essas pessoas não retêm mais as cópias dos arquivos de áudio, já que esses estão disponíveis em uma plataforma *online*. Isso, de certo modo, diminui aos poucos o impacto da pirataria de arquivos de áudio musicais.

Mesmo com essas facilidades de acesso, Vitor considera que a música eletroacústica, “em si” (entendo, aqui, que ele se refere à música acusmática), é “sempre um desafio” pois é “um tipo de música que exige muitas vezes que você preste atenção e as pessoas tão cada vez mais difíceis de prestar atenção”, que tem a ver com o ato ou o ritual “saudosista” de “sentar e escutar” uma música. Por esse motivo, Vitor diz ter “privilegiado essa coisa da performance” em palco e com músicos presentes pois o público presente coloca-se “no ambiente” para essa escuta, ao contrário do consumo musical doméstico onde “consumir (...) um tipo de música que você tem que ficar quieto demanda uma disciplina que a maioria das pessoas que eu conheço não tem e não tão interessadas em ter”. Considera um desafio a “música eletroacústica mais tradicional (...) estar nos discos”, já que na opinião dele ainda há “[a] coisa do concerto (...) que funciona muito pra trazer essa importância da escuta mesmo”.

Vitor fala um pouco das hierarquias entre compositores e/ou grupos de pesquisa musical, afirmando que “pessoas que são fundamentais e são santificadas dentro de um ambiente, dentro de outros não são nada”. Considera que a música eletroacústica se insere em uma “lógica da tradição (...) [de] compositor-intérprete-ouvinte” e que a partir dessa hierarquia, dentro da produção musical, é construída a carreira de um compositor, por exemplo, ter sua peça tocada “em tais festivais, em tais casas” está ainda dentro da “lógica da música clássica, do compositor ser um gênio”, ou seja, estar ligado a determinadas linhagens de compositores e/ou lugares e eventos reconhecidos no meio, que remetem à eleição/escolha de cânones para cada período/escola/lugar, identificado como “gênio” aquele representante ou fundador desses cânones, o compositor, por sua intensa atividade de criação sonora.

Relata que na “música experimental” essa lógica também está presente, porém “cada vez menos” dado que se valoriza a

“diversidade do iniciante ou do mais experiente”, então não funciona de acordo com a lógica tradicional de atribuir valor apenas a músicos virtuosos ou com muita experiência técnica em sua área. Nessa “lógica tradicional (...) o compositor é o mais importante”, mesmo estando ausente na maioria das vezes na organização/ensaio dos espetáculos em razão de sua “aura<sup>52</sup> [estar] ali”, enquanto que na outra lógica, a da música experimental, “não tem essa hierarquia tão rígida” uma vez que “todos podem contribuir sonoramente pra uma experiência musical” criando, assim, “outro tipo de música totalmente diferente, que também vão ter umas figuras mais importantes, mas que não vai ter essa hierarquia tão clara e tão radical”.

---

<sup>52</sup> Provavelmente usa no sentido descrito por Walter Benjamin no texto “a obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” (1961), “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1961/1975, p.15).

## 2.2. Diogo: “uma coisa que é abstrata, acusmática, está duplamente desligada do mundo”

*Para ler escutando “Bohor”<sup>53</sup>(1962),  
de Iannis Xenakis.*

Meu primeiro contato com Diogo foi em sua apresentação, no mês de abril, no Ibrasotope, onde executou duas peças eletroacústicas acusmáticas [“Apartamento em Lisboa (narrador presente)” e “Travelogue #1”], com presença marcante de *sound scapes* em seu trabalho, ambas para quatro alto-falantes distribuídos nos quatro cantos da sala.

O ambiente do concerto estava escuro, com pessoas sentadas em almofadas no chão. O público era composto por jovens *underground*<sup>54</sup>-intelectuais, de classe média/média alta, universitários provenientes de variadas formações, bastante comuns em lugares alternativos e com tendências *avant-garde*, como esse, na cena independente-musical-artística paulista. Era bastante diferente do público dos concertos de música eletroacústica da série T-SON<sup>55</sup> que costumavam ocorrer na UNESP, onde o público era visivelmente de estudantes universitários, sobretudo do curso de música, que se vestiam de maneira menos extravagante, mais básica, e que interagiam entre

---

<sup>53</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=32a\\_bM2zuFI](https://www.youtube.com/watch?v=32a_bM2zuFI).

<sup>54</sup> É o oposto de “*mainstream*”, que significa aquilo que está adequado aos padrões comerciais ou que está na moda. *Underground* é a produção que foge da moda e de padrões comerciais.

<sup>55</sup> De acordo com o encarte/programa do concerto T-SON número 83, realizado em setembro de 2014 na UNESP, com Gilles Gobeil, “a série de concertos T-Son dá seqüência às séries históricas de concertos eletroacústicos do Studio PANaroma, levadas ao público desde a fundação do estúdio em julho de 1994 (séries Panorama da Música de Vanguarda e Terceiro Milênio). (...) O T-Son é realizado com o PUTS (...) a orquestra de altofalantes do Studio PANaroma, fundada em 2002 por Flo Menezes com apoio Fapesp”.

si falando quase sempre sobre música ou algum papo *nerd*<sup>56</sup>, além de serem mais fechados e mais sérios, aparentemente. O anfiteatro também oferecia uma experiência mais formal que as no Ibrasotope. Menos corriqueiramente apareciam alunos dos cursos de artes visuais e de artes cênicas cujas aulas são ministradas no mesmo prédio, da UNESP, onde acontecia esse evento e, para mim, eles pareciam estar por pura curiosidade, devido ao gesto/ato de costumeiramente estranharem as peças e saírem no meio ou durante as execuções das músicas (com o tempo e observação constante, consegui identificar quem era o público assíduo).

Contatei-o por e-mail logo após sua apresentação para marcarmos uma conversa-entrevista. Encontramo-nos numa terça-feira à tarde, no início de maio, no MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), localizado no Parque Ibirapuera, onde Diogo estava realizando um estágio, como parte do seu programa de intercâmbio Santander Universidades, financiado pelo Banco Santander. Cheguei cedo e assisti ele e outras três pessoas, dois meninos e uma menina alunos do curso de graduação em artes visuais, montando uma instalação e preparando o mezzanino do museu para uma apresentação/intervenção que haveria na sexta-feira à tarde. Eles estavam gravando sons do próprio museu e montando a instalação sonora no software Reaper<sup>57</sup>, que eu conhecia e por isso pude interagir melhor com o grupo, não apenas ficar observando passivamente.

Saímos do MAC quando já estava escurecendo, o museu já estava fechado e, por isso, não pudemos fazer a entrevista lá. Diogo e eu conseguimos uma carona com os dois meninos das artes visuais até a avenida paulista. Ao chegar lá andamos lentamente pela avenida, do MASP à Augusta, apenas Diogo e eu, demonstrando grande interesse recíproco nas falas um do outro.

---

<sup>56</sup> É uma palavra usada para se referir a pessoas que tem fascínio por conhecimento/atividades intelectuais e tecnologia.

<sup>57</sup> É um software de áudio, com versões pagas e versões livres/gratuitas, que possibilita trabalhar com multipistas (canais), editar arquivos de áudio, bem como transformá-los através do uso de plug-ins específicos.

Decidimos entrar na cafeteria da livraria cultura, no conjunto nacional, pois Diogo estava faminto depois de ter passado a tarde no MAC montando a instalação de uma peça. O lugar estava lotado devido a uma sessão de autógrafos que acontecia dentro da livraria. Como havia muito barulho — desinteressante naquele momento — sentamos na escada do lado de fora da livraria e começamos a gravar a entrevista, divertida e descontraída.

Diogo, compositor português, tem 30 e poucos anos. Antes de se dedicar à composição, atuou como arquiteto durante dois anos até decidir-se por cursar a graduação em composição e o mestrado, ambos em Lisboa. Antes de cursar arquitetura, estudou cravo em um conservatório, mantém, por isso, seu gosto pela música antiga, do século XVII, sendo admirador de Bach. Atualmente faz doutorado em música na cidade de Belfast, na Irlanda do Norte. Veio para São Paulo, e para a USP, sob orientação do Prof. Iazzetta, por meio de um convênio entre as duas universidades, com intercâmbio custeado pelo Banco Santander. Seu período de estágio foi realizado no NuSom, lugar onde passou a conhecer o Ibrasotope. Além desses dois lugares, estagiou também no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), através de “contatos por fora”. Circula muito por ambientes musicais da noite paulista, “tenho frequentado muita coisa barulhenta (...) que vi quatro concertos super, noise, assim, uma coisa mais ruído mesmo”, apesar de gostar “muito de concertos calminhos (...) gosto muito desse ambiente em que se consegue ouvir pormenores”.

Seu interesse pela música eletroacústica surgiu no período da escola superior de música, na graduação, a partir de uma disciplina componente do currículo do curso. Desenvolve, no doutorado, uma pesquisa sobre música/som e arquitetura, por isso trabalha “com gravações de espaços”. Busca “explorar a questão do lugar, da materialidade, que não é só a acústica, mas é também uma materialidade do som”, bem como questões em torno da “representação e do design”, a saber, “da partitura e da relação com os músicos”. As duas peças apresentadas no Ibrasotope eram fruto

de sua pesquisa. Trabalha também “fazendo peças *tape*<sup>58</sup>, fixas” e “mistas com instrumentos”, está “sempre mudando” o modo de compor já que a “música eletroacústica tem coisas muito diferentes”. Conta que geralmente o que acontece não é ele compor visando concursos e festivais, por exemplo, e sim a partir de demandas de outros músicos

há alguém que toca saxofone pede para fazer uma peça (...) é como fazer um edifício, a gente não faz um edifício do nada, a gente faz um hospital, faz uma escola, isso varia muito, tem um programa, uma função, uma intenção, e na música acaba por ser um pouco o mesmo, é na orquestra, porque a orquestra convidou e pagou. Essas coisas são determinantes no trabalho que se faz. (Diogo)

Ao pretender, no entanto, fazer algo apenas para si, acaba concentrando-se em compor apenas “eletroacústica, porque é a única coisa que eu posso fazer sozinho em casa”. Pensa nas máquinas e nos equipamentos como portadores de um papel “instrumental”, no sentido de servirem como ferramentas para o trabalho. Revela não se considerar “muito tecnológico” pois só se envolve com tecnologia “quando preciso dela” em razão de não ser do seu caráter “ficar horas e horas e explorar uma coisa que não preciso, quando preciso, exploro (...) essas peças que eu fiz [para o concerto no Ibrasotope] tem pouca tecnologia”. Ter “pouca tecnologia”, para ele, é não ter “muito processamento”. Cita, como exemplo, o fato de suas peças não terem “reverberação”, dado que “toda reverberação é a reverberação natural dos espaços, claro que microfone tem influência, mas tem muito som que foi só limpo, editado, montado, e não tem quase processamento nenhum”. Devido a essa relação entre música e arquitetura/espaço presente

---

<sup>58</sup> Arquivos digitais de áudio que são gravados em mídias como CDs, DVDs, etc. Há também a versão analógica, pouco usada atualmente, cuja gravação é feita em fita magnética.

em seu trabalho, Diogo procura “explorar a espacialização”, feita quase sempre “a priori, antes da difusão (...) já está tudo desenhado a espacialização”. Explica que a “interpretação” costuma variar de acordo “com o espaço onde está a se difundir, portando cria alguma relação com o momento e com a performance, mas também trabalho com fixo [espacialização feita a priori] a espacialização pode ser essa coisa abstrata, de não ter relação com o lugar da escuta, ou pode ter uma relação” como é o caso das difusões “em tempo real”, que se apresentam como uma “camada importante” que é “a camada performance”, a qual, para ele, “está em falta na música eletroacústica ou acusmática, fixa”.

Quando precisa de maior aparato tecnológico, costuma trabalhar no estúdio da universidade, em Belfast, onde “eles têm vários estúdios, maravilhosos, incríveis (...) tem dois estúdios de oito canais, vários estúdios estéreo, e tem uma sala que é incrível, que é única no mundo, que é uma sala com quarenta e oito caixas, [onde] o chão é uma grade que tem um porão por baixo com mais caixas”. Acredita que as “estruturas institucionais” a que cada um tem acesso colaboram para haver distinções entre os compositores, além das distinções e atribuições de *status* feitas pela própria sociedade “aquela ideia de quem sabe ler notas, partitura de bolinha, é mais compositor que os outros que se calhar tem muito melhor ouvido, muito mais treino auditivo”.

Em termos composicionais, Diogo diz que algumas pessoas “são mais conservadoras ou menos conservadoras” e que “o trabalho pode refletir isso”, considerando-se que “a música eletroacústica (...) tem sessenta anos, já não é tão nova” o que diferencia, hoje em dia, as linguagens e a qualidade dos trabalhos é “uma atitude mais experimental ou menos experimental”. Julga-se um músico que “nunca toquei [tocou] muito, estudei cravo, mas não era muito aplicado (...) porque eu gosto muito de música antiga e foi assim uma coisa em termos auditivos e de sensibilidade”, porém valoriza, sobretudo para as experimentações musicais, o aprendizado musical de um instrumento em sua fase inicial pois “aproveita este primeiro período fantástico que é quando nós ainda não [temos as habilidades adequadas à prática instrumental]”, por isso, iniciou, nos últimos anos, o estudo de clarinete “veja no cravo

os dedos já vão pra lá, para os lugares [certos], e no clarinete ainda não (...) portanto, consigo reproduzir sons que sei que mais tarde já não vou conseguir (...) eu quero tocar uma coisa espontânea”, já que seus dedos e seus ouvidos estarão condicionados à prática do instrumento. Essa desabilidade e possíveis erros técnicos passam a ser valorizados na música experimental e na improvisação.

Diogo expõe que, para ele, “é gênero mantido pelas universidades”, sobretudo no que diz respeito à escola acusmática “existe porque é financiada pelas universidades”. Declara ser algo “que não tem público, não tem cultura, ou seja, é uma cultura, mas em si eles não criam uma cultura”, a saber, que não é o tipo de música a qual as pessoas estão acostumadas a ouvir, a apreciar, a cultivar. Para ele não se encaixa nem como “popular”, pois “não afeta ninguém”, nem como “erudito”, já que “a erudição ainda cria cultura e tem reverberação na cultura”, em razão de ser um gênero que “desde o início e até agora, nunca se abriu, nunca criou nada (...) nunca conseguiu abraçar nada”. Existe, desse modo, de compositores para compositores, “só se influencia a si própria (...) isso é um problema porque não tá ligada com o mundo, uma coisa que é abstrata, acusmática, está duplamente desligada do mundo”, cujos concertos são frequentados pelos “próprios compositores, produtores, organizadores”. Declara isso marcando, em seu discurso, que apesar desses pontos incômodos, para ele, mantém-se fã do gênero.

Sobre a questão da avaliação das peças, Diogo acha que quando alguém “começa a falar muito sobre a peça (...) se calhar não é assim tão boa”, ou seja, quando há muitas justificativas para uma obra, no plano teórico, talvez o resultado sonoro não corresponda a uma expectativa estética do ouvinte. Acredita que as avaliações são muito mais intuitivas do que intelectuais e que, por isso, “a gente pode sempre se surpreender com uma peça que não corresponda a uma expectativa [da explicação, da teoria]”. Pensa que, na música eletroacústica, “há muita tendência a reproduzir modelos (...) aquela coisa muito gestual, a questão da espacialização de forma muito agressiva e rápida, aquela coisa que já é assim um clichê do clichê”.

Afirma que o termo “eletroacústica” é “usado de vários modos”, visto que “a distinção entre música eletrônica e música eletroacústica muda em vários países, há quem considera música eletroacústica qualquer música que é produzida eletricamente ou eletronicamente (...) a gente pode distinguir, por exemplo, aqui é sintetizado e aqui é gravado”. Para ele está “ligada a uma tradição erudita” e, por esse motivo, “muito dificilmente [uma] música mais popular [referindo-se às músicas que os DJs produzem] pode absorver esses nomes, apesar de ser exatamente a mesma coisa, toda música popular que se faz é música eletroacústica”, pois muitas vezes são usados os mesmos processos e recursos no momento da composição “o processo é eletroacústico sem dúvida”. Diogo indica que “a gente não fala que música acústica é um gênero”, mas acredita que quando “a música eletroacústica evoluir<sup>59</sup>, vai abranger uma série de gêneros”. Relata que, em sua opinião, a distinção entre música e ruído “acabou, não é ideologicamente (...) o ruído tem uma carga simbólica, altamente importante que é o fim da ditadura da nota, da autoridade da harmonia que não se quebra e, portanto, o ruído é o modo de difundir a harmonia com timbre (...) [acabou] em termos auditivos”, pois “não há barreira, é um contínuo”.

---

<sup>59</sup> Comento essa afirmação no terceiro capítulo.

### **2.3. Mário: “às vezes a questão social é mais relevante do que o resultado estético propriamente dito”**

*Para ler escutando “Surface Tension”<sup>60</sup>(1996),  
de Jonty Harrison.*

Mário estava presente na primeira reunião do NuSom, a mesma em que conheci e conversei com Vitor. Chegou atrasado e sentou ao lado dos professores que coordenavam a atividade. Parecia bastante tímido e introspectivo, ansioso ao falar. Identifiquei-me com ele, inicialmente, por essas características. Ainda em fevereiro, próximo ao carnaval, recebi um e-mail da lista do NuSom divulgando as atividades no Ibrasotope.

O Ibrasotope, nomeado “núcleo de música experimental”, é coordenado por Mário e Natasha, sua esposa. O local é também a residência do casal. É um sobrado grande, em um bairro de classe média alta em São Paulo, sendo que eles residem no andar de cima e o andar de baixo é utilizado para as atividades musicais e exposições de artistas visuais em uma mini galeria. A cozinha e a sala são os ambientes principais. Na sala ocorrem as apresentações musicais, que são de tipos variados, geralmente com improvisações instrumentais e algumas vezes com música acusmática e música eletroacústica mista. A cozinha é um ambiente com muita dinâmica também, onde Mário vende cerveja e cozinha, também com o propósito de vender, porções de escondidinho, feijoada, entre outros pratos, quase sempre vegetarianos. Essas atividades comerciais e os valores que arrecadam com a entrada, cujo pagamento do valor sugerido de dez reais é opcional, mantém o local funcionando.

As atividades aconteciam sempre às sextas-feiras, a partir das oito da noite. Quando organizavam algum festival, costumava acontecer também durante o final de semana inteiro. Achava particularmente difícil chegar lá, pois tinha que andar de trem,

---

<sup>60</sup> Disponível em:

[http://www.electrocd.com/en/select/piste/?id=imed\\_0052-1.3](http://www.electrocd.com/en/select/piste/?id=imed_0052-1.3).

metrô e pegar dois ônibus, pois eu estava residindo em Santo André, região metropolitana de São Paulo. Algumas vezes a mãe de Eric nos emprestava o carro, o que facilitava a ida ao local.

A primeira vez em que estive no Ibrasotope, e em inúmeras outras vezes, conversei apenas com Natasha, já que Mário não interagiu muito e parecia se soltar só quando estava tocando guitarra. Costumávamos nos cumprimentar e trocar poucas palavras. A entrevista com ele também não durou muito tempo, pois não parecia muito interessado, apesar do aceite, e estava monossilábico, esperando que eu perguntasse algumas coisas, o que não era exatamente a minha proposta. Mesmo assim houve várias falas interessantes para o trabalho, por isso resolvi incluir aqui.

Mário é paulista, tem 31 anos. Estudou composição na UNICAMP, onde compôs diversas peças eletroacústicas e algumas peças instrumentais que “não foram lá muito tocadas”, e esteve ligado ao grupo de Denise Garcia, compositora de destaque no cenário da produção de peças eletroacústicas no Brasil, que conta com poucas mulheres.

Após a graduação, continuou seus estudos na USP, inicialmente com o mestrado em música e, atualmente, com o doutorado em música, em seu segundo ano de curso, ambos sob orientação do Prof. Rogério Costa, renomado compositor brasileiro. Mário também está ligado ao grupo de Iazzetta desde o mestrado, quando fazia parte do projeto “Mobile”, anterior ao NuSom. Interessa-se por estudar o processo criativo envolvido na composição, sobretudo na música experimental e no trabalho de improvisação (incluindo a improvisação livre também).

Ouviu pela primeira vez peças de música eletroacústica e peças de improvisação na rádio cultura e na internet, ainda na adolescência, aos 15 anos de idade, antes de entrar na universidade, algo incomum entre as pessoas com quem conversei. A princípio considerou aquelas músicas “meio estranhas e não entendi direito o que era e fiquei interessado pra saber mais o que era aquilo”. Esse fato o motivou a buscar o curso de composição.

Antes da universidade, Mário começou estudando guitarra aos 10 anos de idade, “interessado em coisas de rock, tipo metal

[*Heavy metal*, um gênero do rock] essas coisas”, montou uma banda e a partir disso seu “interesse acabou se desdobrando”. Ainda hoje costuma escutar pouca música “fora do ambiente de concerto (...) [em casa] de fato raramente coloco música pra ouvir”, prefere tocar e escutar músicas ao vivo.

Iniciou o Ibrasotope em 2007, quando ele e a esposa se mudaram para a casa onde atualmente residem e organizam os eventos. Começaram a organizar pequenas apresentações mensais, até o ano de 2012. Passaram outros moradores por lá nesse ínterim, todos sempre ligados à música e às produções musicais e eventos da casa. Fecharam durante um tempo e retornaram há cerca de um ano e meio com uma programação semanal. Sempre dividiram a residência com mais algumas pessoas “que trabalhavam com música e que trabalhavam com música experimental”.

A ideia inicial era ter um lugar de ensaio, onde pudessem gravar coisas de seu interesse e “ser um lugar que recebe apresentações que outros lugares não receberiam”, ou seja, um espaço para “discussão, pras pessoas conversarem, pras pessoas saberem o que os colegas tão fazendo, esse tipo de coisa”, já que “não tem nenhum outro espaço muito com esse perfil aqui pra São Paulo pelo menos”, com a proposta de receber muitas coisas “de fora da universidade”, principalmente pessoas que trabalham com improvisação “que não tem nenhuma ligação com a universidade” em razão de existir “um circuito de improvisação se formando que é majoritariamente formado por pessoas de fora da universidade”. Entretanto, o público é, em grande parte, formado por estudantes da USP e gente que “não tem nenhuma relação com a música (...) trabalham em outras coisas, mas que adoram esse tipo de música”.

Considera, todavia, a música eletroacústica “sobre suporte fixo pra ser escutada com várias caixas de som”, pelas necessidades de equipamentos, “um tanto mais restrita”. No entanto, “a música com computador e eletrônica ao vivo [*live electronics*] é muito feita fora da universidade”, devido a uma circulação de conhecimento por meio de oficinas e contato direto entre pessoas de fora da universidade.

Compôs sua última peça eletroacústica (acusmática) há cinco anos, pois seu interesse esteve mais voltado nesse tempo às

“peças pra instrumento ou pra instrumento com eletrônica”, trabalhando “com grupos que são meio improvisação, meio coisas compostas e também coisas que são improvisação livre”. Assim como foi para Vitor, a atenção voltou-se para as possibilidades de interação, no momento da performance no palco, com os outros músicos. Mário procura sempre lidar com limites em suas performances, sejam limites teóricos ou físicos de quem toca. Esses últimos têm tido sua atenção com maior interesse, considerando seus limites de esforço e de energia empenhados bem como o treino da “independência entre ações de cada membro”.

Essas performances com foco na improvisação e na música experimental — “práticas musicais experimentais” —, segundo ele, questionam hierarquias evitando “mediações” e estimulando o “contato direto entre as partes [os músicos/intérpretes]”. Enfatiza a “ideia de colaboração/colaboração direta” — assunto que está pesquisando em seu curso de doutorado —, ou seja, de “relações diretas entre músicos” que consiste em fazer peças onde o momento da entrega da partitura, por parte do compositor, não seja um momento de rompimento ou afastamento com os músicos, exigindo, assim, um diálogo direto entre as partes, incluindo, ainda, possíveis contribuições, de modo mais aberto e livre, de ter que “lidar com aquela situação naquele momento”. Dessa maneira, as diferenças estéticas e artísticas que existem entre os participantes “tem que ser resolvidas de algum modo naquele momento e de preferência sem que haja uma dominação de um sobre os outros”.

Sobre a improvisação livre, Mário relata que existem “duas coisas separadas”: “grupos que já tem uma trajetória conjunta e que tem uma proposta artística bastante forte” e “grupos que são formados na hora (...) dá com pessoas que nunca tocaram antes juntas”, ocasião em que “o mais importante não é necessariamente o resultado artístico” e sim os participantes estarem confortáveis e “acharem que houve interação”. Mário diz, então, que “às vezes a questão social é mais relevante do que o resultado estético propriamente dito”, posto que há um fator de “risco”, que para ele “é uma coisa relevante”. Romper com a estabilidade e a comodidade de tocar em um grupo previamente

estabelecido e com uma trajetória conjunta já constituída é “um pouco problemático” para ele.

Ele busca, desse modo, “neutralizar” essas hierarquias, sobretudo as da “música de concerto” na qual os “processos abstratos são mais valorizados do que processos concretos”, isto é, “existe uma hierarquização do mental em relação ao físico”, existindo também uma hierarquia marcada entre compositor e intérprete, dado que “é o nome do compositor que aparece”.

Mário conta que usa as máquinas (os equipamentos) “de modo meio errado”, pois quando compunha música eletroacústica focava “justamente essa coisa do erro digital, de pegar coisas que são tidas como indesejáveis, tipo som clipado, click<sup>61</sup>, extremo agudo que sobra, (...) fazendo som que é meio indesejável”. Cita o exemplo de uma peça sua para duas guitarras eletrônicas com uma pedaleira controlada por um programa de computador que acelera seu funcionamento, mudando de efeitos a uma velocidade muito acima da esperada para o que foi pensado, originalmente, em sua “concepção enquanto instrumento”, gerando um “subproduto do instrumento”.

O espaço do Ibrasotope é usado também para ensaios e como estúdio de gravação para a produção de discos independentes. Mário grava, do mesmo modo, seus próprios cds “com peças pra guitarra”. Vez ou outra gravam alguns ensaios e algumas apresentações das noites de sexta, “teve alguns discos ao vivo no Ibrasotope em alguns grupos por aí”. Essas gravações e produções de cds são, na maioria das vezes, gratuitas, pois contam com “pessoas amigas, que frequentam e que já tocaram aqui”. Como disse no início do texto, algumas pessoas contribuem com o valor sugerido de dez reais para os eventos de sexta, no entanto essas contribuições ajudam pouco, segundo Mário “o que a gente recebe é legal, mas não cobre nem de longe o aluguel”, pago por ele e a esposa. Ocasionalmente trabalham em concertos pagos e oficinas, já que ele e a companheira tem uma empresa de produção cultural, a qual abre a possibilidade de se inscreverem em editais e estabelecer parcerias com o SESC, “mas tudo isso é meio instável,

---

<sup>61</sup> Explicarei o que significa “clipar” e “click/clique” no terceiro capítulo.

tudo isso às vezes tem e às vezes não tem”. Sua renda mais estável, essencial para o Ibrasotope, é a bolsa de doutorado, “meio que meu salário fixo”. Juntas, todas essas atividades econômicas auxiliam a prover o Ibrasotope.

#### **2.4. Fernando: “ficava vislumbrando possibilidades de usar o programa de computador pra produzir algo musical”**

*Para ler escutando “Déserts”<sup>62</sup>(1954),  
de Edgar Varèse.*

Conforme descrito no primeiro capítulo deste trabalho, meu primeiro contato com Fernando Iazzetta foi realizado via e-mail. Conhecia seu trabalho com percussão e música eletroacústica a partir da coletânea de música eletroacústica brasileira lançada em 2009, na qual sua obra soou marcante para mim. Somaram-se a isso o fato dele coordenar um grupo de pesquisa musical e um estúdio/laboratório na USP, na cidade de São Paulo, referências a nível nacional, além de sua vasta produção intelectual na área de música e tecnologia.

Fui tratada com muita gentileza e atenção desde o princípio, o que me deixou confortável para essa incursão. Tive abertura total para as atividades que estavam sob sua responsabilidade, incluindo reuniões, grupos de estudos, aulas, ensaios e apresentações. Acompanhei com maior proximidade as atividades do NuSom — grupo recém criado/rebatizado por Iazzetta (antes se chamava “Mobile”) — que geralmente aconteciam nas segundas-feiras de manhã e à tarde e variavam entre reuniões, discussão de textos e/ou determinados tópicos e ensaios para um evento que ocorre anualmente, o “¿Música?”, em sua nona edição no ano de 2014.

Apesar desse contato intenso, tivemos dificuldade em marcar uma conversa pessoalmente. No período de férias letivas,

---

<sup>62</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ihrJ2-8xao](https://www.youtube.com/watch?v=_ihrJ2-8xao).

em julho, quando eu estava na casa dos meus pais em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, Fernando entrou em contato comigo, por saber que minha família era de lá, pois ele iria até a cidade para participar de uma banca. Novamente não conseguimos nos encontrar devido ao fato, dessa vez, de eu ter fraturado a perna e ter tido dificuldades de locomoção. Acabamos marcando uma conversa via *skype*, solução prática para ambos.

Fernando tem 48 anos, nascido em São Paulo, iniciou sua formação musical estudando violão e percussão. Foi baterista e tocou música popular durante muito tempo até decidir, no final da adolescência, estudar percussão erudita. Foi aluno de “um grande percussionista”, Carlos Tachter, na escola municipal de música. Deu continuidade aos estudos de percussão no curso de graduação em música da UNESP, onde “aprendeu a fazer música” e teve “a sorte de participar” do grupo de percussão na UNESP, o qual possui grande status na área. Lá teve seu primeiro contato com música contemporânea, com o trabalho musical coletivo e a questão da música de câmara.

Dividido entre a possibilidade de ter uma carreira de instrumentista e se dedicar à pesquisa, deu segmento a seus estudos no programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da PUC-SP, visto que na época não existia pós-graduação em performance no Brasil. Esse programa de pós-graduação era interdisciplinar, então Fernando teve contato com pessoas de várias áreas de pesquisa como “comunicação, cinema, semiótica, linguística, literatura e também muita gente de das artes também, músicos, bailarinos, gente das artes visuais, muita gente trabalhando com arte e tecnologia”. Nesse período havia “uma efervescência em torno da ideia de arte e tecnologia de uma maneira geral”. cursou mestrado e doutorado nessa instituição, com pesquisas focadas na área de música e tecnologia, realizando um período de estágio no Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT) da Universidade de Berkeley na Califórnia, local conhecido pelo desenvolvimento de diversas “tecnologias aplicadas ao áudio e a música”.

No final do curso de doutorado, montou juntamente com Sílvio Ferraz um grupo de pesquisa em linguagens sonoras, “um

grupo interdisciplinar com músicos, pesquisadores, gente fazendo música erudita, música popular, música experimental, tinha de tudo, musicoterapeutas, tudo que se imaginar ligado à ideia de música e som, poesia sonora, arte sonora, tudo que se imaginar tinha lá”. Ambos se tornaram professores da PUC nesse período. Juntos tiveram também um duo de laptop, um tipo de performance que “foi muito forte no final dos anos noventa até comezinho dos anos dois mil porque foi quando o laptop passou a ter um poder de processamento suficiente pra você levar pro palco sem ficar dando pau a cada três minutos e fazer coisas interessantes em tempo real, processando coisas interessantes em tempo real”. Aos poucos Fernando foi se encaminhando “mais pro lado da música eletroacústica e música e tecnologia” e assumiu o cargo de professor no departamento de música da USP no final dos anos 90.

Paralelamente, foi músico de orquestra, atuando em orquestras jovens e na Orquestra Experimental de Repertório em São Paulo. Tocou em vários grupos de câmara ligados a música contemporânea, teve um quarteto de percussão e voltou-se à composição para percussão, com foco em “música eletroacústica e música pra percussão”, interesse que havia iniciado ainda na época do curso de graduação em música.

Nesse período, da graduação, possuía um computador, “que era uma coisa rara, ninguém tinha ainda”, então se dedicou a aprender “a programar o computador e trocava experiências com outros colegas e ficava vislumbrando possibilidades de usar o programa de computador pra produzir algo musical, então tinha sempre interesse ali já latente”. Mais tarde, na PUC, teve acesso a um “excelente estúdio”, o LLS - Laboratório de Linguagens Sonoras, que “foi provavelmente o primeiro grande estúdio, bom estúdio que a gente teve em São Paulo, isso em 1994”. Seu trabalho era sempre muito autodidata, “xeretando aqui e ali”. Conta que na época era muito difícil ter acesso a textos, a gravações e a programas de computador, pois a internet não era acessível, por isso tinha de “ficar fuçando e toda a oportunidade, qualquer pessoa passava num congresso, num simpósio, você ia atrás, perguntava, via o que a pessoa fazia, como é que fazia e fui aprendendo, de uma maneira autodidata, sem curso”. Seu primeiro “contato

regular (...) com alguém que [sabia] explicar alguma coisa” foi durante seu estágio nos Estados Unidos, no meio do doutorado.

Apesar de ter feito e ainda gostar de músicas acusmáticas, “sem instrumentos só programação”, Fernando afirma ter feito poucas peças desse tipo nos últimos anos. A última com “começo, meio e fim [e] um título” foi durante um estágio de residência em 2008, porém sempre faz “muitas coisas com eletroacústica, tem o trabalho de improvisação (...) não deixa de ser música eletroacústica em tempo real”. Faz parte de um trio de improvisação com Rogério Costa, de um duo com Lilian Campesato, do grupo Personne com Rodolfo Caesar e Alexandre Fenerich, além do trabalho de pesquisa com os projetos Mobile e, mais recente, o NuSom na USP. Todos contêm “coisas eletrônicas (...)mas sempre pro lado da eletrônica em tempo real e não necessariamente improvisação”, com a característica marcante de envolver processos que “não são compostos” no sentido de não serem “fixados em termos de composição”.

Fernando diz que aprecia muito o processo de compor peças acusmáticas, mas pensa que tem feito pouco nos últimos anos pois houve um “esgotamento do próprio meio”. Relata que a “música eletroacústica clássica” foi, sem dúvida, uma grande descoberta musical na segunda metade do século XX, surgindo como um elemento “arejador da composição” e “grande estimulador de novas escutas”, contudo acha que houve um esgotamento depois de um determinado tempo pois os novos processos foram assimilados/entendidos e as novas escutas foram incorporadas de tal modo que “já não precisa mais ficar validando tanto essa música” que “se manteve muito fechada no modelo, muito vinculado à sua origem, nesse modelo acusmático”.

Esse modelo apresenta-se como “menos interessante do que em outras possibilidades em que a música eletroacústica aparece conectada a outros meios (...) como o da eletrônica em tempo real [e] as linguagens audiovisuais”, uma vez que o modelo acusmático restringiu-se a “a uma ideia muito cortadinha de concerto de música eletroacústica (...) essa coisa muito fechada desse imaginário (...) [ou seja] um concerto com oito a dez peças de sete a doze minutos, oito canais, [ambiente] escuro”. Para Fernando a

maior dificuldade desse repertório é o “fechamento em torno de um modelo muito sedimentado, muito refratário a outras experiências, a outros estilos, a outras linguagens”.

Ele considera um repertório difícil de “criar uma conexão com o público” já que exige uma “intenção de escuta (...) você precisa ir com o ouvido aberto [ter uma] pré-disposição da intenção” e “pró-atividade” — problemas “da música contemporânea em geral” — acentuados na música acusmática em razão do público ter de “encarar que vai escutar uma música que não tem performance, não tem movimento cênico e que vai ter que se esforçar pra achar dentro do discurso dela e seguir coisas ali que são interessantes dentro desse discurso (...) não tem músicos no palco, cria um estranhamento pra quem nunca foi num concerto”. Questiona, então, os motivos dessas peças não coabitarem com um repertório de música de câmara, por exemplo, em um concerto, de modo a “interagir com outros tipos de repertório (...) outros tipos de instrumento tocando, você cria uma variedade, um contraponto”.

Explica que, quando está em casa, costuma escutar “de tudo, mas uma ênfase muito maior em música popular do que música erudita (...) coisas que estariam entre uma música popular mais experimental e música mais erudita, ou então músicas da tradição erudita, clássico romântica” que para ele são

de uma audição mais fácil (...) músicas de um repertório mais convencional (...) [músicas que] permitem que você entre e saia da música sem nenhum trauma, por exemplo, você tá escutando uma música popular e toca o telefone, você abaixa e depois você aumenta, digamos que já acabou e já tá tocando uma outra e tal, então não tem problema nenhum (...) é uma música de acompanhamento em outra atividade (...) uma música que é mais confortável em termos de escuta. Às vezes você não quer que essa música domine a outra atividade [então] acaba preferindo

uma música que não cria um vínculo tão grande de escuta, você pode parar de escutar, você pode deixar de escutar um trequinho e voltar, as relações são mais simples, às vezes mais sensoriais, sensuais e é muito mais fácil (...) um pouco da diferença do discurso mais voltado pra música popular e pra música erudita você tem ali certos ganchos como coisas muito simples, uma tonalidade que se mantém ou um refrão que se repete, uma constante, são coisas que você vai tomar consciência disso no meio da audição sem fazer o esforço de concentração e análise daquela peça. Outras peças mais densas, mas complexas, etc., demandam que você preste mais atenção. (Fernando)

em razão de ser um momento de “uma escuta muito distraída (...) a não ser que seja uma coisa dirigida, ou pra pesquisa, ou pra aula, ou pra analisar uma gravação (...) [escuto música] preparando a aula, mas não a música que eu vou usar na aula”. Avalia, por isso, que uma peça eletroacústica “demanda uma intenção de escuta muito forte”, a qual exige um esforço de “parar [para] escutar”, quer dizer, uma escuta concentrada e direcionada típica da “narrativa, do discurso da música erudita, especialmente da música contemporânea” que habitualmente “demanda uma atenção sua, tem que se concentrar e se dedicar a isso, você tem que estar lá por conta disso, se não, não funciona”.

Ele considera desestimulante esse isolamento do repertório e afirma gostar de expor suas peças acusmáticas “no meio de um outro tipo de concerto”, visto que busca executar um trabalho “mais ativo, mais significativo” focando, assim, na música experimental, que possibilita a “conexão de música e outras linguagens”, recorrendo, eventualmente, às “sonoridades percussivas” que não costumam ser o “filão mais comum da eletroacústica”. Suas peças contêm, segundo ele, “esse gesto instrumental percussivo”, que é “uma marca óbvia da [sua/minha] formação como percussionista”.

Para ele a “sedução” da música eletroacústica está justamente em “fugir ou expandir ou fazer aquilo [refere-se a determinados sons acústicos]”, por exemplo, é possível fugir do “gesto instrumental, [dos] instrumentos tradicionais pelo menos, eles são pensados pra gerar notas articuladas, com alturas definidas e durações mais ou menos curtas da ordem de uma fração de segundo, um, dois, três segundos”, há, desse modo, uma espécie de “modelo que permeia a música instrumental de uma maneira geral”, no entanto, os recursos da música eletroacústica permitem que “você ultrapasse isso muito facilmente, você pode fazer uma nota com um único som eletrônico que dura três minutos”. Segundo o modelo instrumental isso não faria sentido pois seria lido como algo forjado ou forçado a acontecer visto que os instrumentos acústicos dificilmente conseguem alcançar essas durações em sons contínuos, pois “as notas são unidades mais ou menos estanques, de duração curta, uma articulação muito marcada e com pouca variação interna na sua duração, que dizer eu toco uma nota, essa nota tem uma espécie de unidade e ela fica variando naquele meio segundo”, enquanto que na eletroacústica se torna uma “coisa natural” já que “pode ter uma peça inteira de dez minutos e que tem um som que dura os dez minutos”. Assim a sonoridade apresenta-se “dilatada no tempo”, isto é, por meio da “transformação de um som no tempo”.

Uma ideia que permeia tanto suas peças instrumentais quanto eletroacústicas é a “ideia de articulação”, mais do que uma ideia de ritmo de sua origem como percussionista, de como “o som se articula no tempo (...) como você faz contrapontos de vários (...) no tempo, sem que eles virem uma massa, mas eles consigam ter suas unidades, conversar com os outros e tal”. Ele remete isso ao seu aprendizado de música de câmara para a percussão e às influências de seus trabalhos em grupo na época em que estudou na PUC, onde

juntava quatro ou cinco artistas, diretor visual, poeta, um bailarino, um músico (...) trabalhos em que a colaboração de diversas pessoas é muito fundamental pra que o trabalho exista (...) trabalhos

essencialmente coletivos de dança, tecnologia, cena e música, cada uma contribuía dentro da sua área, às vezes eu fazia parte da música, passei muito a fazer a parte da tecnologia propriamente dita, usando sensores, programação (...) ou tocando, ou interagindo. (Fernando)

Suas marcas estéticas se constituem, basicamente, pelas ideias de “experimentalismo” e de “trabalho coletivo”, que, de maneira geral, são muito diferentes “do processo de composição e música que você tem a figura do compositor que tá lá sozinho ou no estúdio eletroacústico com a sua partitura e faz a música sozinho do começo ao fim e assina e ponto”.

Menciona também que, em sua opinião, a música contemporânea, de modo geral, “está muito conectada à academia (...) essa comunidade está muito vinculada à academia, especialmente no Brasil”, então a música eletroacústica “como parte desse meio da música contemporânea está muito ligada à academia (...) [por] razões históricas, contextuais”. Há trabalhos que também “tão fora” desse universo acadêmico, mas são pouco frequentes, visto que existe “pouco apoio fora da academia pra esse tipo de repertório”. Apesar disso, acha que se considerar um ponto de vista ampliado de música eletroacústica, para além das noções de “música acusmática, mista, [visões] muito clássica de música eletroacústica (...) [ou seja] fora daquele quadro muito fechado da ideia de concerto de música eletroacústica (...)”, ela se estende a “muito mais outros campos fora da academia do que a música contemporânea instrumental em geral” em razão de ter “conexões muito fáceis com outras artes, artes visuais, com o cinema, com peças experimentais, com dança, com performance, então tem muitos outros nichos”, apresentando, assim, “mais facilidade e mais trânsito fora da academia do que outras músicas contemporâneas”.

Fernando relata que a música eletroacústica é “muito própria de si mesmo”, aludindo aos círculos fechados de compositores e grupos de pesquisa, que eu considerei herméticos em suas constituições e atividades. Isso, para ele, está relacionado

à questão histórica de seu surgimento vinculado “à instituição”, por exemplo, os estúdios de Schaeffer, em Paris, e Stockhausen, em Colônia, eram partes de rádios públicas. Deve-se também, esse tipo de vínculo, a uma “questão de contingência, [já que] os equipamentos eram muito caros, era algo que não existia dentro da universidade, uma pessoa sozinha não teria condições de montar um estúdio, então tinha que ter um apoio institucional estatal”. Conta que nos Estados Unidos, pela ausência de apoio estatal,

a música eletroacústica nasce de outro jeito, ela nasce na garagem dos caras que compravam um gravador, faziam uma vaquinha, quatro ou cinco amigos e a música que sai de lá é muito diferente, demonstra na linguagem mesmo, no estilo uma informalidade que a música europeia não tinha, então a questão da instituição, ela não é só simbolicamente, mas ela cria um tema, uma direção ali que é real, ela é contundente na produção. (Fernando)

Dada a expansão de recursos da eletroacústica a outros meios que não o da pesquisa e produção musical acadêmicas, a avaliação das peças acontece como em “qualquer trabalho artístico” — já que Fernando considera “possível falar coisas objetivas de uma peça eletroacústica sem que seja ‘achismo’, louco que só tá com a sua cabeça” — isto é, parte-se da noção objetiva de que existe um repertório consolidado naquele campo, as chamadas “peças clássicas” ou “peças-referências”, fundadoras do meio, no qual as pessoas que compõem música eletroacústica tem amplo conhecimento. Depois entram noções, na avaliação, como a “habilidade técnica”, que significa “fazer algo que sonoramente é interessante”. Esse item é o que “mais chama atenção, o que chama mais facilmente ou mais claramente”.

Terminadas essas avaliações mais objetivas, entra a questão de avaliar a “capacidade de criar discurso” ou uma narrativa por parte do compositor. Isso depende do modo como ele consegue “enfileirar esses sons (...) um monte de sons bacanas” durante a

duração temporal proposta para o trabalho. Busca-se criar “coerência”, por mais que não exista uma “fórmula de como fazer isso”. Para Fernando, criar uma música está na diferença entre os atos de “colar sons” e “criar uma composição”. O ato de compor uma peça eletroacústica envolve “referência entre [as] partes, repetição, desenvolvimento, variação”, ou seja, “técnicas tradicionais de qualquer tipo de composição”. Uma boa peça depende do modo como o compositor utiliza essas técnicas para tecer “contrastes”, mantendo certa coerência “você consegue perceber o fluxo, começo, meio e fim”. A partir desses elementos, a avaliação se dá de uma “maneira mais ou menos objetiva (...) questões que são menos claras” como modos de trazer problemas, modos de explorar a espacialidade, formas de “trabalhar com referências estilísticas ou referências sonoras a outras peças ou a outros sons que pra narrativa cria algum tipo de interesse”. Porém, como em qualquer obra de arte, Fernando diz que “não é um privilégio da música eletroacústica, essa avaliação tem um nível de subjetividade e de não objetividade muito grande”.

## 2.5. Matheus: “o timbre passa a ser um fator de exploração”

*Para ler escutando “De Natura Sonorum”<sup>63</sup>(1975),  
de Bernard Parmegiani.*

No início de março de 2014 tive a primeira reunião com Flo Menezes e os alunos que frequentariam em maio sua disciplina de “música acusmática”. Fomos avisados por e-mail sobre a reunião, com horários de começo e fim bem marcados e algumas diretrizes sobre os assuntos a serem conversados. Achei bastante rígido. A reunião foi realizada no estúdio PANaroma, com muita formalidade e sem muita interação entre os alunos. Estava muito curiosa para conhecer o famigerado estúdio. O ambiente era escuro e completamente silencioso, tanto pelo isolamento acústico quanto pela falta de interação entre os presentes.

Apenas Flo falava e os demais respondiam quando solicitados. Um dos que se destacava era Matheus, frequentemente consultado por Flo, cujo respeito ao aluno fazia-se notar, pelo fato de também ter tido uma peça sua elogiada em um concurso por François Bayle, importante compositor do gênero acusmático. Logo após essa reunião, ainda no mês de março, assisti a uma difusão feita por Matheus em um dos concertos da série T-SON, além de inúmeras difusões suas durante a Bimesp. Um dos últimos cds de obras de compositores ligados ao PANaroma lançado pelo selo do estúdio contava com uma de suas composições. Enfim, sua figura tinha certo destaque naquele contexto, legitimada constantemente pelas atitudes do diretor do estúdio em relação a ele. Mostrava-se, para mim, como o perfeito “estabelecido”, enquanto minha presença era continuamente reafirmada como “outsider”, nos termos de Norbert Elias.

Para o curso de música acusmática, que acompanhei, fomos solicitados, nessa primeira reunião em março, a analisar individualmente e apresentar a difusão de uma peça, escolhida

---

<sup>63</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_JHjUffOs8](https://www.youtube.com/watch?v=c_JHjUffOs8).

previamente e distribuídas por Flo, conforme o que ele achava interessante para cada aluno e de acordo com o nível de conhecimento de cada um. Para Matheus foram solicitadas a análise e difusão de três peças — consideradas difíceis pela complexidade que apresentam na difusão e pela longa duração — ficando responsável também pela primeira análise a ser apresentada no curso, que iniciou em maio.

Tivemos dois meses para fazermos nossas análises e montar nossa interpretação da peça para a difusão nos alto-falantes do estúdio, porém fiquei em um verdadeiro limbo, perdida e sem saber por onde começar. Não havia entendido como era para ser feita a análise. Escutei a peça obsessivamente durante esses dois meses, de março a maio, mas só compreendi a tarefa quando assistí à apresentação de Matheus na primeira semana de aula. Ele fez uma partitura visual, utilizando-se dos recursos do software indicado por Flo, o “Acousmographie”. O programa gera um espectrograma da música que facilita efetuar a análise e a construção da partitura visual a partir de variadas formas geométricas e escala de cores, a fim de tornar exequível a identificação de gestos e momentos marcantes a serem evidenciados na interpretação/difusão.

Matheus começou a estudar guitarra na adolescência, dedicando-se à performance de jazz. Cresceu em um ambiente onde se escutava muita música “clássica” e música popular brasileira. Participou de bandas de jazz, de fusion e de blues — “passeando por vários gêneros” — nas quais teve as primeiras experiências de composição musical, “como qualquer outra linguagem musical, exige uma vivência, precisa tocar aquilo”. Já adulto, foi para o exterior continuar seus estudos nessa área. Nos Estados Unidos, teve aulas de choro “eu tinha um amigo de lá que também o pai dele era chorão, então ele me ensinou umas coisas”. De volta ao Brasil, montou “um grupo de choro novo”. Diz que sempre se dedicou a “tocar música mais popular (...) por questões profissionais”.

Após seu retorno, estudou engenharia de som, influenciado por um amigo que fazia um curso de produção musical/mixagem “fiquei muito empolgado com aquilo, com a

parte de gravação”. Alguns anos depois, um amigo o apresentou à obra de Stockhausen e a “música eletrônica”, “eu escutei, uma loucura a música do cara [representando a fala do amigo]”. Esse foi o fio condutor que o levou até o estúdio PANaroma, pois Flo Menezes, “uma pessoa bastante crítica, bem interessante”, é conhecido por ter estudado com Stockhausen em Colônia. Chegou a cogitar ir estudar na Universidade de Colônia.

Ele decidiu, então, fazer o curso de graduação em composição, com “especialização em eletroacústica”, na UNESP — “uma formação mesmo em composição, que eu pensava em fazer desde os 15 anos de idade” — onde seguiu também para a pós-graduação, já que “música eletroacústica já era muito mais forte, enfim, na UNESP (...) era mais direcionado”. Afirma que, antes do curso, “era um cara mais de manual do que de conhecer os softwares [na prática]”.

Matheus conta que na música popular que costumava tocar, fosse jazz ou choro, questionava-se sobre as fórmulas e os “clichês”, que são marcas próprias de cada gênero “porque de cada oito em oito compassos tem que ter uma virada, uma coisa assim (...) mas porque que você sempre tem que ter um lugar para onde você volta(...) os diversos clichês que eu encontrava que existiam na música popular, brasileira, no choro, no jazz também”, que eram marcas incomodas para ele. Aos poucos percebeu que não lhe agradava mais aquele tipo de composição e/ou interpretação “isso é exatamente o que eu não quero porque se eu aprender isso eu vou ficar soando como mais um guitarrista (...) que toca não sei quem (...) não me interessa nem um pouco soar como os outros (...) não é o que tinha a ver comigo”, fato que o aproximou da “música contemporânea em geral”. Pensa que essa experiência anterior o “influencia na medida em que não atrapalha mais pra me desviar do meu caminho [na música contemporânea] (...) por mais que a gente nunca se desligue das experiências do passado, seja como um eco mais forte ou mais fraco”.

Ele pensa que o fato de ter uma relação “muito mais próxima da música eletroacústica” se deve ao aprendizado de passar “muito tempo sozinho (...) passava a semana inteira sem ver ninguém, uma experiência muito interessante pra mim”. Tem um

estúdio em casa, onde executou atividades intensas por quase dez anos, “hoje em dia não gravo mais tanta coisa [em casa]”. Morou sozinho desde muito cedo, ainda na adolescência, “sempre tive esse momento de ficar sozinho, eu gosto disso (...) gosto de poder sentar e ter essa relação ou com piano ou com o computador na qual eu não dependendo de mais ninguém”.

Mesmo assim considera que as pessoas cada vez mais estão “mais dependentes, de uma maneira extremamente prejudicial, da tecnologia”. Explica que, por exemplo, alguns alunos, “principalmente pessoas mais jovens”, do estúdio não demonstram interesse em aprender música, mas apenas em aprender a utilizar determinado software “ninguém quer aprender música, [querem aprender] o que você vai fazer com um software de música (...) entram no estúdio um pouco perdidos nesse sentido, sempre a ideia do software e tal, um fetiche muito grande como se você dominasse o computador, você dominasse os softwares (...) [e por isso] fosse necessariamente se tornar um bom compositor”. Isso causa uma “substituição da ferramenta” em termos de uso atribuído originalmente a ela, “você quer compor, você quer criar sons, você quer programar um instrumento seu (...) pra fazer alguma coisa com aqueles sons (...) esse é o fim aonde você quer chegar (...) falta encarar isso como ferramentas e saber usar essas ferramentas”.

Matheus refere pensar que há diferença em termos de “profundidade” entre as experiências musicais da música eletroacústica e da música instrumental, o que existem são apenas “particularidades do gênero em si”. Afirma que a diferença centra-se no fato de, na eletroacústica, o compositor ter de lidar com o fato, que para ele se apresenta como um “grande problema”, “ter que fazer seus próprios sons”, em razão de não possuir “um leque, uma aquarela de timbres já pronta pra você” como na música instrumental, na qual há uma “infinitude de instrumentos”. Cita como exemplo o campo dos instrumentos de percussão que tem possibilidades tímbricas “praticamente infinito [infinitas] (...) tem uma gama de timbres muito extensa, uma riqueza de timbres

gigantesca”. Admira compositores como Edgar Varèse<sup>64</sup>, pelo fato de, em diversas peças suas, ser difícil distinguir o que é instrumental e o que é eletroacústico, e Gustav Mahler<sup>65</sup>, pois ambos trabalhavam “mais com cores, com timbre mesmo, o timbre passar a ser um fator de exploração (...) voltar mais atenção pro timbre”.

Assim, esse processo de exploração dos timbres não é exatamente uma novidade da eletroacústica, “é um processo que já existia na música instrumental”, mas “na música eletroacústica ele é totalmente ampliado”, já que, em tese, há a possibilidade de chegar

em qualquer som existente de qualquer desses instrumentos (...) musicais tradicionais, instrumentos construídos pra produzir sons tônicos de altura definida (...) teoricamente você consegue fazer por meio se síntese, ou por meio de tratamento você partir de um som que pode nem ser de um instrumento. (Matheus)

vai-se além pois mais do que explorar timbres, criam-se timbres, sobretudo no momento em que “você começa a se voltar aos ruídos (...) não é à toa que grande parte das obras eletroacústicas tem um enfoque maior no ruído”. Interessam, então, tanto os ruídos produzidos a partir de instrumentos de sons tônicos — por exemplo, os sons evitados na música tradicional de concerto como os da fricção do arco no violoncelo — quanto os ruídos de objetos que não foram pensados, em sua concepção original, para serem instrumentos musicais como um motor de carro, “que não foi construído pra ter som tônico necessariamente (...) vai ter uma parcela atônica [que] favorece [para que se]

---

<sup>64</sup> Compositor francês cuja obra, do início do século XX, foi importantíssima para o surgimento da eletroacústica.

<sup>65</sup> Compositor alemão de transição entre a música do século XIX para a moderna do século XX.

explore mais essa relação com o ruído”. Conclui que “isso abre o campo da música”.

A espacialidade entra na música eletroacústica como “um meio de composição musical, um meio de você trabalhar questões de forma, que não pode ser equiparado, por exemplo, ao você estruturar harmonia de uma música”, a saber, “é pensada dentro da composição como se fosse mais um parâmetro sonoro”. Essa noção contribui, em “oposição a ser só utilizada como um adereço a mais”, para alterar a “percepção da obra”. Matheus fala que, se a música é “a arte da organização dos sons”, conceito que é quase um senso comum, pensa que se trata, sobretudo, o que o resultado dessa organização sonora pode “causar” no ouvinte. Considera o momento do concerto, ou da difusão eletroacústica, “um momento sagrado, que você necessita ter um silêncio, pra você realmente direcionar a sua atenção ao que tá acontecendo (...) [sentar e] dedicar toda a minha atenção pra aquilo”, já que é um momento de escuta centrada, “se eu tô com amigos em casa, batendo um papo, jantando, não vou colocar uma música eletroacústica”, pois julga que “certos tipos de músicas, música erudita em geral, não funciona como uma música de fundo (...) ela chama muita atenção, ela necessita da sua total atenção”.

Tendo em vista essa questão da espacialidade, Matheus declara que “os alto-falantes sem dúvida têm um papel central na música eletroacústica, porque ela depende dos alto falantes pra acontecer”. Mesmo na música eletroacústica mista eles tem papel fundamental para a parte do “*live electronics*” — eletrônica em tempo real — e para a parte do “*tape*” — gravação fixa, produzida pelo compositor antes da performance — que necessitam “dos alto falantes (...) passa a depender, conseqüentemente você passa a depender da eletricidade e de outras coisas, assim como a gente tem geladeira em casa”.

O computador, elemento que também é fundamental, aparece como “uma continuidade [do] que se fazia nos meios analógicos” com o surgimento e a ampliação “dos meios digitais, do áudio digital”. Tem papel de destaque sobretudo pelo fato de “ficarem mais acessíveis [em termos de compra]” vindo a “tomar o lugar desses equipamentos analógicos”. Sua função também é de

“facilitar o trabalho”, pois os recursos do antigo aparato analógico passam a estar presentes em um programa de computador, que “faz quantos osciladores [de frequência] você quiser”.

Quando compõe uma peça eletroacústica, sobretudo acusmática que é seu foco, Matheus costuma partir “de um plano (...) estruturar a obra antes, ter uma ideia da onde ela vai, pensar nas direcionalidades dela (...) [cada] som tava lá e ele era pra está lá”. Feita essa etapa, Matheus explica que inicia, então, “um diálogo, eu dialogo com que a obra tava pedindo pra mim, porque a ideia não é só realizar um plano, mas chega um momento que eu começo a ver que a obra tá pedindo de mim algo”. Considera “difícil” estabelecer regras para a avaliação de uma peça “a priori” dado que “não se trata de um objeto com uma funcionalidade física clara”, mas é possível realizar essa apreciação “a partir de análise, obviamente de alguém qualificado com estudo pra isso, não uma pessoa que é um leigo (...) esse pensamento crítico você não vai ter por osmose”.

Sobre a música eletroacústica, ele diz que muitas vezes supõe-se que “faz uma música que não é pra ninguém, ninguém entende a sua música”, explica que isso ocorre, por mais que seja uma música “muito bem documentada”, pois não se pode a “compreender prontamente sem nenhum estudo, sem você ir atrás, não tô falando nem de estudo formal”. Avalia que essa falta de conhecimento contribui para uma perda da “sensibilidade”, já que para ele nada pode ser equiparado à “verdadeira experiência musical (...) [uma] experiência mais profunda que a música pode nos dar” que está relacionada a um “cultivar”.

Preocupa-se, no entanto, com o fato de algumas obras terem como suporte estético “um outro aspecto externo”, seja esse suporte um discurso ou explicação teórica, uma espécie de desvio “pro conteúdo contextual”, ou, outro exemplo, um conteúdo textual que prenda o ouvinte pelo texto em si, visto que “existe o grande risco do compositor se apoiar nesse conteúdo e não no conteúdo musical em si”.

Acredita que a música eletroacústica está “mais ligada a academia, apesar de existirem estúdios próprios, simplesmente porque não dá dinheiro” e, por isso, “as universidades se tornam

um espaço privilegiado, principalmente a arte de vanguarda, ela praticamente cada vez tem menos espaço fora das universidades porque não interessa à lógica [de mercado]”. Remete esse fenômeno a uma intensa “massificação” da arte, que deixa “menos espaço” para às estéticas autodenominadas “vanguarda” e impossibilita “fazer arte de verdade, fazer música de verdade”. Crê que não é necessário “emburrecer as pessoas, emburrecer a qualidade, diminuir, reduzir a qualidade de uma arte” para o público ter acesso, para ele é uma questão que depende de “proporcionar o acesso às pessoas”<sup>66</sup>.

Quanto aos concertos que o PANaroma faz mensalmente, Matheus diz haver

um público assíduo (...) [que] não é em grande quantidade (...) são muitas vezes as mesmas pessoas, você sempre acaba cruzando com as mesmas figuras, existe alguns concertos que lotam, mas é raro (...)tem que haver um cuidado pra não cair pro pensamento quantitativo, que é característico desse pensamento de massa, que as coisas só se justificam pela quantidade. (Matheus)

mesmo situados em São Paulo, uma “cidade imensa”, “o acesso a concertos de música contemporânea é ainda mais difícil em outras cidades”. Para ele essa é uma característica “não só em música eletroacústica, mas música contemporânea em geral mesmo, [tanto] instrumental, [quanto] suporte eletrônico”. Julga que “existe a oportunidade” das pessoas assistirem aos concertos e escutarem “música eletroacústica de primeira qualidade, com equipamento de primeira qualidade que é importante à fruição” pois “todos os concertos que são feitos aqui na universidade são de graça, é de livre acesso pra qualquer pessoa”.

---

<sup>66</sup> Ele, assim como os demais alunos do estúdio, faz um discurso adorniano.

## 2.6. Daniel: “como qualquer vanguarda (...) eu acho que a gente na academia tem espaço para acontecer essa vanguarda”

*Para ler escutando “Orphée”<sup>67</sup>(1953), de Pierre Henry, Pierre Schaeffer e Maurice Béjart.*

Em meio ao ambiente fechado e formal do estúdio PANaroma, Daniel se destacava pelo sorriso e pela apazibilidade. Técnico do estúdio há três anos, é uma espécie de “braço direito” de Flo. Vi-o pela primeira vez na reunião com Flo em março. Estava sempre arrumando fios e caixas no estúdio, atento aos pedidos de Flo. No curso, em maio, vez ou outra ele sentava conosco e assistia às aulas, sempre reparando qualquer problema no computador central do estúdio ou no equipamento em geral. Matheus também realizava essa função.

Por ser um técnico concursado, ou seja, compunha a grade de funcionários da UNESP, cumpria horários (apesar de ter feito inúmeras horas-extra) e aderiu à greve no final de maio, fato que deixou o diretor do estúdio visivelmente chateado. Talvez por ter essa função independente de vínculos acadêmicos por afinidade, mostrava-se bastante crítico.

No início do mês de maio, precisei marcar, assim como todos os outros colegas, um ensaio individual no estúdio, para treinar a interpretação e entender o sistema e disposição dos alto-falantes na sala principal do estúdio, onde ocorriam as aulas e as difusões. Esse sistema existente no PANaroma é o maior do Brasil e talvez um dos maiores (ou o maior) na América Latina, contando com vinte e dois alto-falantes, dispostos, naquele momento, de modo a formar duas figuras geométricas, um círculo e um octógono, além de dois subwoofers posicionados à frente da audiência.

A distribuição dos canais/botões na mesa de controle dos alto-falantes não estava na ordem de disposição dos alto-falantes

---

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XJq3Jltducg>.

na sala, e sim em ordem numérica crescente, o que tornava ainda mais complicado decorar e relacionar os botões com as caixas. Daniel começou me explicando desde os princípios mais básicos, quais eram, por exemplo, o volume em decibéis e o intervalo de decibéis aconselhados para a difusão naquela sala. Eu já dominava essa parte mais básica, que havia aprendido com o Prof. Kafajian em um sistema de apenas quatro alto-falantes — um sistema de uma quadrfonia, bastante simples se comparado ao sistema do PANaroma — mas não sabia quase nada, a não ser na teoria, sobre as estereofonias cruzadas e efeitos de distorção e demais “truques” para modificar os sons no momento da difusão, por isso não arrisquei aplicar isso na prática.

O ensaio foi feito com as luzes acessas, o contrário do que seria na difusão feita em aula que se tornou ainda mais difícil pela falta de luz no ambiente, já que apenas os botões da mesa de som estavam iluminados pela fraca luz do iphone de Flo. Meu ensaio foi um fracasso, na minha opinião, pois durante as duas horas que eu tinha disponíveis no estúdio consegui passar apenas o primeiro movimento da música (uma peça<sup>68</sup> de Gilles Gobeil<sup>69</sup>, em quatro movimentos). Tive que terminar de esquematizar minha difusão em casa, ouvindo a peça em fones de ouvido, bastante simplórios, dos quais dispunha.

Daniel não ficou na sala durante todo o tempo do ensaio, apenas no início para me explicar algumas coisas, mas se manteve à disposição para eventuais dúvidas, trabalhando na sala ao lado. Meu ensaio foi assistido e auxiliado por Eric, que dormiu na sala depois da primeira hora, tamanho era o tédio, o silêncio do estúdio totalmente isolado acusticamente e a falta de domínio que eu tinha daquele sistema. Saí de lá com muita dor de cabeça, porque não estava acostumada a escutar tantos sons saindo de tantos lugares e ainda ter que prestar atenção em todos os detalhes da escuta e entender aquele complicado esquema das caixas de som e dos botões da mesa de som.

---

<sup>68</sup> A peça é “Ombres, espaces, silences” (2005).

<sup>69</sup> Compositor canadense de música eletroacústica. Falarei mais sobre ele no terceiro capítulo.

Achei difícilíssima a performance da difusão desde a primeira vez em que havia tentado na FASM com o auxílio de Kafajian com apenas quatro alto-falantes. O resultado em aula foi tão desastroso quanto o do ensaio, apesar de eu ter estudado muito. Meu público cochilou durante os vinte e poucos minutos da peça, percebi pela cara de sono e de tédio quando acendi as luzes. Recebi um elogio no final da aula, vindo de um colega, mas acho que foi mais pelo meu esforço enquanto antropóloga aprendendo a performance do que pela performance em si. Flo disse que eu havia “caído de paraquedas” ali — ou seja, reforçando, como tantas vezes fez questão de dizer, que eu não pertencia mesmo àquele lugar —, comentando que o volume da difusão da peça estava muito fraco e que era uma pena eu não ter me saído bem, pois aquela era uma peça belíssima. Sugeri que ele fizesse a difusão daquela peça em outro momento do curso, o que não ocorreu por falta de tempo. Felizmente pudemos escutá-la ser difundida pelo próprio compositor, Gilles Gobeil, na Bimesp, momento em que ele mostrou sua matriz ou seu arquivo multipistas no computador, e explicou todos os passos para aquela composição, certamente um privilégio para quem o estava escutando.

A entrevista com Daniel ocorreu nas dependências do PANaroma, no início de uma tarde no final de maio, em meio a uma sala repleta de cabos, microfones e alguns instrumentos musicais, situada atrás da sala principal do estúdio, que estava em uso naquele momento. Na ocasião, eu estava acompanhada por Eric, aluno da FASM, que também estava participando do curso com Flo. Conversamos os três, mas minha atenção estava mais direcionada, nesse momento, à fala de Daniel.

Meu interlocutor tem cerca de 32 anos de idade e é natural da região do ABC paulista. Estudou violão clássico em um conservatório no interior do estado de São Paulo na adolescência. Teve “uma formação tradicional” em música. Mais tarde, já adulto, fez a graduação em produção sonora, curso novo na época, na UFPR, em Curitiba. A graduação era voltada ao estudo de música e tecnologia. Teve, ali, seu primeiro contato com a música contemporânea, momento em que compôs algumas peças, mas eram apenas “exercício de tecnologia”, incluindo peças de música

eletroacústica, pois nunca teve “pretensão de ser compositor (...) pessoalmente nunca tive a segurança suficiente de compor”, eram trabalhos sem “importância artística”. Foi aluno de Rodolfo Coelho de Souza, “um dos professores que tinha um certo renome”.

Após a graduação, trabalhou com a parte de áudio do Teatro Guaíra, em Curitiba. Como tinha essa experiência com teatro, prestou concurso na UNESP para trabalhar com assistência de suporte técnico/acadêmico no departamento de artes cênicas, onde colaborou por dois anos. Tinha lido textos de Flo, diretor artístico do estúdio, na graduação e ouvido falar de seu trabalho musical, fatos que o aproximaram do PANaroma na UNESP. Como seu trabalho era nos teatros do Instituto de Artes da UNESP, contribui com a parte da iluminação, que era sua responsabilidade principal no cargo, em alguns concertos do PANaroma da série T-SON, além de ter ajudado em algumas edições da Bimesp. Conta que se “intrometia” na parte técnica de áudio durante esses eventos, fato que chamou a atenção de Flo, que gostou muito de suas contribuições técnicas e o convidou a fazer parte da equipe da nova sede do estúdio PANaroma, inaugurada em 2011.

Desiludido com o departamento de artes cênicas, Daniel aceitou o convite de Flo e migrou para o estúdio, onde iria “trabalhar no que gosto (...) [no] que tinha estudado”. Outra grande motivação, para ele, era o fato de o estúdio ser a parte mais produtiva do instituto de artes da daquela universidade, “o lugar que produz coisas que eu mais respeito”. O estúdio conta também com outro funcionário, um pianista correpetidor concursado.

Hoje em dia, atuando no PANaroma, diz não ter, do mesmo modo que não tinha no período da graduação, vontade de compor suas próprias peças, apesar do acesso irrestrito ao estúdio, e parafraseia Flo ao dizer que “é uma responsabilidade muito grande compor (...) organizando um material que as pessoas têm que parar um tempo e dedicar sua atenção (...) que a entrega tem que ser muito grande”. Daniel acha que contribui mais, para a música, trabalhando no estúdio e pensando e discutindo sobre as peças do que se fizesse uma composição, se satisfaz “escutando peças de outras pessoas”.

Relata que as questões em torno da espacialidade na música eletroacústica são “uma grande pesquisa do estúdio (...) se a gente tem alguma coisa de especial, uma das coisas seria essa”. Isso é possível em razão de terem conseguido “equipamento voltado para isso” além de ter

uma acústica, um local muito propício para isso, e ideal para isso, que poucos lugares do mundo têm. Tanto aqui no estúdio, quanto lá no teatro aqui para a difusão do público. Eu acho isso sensacional, eu gosto muito e a gente tá muito bem preparado tecnicamente, já experimentamos muita coisa, a gente pensa muito nisso. (Daniel)

Não há interesse em pensar “a ideia da espacialização um pouco mais comercial”, que parte de outras diretrizes como, por exemplo, da ideia de espacialização sonora para o cinema.

Como técnico do estúdio, sua principal função é dar suporte às atividades lá realizadas, “essa parte de infraestrutura (...) deixar pronto para o uso para pesquisa”. Inclui-se, aí, suporte técnico aos equipamentos utilizados pelos alunos que estão trabalhando no estúdio e suporte aos eventos, como os concertos da série T-SON, de periodicidade mensal. O estúdio abriga atividades de ensino, de pesquisa e de extensão, disponível para alunos de graduação e de pós-graduação, geralmente orientados pelo diretor artístico, além da recepção de compositores convidados, provenientes de universidades do exterior para uma espécie de estágio e outros provenientes de uma parceria que o estúdio mantém com o SESC (Serviço Social do Comércio). Porém, não é aberto para a comunidade, apesar de estar abrigado em uma instituição pública/estadual e dessa possibilidade, em tese, existir, diferente do estúdio da FASM que pode ser usado, por pessoas da comunidade não-acadêmica, mediante pagamento de uma taxa por carga horária. Esse assunto, aliás, deixou tanto o meu interlocutor quanto outras pessoas, com as quais conversei sobre o assunto, bastante constrangidas, quase como um tabu. Há diferenças institucionais, com certeza, já que a FASM é uma instituição

privada/particular e a UNESP é uma instituição pública cujo estúdio, o PANaroma, “foi bancado pelo estado, a infraestrutura, a construção foi a UNESP que financiou e a parte de equipamento grande, a maioria [foi a] FAPESP, então a comercialização disso é um pouco delicada”.

Explica que a ideia do estúdio, que “não é um estúdio do modo tradicional [no qual] 90% [das atividades são de] gravação”, apesar de também realizarem algumas gravações, o propósito do PANaroma é ter sido “feito para composição, para produção de música (...) o estúdio pode utilizar o conhecimento ali envolvido [no contexto universitário]”, contando com “uma infraestrutura boa, um suporte bom da Universidade”, que não justificaria seu uso para outros fins. Para Daniel “não ia ser uma gravação ou outra que ia fazer o estúdio ter muito mais coisas ou menos coisas, a gente até já fez mas é coisa específica que tem a ver com produção”.

Ele julga que a música eletroacústica é “com certeza [uma coisa] da academia” e considera “natural” que seja, “como qualquer vanguarda (...) eu acho que a gente na academia tem espaço para acontecer essa vanguarda”. Torna-se, assim, um espaço “de produção” e de “execução” devido ao fato de abrigar essas atividades ditas de vanguarda, “mais por conta disso do que por conta de alguma característica ou outra”. Avalia que o diretor do estúdio, Flo, seja “um dos maiores compositores, dos contemporâneos, mas em específico né, de música contemporânea” e que a estrutura que proporciona a possibilidade de realização de seu trabalho artístico, e de seus alunos e compositores convidados, é dada pela universidade:

se for pensar quem, talvez não financia, mas, dê uma estrutura para ele fazer isso é a academia (...) principalmente a parte financeira, a academia paga ele, não exatamente para fazer isso, mas, também isso, e dá estrutura de difusão, então, [por exemplo] a orquestra de alto-falantes que tem aqui (...) e isso, para os alunos e para os compositores convidados [é importante]

(...) acaba acontecendo isso mais por conta da situação porque, compositor a não ser que ele tenha um equipamento, é difícil [trabalhar com música eletroacústica].  
(Daniel)

Supõe que o equipamento necessário talvez nem seja tão caro atualmente quanto era há vinte ou trinta anos atrás devido a uma popularização dos preços e do acesso, aproximando-se do investimento feito na “música tradicional”, “um papel e uma caneta”, se for levado em conta o fato de que toda a produção, todas as etapas até o resultado final, dependem do próprio compositor “você produz, você finaliza o produto (...) se você pensar que um cara que depois compõe [“música tradicional”] tem que [ter] alguém [para] produzir isso, tem que ter músicos para tocar, tem que ter ensaios (...) imagino que seja mais barato [a música eletroacústica] na verdade do que [qualquer outra] produção de música contemporânea”.

É necessário investir em “computadores bons” no estúdio, além de demandar “um aporte financeiro não baixo”, por mais que “a maioria dos computadores aqui tem mais de seis anos, setes anos”, ou seja, há, obviamente, uma corrida tecnológica nesse meio, “a gente pesquisa bastante novos equipamentos, vê o que existe no mercado”, mas se pode obter bons resultados com um orçamento e equipamentos mais modestos “não poderia ser, idealmente seria, mas não é uma coisa que inviabiliza (...) talvez aumentasse um pouquinho a rapidez de produção, mas não é uma coisa que inviabiliza”. Menciona o fato de haver um investimento que “não é nada absurdo” ou extraordinário em valores absolutos já que o estúdio “teve suporte financeiro da FAPESP acho que três vezes, em vinte anos (...) no máximo trezentos mil reais em vinte anos”, um valor considerado baixo para esse meio.

As limitações de orçamento, no entanto, viabilizam ou intensificam um trabalho de “exploração”, já que “a função maior não é a tecnologia (...) aqui dentro a formação, não é que não explora, mas não se dedica tanto tempo a isso”. Deve-se, assim, conhecer o “suporte” tecnológico sem, todavia, deixar de lado “a especulação da composição”: os softwares e os computadores

devem ser usados para “dar o resultado” pensado previamente pelo compositor à obra, não o contrário, a saber, ter um domínio técnico sem fins artísticos, por isso não interessa

saber tudo que é possível ali e até se poderia dar outra coisa [pois] a ideia é o simples suporte, nada mais que isso (...) [interessa a] a visualização daquilo como uma ferramenta de composição (...) na composição pouco importa se todos percebem exatamente que um elemento está a quarenta e oito graus [ângulo de posicionamento do alto-falante] (...) esse cuidado eu acho válido, mas (...) gente tá preocupado na estrutura da peça, na abordagem composicional, [que] um elemento funcione com outro. (Daniel)

Importa, então, a “especulação estética e composicional” antes da “pesquisa de tecnologia”. Cita um convênio com a UFRGS, com a área de telecomunicações “bem ligada a tecnologia de computadores”, sem ligação com o departamento de música, no qual o estúdio está testando um equipamento de “distribuição de áudio digital e conversão de áudio digital para analógico” para “áudio comercial”, “só que para a gente é interessante o equipamento, nós testamos (...) [devido] as funcionalidades [que] são muito mais musicais, mais utilizável na música”.

Quanto aos concertos realizados pelo PANaroma, como os da série T-SON, Daniel diz que há muita “dificuldade, problemas com divulgação (...) prefiro muito mais lidar com equipamento aqui do que ficar colando cartaz, mas ao mesmo tempo sei que é importante”, que acaba restringindo o público, que “acaba sendo o pessoal da área e daqui da UNESP”, mas pensa que mesmo com uma maior divulgação “não teria muito mais gente (...) não iria ser muito diferente, mas talvez de outras universidades”.

Diz que não escuta música eletroacústica em casa “por problemas técnicos” pois “aqui eu escuto no equipamento de, sei lá, de quase oitenta mil reais, e aí chego em outro lugar é difícil

[escutar] (...) alguma coisa assim eu escuto no fone, escuto fora daqui, mas é limitador por conta disso [da falta de equipamento de alta qualidade]”. Acredita que após ter começado a trabalhar nessa área, a escuta desse repertório passa a requerer maior atenção sua “porque cê respeita muito aquilo”. Não há, para ele, fora da situação de estúdio ou de concerto, “uma situação de escuta boa”, então, por isso, costuma escutar “mais música instrumental” pois “eu fico à vontade de não tá só fazendo isso, de estar em uma situação ideal (...) não preciso só fazer isso e tá em uma situação ideal, então, eu fico mais à vontade para escutar”.

### **2.7. Itamar: “a maioria dessas pessoas fizeram a integração mesmo (...) [hoje] é muito difícil alguém não usar alguma coisa de programação digital no palco”**

*Para ler escutando “Mortuos Plango, Vivos Voco”<sup>70</sup>(1980), de Jonathan Harvey.*

Conversei pela primeira vez com Itamar em um dos intervalos, para o café, do curso de música acusmática no PANaroma. Trocamos uma receita de pão de cerveja, que ele havia levado para o lanche coletivo com a turma do curso. Havia simpatizado com ele desde o início.

Ele era o mais velho da turma, com vasta experiência em composição, tendo cursado pós-graduação, em nível de mestrado, em música na UNESP. Teve aulas com Flo no antigo estúdio PANaroma, que é o atual estúdio do curso de música da FASM. Itamar aparece em uma foto antiga, de aproximadamente 20 anos atrás, em uma aula de Pierre Boulez no antigo PANaroma e em um curso que Flo organizou.

Itamar ganhou destaque ao longo do curso pelo perfeccionismo demonstrado em sua análise e pela sensibilidade

---

<sup>70</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TxEGPIEraFA>.

espacial em sua difusão, enquanto que o guia que eu havia feito para minha difusão estava péssimo, com muitas rasuras e impossível de visualizar com a luz fraca (do iphone de Flo, na mesa) iluminando os controles/botões dos alto-falantes para a minha difusão. Itamar fez gráficos da análise impressos e encadernados para guiar sua difusão, tudo impecável, além disso utilizou as cores das pinturas de Xul Solar, artista plástico argentino que admiro muito. Circulava entre contextos variados, tendo participado com uma peça sua, por exemplo, do XII Encun (Encontro Nacional de Compositores) em São Paulo, o único entre meus interlocutores a ter participado.

Itamar, paulista, na faixa etária dos cinquenta anos, vivenciou e acompanhou a passagem da era analógica para a digital, na música eletroacústica, como compositor. Foi premiado diversas vezes pelo Instituto Itaú Cultural. Quando garoto, logo que aprendeu a tocar violão, compôs canções e participou de festivais escolares. Em um desses festivais conheceu, um componente do júri, Amilson Godoy, maestro e compositor de música popular brasileira, que o indicou a uma escola de música no ABC paulista, onde estudou teoria musical “antes compunha de ouvido (...) entrei num mundo da harmonia mesmo, ortodoxa”, aprendeu clarineta e, no mesmo período, comprou seu primeiro violão com o salário de *office-boy*.

Conta que acabou indo para a música popular “como instrumentista” e para a música erudita “como compositor, como arranjador”. No final dos anos 80 foi para a UNESP fazer graduação em clarineta e, posteriormente, mestrado, no qual se dedicou ao estudo do tratado de harmonia de Arnold Schoenberg, “bem *hi-tech* [abreviação para a expressão “high technology”] na época” pois “provavelmente foi um dos primeiros mestrados em [formato] multimídia apresentados na música da UNESP (...) uma coisa bem inovadora”, ou seja, inovou na maneira de apresentar uma obra tradicional nos estudos de harmonia musical.

Sua experiência envolvendo computadores e música começou nos anos 80, “no começo usava tecnologia analógica depois passei pra tecnologia de áudio com os instrumentos virtuais (...) um instrumento que eu usava pra compor as músicas era o

computador, mas escrevia música pra orquestra, pra quarteto, formações instrumentais tradicionais, na época (...) usava o computador pra ouvir os contrapontos”. Com o tempo, o que antes era “um teste” se tornou “um produto final”.

Ele explica que antes ouvia “com timbre mais ou menos só pra ouvir a gravação de contrapontos das cordas” mas essas cordas “começaram a ficar mais interessantes” que as acústicas propriamente ditas, por isso Itamar começou a pensar “em entregar” um trabalho musical feito a partir de sons virtuais. Esse caminho o levou à sonoplastia, mais tarde à composição eletroacústica e, atualmente, seu interesse foi para “as músicas eletroacústicas com manipulação e programação [*live electronics*]”, convergindo “com instrumental (...) atividade como instrumentista de música popular e de compositor via tecnologia elas acabaram se juntando nos últimos anos, mas não é uma coisa pessoal (...) a maioria dessas pessoas fizeram a integração mesmo (...) [hoje] é muito difícil alguém não usar alguma coisa de programação digital no palco”.

Itamar menciona que não tem ligação com o estúdio PANaroma, apenas foi aluno de Flo durante a pós-graduação

[Em 1994] fiz um curso com ele no Festival de Inverno de Campos do Jordão (...) fiz esse curso, com ele e com o Silvio Ferraz, de música eletroacústica (...) foi muito interessante porque ele levou a produção do último ano de Colônia, então fora o que a gente abordou lá com ele e com o Silvio, a gente teve a oportunidade de ouvir o que os compositores alemães do conservatório de Colônia produziram de mais interessante no ano anterior. Ele trouxe uma mídia (...) deu um curso também quando eu fazia mestrado. (Itamar)

Desse curso em Campos do Jordão, resultou a produção coletiva de uma peça, a qual Itamar só soube e teve acesso à gravação em 2014 durante o curso que fizemos no PANaroma, já

que esteve ausente na fase final da oficina devido a uma pneumonia.

Suas atividades composicionais não estão ligadas à academia. Conta que em sua fase de estudante havia uma separação entre os músicos que trabalhavam com música tradicional e os que trabalhavam com música eletroacústica:

tinha uma diferença (...) no ambiente acadêmico havia uma certa divisão (...) [entre] os músicos da música tradicional e os músicos da música eletroacústica, da música eletrônica (...) era uma questão eu acho até pedagógica, educacional porque o que acontecia, eu até vou fazer uma generalização grosseira, mas tinha determinados níveis que os músicos que ia pra música eletroacústica eles tinham que abandonar um pouco o estudo dos instrumentos, da orquestra, da história da música tradicional, né, tinha um quê de experimentação, de inovação assim meio encantadora, os caras vendiam os instrumentos pra comprar um sintetizador e começar a fazer música (...) algumas linhas de alunos pregavam que você não tinha que estudar, é um detox da tonalidade (...) evidentemente porque naquela época tinha muito experimentação, improviso, tinha uma coisa de rebeldia (...) e no ambiente acadêmico acontecia que os músicos que iam pra esse lado já tinham um jeitinho diferente e tal e iam pra música eletroacústica. (Itamar)

Acha que, ao contrário, hoje em dia não há mais essa distinção, uma “junção agora facilitada por acesso aos computadores, a era digital”. Vê na figura do compositor Flo Menezes, diretor do PANaroma que ministrou o curso que fiz com Itamar, exatamente esse rompimento com a “divisão” entre os tipos de músicos/compositores ao qual se referia, devido ao fato de

considerá-lo “um dos caras que rompem aquela generalização” pois une os dois saberes: “um conhecimento teórico da música, dessa linha austro-germânica [exemplifica com Beethoven e Bach] e “da música eletroacústica”.

Diz que existe uma linha de compositores, mais conservadores, que caracterizam essa nova fase, de “excesso de facilidade [na qual a] disponibilidade de dados acaba atrapalhando um pouco a noção de busca, de peregrinação que o músico tem que fazer (...) [há um] excesso de informações”, como algo que leva ou tende “a uma superficialidade”, no entanto, Itamar não concorda com essa premissa, brinca que, para ele, é o tipo de argumento “que sempre se falou, falou-se isso quando Gutenberg inventou a prensa móvel em 1500”. Vê esse acesso facilitado à informação como algo fundamental para uma democratização do conhecimento.

Itamar gosta de unir a “atividade de instrumentista” a de “compositor” pois “fica mais divertido, eu tocar a música que eu faço”, por isso trabalha mais com “eletroacústica mista (...) [e] tocando ao vivo com manipulação em real time [*live electronics*]”.

Ele acrescenta, ainda, as vantagens de trabalhar com música eletroacústica: a possibilidade de eliminar “um lado de trabalhar com produtores, com maestro, com diretores de orquestra, com grupos musicais e tal, então é legal você fazer (...) aquela produção em tempos diferidos, a música acusmática pelo menos, você não tem essa ligação”. Itamar afirma que “não briga” com a tecnologia, dado que o uso do computador para a composição foi marcante em sua trajetória:

ele [o computador] pegou a minha formação, os compositores da minha idade eles estudavam pelo complementar, eles eram obrigados a estudar piano porque como eles iam compor ouvir várias vozes se eles não tocassem um instrumento harmônico, eles precisavam tocar. Eu já não precisei, continuei tocando sopro normalmente e o computador tocava isso pra mim, na minha formação foi diferente e foi ótimo, mudou radicalmente o tipo de

relação com a música na parte de composição mesmo. Eu fui pra outro lado, favorecido a mim e aos músicos da minha época irem mais pra esse caminho da composição eletroacústica talvez, uma certa liberdade. Eu sempre trabalhei com computador, meu primeiro computador eu tive em 88 [1988], era um MSX5, pra se ter uma ideia você gravava os dados numa fita cassete, o monitor era uma televisão preta e branca, o software era um cartucho que você punha. (Itamar)

Itamar costuma trabalhar com teatro, fazendo a parte de sonoplastia. Ele relata que é amigo de uma sonoplasta, famosa no meio artístico teatral, que o chama para compor alguma coisa “quando não é sonoplastia, não é um som que ela possa criar, não é uma música que ela precisa colocar, ela precisa de uma coisa original, às vezes ela me chama pra compor” e, por isso, contribui para que ela passasse por uma transição “do analógico pro digital” no teatro “então, [a criação de trilha sonora] tem uma relação bem estreita com o computador”.

**2.8. Fábio: “ela causa uma estranheza em todo mundo que escuta pela primeira vez, causou em mim também, mas foi uma relação de amor e ódio, ao mesmo tempo que eu não entendi nada, eu me apaixonei”**

*Para ler escutando “Stringquartet”<sup>71</sup>(1988),  
de Åke Parmerud.*

Conheci Fábio, apresentado por Eric, na primeira aula que assisti com o Prof. Kafajian em fevereiro de 2014 na FASM. Era o aluno mais atento às aulas, grande apreciador de música eletroacústica, que demonstrava ter muito conhecimento teórico e prático. Logo soube que ele costumava compor música eletroacústica em casa, em seu ateliê, de maneira autodidata. Incrementava constantemente seu computador pessoal com boas placas de áudio, microfones e softwares comprados legalmente, investindo boa parte de suas economias nesse pequeno estúdio pessoal.

Costumávamos conversar com frequência, entre um café e outro antes ou depois da aula. Houve muita afinidade desde o primeiro dia, quando presenciei uma breve e acalorada discussão entre ele e uma das freiras da faculdade — uma instituição católica — enquanto eu esperava na fila da secretaria para resolver empecilhos burocráticos da minha matrícula. O motivo era o fato de ele estar usando uma regata. Acabei defendendo-o, pois achei aquela advertência bastante exagerada, dado o calor intenso que fazia naquele dia.

Continuamos conversando enquanto aguardávamos e ele me contou um pouco da sua trajetória na música, seu gosto pela música eletroacústica e seu interesse por filosofia da arte. Achou muito interessante minha proposta de estudo e não teve a mesma reação de espanto que os demais costumavam ter. O curso de composição erudita era sua segunda graduação, já tendo se

---

<sup>71</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOWeGKRtSVk>.

formado no curso de licenciatura em música. Disse-me que a licenciatura havia aberto novos horizontes e perspectivas sobre a música, devido à área de educação musical, a partir das leituras que havia feito das áreas de pedagogia, sociologia e filosofia. Tornouse, juntamente com Eric, um dos meus principais interlocutores, resultando em um forte laço de amizade, para além do interesse conjunto pela música eletroacústica.

Entrevistei-o no estúdio da FASM, após a aula, em um horário que o estúdio estava livre — o que era difícil acontecer, de fato — sem alunos estudando ou compondo no computador ou fazendo alguma gravação. Ao contrário do modo como ele costumava agir, estava tímido e parecia um pouco intimidado com o gravador, apesar de ter me dado permissão total para gravar o áudio da entrevista.

Fábio tem 26 anos e nasceu na região do ABC paulista. Estava cursando sua segunda graduação na FASM, o curso de bacharelado em música com especialização em composição erudita. É licenciado em música e trabalha como professor, ministrando aulas particulares de violão, e “eventualmente [compõe] algumas trilhas, fiz trilha pro teatro”. Trabalha, ainda, com *sound design*<sup>72</sup>. Conta que “esses trabalhos são mais esporádicos”, mas que tem tentado sair “cada vez mais de aulas” e entrar “cada vez mais na trilha”.

Desde criança escutava “choros, sambas antigos (...) [e] cantores de rádio” com seu pai. Conta que quando não gostava de algum dos discos do pai, sua forma de seleção musical se dava pelo ato de jogá-los pela janela “como se fosse um *frisbee*<sup>73</sup>, daí eles quebravam na rua, no portão de casa”. Ganhou o primeiro violão ainda na infância e iniciou estudando música popular “apesar de eu gostar de música popular eu não gostava de tocar aquilo no violão, eu achava meio estranho”. Passou para a guitarra, na adolescência, quando teve uma banda de *trash metal*. Seu principal interesse era

---

<sup>72</sup> Manipulação sonora que visa explorar o envolvimento dos sons com um ambiente, seja ele real ou virtual.

<sup>73</sup> É um brinquedo de plástico em formato de disco. Quando em rotação, voa.

pelo rock progressivo, “psicodélico”, fato que ele considera que o aproximou da música eletroacústica. Voltou a estudar violão, erudito desta vez já que começou “ a dar conta de que música popular não era o meu interesse maior mais (...) já gostava do repertório erudito, apesar de antes disso [faculdade] não conhecer tanto assim”, no período de sua primeira graduação, porém aos poucos foi

parando de fazer aulas [de violão] pra poder me [se] dedicar mais a composição (...) daí eu achei que a composição era aonde eu queria chegar (...) eu tenho mais uma preocupação em criar (...) o instrumento foi ficando cada vez mais no cantinho ali, mas tá presente, mas pra mim como uma forma mesmo muito pessoal de tocar, é um ritual.  
(Fábio)

Acredita que o compositor precisa ter “cabeça aberta” para realizar seus trabalhos, por exemplo, “quando você se envolve com trilha sonora automaticamente você se envolve com *sound design*, você se envolve com coisas de estúdio, então de repente você começa a abrir as possibilidades”. Fala em “composição séria”, isto é, referindo-se a produção de “um quarteto de cordas contemporâneo, uma peça eletroacústica, uma peça com uma finalidade artística, puramente artística” que acredita ser diferente de “quando você faz uma trilha sonora, quando você tá fazendo um jingle, se tá fazendo uma propaganda pra qualquer banco”. A “composição séria” envolve fazer “música séria (...) não que todo os resto fosse música pra brincar mas é a arte pela arte mesmo, e sem necessariamente tendo um retorno, ela não parte de um princípio já financeiro como a trilha sonora”, o tipo de compromisso estabelecido e possíveis prazos também funcionam de acordo com outra lógica, dada a dinâmica, na “música séria”, de procurar um “grupo pra ver se o grupo toca, você pode mandar pra festivais, você pode mandar pra concursos, mas é um outro objetivo, é um outro princípio”. Considera que é necessário estar presente “no meio acadêmico pra manter o lado financeiro

funcionando”, mesmo que sempre haja “a opção de trabalhar apenas com trilha sonora”.

Devido a esse ofício de compositor de trilha sonora ou uma atividade que se aproxima também da sonoplastia, Fábio estabeleceu uma meta diária, para si, de ter um momento de escuta com “no mínimo três peças, sendo uma eletroacústica, uma erudita mais antiga, (...) e uma música popular”. Afirma que não gosta “da ideia de me [se] afastar muito da música popular”, já que “independentemente de estar na música erudita e querendo cada vez mais ir pra essa estética mais contemporânea, mais maluca” encontra-se “imerso em um mercado musical” no qual a música popular é muito requisitada “eu sou incapaz de compor uma trilha sonora pra um filme que me pedem (...) se eu não escuto”. Declara também manter um gosto pessoal por choros e outras músicas, populares, cujo timbre lhe prendem “tem coisas que eu escuto pelo timbre da voz do cantor, tem coisas que eu escuto pelo timbre do violão (...) sou mais fã de música instrumental”. Menciona que essa sua escuta voltada para o popular “é a escuta do entretenimento, lazer (...) aí tem a saudade daquelas coisas do rock progressivo”. Fábio acredita que “a música também é entretenimento”, em razão da arte estar “sempre esbarrando no entretenimento, a gente gostando de som ou não”. Ele revela ter “preconceitos musicais e outras coisas que não são pré-conceitos, são conceitos” visto que, por estar “no meio acadêmico”, “a gente estuda, a gente conhece, a gente sabe, nem é a minha primeira faculdade de música”.

Voltando ao interesse pela música eletroacústica, Fábio relata que “veio mesmo do rock, do rock progressivo”. Conta que “queria continuar aquelas experimentações, aquelas experiências”. No curso de licenciatura teve contato com a música contemporânea, que despertou seu interesse “por esse outro lado, pelo ruído, pela estética, pelas transformações que a gente tem nos programas”, no qual pode dar continuidade à “experiência que tinha antigamente, mais psicodélica, mais progressiva de timbres aqueles milhares de pedais pra guitarra”, além das “coisas próprias da eletroacústica, [como] a própria *sound scape*”. Outro grande estímulo foi “continuar trabalhando necessariamente sem depender de outras pessoas”, ou seja, sem a necessidade de ter músicos para

tocar suas composições “pra todo mundo é um alívio você poder compor alguma coisa e necessariamente não ficar caçando alguém pra tocar isso (...) as pessoas não tem interesse pela música contemporânea, não conhece nada de técnicas contemporâneas (...) tão mais afim de tocar o repertório antigo, clássico e tal”.

Conta que seu interesse pelo uso do computador como ferramenta composicional “começou há pouco tempo na verdade (...) fui me interessar depois quando eu comecei a frequentar estúdio pra ver o pessoal de música erudita gravando”, pois antes “tava mais em cima do violão” já que “detestava tudo que era botão e tomada”, principalmente pelo fato de associar “essas coisas à gravação, produção musical e mixagem”. Em seu segundo curso de graduação, na FASM, teve acesso a aulas de tecnologias de áudio e de produção musical, mas

foi a eletroacústica que me fez gostar [de trabalhar com pc e softwares com finalidade musical] (...) [você] começa a se apaixonar, é um vício (...) é outro planeta, você pega a sua máquina, seus plug-ins e não tem limite (...) aí eu comecei a gostar da coisa, aí eu comecei a me interessar por placas, softwares, hardwares e tudo mais. Foi graças à eletroacústica, eu acho que se só ficasse no âmbito da mixagem assim talvez eu não fosse curtir tanto não. (Fábio)

Crê também que assim é “mais livre musicalmente falando” devido aos “timbres, texturas”, sem desconsiderar que a composição para “formações instrumentais” oferece essas possibilidades de trabalho composicional, no entanto reputa a eletroacústica como um campo de “possibilidade infinitas” em termos sonoros. Por outro lado, torna-se um trabalho difícil se avaliar os quesitos “questão técnica”, “espaço físico” e “equipamento”, a menos que o compositor esteja “no meio acadêmico [onde] você tem o estúdio e você tem o espaço pra isso”. Preocupa-se com o momento em que terá que se afastar desse meio ao terminar a faculdade, diz já estar estudando modos

de “continuar usando esse estúdio”, tendo também a intenção de fazer mestrado na UNESP pois “lá tem um estúdio melhor (...) todo mundo sabe”. Explica que, em sua opinião, “todo o compositor de eletroacústica no Brasil” que não tenha “seu próprio estúdio” deve possuir “no mínimo a sua máquina [um computador pessoal] e o seu fone, seus programas ali, você se vira pelo menos no material pra você editar algum material, transformar o som, ter todos os plug-ins” para trabalhar em casa e depois dar sequência ou aprimorar o trabalho em um estúdio como o da FASM ou da UNESP.

Fábio declara que não acredita na música como uma “expressão de sentimentos”, considerando essa visão “meio cafona”, no entanto considera que “tem mais a ver com sensações”, cita os exemplos:

quando eu escuto uma peça do Webern ou quando eu escuto eletroacústica, mesmo quando eu escutava rock progressivo, música instrumental, eu não tava ali morrendo de amores ou dores. Eu gostava do timbre, da mistura [de timbres]. Do espaço daquilo. (...) Eu não to ali sabe tentando pegar aquela energia e tal, não é isso, é a coisa do espaço, do sonho, (...) aquela coisa entre talvez o sonho e estar acordado como diria o próprio Debussy (...) eu vou mais por esse lado, (...) esse caminho mais da sensação (...), do que do lado das emoções (...) essas sensações tem muito a ver com a busca do timbre e a textura, enfim, o ritmo entra nessa (...) tentar explorar um instrumento ao máximo e trazer essas sensações, essa coisa da coloratura e da textura e do timbre me atrai muito assim, tentar deixar aquilo uniforme, mas de uma forma ao mesmo tempo que não soe necessariamente homogênea. (Fábio)

Acredita que o compositor busca “manter a sua personalidade ali [na peça/na obra]”. Afirma que, quando compõe, pensa mais “em textura, em timbre, em sensação do que necessariamente nessa coisa assim mais da narrativa (...) eu acho música abstrata, eu gosto mais desse sentido da música do que do sentido romântico”. Apesar de crer que a narrativa se faz “um clichê super válido” na música popular, como na canção. Define a música contemporânea, de cada tempo, como aquela que é “estranha ao ouvido da época” e que nos dias de hoje “mais do que nunca a gente tem todas essas possibilidades de escrever uma música quadradinha-tonal ou quebrar tudo (...) a própria música tonal tem me cansado, cê já sabe o que vem, já sabe como vem, já sabe até o timbre do cara”.

Sobre a expansão das possibilidades sonoras, Fábio acrescenta que os plug-ins, “um plug-in do GRM ou qualquer outro plug-in”, envolvidos em um programa de áudio corroboram com essa multiplicação de timbres, propiciando “outros efeitos que a gente não consegue ter no instrumento” e acrescenta “tem vários plug-ins que a gente tira sons e, por exemplo, você mexia no próprio espectro do som, se não tem essa possibilidade num instrumento (...) uma coisa microscópica”. Por exemplo, é possível “criar um *delay* [efeito criado a partir do atraso do sinal em circuitos eletrônicos]” utilizando “dois violinos”, mas “é uma tarefa difícil”, somando, ainda, a dificuldade do fato de “ter que ter dois músicos” para executar essa empreitada.

Pode-se, além disto, “buscar inclusive outros timbres”, pois há “a coisa do ruído”, a saber, da expansão do universo sonoro para a criação musical “você poder se dar conta que de uma maçaneta dessa cadeira aqui olha [mexendo e fazendo barulho] eu posso extrair muita coisa interessante, fazer uma peça só com isso”. Declara que com essas possibilidades “você se liberta um pouco, você ganha o mundo, você ganha o mundo pra fazer música”, visto que “essas possibilidades são praticamente infinitas, apesar da gente ter plug-ins limitados”, principalmente se o compositor souber combinar o uso desses plug-ins “nada impede que você

pegue um outro plug-in e use ele ali também junto, se você souber usar, não tem problema”.

Para evitar cair em “clichês”, com a limitação funcional dos plug-ins, “depende muito do som que você coloca e de como você usa o plug-in (...) dependendo do som que você grava, como você gravou vai ter resultados diferentes”. Ele diz que não acha o pacote do “GRM e outros programas sejam limitados”, acredita que isso depende muito da habilidade do compositor em escolher o “som que você trouxe pra trabalhar” e do que se busca com isso, somando ainda o “repertório que se tem na cabeça, que se tem de referência”. Afirmar que cair “num vício e [cair] num clichê é o que acontece com a maioria, se não seria muito fácil todo mundo ser um bom compositor (...) não é fácil, precisa trabalhar muito, precisa ouvir muito, precisa estudar muito”. Sobre a questão dos clichês, ressalta ainda que tem relação com o modo “como você usa” os programas e os plug-ins, visto que algumas vezes pode ocorrer de “a pessoa que esteja usando não tem um conhecimento legal do programa e do plug-in, então ela acaba ficando naquela mesma (...) cai no vício e aí o tal clichê”.

O uso de alguns plug-ins específicos, tanto pelo “compositor que vai trabalhar com a eletroacústica” quanto pelo “produtor musical que vai mixar um disco ou remasterizar”, dentro de programas como o Pro Tools acabam fornecendo certa identidade de gênero musical ou remetendo a essas identidades, cujo uso, do tipo de plug-in ou dos recursos dentro de um mesmo plug-in, varia de acordo com “a estética que você tá trabalhando (...) [exemplos] to trabalhando heavy metal, tô trabalhando com jazz, bossa. Se tem que manter aquela cara”. Associa-se, então, um plug-in ao gênero musical, “tem plug-in específicos, tem cara que fala não, eu pego outro plug-in e mesmo assim eu consigo trabalhar e tem caras que trabalha, ah, pra esse tipo de música é legal usar esses plug-in aqui”. Fábio conta que um técnico do estúdio, que trabalha com mixagem de som, falou “o GRM é muito a cara do GRM”, quer dizer, para quem trabalha com música eletroacústica esse pacote de plug-ins dá uma certa marca sonora ao gênero/tipo de música “por outros plug-in, o timbre, a sonoridade é outra também”. Compara essa questão a como os timbres dos

instrumentos remetem a determinados gêneros na música instrumental:

o timbre tá aí se você for pegar uma guitarra de rock e uma guitarra de jazz, claro que tem a harmonia, tem a improvisação, forma, mas enfim, se eu der uma nota, um acorde numa guitarra e na outra, um acorde, um vai ter uma distorção suja, suja, suja, alto pra caramba, puta reverbão e o outro um som mais fechado. (Fábio)

Em relação ao público e ao consumo de música eletroacústica, ou música contemporânea de um modo geral, Fábio acredita que são assuntos complicados aqui e que tem relação com “os interesses musicais” que estão muito ligados a uma questão de “educação musical” para as audiências, visto que “a composição contemporânea ainda mais a eletroacústica, pelo menos no Brasil, ela ainda é um pouco torre de marfim”, ou seja, é algo a que poucos tem conhecimento ou acesso, restrito a camadas muito específicas e pequenas da população. O consumo e o público são, respectivamente, no Brasil, feitos por “estudantes e compositores com certeza absoluta (...) um público muito específico”, em razão de não termos, como em outros países, uma “cultura, na eletroacústica, bem mais antiga [refere-se à França, à Alemanha e aos Estados Unidos] eu acho que a gente tá abrindo cada vez mais”, considera ainda, entre os motivos para certo distanciamento do público, “em relação à música erudita”, que “o próprio repertório já mais batidão assim no ouvido do pessoal ainda precisa de mais espaço, precisa de mais público”, ou seja, se o repertório mais conhecido da música de concerto ainda é pouco usual entre o público brasileiro, a estética da música eletroacústica tende a ser distante também, todavia tem a expectativa de que por ser “uma estética completamente diferente” desse repertório tradicional, talvez tenha “um caminho próprio nesse meio erudito”. Explica também que as pessoas, de um modo geral, não costumam prestar atenção aos ruídos que as cercam no cotidiano, além do fato de ser uma música que causa estranhamento em grande parte dos ouvintes

a gente não tá acostumado a escutar os ruídos que cercam a gente no sentido geral mesmo, bom tô aqui na rua esperando o ônibus e tem um monte de coisa acontecendo, quando você vai com esse ouvido mais consciente pra eletroacústica aquilo te fascina, se você vai com o ouvido do tipo “isso me irrita”, a música eletroacústica talvez não vai te agradar tanto. A princípio ela causa uma estranheza em todo mundo que escuta pela primeira vez, causou em mim também, mas foi uma relação de amor e ódio, ao mesmo tempo que eu não entendi nada eu me apaixonei. E aí eu falei não, eu preciso entender, aí fui estudar, fui atrás. (Fábio)

O ambiente acadêmico é propício para isso, em sua opinião, pois tem a função de “abrir a cabeça, é pra abrir o ouvido principalmente”, ainda assim “tem estudantes de composição que não gostam de eletroacústica, e tudo bem, cada um com seus motivos pra gostar ou não (...) de dez alunos de composição, cinco se interessam por eletroacústica, dois vão atrás [pesquisam dobre] e um segue [carreira]”. Soma-se, além disso, o fato de depender “do meio acadêmico pra produzir”, tornando-se, assim, uma “música acadêmica”, já que há a necessidade de se vincular à “faculdade” que possui um “estúdio”, “a gente depende pra fazer a música”. Diz que acontece o mesmo com “o pessoal da UNESP e o pessoal da USP”, resultando em uma circulação fechada “acaba circulando um pouco por aqui [ambiente da faculdade] (...) a gente fica um pouco preso”, em mostras e concursos dentro do meio acadêmico. Supõe que nos países, citados anteriormente, fortes nessa tradição da música eletroacústica, “que trabalham com isso de uma forma mais séria e há mais tempo” o público e os ambientes de circulação sejam outros, nos quais “necessariamente as pessoas que vão ouvir não estão ligadas no sentido de estarem estudando ou compondo”. Fábio julga que “não adianta querer impor isso” pois “é uma música diferente, é um material diferente e as pessoas

vão estranhar”, não considera que isso seja um problema “se você tem consciência disso e isso não te afeta tanto, é a pessoa mais feliz do mundo”.

Cita o exemplo de sua namorada que apesar de estudar violão erudito há anos, nunca havia ouvido falar de música eletroacústica “e nem sabia o que era, aliás, pra qualquer pessoa que não tenha nenhum contato com música erudita se você fala eletroacústica a pessoa pensa só em aparelhos eletroeletrônicos ou ela vai pensar pelo menos em música eletrônica no sentido popular, ah o Dj tal”. Conta que apresentou-lhe o repertório quando ela o viu trabalhando no estúdio e sua reação, a princípio, foi de estranhamento “foi aquela sensação mais estranha e essa sensação que eu fico teimando que é a sensação e não a tal da emoção, apesar das coisas se confundirem, fez ela se apaixonar pela eletroacústica”. Menciona que, depois disso, ambos costumam escutar esse repertório juntos em casa ou no carro, “eu acho que existe sim a possibilidade bem grande das pessoas começarem a ouvir e se interessar” por mais que ache que “as pessoas no geral, se você sair na rua, as pessoas estão ouvindo música pra se distrair, pra se entreter mesmo e esse tipo de música exige uma certa atenção e um espaço físico inclusive que não é fone de ouvido e não é a rua (...) [exige] escuta imersiva”. Fábio relata que, em sua opinião, esse tipo de gosto está a “quem tá ligado a música erudita ou tá estudando, instrumentista ou tem alguém na família que escutava que daí você pega o gosto pela coisa, mas é difícil uma pessoa ir atrás disso por conta, é raro, não faz parte da nossa cultura musical”.

Fábio avalia que uma boa peça, ou uma peça bem feita, depende, assim, da “captação, [do] material, do objeto sonoro, enfim, a paisagem, seja o que for, o que ele [o compositor] gravou” bem como “qual foi a escolha [dos sons e] o porquê [dessa escolha]”. Além desses elementos de avaliação, somam-se ainda questões como “saber ou não como ele trabalhou isso, como ele trabalhou timbre, como ele fez as transformações”, informações que frequentemente “vem nos encartes, vem um pouco da descrição”. Considera que essas informações do encarte contribuem para uma visualização de como a peça foi feita e

pensada, devido ao fato de que há ocasiões em que “a peça transforma muito o material, cê não tem ideia da onde aquilo vem (...) tem compositores que gostam de ir ao extremo, tem compositores que não que gostam de deixar um pouco puro ali do material aparecendo mais”. Crê que essas decisões “tem a ver um pouco com a forma, é difícil falar de forma na música eletroacústica, mas existe, ela tá lá, pelo menos na cabeça do compositor”. Essa forma é dada ao longo das etapas que o compositor cumpre “vai desde a captação, a forma, a continuidade que tem na peça, como os sons vão se dando, se transformando, reaparecendo, reaparecendo transformados ou não, existe uma questão rítmica”. Para ele, a avaliação da peça está relacionada ao “quanto a peça consegue me transportar pra dentro dela no sentido de eu ficar imerso nela, no lance da sensação, mas aí é particular”, ou seja, essa apreciação das sensações e o nível de imersão que a obra proporciona constituem-se em um juízo subjetivo.

## 2.9. Eric: “aquela música era muito estranha pra mim (...) a música eletroacústica não vive sem ruído”

*Para ler escutando “Epitaph für Aikichi Kuboyama”<sup>74</sup>(1962),  
de Herbert Eimert.*

Conhecemo-nos quando eu fazia minha “etapa exploratória” no Festival de Inverno de Vale Vêneto. Foi meu condutor principal, meu cicerone das burocracias acadêmicas às trocas de linha de metrô em São Paulo. Além de companheiro inseparável para os eventos, cursos e outras atividades que acompanhei, me ensinou muito sobre teoria musical e a escuta de algumas obras contemporâneas. Foi crucial, ainda, na estruturação de minha análise e de minha difusão para o curso de Flo, na UNESP, que ele acompanhou como ouvinte pois ainda não havia concluído a graduação.

Assim que soube do meu interesse de pesquisa, ainda no festival, começou a fazer contatos a fim de me ajudar com os trâmites legais em sua faculdade, a FASM, e ainda me ofertou um quarto em sua casa no ABC paulista, sob pagamento de uma pequena taxa — quase irrisória para o padrão paulistano — que facilitou muito minha pesquisa de campo, por questões de logística e, principalmente, pelas questões de ordem econômica. Adquirimos, disso, enorme simpatia e intimidade, causando dúvidas, para mim, quanto à questão da ética em campo. No entanto, pensei: se os etnólogos moram com seus nativos, por que eu não poderia fazer o mesmo?

Meu retorno se deu na forma de auxílio às suas aulas de violino — desenferrujando um pouco meus dedos que não encostavam em um violino havia bastante tempo — em um projeto social no qual Eric participa. Também o ajudei a conhecer um pouco do universo acadêmico da USP, onde fiz duas disciplinas durante o tempo em que estive em São Paulo e conheci muita

---

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ENlzdZ5HI2c>.

gente, estabeleci contatos preciosos. Ele me ensinava piano, vez ou outra, e eu o apresentava leituras de antropologia.

Tivemos inúmeras conversas rotineiras sobre questões da minha pesquisa, mesmo assim achei interessante obter um registro mais formal, mais organizado, em um momento dedicado somente a isso, sem jamais esquecer a fundamental importância dessas conversas corriqueiras, muito mais espontâneas e livres. Mesmo assim, os conteúdos e algumas opiniões não foram muito divergentes entre esses dois tipos de momentos. Tendo isso em vista, realizamos uma entrevista descontraída, em um café bastante barulhento.

Eric nasceu em São Paulo, tem aproximadamente 25 anos, faz graduação em composição erudita na FASM. Trabalha como violinista e dá aulas de música — de violino, teoria e harmonia — em período extracurricular como complemento a sua renda. Estuda música desde a infância “eu tinha uns 5 anos (...) minha mãe achou que era bom, começou a pesquisar, ouviu falar que era muito bom começar a estudar música concomitante à aprendizagem da leitura”. Cantou em diversos coros profissionais e amadores como tenor. Conta que, no entanto, faz pouco tempo que começou a pensar em seguir carreira na música, cogitando, antes, ir para a Força Aérea ou estudar outra área, pois considerava não ter a “técnica necessária pra uma faculdade [de música], [além de] desconhecimentos teóricos, nunca tinha levado muito a sério [a possibilidade de seguir carreira na música]. Ele se diz fã de *heavy metal* e rock progressivo, “que é esperado de mim, né, vindo de um compositor de música erudita que gosta de rock é mais natural você imaginar que ele goste de rock progressivo”.

Diz que ao decidir seguir essa carreira “tinha muito o que correr atrás”, já que não se via como “o melhor exemplo de estudo, [há um] estigma ‘ele não estuda tanto’, tem uma neurose em cima do estudo”, então fez aulas intensivas de teoria, harmonia, piano e violão para poder realizar os testes de aptidão exigidos para a entrada no curso superior em música. Começou cursando licenciatura em música, interessava-se, ainda, pelo estudo de regência, mas “tinha um problema de coordenação motora muito grave (...) não consigo fazer movimentos muito diferenciados com

os braços (...) fora que eu tenho um problema de tensão e de timidez muito grande”. Desmotivado com a licenciatura e a regência, voltou seu interesse para o curso de composição erudita, “porque o trabalho criativo me interessa (...) pra mim interessava mais o que dava pra inventar em cima [das músicas]”.

Em relação à música eletroacústica, Eric diz que “conhecia uma coisa e outra antes da faculdade só que eu não entendia, pra mim era uma coisa alienígena (...) porque eu não conseguia compreender a ideia daquela música”. Eric afirma que o estranhamento causado pela escuta da música eletroacústica se deve, também, ao “estereótipo de música usada em filmes B de ficção científica, a primeira trilha sonora eletroacústica foi de um filme B de ficção científica, ‘Planeta proibido’, acompanhava meu pai assistindo esse tipo de filme, sempre gostei”.

Eric conta que antes de entrar na faculdade, havia assistido apenas um concerto de música eletroacústica, quando tinha 17 anos, como parte das atividades extraclasse do projeto Guri<sup>75</sup>, cuja professora das aulas de canto coral “recomendou [aos] os alunos quem quisesse conhecer música contemporânea [que] fosse assistir”. Era uma apresentação do Edson Zampronha, importante compositor brasileiro, no SESC Ipiranga em São Paulo. Esse concerto — o qual Eric afirma não ter entendido “nada e aquela música era muito estranha pra mim, porque eu nunca tinha ouvido música contemporânea propriamente dita até aquele momento” —, foi a primeira vez em que ele teve contato com música eletroacústica, buscando, depois disso, informações e repertório para escutar em um “blog de música contemporânea”, no qual encontrou “muita coisa de música contemporânea e dentre elas música eletroacústica (...) com esse site eu pude acompanhar, fazer de maneira didática a minha introdução na música contemporânea e eletroacústica”. A partir desse conhecimento autodidata, Eric

---

<sup>75</sup>“Programa de educação musical que oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de canto coral, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopro, teclados, percussão e iniciação musical, a crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos”. Fonte: <http://www.projetoguri.org.br/>

começou a ter grande interesse e “a querer produzir [compor]”, principalmente depois de sua entrada na faculdade, já que pôde “conhecer, entender como funcionava a música eletroacústica”.

Quando compõe procura aproximar “as formas antigas das formas mais [da] eletroacústica”, por exemplo, em Vale Vêneto Eric fez uma peça eletroacústica com aproximação da forma da passacaglia, “uma forma de variação que você tem um baixo que vai repetindo a música inteira e você vai variando em cima da melodia do baixo (...) particularmente os barrocos, eles trabalhavam muito isso, é uma das primeiras formas de variação”. Além disso, Eric procura

dar uma sonoridade mais próxima de algo mais musical no sentido mais tradicional, algo mais melódico, às vezes até meio lírica, na minha peça do ano passado da FASM, eu peguei e comecei a transformar os sons da máquina de escrever até o ponto que parecia algo próximo de vozes de um coral, eu gosto dessa questão de sons que [dão] aquela nossa ideia de eternidade, de suspensão, eu gosto de trabalhar esse tipo de som, de chegar nesse tipo de som. (Eric)

Sobre a música, Eric diz que “com exceção da música vocal, as máquinas permeiam, as máquinas [e] os instrumentos fazem parte de toda a música, com a música eletroacústica não é diferente (...) durante toda a história da música, só mudaram as máquinas”. Assim, o computador “nada mais é que um instrumento do compositor”, com a diferença de que “você só não tem um instrumentista que vai tocar depois”. Como consequência “você elimina uma das partes humanas”, mas nunca completamente dado que mesmo na música acusmática “você vai ter o difusor ainda (...) não é visto com o mesmo status de um intérprete, mas deveria porque ele é super importante, uma obra eletroacústica muda se você difunde de maneira diferente”. Eric compara a tecnologia do

temperamento<sup>76</sup> no período barroco ao uso dos softwares na composição, pois o temperamento era fruto de calorosas discussões teóricas a fim de estabelecer um sistema de referência para a afinação dos instrumentos musicais “que nem hoje a gente faz com os softwares, o temperamento seria o software dos barrocos”, ou seja, ambas as tecnologias levam à uma unidade técnica, na qual “você perde a variedade composicional, sonora, e ganha em compensação uma unidade técnica”. Além disso, Eric considera que “os softwares da música eletroacústica [são] tipo uma ferramenta” e em meio a “n” ferramentas” algumas são escolhidas como ferramentas-padrão.

Eric fala que o trabalho no estúdio “é uma relação de amor e ódio”, de um lado é como sentar e meditar (...) você senta lá e fica escutando, é a mesma coisa que parar para escutar um ambiente, você se desliga dos seus pensamentos e fica escutando (...) é prazeroso também quando você consegue um resultado final”, por outro lado, “pode ser um porre, porque ficar cinco horas ouvindo os mesmos sons, manipula um pouquinho, ouve, manipula outro pouquinho, ouve”.

Para ele a experiência de trabalhar em estúdio é melhor do que a de compor em casa, “acho que é mais prazeroso você compor dentro de um estúdio”, e, por isso, lamenta o fato de ter que se afastar do estúdio da FASM ao terminar sua graduação, “tanto é que vai me dar muita dor no coração quando eu sair da FASM, é tipo eu não vou ter a mesma oportunidade de ter essa experiência, porque é muito bom, você senta lá, você só escuta aquilo, os estúdios geralmente são vetados para a maioria dos sons externos, então você ouve muita pouca coisa de fora, quase nada”. Eric relata que, no Brasil, os estúdios “são protegidos” por aparatos institucionais, e, sem isso, “não existiria música eletroacústica” em razão de ele não achar possível que “ela [música eletroacústica] consiga sobreviver sem a universidade, porque é um gênero muito específico, com pouco público, é um público muito restrito, não dá

---

<sup>76</sup> De acordo com o dicionário Houaiss: “maneira de distribuir os intervalos dentro de uma oitava, com vistas à afinação”.

quase dinheiro, porque a gente não tem concurso de eletroacústica no Brasil”. Eric conta que para adquirir equipamentos com investimento de seus próprios recursos é preciso economizar muito, devido aos altos valores que se deve investir, “quando o compositor comprou equipamento novo é que nem brinquedo novo, carro novo, é aquela economia”.

Eric acha que a definição da qualidade estética de algumas músicas nem sempre cumpre quesitos meramente estéticos: “usam muito aquela hierarquia acadêmica (...), tipo, tem anos de estudo, tem tal produção por causa desses anos de estudo, por isso ele [um compositor hipotético] é o top”, devido, então, a uma hierarquia acadêmica, que não é seguida estritamente “mas ela é a base [para avaliar se uma peça é boa ou ruim]”. Desse modo, vê-se antes uma hierarquia para, em seguida, dar atenção à escuta. Ele considera isso um problema pois “exclui muita gente boa porque acha que vai ser ruim e às vezes escuta muito lixo achando que está consumindo a nata da nata”. Eric cita um exemplo da história da música: “acho muito mais interessante eu ouvir Vivaldi do que Bach, só que na hierarquia acadêmica Bach vem antes de Vivaldi, tá mais no topo do que Vivaldi”.

Em relação à carreira de compositor erudito, ele avalia que o compositor “depende de qualquer coisa, menos de compor (...) você depende de qualquer coisa menos de composição”, visto que “compor quase não dá dinheiro, principalmente para quem tá começando, exceto se você trabalha com trilha sonora ou com canção para peixe graúdo [referindo-se à construção de arranjos para grandes intérpretes]”. Existe também a possibilidade de ganhar dinheiro através da participação em concursos de composição, no entanto “é aquele dinheiro que vem uma vez, você não sabe se vai ter [sempre]”. Houve durante alguns anos o Cimesp<sup>77</sup>, no entanto, era um concurso “para grandes compositores, então ganhava um monte de compositores, grandes nomes estrangeiros, grandes nomes brasileiros”, no qual o

---

<sup>77</sup> Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo. Esse concurso teve duração de 1995 até 2007 e era organizado pelo estúdio PANaroma.

compositor iniciante “não tinha a oportunidade nenhuma (...) a hierarquia é muito rígida, é nesses concursos que se confirma a hierarquia, e você vai ver que tem muito a questão da hierarquia acadêmica dentro destes concursos”, por isso julga que isso reflete “um dos grandes problemas da música em geral, da música contemporânea, você não tem um muito espaço [para mostrar seu trabalho e poder investir em sua carreira]”.

Sobre o público desse tipo de música, Eric afirma que o público “fixo, eu só conheço dois que não são do meio acadêmico, que isso fique claro”, em razão de um concerto de eletroacústica nunca ter “as mesmas caras, exceto pelos estudantes de música (...) que são os que mais frequentam concertos, e esses dois”. Ele conta que já viu gente que “nunca imaginaria em um concerto de eletroacústica”, porém “[essas pessoas que ele nunca imaginaria ver em um concerto] nunca mais voltou em concerto nenhum”, por isso avalia que o público é “completamente instável”, já que “até os que gostam não ficam indo em tantos concertos, com raras exceções, por exemplo, você [refere-se à minha presença constante nos concertos]”.

Para ele a difusão eletroacústica, enquanto ritual, “é quase religioso (...) é uma transcendência, uma elevação” proporcionada pelo ambiente de escuta imersiva do concerto “porque, tanto é que se apaga as luzes, se fecham os olhos, e você procura ser um com a música, qualquer ruído que não vem dela é pior do que na música acústica” pois

naquele momento tá tudo apagado, não deve haver interferência nenhuma, na música acústica já é deplorável o ruído de fora, alguém espirrando no meio da música, é um sacrilégio, na música eletroacústica ao mesmo tempo que dá para disfarçar, dependendo do trecho de certas músicas, ao mesmo tempo é pior ainda [devido ao isolamento acústico de algumas dessas salas ou dos próprios estúdios para os sons externos], [você] vai escutar mais e as pessoas [que fazem barulho] quebram com

a concentração como você já está tendo aquela concentração do cortar os sentidos visuais (...) conheço muitos compositores ateus, mas que substituem o rito religioso pelo rito eletroacústico (...) [é uma] a questão do ouvir pelo corpo, a música eletroacústica, ela ao mesmo tempo que trabalha com um único sentido da audição, com essa questão de apagar as luzes, de só se concentrar naquilo, você escuta muito mais com o resto do corpo, com uma variedade maior de sons de diversas alturas e de timbres, você tem muito mais oportunidade de ouvir, sentir aquela música, quando você se desliga mesmo (...) você acaba se focando muito mais em sensações corporais do som, que você não tinha antes, é raro isso (...) minha cabeça começa automaticamente a formar imagens, sejam padrões psicodélicos loucos, ou figuras literais, imagens literais. É uma das coisas mais interessantes da música eletroacústica, que a gente não tem um padrão pra ela [do tipo] tal modo é uma música triste [como na música erudita tradicional]. (Eric)

Sobre a questão da escuta atenta, em tese facilitada pelo ambiente de difusão, Eric reflete que “a gente muitas vezes não escuta como os teóricos querem que nós escutemos, como os compositores querem”, dado que

às vezes nem em concerto a gente escuta, seja o concerto da eletroacústica ou da música acústica, às vezes a gente tem um assunto mais importante na cabeça e fica escutando a música e pensando na outra coisa (...) e a gente acaba perdendo o foco (...) todo mundo [os compositores de música eletroacústica] quer uma escuta

super atenta, mas ignora a própria questão da consciência humana que pode se distrair por qualquer coisa, a gente ignora o fator humano, a gente quer algo, na música a gente quer sempre algo cada vez mais transcendental, mas não é assim, somos humanos. (Eric)

Outro fator é que a música eletroacústica “se pauta em sons que normalmente a gente não para pra escutar ou são sons tão ruidosos que a gente não pararia para escutar se eles soassem daquele jeito no dia-a-dia” por isso é difícil prender a atenção do público pois “normalmente quem não tá acostumado com música eletroacústica, ou quem não compõe música eletroacústica não para pra escutar (...) fora eles [os compositores], ninguém mais ouve esses sons no dia-a-dia”.

Eric avalia que a música eletroacústica tem incorporado, cada vez mais, a questão da arte multimídia “tipo apresentações com vídeo, com dança (...) cada vez mais a gente tá tendo essas integrações, o que eu acho fantástico”. Ele considera que essas inovações são essenciais devido ao fato de o meio eletroacústico estar começando a entrar em um “ritual repetitivo”, crítica que geralmente é feita às performances das formações orquestras na música erudita tradicional. Há, ainda, outra dificuldade, de ordem técnica, em expandir a variedade dos locais de performance em razão de ser “difícil ainda fazer um concerto ao ar livre, por causa dessa espacialização, esse ritual de não ter interferência de outros sons”.

## 2.10. Ana Lúcia: “pessoas significativas, que soam bem pra você”

*Para ler escutando “Visage”<sup>78</sup>(1961),  
de Luciano Berio.*

Conhecemo-nos na USP, frequentando juntas uma disciplina na pós-graduação em música, onde ela faz doutorado. Como colegas, tivemos muita afinidade e conversávamos sempre que possível. Apesar disso, combinamos uma conversa informal, porém guiada, com a finalidade de contribuir para essa pesquisa.

Costuma frequentar concertos “eruditos” e de música contemporânea, assim como vive em rodas de samba e choro. Trabalhou durante bastante tempo com composição eletroacústica, no entanto, já não trabalha mais com isso, tem-se dedicado mais à música popular brasileira. Interessei-me por sua história pois além de fazer parte do público, teve uma experiência prévia como compositora, com motivos muito claros para ter mudado seu foco no trabalho composicional, “dentro da música eu já mudei bastante, apesar de nunca ter perdido o contato com o fazer musical, com o estar criando, tocando, isso é fundamental (...) [tanto] música eletroacústica [quanto] canções de beira de rio ou mar”. Fez tentativas de compor música eletroacústica a partir de músicas indígenas, iniciativa que eu, em meu curto conhecimento de repertório, achei bastante original e pouco usual no meio.

Ana, professora universitária, cearense, na casa dos 50 anos, fez parte de sua carreira como compositora trabalhando com música eletroacústica. Antes disso, sua trajetória na música iniciou na infância, influenciada pela avó pianista, com enorme gosto pela música popular. Na adolescência aprendeu violão erudito, instrumento que é sua paixão até hoje, cujo execução despertou sua atenção à atividade de compor. Assim, os instrumentos acústicos

---

<sup>78</sup> Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM>.

foram, para ela, “ferramentas de manipular arranjos que fazia”. Manteve sempre o interesse pela composição de música popular, mantendo longas parcerias com letristas, uma delas com onze anos de duração. Morou alguns anos em Teresina, onde fez duas formações técnicas em violão e em violoncelo.

Foi para Brasília em meados dos anos noventa fazer o curso de graduação em música, lugar em que conheceu Conrado Silva, “mestre da minha vida (...) essas pessoas significativas que soam bem pra você, pra o que você tá buscando e o Conrado foi isso”, um dos pioneiros da música eletroacústica no Brasil e um dos membros fundadores da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, falecido recentemente. A princípio estudou regência pois o curso de composição estava dominado pelos “dogmas” da música dodecafônica, “dogmatizou todos os alunos de composição que tavam terminando, que depois viraram professores, aí eu falei, não, eu não quero isso não, aí eu entrei pra regência”, mudando para composição ao se aproximar da produção artística de Conrado: “foi uma revelação (...) o máximo que eu conhecia nessa época de música contemporânea era minimalismo, o dodecafonismo (...) descobri por acaso um LP de minimalismo e aí eu virava o disco e pra mim era a mesma música, a mesma música sempre”. Estudou composição com ele durante a graduação e o mestrado, ambos os cursos com ênfase em eletroacústica, “contato direto dentro do estúdio durante cinco ou seis anos”.

Familiarizou-se com a obra de Pierre Schaeffer durante a primeira disciplina que cursou com Conrado, a saber, “acústica musical” uma de suas especialidades enquanto engenheiro acústico e compositor, como também foi Schaeffer. Ana conta que, por isso, sua maior influência foi “essa vertente de música concreta (...) e depois nomes acusmáticos que foram os franceses que também continuaram praticamente, Michel Chion e François Bayle (...) a pesquisa também me levou a outro nome que é a Denis Smalley e Luciano Berio”.

Ana trabalhou bastante com recursos analógicos, tendo pouco interesse em criar a partir da linguagem de programação, como é costume na música eletrônica que exige “pensar muito em termos numéricos”, pois, para ela, música eletroacústica “é você

manipular sons”. Sempre teve preferência por softwares que funcionam de modo mais intuitivo, como o Sound Forge, que mantém essa “coisa mais intuitiva dos botões” relativas aos recursos analógicos, já que os comandos existentes no programa não tornam necessário entender de programação, como é exigido para trabalhar com recursos como o Csound. Vê o conhecimento desse tipo de linguagem como algo a ser almejado por ela no futuro. Utilizava um piano digital no estúdio, mas em geral os equipamentos eram analógicos, “as ferramentas que a gente tinha ali eram ricas ainda porque tinham muita coisa do analógico (...) ali também você fazia muitas transformações”. Essa estima pela lógica analógica vem dos “procedimentos de manipular botões (...) criava coisas interessantes”. Fala com carinho de um “sintetizador fantástico” que eles possuíam no estúdio. Para ela uma boa peça de música eletroacústica/acusmática deve “trabalhar os sons acústicos, processar, modificar, gravar e captar bem, que é o grande sucesso numa obra de qualidade técnica”.

Após o período de estudos na UnB, Ana se distanciou desse tipo de composição. Tenta, aos poucos, comprar alguns equipamentos para poder trabalhar em casa, como um processador de som que pertenceu a Conrado Silva. Seu afastamento se deu também por considerar que “não [se encontrou] me encontrei dentro desses novos meios da música eletroacústica”, mesmo não deixando de “pensar em novas composições”, além de afirmar que “a vida me [a] levou pra outros rumos, onde não tem estúdios e ambiente adequado [e] em casa não me equipei, nunca corri atrás deles porque os encontrei nos locais deles, estúdios, UnB e UFG, a plataforma Mac, a melhor, é pouco acessível”. Desse modo, dedicou-se a compor mais música popular, como choro e samba, trabalhos que “viraram um paralelo na minha vida profissional” após se tornar docente em uma instituição de ensino superior.

Explica que durante seu mestrado, no qual se especializou no trabalho com “síntese granular, microssons, nuvens de sons”, dedicando-se a estudar durante um ano o programa chamado Csound. Buscou trabalhar, no mestrado, com a hipótese de que “é possível se trabalhar com os mecanismos de programação racionais de criação de timbres de uma forma mais humana”, visto

que “é possível se trabalhar, mas dentro de uma visão mais intuitiva, buscando a ferramenta da tecnologia para a criação em prol da qualidade estética da sua composição”.

No entanto, Ana achava “ruim musicalmente falando” os resultados sonoros produzidos “via Csound” pois tinha a impressão de repetir “clichês dos manuais de csound, do criador do csound”, que a levou a um “conflito” pessoal por não se “identificar completamente com o lado puramente racional”. Juntou-se a isso o fato de estar afastada do estúdio da faculdade após concluir seu curso de pós-graduação “não estar em estúdio foi um fator assim distanciável [da música eletroacústica]”. Voltando ainda a questão dos “clichês”, conta que, para ela, “os sons dos programas que geram timbres viram clichês porque vários percorrem o mesmo caminho via botões e mouse”, tornando-se “pouco interessantes”, ao contrário dos processos analógicos. Explica que, por esses motivos, “adora o lado acústico concreto”, desde que tenha “sons bem captados, com equipamentos legais”.

Imagina, também, que está diminuindo o espaço para o ruído na música, pois há um empenho em buscar “tecnologia de som pra limpar o som, cada vez mais a síntese sonora que você junta harmônicos de um som pra formar um timbre, não cabe sujeira, não cabe o feio (...) o ‘amorfo’ [referindo-se a um termo de Pierre Schaeffer no “solfejo do objeto sonoro”]”. Acredita que a síntese granular é a área que mais se aproxima do ruído, tanto que foi por esse motivo que teve interesse em estudar isso.

Acredita que a tecnologia deve ser “um veículo pra sua ideia”, para resolver ou solucionar “problemas composicionais”, ou seja, servir como intermédio entre o que o compositor idealiza para a obra e o produto final, a obra em si, “você concebe uma vontade de fazer algo”. Cita Rodolfo Caeser — figura importante para o cenário desse tipo de produção musical no Brasil e compositor que Ana admira profundamente — que, segundo ela, diz que “a cada música que ele vai começar ele se sente um aprendiz, uma pessoa que não sabe de nada, que a cada música são novos desafios que surgem”. Por sua formação com um viés da “música concreta, acusmática, analógico para o digital” guardou

muito para si “essa perspectiva de ver a criação como primeiro plano”.

Ana conta que, em sua opinião, as gerações mais novas de compositores colocam “o processo da máquina e da tecnologia como mais importante que a composição em si (...) do que a ideia, do que o resultado sonoro”, vê isso como uma dificuldade a ser superada pelos artistas mais jovens. Pensa que muitos compositores jovens foram influenciados pela visão germânica da música eletroacústica, “da síntese de som pra frente [no sentido de cronologicamente avançado, no tempo]”, então “alunos dessas correntes tem outra visão diferente dessa [da sua visão, uma perspectiva que fecha mais com a visão concreta/francesa]”. Apesar disso, conserva a noção de que se deve “respeitar” o processo de criação de cada pessoa, já que “os processos são importantes”.

Para ela “o próprio meio permite, o próprio meio universitário” visar e enfatizar o lado “apenas racional, apenas da pesquisa, pegarem modelos e (...) seguir”. Menciona que em sua época “[os compositores] tomavam contato com a música eletroacústica na universidade”, que hoje em dia, com os recursos oferecidos pela internet, talvez esse não seja mais o caso, mas crê que grande parte ainda só tem contato quando entra nesse meio.

Narra que, em seu tempo de estudante de composição, — tanto na graduação quanto na pós — pouco se conseguia fazer, em termos de trabalho composicional, em casa, já que possuía um “Macintosh<sup>79</sup> inferior ao que tinha no estúdio” e, por isso, “conseguia fazer mínimos assim” sobretudo utilizando o Csound, programa que “não requer muita memória, dava pra fazer em casa”. Conta que pelo “fato de estar na UnB (...) mergulho maravilhoso num novo mundo”, no laboratório de Conrado Silva que tinha poucos alunos, o acesso era tranquilo “praticamente o tempo todo se você quisesse ficar, você ficava no estúdio, eu ia muito nos finais de semana”. Mantinha, em paralelo, vários

---

<sup>79</sup> Computador pessoal fabricado pela Apple, um dos primeiros, que obteve grande popularidade na época de seu lançamento na década de 80.

projetos de música popular com diversas parcerias, compondo, principalmente, para violão e voz.

Para ela, a época dos festivais da MPB, alguns compositores como Chico Buarque, Tom Jobim e Rogério Duprat “já vinham de um nível intelectual maior, eram universitários, eram alfabetizados adequadamente, enfim, eles tinham maior sedimentação pra construir suas pesquisas na área de criação deles (...) o Chico Buarque, por exemplo, é um modelo de síntese do que foi a música brasileira boa, no samba, com o que era de novo dentro de harmonia, de criação e tem noção exata do processo de criação das letras, da riqueza que é, por exemplo, do fator prosódia musical”. A partir disso, Ana contrapõe argumentos ao academicismo que se atribui à música erudita, além de reconhecer a arrogância com que se trata em alguns desses meios a música popular brasileira, nos quais muitas vezes ignora-se sua riqueza em termos composicionais, “ignorar esse processo, dentro da academia, é no mínimo um atraso muito grande”. Para ela a universidade brasileira, por mais que disponha de cursos de nível superior em música popular, ainda há uma forte ligação “ao jazz e ao improvisado”. Menciona que não tem “nada contra o jazz, acho o mundo maravilhoso, bonito e tal, mas acho que o nosso mundo também é maravilhoso e bonito, do mesmo jeito que tem dez tipos de jazz, tem dez tipos de samba”. Há abertura, nesses meios, para o choro e pra música instrumental brasileira, mas dificilmente para a canção. Hoje em dia escuta “as novas descobertas da MPB” como Vitor Ramil e Mônica Salmaso, além dos clássicos como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, mas de música erudita costuma ouvir apenas o repertório mais tradicional como, por exemplo, Bach, que “sempre gostei [gostou], sempre estudei [gostou]”.

Crê que o público da música contemporânea, incluindo a eletroacústica, “se constrói muito sutilmente em casas, em São Paulo, tipo o Ibrasotope”, que são locais onde “se elege um dia pra se ouvir música eletrônica ou eletroacústica, aquele público que possa ter alguma curiosidade (...) acho que o público é muito nesse sentido da noite, de um local ou dentro das universidades, [que] tem meia dúzia (...) cê compõe com seus colegas”. Analisa que

provavelmente mais da metade das “atividades da música eletroacústica na universidade (...) tá [estão] ligada [ligadas] à pesquisa, ligada à produção de artigos e metodologias de criação de sons ou coisas (...) acho que a atividade maior hoje é na pesquisa”.

Considera que “talvez a tendência seja a música eletroacústica ir pros departamentos de música computacional” em razão do mundo “artístico musical tá cada dia mais esvaziado, são outros interesses”. Para ela “uma faceta que talvez seja o pulo do gato” são o dessa música “em outros papéis” como, por exemplo, no cinema e na trilha sonora, sobretudo “misturando com instrumentos, fazendo manipulações em tempo real [*live electronics*], que são a tendência hoje (...) usei da minha experiência pra animação, pras visuais, isso funciona muito bem”. Cita como exemplo o software Cecília, interface do Csound, “que trabalha junto com a imagem automaticamente: cria o som, cria a imagem”.

## TERCEIRO CAPÍTULO

### 3. “Se vai embora, então, por que veio?”<sup>80</sup>: máquinas, engavetamentos, hibridismos e percepções corporais

*Para ler escutando “Symphonie pour un homme seul”<sup>81</sup>(1950), de Pierre Schaeffer, Pierre Henry e Maurice Béjart.*

“São as seguintes as vantagens que prevejo em um aparelho como este: libertação do sistema de temperamentos, arbitrário e paralisante; possibilidade de obter um número ilimitado de ciclos ou, se ainda se desejar, de subdivisões da oitava, e consequentemente formação de qualquer escala desejada; uma insuspeita extensão nos registros altos e baixos, novos esplendores harmônicos, facultados por combinações nos timbres e de combinações sonoras; uma nova dinâmica, muito além do alcance de nossas atuais orquestras, e um sentido de projeção sonora no espaço, graças à emissão dos sons a partir de qualquer ponto ou de muitos pontos do recinto, segundo as necessidades da partitura; ritmos independentes mas entrecruzados em tratamento simultâneo...

---

<sup>80</sup> Frase que faz parte do espetáculo “Transparência”, apresentado por integrantes do NuSom no SESC Ipiranga, em São Paulo, em outubro de 2014.

<sup>81</sup> Disponível em:

<http://www.electrocd.com/en/oeuvres/select/?id=20590>.

— tudo isto em uma dada unidade métrica ou de tempo impossível de obter por meios humanos”<sup>82</sup>.  
(VARÊSE, Edgar; 1939, falando sobre a música do futuro)

Este capítulo, dividido em quatro seções — “A(s) música(s) e a(s) máquina(s)”; “O fenômeno da “música de gaveta””; “A reprodução de híbridos”; e “A difusão eletroacústica, o ruído e a experiência corporal/perceptiva do ritual” —, tratará de uma breve análise de alguns tópicos importantes que sintetizam, de algum modo, as falas dos interlocutores descritas no segundo capítulo.

### **3.1. A(s) música(s) e a(s) máquina(s)**

“A obra de arte deixa de ser um artefato de utilidade cotidiana para agenciar uma interrupção reveladora, gerando uma zona de tensão e singularização”<sup>83</sup>. (Eduardo Nespoli argumentando sobre a contribuição teórica de Guattari às reflexões sobre a arte)

Benjamin (1961/1975) afirma que a obra de arte sempre foi reprodutível ao longo da história da arte, no entanto a reprodução do som, no final do século XIX, abre um novo horizonte em termos de reprodução da obra, que passa a ser acompanhada de alto desempenho e qualidade técnica nessas reproduções, que possibilitam tanto intervir sobre as obras de arte tradicionais quanto criar um novo lugar na arte para situar essas obras dentro de novos parâmetros artísticos.

---

<sup>82</sup> VARÊSE apud GRIFFITHS, 1987, p.102-103.

<sup>83</sup> NESPOLI, 2013, p.426.

Esse advento das tecnologias de reprodução de áudio trouxe inovações para diversas áreas, levando, inclusive, a musicologia e, sobretudo, a etnomusicologia a novos patamares técnicos e teóricos. Menezes Bastos (2013) escreve sobre a relação entre a invenção do fonógrafo e o desenvolvimento de ciências como a musicologia e, principalmente, a etnomusicologia. Nesse sentido, também poderia ser dito, penso, que o advento de novas técnicas, máquinas e tecnologias, ou seja, o surgimento de novos softwares e determinados equipamentos de estúdio influencia tanto o campo teórico quanto as práticas artísticas no caso da música eletroacústica.

De acordo com Garcia, o registro do som conduziu a “uma revolução não apenas na questão do material e do instrumento, mas inaugurou o formato sonoro da arte midiática” (GARCIA, 1998, p. 35). Além disso, Fritsch afirma que na música eletroacústica, principalmente na acusmática, “o gravador passa a ser o instrumento musical” (FRITSCH, 2008, p.45).

Também houve uma espécie de revolução — ou, então, uma continuidade, como acreditava Schoenberg no início do século XX sobre o atonalismo — na composição musical erudita, passando por Russolo e Varèse e suas orquestras de ruídos nas primeiras décadas do século XX, culminando na música concreta e na música eletrônica, em meados do século XX. Pierre Schaeffer, o engenheiro responsável pelas primeiras experiências técnicas e sonoras em torno da música concreta, um pioneiro na música eletroacústica, sem dúvida, também teve enorme contribuição teórica com a publicação do Tratado dos Objetos Musicais (*Traité des objets musicaux*) nos anos 60. Essa obra seminal trabalha com um conceito importante para a compreensão dessa nova produção artístico-musical: o conceito de objeto sonoro.

Schaeffer define o conceito de objeto sonoro de maneira dispersa ao longo de sua obra, no entanto Chion, um de seus discípulos, fez uma espécie de manual para compreender o Tratado dos Objetos Sonoros de Schaeffer. Chion define, assim, o conceito de objeto sonoro de Schaeffer como um fenômeno sonoro amplo e composto, na qual a escuta de um som por ele mesmo torna necessário que o escutemos como uma unidade sonora:

on appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout coherent, et entendu dans une *écoute réduite* qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification (...) il est une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions perceptives propres. Par ailleurs, il représente une perception globale, qui se donne comme identique à travers différentes écoutes; un ensemble organisé. (CHION, 1995, p.34)

Para compreender o conceito de objeto sonoro é fundamental a definição de outro conceito: o de escuta reduzida. Chion define a escuta reduzida, proposta por Schaeffer, como uma atitude de escuta na qual se empreende um esforço para escutar o som por ele mesmo, desligando-o de suas fontes e causas sonoras: “consiste à écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur (...) elle consiste à inverser cette double curiosité pour les causes et le sens (...) pour la retourner sur le son lui-même” (CHION, 1995, p.33).

Há, assim, um “sistema da escuta reduzida” (SCHAEFFER apud GARCIA, 1998, p.17) que se tornou “um novo sistema musical, baseado na fenomenologia da escuta”, no qual para Schaeffer a escuta passa a ser o componente central, tendo sido um “elemento fundador da música concreta” (GARCIA, 1998, p.17).

De acordo com Garcia (1998) a noção de objeto sonoro, desenvolvida por Pierre Schaeffer, foi incorporada como parte fundamental da terminologia da música contemporânea. Esse conceito serviu, em sua formulação inicial, como fundamentação teórica para a produção musical da “*musique concrète*, depois *musique expérimentale* e, finalmente, música eletroacústica” (GARCIA, 1998, p.25). Funcionou como um conceito que encarna todas suas preocupações e reflexões teóricas, podendo, a partir

disso, “nomear teoricamente o seu trabalho musical, uma vez que os parâmetros de análise do som e da música não se adequavam à análise dos novos materiais sonoros e também para que ele mesmo tivesse uma compreensão diante da perplexidade que essa práxis musical lhe causava” (GARCIA, 1998, p.25).

Schaeffer (1966/1993) trata do conceito de objeto sonoro argumentando “o que ele não é” (SCHAEFFER, 1966/1993, p.86-87): ele “não é o instrumento que tocou”, seja um violino ou uma porta rangendo; “não é a fita magnética”, mesmo que a fita seja o suporte para fixar os sons, ela não é o objeto sonoro e nem ele está sobre a fita, ela pode ser manipulada e modificada, de modo a criar outros objetos sonoros, mas apenas o resultado sonoro desse trabalho pode vir a ser um objeto sonoro; “não é um estado de alma”, ele não é “a sua causa física” como, por exemplo, o suporte magnético da fita, mas tampouco é algo que existe apenas na subjetividade humana, ele não é individual, incomunicável e inapreensível, pois deles podemos ter conhecimento e são passíveis de análise, por meio de um sistema comum compreensível e partilhado entre humanos.

Garcia se refere a uma “postura acusmática” de Schaeffer — fundamental para que ele formulasse a noção de objeto sonoro — que pretende “estudar o fenômeno sonoro tal qual percebido” através de um rompimento com a busca pela fonte sonora que visa enfatizar a “concentração da atenção nas qualidades do fenômeno sonoro percebido” (GARCIA, 1998, p. 27). A situação ou “experiência acusmática” (Schaeffer, 1966/1993, p.86) mostra-se como essencial para os objetos sonoros se revelarem.

Garcia acrescenta, ainda, que a música acusmática “constrói seu mundo a partir de um sentido: a escuta” sentido que “define a maneira como ela foi composta: o compositor e seu universo de sons, fechado em seu estúdio, é o primeiro escutador acusmático do seu trabalho e é a escuta que controla e dirige a sua ideia” (GARCIA, 1998, p.213).

No tratado, Schaeffer se refere à possibilidade do técnico de som ser um intérprete, pois tanto ele quanto o engenheiro de som

lidam com questões que não são apenas de ordem técnica<sup>84</sup> “mas cuja finalidade é arbitrada pela escuta sensível, pelo julgamento musical” (SCHAEFFER, 1966/1993, p.79). O compositor, no momento da difusão da peça acusmática, pode, eventualmente, realizar uma interpretação de sua obra e “agir sur le contenu a priori immuable du support magnétique” (GUERIN, 1993, p.11) por meio da modificação de intensidade e equalização de cada parte da peça e da movimentação espacial dos elementos/partes no momento do concerto.

Devido a incorporação de dispositivos eletrônicos que permitem a modificação em tempo real dos sons e da performance dos instrumentos tradicionais, o gênero *live electronics* possui ampla abertura à improvisação, conforme afirma Guerin: “En raison de leur souplesse et de la possibilité d'intervenir sur le contenu sonore au moment du concert, la musique live a souvent servi de plateforme privilégiée pour les tenants de l'improvisation” (1993, p.12).

Fala-se, portanto, em “interpretação” para a música acusmática, devido às possibilidades um pouco mais restritas de modificação do material sonoro, que não chega a ser propriamente modificado na performance, apenas recebe uma orientação e movimentação espacial, por meio do uso dos alto-falantes, que permite haver variação entre as performances e entre o modo como cada intérprete compreende uma determinada música. Para o *live electronics* é recorrente essa narrativa em torno da “improvisação”, visto que o material sonoro pode (e deve) ser modificado no momento da performance. Isso está presente na fala de meus interlocutores como, por exemplo, Matheus e Eric sobre a interpretação e na de Mário sobre a improvisação.

Há também uma diferença entre as noções de tempo para a música acusmática e para o *live electronics*: para a primeira fala-se em tempo diferido e para a segunda fala-se em tempo real. Nas

---

<sup>84</sup> Essa categoria merece ser melhor elaborada e discutida, de modo a compreender o que se esconde por trás de sua aparente neutralidade, no entanto não farei essa discussão neste trabalho por limitação de tempo, tendo em vista, também, sua futura continuidade.

“técnicas em tempo real” (MANOURY apud GALLO, 2005, p.570), como no *live electronics*, “as transformações sonoras (...) são obtidas a partir das fontes instrumentais *no momento da performance* e permitem uma maior variabilidade nas interpretações” (GALLO, 2005, p.570), privilegiando ou voltando à atenção ao instrumentista. Já nas “técnicas em tempo diferido” (MANOURY apud GALLO, 2005, p.570), que consistem na fixação em suporte dos sons pré-elaborados pelo compositor ao momento da performance “no momento de sua concepção”, como na música acusmática e na música mista — ou seja, para instrumento musical acústico ou voz, que seguem uma partitura escrita pelo compositor, e *tape* (uma composição eletroacústica pré-gravada, ou seja, “fixa”, que não é modificada durante a performance) e que é reproduzida juntamente com a performance do instrumentista/cantor — “as variações interpretativas numa obra dependem apenas do instrumentista”, no caso da música mista, já que “os recursos eletroacústicos são previamente elaborados pelo compositor e sofrem ínfimas mudanças de execução para execução (...) cabe ao intérprete integrar-se a essa estrutura” (GALLO, 2005, p.570-571).

Fábio e Matheus, meus interlocutores, falam das infinitas possibilidades sonoras que a música eletroacústica abre em termos composicionais. Ana acha, no entanto, que de um modo ou outro, por mais possibilidades que hajam, cai-se sempre em clichês tímbricos, com sonoridades limitadas pelos próprios limites operacionais dos softwares de áudio<sup>85</sup>.

Menezes Bastos (2014) trata da questão da disputa pela autoria musical da canção “Saudosa maloca” de Adoniran Barbosa, que fez a primeira versão, e os Demônios da Garoa, que disputaram a autoria a partir da elaboração de um arranjo para essa canção, arranjo este que se tornou bastante popular. A partir disso, é interessante repensar a questão da autoria no que diz respeito às músicas eletroacústicas: o criador/desenvolvedor de um software

---

de áudio ou de algum plug-in para esses softwares deveria ter sua autoria incluída na peça?<sup>86</sup>

O clichê que Ana relata está ligado ao uso que se faz de alguns softwares e de alguns plug-ins, que tornam os timbres padronizados se os sons não forem bem trabalhados ou explorados por meio dessas ferramentas. Os plug-ins, que são “um programa que, ao ser ativado, permite ter acesso a outras funções de um programa maior” (BACAL, 2010, p.7), somam/multiplicam as possibilidades funcionais/tímbricas dos softwares empregados para a composição musical, ou seja, expande as possibilidades de uso de um software na música eletroacústica. Assim, é possível recombinar elementos e materiais de modo a permitir que eles se oponham “a um determinismo tecnológico, traçando formas de resistência à homogeneização estética e funcional” (NESPOLI, 2013, p.426).

O problema do clichê deve-se ao fato de não surpreender o ouvinte ou deixar de ser surpreendente, quase sempre caindo nos velhos padrões, nos quais a tonalidade deixava saber, por antecedência, o que viria na obra, sejam pelos acidentes ou, então, pelas fórmulas padronizadas. Essa foi uma das críticas que recebi do Prof. Sérgio Kafejian para a composição que fiz na FASM: ela estava em 4/4<sup>87</sup>. Não fiz isso conscientemente, mas por estar acostumada a tocar peças com fórmulas de compasso definidas a princípio, acabei caindo no clichê em termos rítmicos. O fato foi que utilizei trechos de gravações — com os sons já transformados nos softwares que trabalhei, não utilizei nada “puro” — que tinham exatamente cinco ou dez segundos, remetendo, então, a uma rítmica de um compasso 4/4, como se fossem semínimas, os trechos de dez segundos, e colcheias, os trechos de cinco segundos. Após essa crítica de Kafejian, trabalhei para quebrar com esse

---

<sup>86</sup> Esse questionamento abre possibilidades a serem elaboradas em uma continuidade deste trabalho.

<sup>87</sup> Lê-se “compasso quatro por quatro”. Em teoria musical significa um compasso formado por quatro tempos/pulsos de uma semínima, ou seja, a semínima é a unidade de tempo do compasso. Ele é representada pelo número quatro pois é uma figura musical cuja duração equivale a ¼ do tempo de uma semibreve, que é a figura musical de maior duração.

clichê rítmico na peça finalizada, já que “a música contemporânea rompe com essas formas rítmicas, que ainda se mantém fortes na música popular”, com imensa dificuldade para romper com a teoria musical que eu havia estudado por anos.

Sobre essa experiência de composição durante o campo, eu não possuía domínio teórico da estrutura de uma composição acusmática, então fiz peças fracas estruturalmente, com muitos clichês e me baseando em parâmetros tradicionais. O professor da FASM achou tudo muito previsível na minha peça devido às durações similares de cada som, afirmando também que não trabalhei o silêncio, pois não havia nenhum momento de silêncio na peça. Para piorar, fiz uma versão mono<sup>88</sup>, por engano e descuido, que deixou o som “achatado”, “com achatamento de camadas”, e, por isso, “quase sem espacialidade”. Kafajian disse que se faz muita coisa por tentativa e erro e que compor música eletroacústica “é como esculpir um vaso de cerâmica: você vai modelando, meio na marra de vez em quando”. Apesar desses pontos fracos, elogiou meu esforço em transformar os timbres emitidos pelo motor do espremedor de frutas.

Faz parte do processo uma espécie de higienização/asepsia do som, no sentido de que se prima pela qualidade das captações sonoras, com bons microfones, em ambientes sem ruídos externo — a menos que essa seja, claro, a proposta do compositor — como o estúdio. Ouvi de um dos meus interlocutores “isso aqui é um hospital do som, a gente vai limpar tudo (...) pra ficar o mais perfeito possível”. O som não pode “clipar”, ou seja, não pode atingir frequências que distorçam o som no momento em que ele sai dos alto-falantes, ou seja, frequências em uma faixa dinâmica maior do que a caixa aguenta, e não pode haver “cliques” nas gravações e na montagem da peça, a saber, os cortes devem ser feitos com o máximo de cuidado, de modo que os *fade-ins*<sup>89</sup> e os

---

<sup>88</sup> “Mono” é uma abreviação para monofônico, ou seja, a transmissão do som passa por apenas um canal.

<sup>89</sup> É a entrada dos trechos de áudio recortados para serem manipulados no software. É necessário que o nível o sinal de áudio aumenta gradualmente para amenizar as falhas na montagem dos trechos para a composição.

*fade-outs*<sup>90</sup> estejam feitos cuidadosamente e milimetricamente calculados, caso contrário o efeito que se escuta ao montar/colar os trechos, para a composição, são pequenos cliques ou estalos, que sugerem falta de destreza e habilidade do compositor. A peça que fiz no festival de inverno estava repleta de clipados e cliques, devido a minha falta de habilidade no manejo dos arquivos de áudio e dos softwares, além do fato de eu não saber, até aquele momento, que esses efeitos eram mal vistos/ouvidos. No segundo trabalho que fiz, já na FASM, tive esse cuidado em “higienizar” bem os trechos que usei, no entanto falhei em outros quesitos, como já citado anteriormente.

De um modo geral, os interlocutores apontam uma vantagem da música acusmática em relação aos demais gêneros: a possibilidade de realizar um trabalho solitário, conseguindo trabalhar por si mesmo em todas as etapas do processo musical, sem depender de elementos externos como instrumentistas e compromisso com ensaios.

Mesmo com as diferenças entre os gêneros que fazem parte do que se chama música eletroacústica, todas essas modalidades compartilham o fato de unirem um coletivo de máquinas/recursos eletrônicos-digitais — não-humanos, mesmo que sejam produtos humanos — a um coletivo humano. Ademais, Bacal (2010) trabalha as noções de “autoria ciborgue” executada por “produtores ciborgues”, em menção à noção de ciborgue trabalhada por Donna Haraway (2000). De acordo com Bacal o “agenciamento da categoria “produtor” depende de seu poder ambíguo, de se apresentar como um termo de mediação entre “técnico” e “artista”, entre estéticas e habilidades” (BACAL, 2010, p.10), ou seja, ele é um artista que necessita dominar uma linguagem estética e ter habilidades técnicas para lidar com ferramentas que podem atender a essa linguagem<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> É a saída/conclusão dos trechos de áudio recortados para serem manipulados no software. É necessário que o nível o sinal de áudio diminua gradualmente para amenizar as falhas na montagem dos trechos para a composição.

<sup>91</sup> Fica este questionamento: poderíamos falar de uma “música ciborgue”?

Ainda nesse sentido, uma reflexão interessante, proveniente de um debate mais amplo sobre as relações entre humanos e não-humanos, são as contribuições de Gell (1998) acerca da agência de objetos/coisas. Gell (1998) argumenta que em uma relação social o outro da relação não precisa ser necessariamente um ser humano. Assim a agência de objetos/coisas – sejam elas carros, brinquedos ou instrumentos musicais – pode ser atribuída também às coisas. A noção em torno de uma relação social estabelecida entre pessoas e coisas, para Gell (1998), é mais ampla do que apenas atribuir uma representação humana a um objeto. Esse tipo de relação só acontece em situações sociais particulares, ou seja, não quer dizer que sempre exista uma relação dessa natureza entre pessoas e objetos. Esse tipo de vínculo depende das atribuições feitas pelo dono do objeto, que pode vê-lo como, por exemplo, algo dotado de personalidade ou como uma extensão do seu próprio corpo.

A “música eletroacústica de gênero acusmático” (GARCIA, 2005, p. 105) foi a mais frequente em termos de performance durante a pesquisa. Segundo Menezes, a música eletroacústica acusmática recupera o elemento “espaço”/“espacialidade” — mobilizando os sons, no espaço do concerto — elemento da composição musical até então pouco explorado, ao estabelecer uma situação em que os sons do concerto vêm de alto-falantes em vez de intérpretes com seus instrumentos musicais *in loco*<sup>92</sup> (MENEZES, 1995, 1999). Dhomont (2009), da mesma forma, fala das estratégias de projeção do som para obter o efeito da espacialização no ambiente do concerto e a relação do público com essas estratégias.

No entanto não bastam apenas as caixas acústicas — que constituem uma orquestra de alto-falantes — estarem distribuídas e fixadas no ambiente do concerto, é necessário que haja movimentos dos sons alternados entre as caixas, alterando o local de saída de cada som, cabendo assim ao compositor ou difusor de uma obra acusmática interpretar a peça, “jogando” “através da mesa-de-som situada no centro do público, os sons no espaço. (...)

---

<sup>92</sup> Com exceção das peças mistas ou que fazem uso do *live electronics*, nas quais há um intérprete *in loco*.

minucioso controle de cada alto-falante ou grupo de alto-falantes, bem como a intensidade de cada evento sonoro constituinte de sua obra” (MENEZES, 1995, p.59).

Seguindo o que foi explanado sobre Latour e a ANT no primeiro capítulo, é possível dizer, nos termos utilizados por Latour — intermediários e mediadores — que os alto-falantes, sobretudo na música acusmática cuja performance depende da qualidade desses elementos e de sua disposição espacial, deixam de ter um papel de intermediários, como em outros tipos de performance musical, e passam a ser mediadores, atuando como performers não-humanos.

Thiery e Houdart (2011) sugerem que seja feito um esforço para empreender pesquisas que explorem, com profundidade, a complexa gama de relações que estabelecemos com os não-humanos, das mais diversas origens, pois essas relações dizem muito do que nós, humanos, somos. Os autores argumentam que “repovoar” as ciências humanas e sociais significa inserir no rol de temas e assuntos, estudados pelas disciplinas que as compõem, as relações entre humanos e não-humanos, procedendo de modo a realizar “l’exploration des ‘rôles’ multiples des ‘non-humains’ du point de vue des individus et des collectifs humains” (THIERY & HOUDART, 2011, p.9.), de modo a contribuir, a partir disso, para uma compreensão mais ampla da realidade humana. A música eletroacústica mostra-se um objeto que permite pensar o repovoamento das ciências sociais, de modo a compreender melhor a música enquanto objeto coletivo cuja existência depende de um coletivo humano e de instrumentos/máquinas.

Hennion (2002) considera que a música trabalha com objetos fugidios/esquivos, cuja matéria-prima, o som/a sonoridade, não é palpável nem manuseável<sup>93</sup>. Para que a música exista, é necessário o uso de materiais concretos, como os instrumentos e as partituras, que funcionam como intermediários/mediadores para que haja uma conexão com o público. No entanto, tratar toda e qualquer música como dotada de imaterialidade ou intangibilidade

---

<sup>93</sup> Certamente uma ideologia da música européia erudita romântica.

pode retratar um determinado viés etnocêntrico de pensar a música<sup>94</sup>.

No caso da música eletroacústica, o “laboratório” vai muito além do espaço físico destinado à pesquisa, à gravação (no ambiente de estúdio), à composição e à performance, passando a ser também o ambiente de trabalho no computador —através do uso de softwares e da internet —, permitindo, assim, que se faça uso desse “laboratório” fora do ambiente acadêmico — no sentido de que pode ser levado para qualquer lugar que não seja o laboratório em si. Os compositores podem, então, trabalhar em casa, mas ainda necessitam recorrer, de um modo geral, ao ambiente físico do laboratório, já que dificilmente todos tem acesso aos programas pagos — alguns servem-se de programas pirateados, baixados da internet — e aparelhos de estúdio, incluindo os alto-falantes de alto desempenho, que apenas as universidades dispõem de recursos para investir — alguns compositores acabam alterando sua prática/processo criativo pela dificuldade de acesso após o fim do período de estudos, quero dizer, após terminarem seus cursos acadêmicos de graduação ou pós-graduação, recorrendo muitas vezes à composição de música instrumental. Iazzetta ao discorrer sobre a *laptop music*<sup>95</sup> afirma que o computador passa a ter o papel de “estúdio, ferramenta de composição, gerador sonoro, instrumento musical, arquivo de músicas e aparelho de som” (IAZZETTA, 2009, p.194). Manning (2004) também escreve sobre o computador pessoal (PC) “as a musical tool” (MANNING, 2004, p.347) para o processamento de sons e para a composição musical.

Wardrip-Fruin — assim como Manovich, responsável por cunhar a expressão “estudos do software” — enfatiza que essa é uma área interdisciplinar: “reúnem correntes de trabalho em ciência da computação, humanidades, ciências sociais e artes”

---

<sup>94</sup> Essa questão também será abordada na seção 3.4. deste capítulo.

<sup>95</sup> Cujos “representantes” se situam “entre a música de vanguarda eletroacústica e a música eletrônica de dança” (2009, p. 194), ou seja, é uma expressão bastante genérica, que abrange a variedade de pessoas que trabalham com o computador para produzir/compor música, comportando, então, heterogeneidade de estilos/gêneros.

(WARDRIP-FRUIN, 2010, p.179). Manovich (2010) crê que os cientistas sociais e os filósofos criaram disciplinas como a cibercultura para compreender a revolução da tecnologia informacional, mas deram pouca atenção aos estudos do software, que continua “invisível para a maioria dos acadêmicos, artistas e profissionais de cultura” (MANOVICH, 2010, p.185).

Manovich considera que “vivemos em uma cultura do software” ou seja “uma cultura em que a produção, distribuição e recepção da maior parte do conteúdo são mediadas por software” (MANOVICH, 2010, p.193), assim são componentes essenciais para a comunicação a nível global, o estabelecimento de redes e o uso operacional de uma infinidade de coisas — desde o controle de voos aéreos até, como nessa pesquisa, transformar e apoiar composições e performances musicais.

Wardrip-Fruin afirma que um computador, “uma máquina para rodar software” (WARDRIP-FRUIN, 2010, p.178) não é uma diversidade de coisas, no entanto, pelo uso de softwares, pode simular diversas dessas coisas que ele não é. Por exemplo, um computador não é uma máquina de escrever, mas pode simulá-la. Um computador pode vir a ser um performer, ou então simular ser um, porém creio que ele de fato é tanto um performer quanto um instrumento musical no contexto da música eletroacústica.

Nespoli (2013) discorre sobre a arte sonora, na qual há intensa “recriação de equipamentos sonoros, que são recombinados e postos em novas relações” (NESPOLI, 2013, p.425), e se refere aos softwares como a “linguagem de programação”, considerando algo “determinístico” ou limitado em suas funções (COLLINS, 2012, apud NESPOLI, 2013, p.430). Nespoli, referindo-se a arte sonora, diz que é possível notar “procedimentos de recriação de equipamentos sonoros, que são recombinados e postos em novas relações” (NESPOLI, 2013, p.425). Dito de outro modo, podemos tornar objetos musicais alguns objetos de uso cotidiano, cuja função para o qual foram projetados não era, inicialmente, a de fazer música. Desse modo, ao explorar sons de objetos cotidianos e transformá-los, mudando nossa percepção das possibilidades sonoras desses objetos, como na peça que fiz na FASM utilizando um espremedor de frutas,

agregamos significados, encontrando soluções que “acabam por revelar combinações e alternativas completamente diferentes daquelas com as quais nos relacionamos no dia a dia” (NESPOLI, 2013, p.425-426).

### 3.2. O fenômeno da “música de gaveta”

Georgina Born (1995) realizou uma das poucas etnografias em um ambiente de música contemporânea. Sua pesquisa foi realizada no IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), importante centro de pesquisa musical na França, criado por Pierre Boulez na década de 70, um dos principais compositores dos séculos XX e XXI, ainda vivo e em atividade. Born relata o funcionamento do IRCAM enquanto instituição, trata de suas condições de existência e os conflitos institucionais em um campo de disputa por poder e prestígio.

Essa etnografia serviu de inspiração para a realização desta pesquisa, já que a música eletroacústica no Brasil está ligada à pesquisa musical<sup>96</sup> e, por consequência, sua produção está ligada a departamentos de música de instituições públicas e privadas de ensino superior, aparecendo, vez ou outra, em espaços não-acadêmicos, como alguns coletivos independentes, associados indiretamente à academia — no sentido de que são organizados e/ou frequentados por estudantes pertencentes a essas instituições, mas não são laboratórios/estúdios/espacos dessas instituições. Meu trabalho de campo foi realizado em três laboratórios/estúdios de pesquisa musical pertencentes a instituições de ensino superior da

---

<sup>96</sup> Uso a expressão “pesquisa musical” no sentido em que é exercido um trabalho de pesquisa e exploração musical em torno de novas sonoridades, por exemplo. Também pelo fato de ser uma atividade ligada aos departamentos universitários de música, cuja atuação de pesquisadores — tanto professores dessas instituições quanto alunos de graduação e pós-graduação que se dedicam à pesquisa — em busca da exploração e experimentação de novas sonoridades, empreendendo um trabalho de pesquisa em torno da(s) música(s).

cidade de São Paulo, conforme relatado nos capítulos anteriores: o Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI) e o NuSom, da Universidade de São Paulo (USP); o estúdio PANaroma, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP); e o estúdio da Faculdade Santa Marcelina (FASM). Ouvi de um interlocutor na etapa exploratória da pesquisa: “música eletroacústica no Brasil é sempre ligada ao meio acadêmico” (anônimo). É um campo composto por intelectuais-pesquisadores-compositores-músicos.

Percebi, a partir de meu trabalho de campo, que o caso da música eletroacústica, caracteriza-se como um fenômeno que se retroalimenta: os próprios compositores e/ou intérpretes/difusores, ligados ao meio, são também o público, de um modo geral. Isso torna o evento bastante restrito/hermético, além de gerar a chamada “música de gaveta” — expressão utilizada por um dos meus interlocutores: muitos trabalhos necessitam de um aparato tecnológico que impossibilita ou restringe sua execução em espaços fora da academia — que é onde normalmente há mais recursos, em termos financeiros e estruturais<sup>97</sup>.

De acordo com Souza (2013), em sua etnografia sobre a vida e a obra do compositor Gilberto Mendes, escreve sobre o que o compositor nomeia “arte impopular”<sup>98</sup>: “não apenas a música de vanguarda é impopular, mas também toda arte que está ligada à produção do signo novo, ao alto grau de elaboração e comprometimento do artista com relação à evolução de sua linguagem” (SOUZA, 2013, p.203). Criam-se narrativas e conceitos para legitimar esse tipo de música, fato que a afasta do

---

<sup>97</sup> Essas questões geram algumas reflexões: a música produzida na academia hoje reflete o que é feito em termos de produção musical fora dela? Ou é uma produção “alienada”/ “apartada” e que faz sentido apenas dentro de contextos de pesquisa acadêmica?

<sup>98</sup> Na apresentação que Sérgio Freire faz do livro “Música e mediação tecnológica” (2009), de Fernando Iazzetta, fala em “terza prática” musical, essa que é mediada pela tecnologia, não se situando entre erudito ou popular.

grande público e a prende aos círculos acadêmicos<sup>99</sup>. Diogo, um dos meus interlocutores, fala sobre a “evolução” da música eletroacústica, compreendo que seja nesses mesmos termos.

Ela passa a ser “impopular” pois tem acesso restrito a “apenas a uma pequena parcela da população, por ser culta e pelo seu alto grau de elaboração em relação ao outro universo, popular” (SOUZA, 2013, p.203). A música “erudita” e/ou de vanguarda passa a ser concebida como um polo oposto à música popular, já que esse afastamento tende a legitimá-la ainda mais: “colocada como o outro lado da moeda, a arte popular obedece a outros princípios, quais sejam: a comunicação de massa, a simplicidade da linguagem e o caráter de entretenimento” (SOUZA, 2013, p.203).

A existência desse tipo de música depende do apoio e aparato institucional de uma universidade. Assim, a instituição (universidade) financia pesquisas e oferece infraestrutura que dificilmente existiriam a partir de uma iniciativa ou investimento pessoal. Os alunos e professores requisitam recursos conforme suas necessidades artísticas, o que incrementa o aparato institucional. No entanto, apesar desse aparato, há também grande investimento pessoal para o acesso a recursos de baixo custo para uso individual.

Em relação a isso, há um trecho muito importante de Mary Douglas (1986/2007) em seu argumento sobre como as “instituições conferem identidade”:

os indivíduos sofrem devido à limitação imposta por sua racionalidade e é verdade que, ao estruturarem as organizações, eles ampliam sua capacidade de lidar com as informações. Já se demonstrou como as instituições precisam ser estabelecidas por meio de um aparato cognitivo (...) o aparato cognitivo fundamenta as instituições na natureza e na razão, ao descobrir que a

---

<sup>99</sup> Esse tipo de narrativa leva ao extremo a ideologia que há em torno da impenetrabilidade popular da música erudita em geral.

estrutura formal das instituições corresponde a estruturas formais em domínios não-humanos. (DOUGLAS, 1986/2007, p. 63)

Bourdieu afirma “o sucesso de uma carreira universitária passa pela ‘escolha’ de um orientador poderoso, que não é necessariamente o mais famoso nem mesmo o mais competente tecnicamente” (BOURDIEU, 1984/2011, p.128). Esse poder está ligado, nos ambientes que frequentei, à proximidade com os grandes centros de produção de música contemporânea e, acima de tudo, à proximidade com uma determinada linhagem de compositores, os mestres fundadores da área. Um dos meus interlocutores afirmou, em certa ocasião, que o valor estético da peça às vezes é dado pelo status do compositor no meio, não pela estética da peça em si.

Price ao tratar da mística do conhecedor de arte, o define como alguém elegante, autoconfiante e, sobretudo, “um homem de supremo bom gosto” (PRICE, 1991/2000, p.27), cujas opiniões estão sempre envoltas em “uma autoridade especial” (PRICE, 1991/2000, p.27), assim como “o *pedigree* de uma obra de arte (...) constitui uma linhagem autenticada que dá ao comprador em potencial uma garantia do valor da compra” (PRICE, 1991/2000, p.146).

Entram ainda outras questões que contribuem para a valorização de um compositor conforme pude observar em minha pesquisa: a autopromoção e a propaganda tornam-se modos de legitimação artística, ou seja, aparecer na grande mídia e, ainda, obter recursos econômicos de altas quantias também incrementam a legitimidade artística para o grande público e a crítica de grande circulação como, por exemplo, algumas revistas não-acadêmicas de música.

No mesmo sentido, Mary Douglas (1986/2007) afirma que, sobre como as instituições “lembram-se e se esquecem”

as instituições criam lugares sombreados no qual nada pode ser visto e nenhuma pergunta pode ser feita (...) observar essas

práticas estabelecerem princípios seletivos que iluminam certos tipos de acontecimentos e obscurecem outros significa inspecionar a ordem social agindo sobre as mentes individuais. (DOUGLAS, 1986/2007, p.75)

Ou seja, existe a valorização e a eleição de determinados cânones ou referências dentro dessas linhagens intelectuais-universitárias, dinâmica imposta pela própria estrutura institucional. A legitimidade acadêmica de um compositor depende de sua herança intelectual: há sempre ênfase nos nomes dos orientadores e pessoas “importantes” na área, enfatizando-se sua importância no campo, com quem meus interlocutores trabalham ou trabalharam. Poderia ir além e afirmar, ainda, que esses esquecimentos e lembranças também contribuem para definir parâmetros que diferenciam a música dita “erudita” e a música dita “popular”<sup>100</sup>.

Há constantemente algum tipo de referência aos fundadores da música eletroacústica — da música concreta e da música eletrônica — e quanto mais próximo ou maior o contato com eles, maior a legitimidade artística do compositor. De acordo com Bourdieu, essa referência aos mestres faz parte da própria instituição universitária, desde a sua fundação, na idade média. A proximidade com os mestres fundadores é uma forma de reforçar o valor institucional e legitimar o *habitus* acadêmico:

não há mestre sem mestre: *nullus assumi debet in magistrum, qui sub magistro non fuerit discipulus*. Não há mestre reconhecido que não reconheça um mestre e, por meio dele, a magistratura intelectual do sagrado colégio dos mestres que o reconhecem. Não há mestre em uma palavra que não reconheça o valor da

---

<sup>100</sup> Sem jamais esquecer que na música popular também está presente essa questão das linhagens consagradas e da valorização dos músicos que se instituem como herdeiros legítimos.

instituição e dos valores institucionais que se enraízam na recusa instituída de todo pensamento não institucional, na exaltação da ‘seriedade’ universitária, esse instrumento de normalização que tem para ele todas as aparências, as da ciência e as da moral, ainda que frequentemente seja apenas o instrumento da transmutação dos limites individuais e coletivos da virtude científica em escolha. (BOURDIEU, 1984/2011, p.131)

Não basta estar apenas ligados aos mestres fundadores, faz-se necessário, ainda, dedicar o máximo de seu tempo ao trabalho artístico/composicional, tanto na universidade quanto em casa. De fato, vários alunos costumavam passar as madrugadas e os finais de semana no ambiente do estúdio, havia, inclusive, certa cobrança para priorizassem o trabalho naquele ambiente e não em casa. Bourdieu (2011) analisa o ambiente acadêmico/universitário francês. As instituições universitárias são o espaço por onde transita o *homo academicus* — campo de inúmeras disputas políticas por poder e prestígio. Segundo Bourdieu “como toda forma de poder pouco institucionalizado e que exclui a delegação de poderes ainda que bem fundados, o poder propriamente universitário só pode ser acumulado e mantido à custa de um gasto constante, e importante, de tempo” (BOURDIEU, 1984/2011, p.132). Esse uso do tempo e dedicação dele à instituição é fundamental para a transmissão e reprodução do *habitus* acadêmico/universitário. Remete-se, então, à noção de campo, de Bourdieu (1989/2010), lugar de disputas por legitimação e poder.

Roberto Kant de Lima (1997) pensa nos termos de uma antropologia da academia, lugar que se caracteriza, conforme o autor, por impor “limites à produção intelectual, domesticando-a” (LIMA, 1997, p.39), de modo a manter a reprodução de uma forma acadêmica. Ouvi de um interlocutor anônimo que os estúdios eram um espaço de “doutrinação estético” — não serei ingênua em negar que qualquer tipo de doutrinação é habitual nos círculos acadêmicos, algo naturalizado, no entanto, não vejo isso como um

problema, apenas como uma característica do trabalho feito nas universidades, portanto, com o trabalho artístico não poderia ser diferente.

Sobre a "música de gaveta" — leia-se música feita na academia e que não circula por outros meios — existem tentativas de facilitar sua circulação com a produção de CDs e DVDs. Apesar disso, a dificuldade de gravar uma peça em CD está no processo de passá-la por uma “redução estéreo” (Matheus) — facilita a comercialização e a circulação, mas se perde em qualidade sonora, dificultando também a espacialização da peça, no caso dela ser acusmática.

Os músicos/compositores ligados ao NuSom (USP) tem um foco na questão colaborativa do fazer musical, reforçando as relações humanas envolvidas na composição musical, que torna o trabalho menos solitário. Diogo fala da demanda por peças a partir de pedidos de músicos e não o contrário. Todos esses fatores também contribuem para tornar a composição/peça menos “engavetada”, ou seja, há certa funcionalidade no trabalho.

A expressão “música de gaveta” também remete ao hermetismo presente, de um modo geral, nas atividades dos grupos — com exceção talvez do grupo da USP, que faz amplo uso das redes sociais e da internet para divulgar trabalhos musicais/concertos e defesas de trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado — com pouca divulgação das datas de concertos e eventos relacionados às atividades dos grupos, circulando quase que exclusivamente no boca a boca, em listas/grupos por e-mail ou ainda em cartazes anunciados em ambientes da própria comunidade acadêmica, fato que restringe o acesso a quem é de fora — dos grupos e da comunidade acadêmica. Há dois grupos/fóruns criados na rede social *facebook* que, vez ou outra, alguns trabalhos realizados na UNESP e na FASM são divulgados, mas esses grupos, da rede social, são formados, de um modo geral, pelas próprias pessoas com as quais convivi, das três instituições acadêmicas, ou seja, mesmo na rede social o grupo ainda é restrito — talvez por falta de interesse de outras pessoas no tipo de música que costumam divulgar ou, novamente, porque há uma tendência ao hermetismo.

Fábio, no segundo capítulo, refere-se ao repertório contemporâneo como uma “torre de marfim” e fala também da necessidade de divulgar e mostrar ao grande público, “educar” musicalmente as audiências, abrindo possibilidades para novas sonoridades e novas sensações musicais. Na Bimesp fez-se uma experiência, que partiu de uma parceria entre Flo e o musicólogo alemão Ralph Paland, estudioso da obra de Flo, de ensinar, no período da bienal, por meio de uma oficina, no Instituto Goethe em São Paulo, noções básicas de composição eletroacústica para crianças do CEU Jaguaré<sup>101</sup>, vindas de uma comunidade de baixa renda. Elas nunca haviam ouvido falar desse repertório e demonstraram enorme interesse. Compuseram um pequeno trecho de cerca de 15 segundos durante uma tarde de trabalho na oficina. Pude acompanhar a apresentação que as crianças fizeram no teatro da UNESP durante a Bimesp, momento em que Flo fez a difusão, com a enorme orquestra de alto-falantes do PANaroma utilizada para a bienal, do trecho criado pelas crianças. Elas estavam muito orgulhosas do trabalho e a maioria nunca havia estado em um teatro e menos ainda visto tantas caixas de som juntas. Flo e Ralph dispuseram, para cada um dos participantes da oficina, um DVD com os programas de áudio e os arquivos originais de áudio captados e utilizados para a criação do trabalho na oficina, de modo a possibilitar que elas continuassem a investir naquilo. Muitas delas demonstraram ter interesse na continuidade, nem que fosse apenas a título de brincadeira/diversão com a manipulação das sonoridades.

Pude também, a partir dessa experiência, comparar esse lado das crianças e o lado do público da Bimesp, principalmente nas fofocas dos intervalos dos concertos. O grupo de crianças da oficina esteve presente apenas para esse momento da difusão de seu trabalho, em um horário no período da tarde, um pouco

---

<sup>101</sup> “Centro Educacional Unificado” (CEU) que “atende a comunidade do Jaguaré”, bairro da zona oeste de São Paulo, “e têm o objetivo de proporcionar o desenvolvimento integral de nossas crianças, adolescentes, jovens e adultos, de ser pólo de desenvolvimento da comunidade, ser pólo de desenvolvimento de inovações educacionais e de promover o protagonismo infanto-juvenil”. Fonte: <http://ceujaguare.blogspot.com.br/>

deslocado das demais atividades da bienal. Nessa atividade compareceram poucas pessoas da audiência usual da Bimesp, que era mais ou menos a mesma em todos os concertos. As opiniões da audiência habitual sobre esse momento estavam carregadas de arrogância e uma espécie de separatismo elitista, por questões não-declaradas de classe social e por um sentimento latente de manter a “torre de marfim” em seu isolamento perene, inquebrável e impenetrável antes dessas iniciativas. Ralph, em uma palestra no Instituto Goethe, narrou as experiências com essas oficinas na Alemanha, normalmente oferecidas em cursos de verão destinados a crianças que são ofertados pelas universidades. Contou que apenas as crianças cujos pais tinham contato com a música dita “erudita” tinham breve conhecimento musical de eletroacústica.

Comparando a Bimesp, organizada pelo PANaroma, com o XII ENCUN, organizado pelo Ibrasotope, um interlocutor afirmou que “a Bimesp e a música eletroacústica são o *mainstream*<sup>102</sup>, que recebe auxílio da FAPESP, as pessoas do ENCUN são alternativas, até no financiamento, o pessoal do ENCUN acha a Bimesp *mainstream*”. Isso foi dito, para mim, a partir de uma discussão que presenciamos no grupo do ENCUN no *facebook*, onde muitos participantes do evento se sentiram ofendidos pela divulgação, na página do grupo, das atividades da Bimesp. Vitor e Mário, dois interlocutores ligados à música experimental, a consideram um estilo de vida, que independe de retorno financeiro ou legitimação e reconhecimento acadêmico/institucional.

Pude observar que mesmo com o acesso facilitado à internet e aos softwares, nos últimos anos — sejam eles livres, legais ou piratas — e a popularização do computador doméstico de uso pessoal, o conhecimento de música eletroacústica se dá na universidade ou em algum âmbito acadêmico, direto ou indiretamente ligado à universidade, como é o caso do Ibrasotope. Desse modo, penso que a música eletroacústica, em relação à

---

<sup>102</sup> É o oposto à *Underground/Indie*. Representa o *establishment*, ou seja, o que está ligado a uma elite econômica, a um grupo de pessoas com poder e influência em alguma área, que não é heterodoxo e nem de vanguarda.

difusão e à circulação<sup>103</sup> das obras, contraria a propagação esperada pela "era do remix"<sup>104</sup> (NAVAS, 2012). Navas (2012) cita Attali dizendo que o performer se torna dependente da repetição quando um som é gravado e que, por isso, a domesticação do som, através do registro sonoro, tornaria facilitada a distribuição desses sons.

### 3.3. A reprodução de híbridos

Sobre os desdobramentos da música eletroacústica<sup>105</sup>, chamada de “música eletrônica erudita” por Bacal (2012), é interessante observar os híbridos formados com o Rock (MANNING, 2004; RODRIGUES, 2005) — como o Rock Progressivo, o Rock Psicodélico, o *Krautrock* (um tipo de rock alemão influenciado pela música de Stockhausen), cujos expoentes mais famosos são as bandas alemãs *Kraftwerk* e *Tangerine Dream* — assim como a música eletrônica de DJs e VJs (BACAL, 2010, 2012), também chamada de “música eletrônica dançante” (MANNING, 2004; CARNEIRO DE LIMA, 2014; FONTANARI, 2013). Dos meus interlocutores, Vitor, Mário, Eric e Fábio deixam claro suas influências do rock progressivo, que os estimulou a estudar composição e trabalhar com música eletroacústica. O Prof.

---

<sup>103</sup> Aqui, as noções de “produção” e “circulação” são usadas no sentido que Araújo (2005) faz em relação a sua pesquisa sobre o samba carioca: “os termos ‘produção’ e ‘circulação’ são compreendidos como redes interligadas de recriação contínua de forma e conteúdo assumidos como ‘samba’ entre diferentes indivíduos, grupos e instituições” (2005, p. 199).

<sup>104</sup> De acordo com Navas, a era do remix “at the beginning of the twenty-first century, informs the development of material reality dependent on the constant recyclability of material with the implementation of mechanical reproduction. This recycling is active in both content and form” (NAVAS, 2012, p.3).

<sup>105</sup> Sobre esse assunto/temática também é interessante consultar o livro “Música eletrônica: a textura da máquina” de Rodrigo Fonseca e Rodrigues, pela editora Annablume, 2005.

Eloy Fritsch, que coordena a Orquestra de Alto-Falantes da UFRGS — cujo grupo não faz parte da pesquisa, cito aqui apenas para conhecimento do leitor — também é um exemplo de compositor de música eletroacústica ligado, no início de sua carreira, ao rock progressivo.

Durante as décadas de 60 e 70, a indústria musical ligada ao rock produziu sintetizadores e outros tipos de aparatos de tecnologia de áudio que também mostraram-se interessantes para a música eletroacústica — alguns, inclusive, eram produtos de pesquisa musical ligada à produção eletroacústica<sup>106</sup>, como o caso do sintetizador Moog. Esse fato proporcionou uma popularização do acesso a esse tipo de material, sem o usuário necessitar de grandes estúdios para gravar e/ou compor. No final dos anos 70, com a passagem da era analógica para a digital, na música eletroacústica, houve também uma popularização do acesso a computadores de uso pessoal, democratizando ainda mais esses recursos. No entanto, ainda há grande necessidade e dependência institucional para esse tipo de produção, já que não segue uma lógica comercial, ou seja, talvez não exista retorno financeiro proporcional ao nível dos investimentos.

Fritsch (2008) cita o sintetizador VCS-3 usado pela banda Pink Floyd no álbum *The Dark side of the moon* (1973). Há ainda outros exemplos do uso de sintetizadores comerciais como pela banda The Beatles no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), cujas “transformações do som através de técnicas de estúdio baseadas em gravadores de fita” (MANNING apud FRITSCH, 2008, p.85).

Sobre o *Krautrock*, surgido na Alemanha, Fritsch conta que “as bandas *Can*, *Faust*, *New!*” que “influenciaram grupos que as sucederam, como o *Tangerine Dream* e o *Kraftwerk*” se empenharam em explorar “as possibilidades de improvisação e a

---

<sup>106</sup> Há um documentário (“The Art of Sounds”) sobre Pierre Henry, expoente da música concreta juntamente com Pierre Schaeffer, que mostra algumas cenas de uma performance que ele fazia com uma banda de rock progressivo nos anos 60. Ele também se aproximou da “música eletrônica dançante” na última década.

“fusão de estilos e sons eletrônicos” (FRITSCH, 2008, p.89). Além do rock, alguns dos gêneros com o *Jazz* e o *instrumental fusion* — citados por meus interlocutores como “música boa”, “respeitável” — também “iniciaram suas incursões na eletrônica no início da década de 1970” (FRITSCH, 2008, p.85).

Esses híbridos — que se multiplicam, seguindo a lógica dos híbridos relatados por Latour (1994), distanciando-se do trabalho de purificação — muitas vezes se distinguem pelo timbre, pelos sons que remetem a um ou outro gênero musical, ou seja, por algo estabelecido socialmente, sem que haja uma real diferença nos modos de produção. A saber, por exemplo, muitos softwares usados na música eletroacústica são usados também na música techno/música eletrônica dançante, entre outros gêneros, mas a diferença que faz remeter a um ou outro gênero está relacionada ao uso de um determinado conjunto de plug-ins (ou seja, geram um determinado “pacote” de timbres), que se tornam característicos para um ou outro tipo de música, do mesmo modo que ocorre com a música instrumental, na qual é comum fazermos uma identificação de gênero musical a partir do timbre característico de um instrumento<sup>107</sup>.

Muitas vezes tanto os DJs quanto os produtores musicais que mixam discos e os compositores de música eletroacústica usam os mesmos recursos e softwares de áudio e até os mesmos plug-ins dentro desses programas. No entanto há pacotes de plug-ins como os do GRM<sup>108</sup> cujo uso é característico de quem trabalha com música eletroacústica, tendo seu uso já associado a essas sonoridades, remetendo quase a uma lógica de gênero musical de acordo com o uso que se faz de determinados recursos sonoros. A fala de Fábio ilustra bem essa questão.

Talvez a diferença marcante entre música eletroacústica e a música eletroacústica dançante esteja também no modo como são organizadas as repetições dos sons ao longo da peça/música, além,

---

<sup>107</sup> Por exemplo, quando se usa um bandoneón, o som (timbre) desse instrumento remete ao tango, imediatamente.

<sup>108</sup> *Groupe de recherches musicales* (GRM) ligado atualmente ao *Institut National de L’Audiovisuel*, formando juntos o INA-GRM, em Paris.

é claro, do propósito, em termos de performance, que cada uma sugere: uma é para escutar, concentradamente e em um ambiente propício, silencioso e escuro; a outra é para dançar, em um ambiente com outros tipos de ruídos interferindo, como, por exemplo, a fala de pessoas conversando, somando ainda uma diversidade de luzes coloridas que também contribuem para o ambiente da performance.

A partir disso, mostrarei algumas partituras visuais que fiz de duas músicas, uma acusmática — um gênero da música eletroacústica — e a outra representante do microhouse — um gênero da música eletrônica dançante — com um propósito ilustrativo. Utilizei, para isso, o software Acousmographe, versão 3.7.2. para PC, desenvolvido pelo Groupe de recherches musicales (GRM) — fundado em Paris por Pierre Schaeffer e Pierre Henry nos anos 50, famoso pelas pesquisas e trabalhos em música concreta —, disponível gratuitamente no site do Institut National de L'Audiovisuel-Groupe de recherches musicales (INA-GRM)<sup>109</sup>. As peças utilizadas foram os quatro movimentos da peça “Ombres, espaces, silences”<sup>110</sup>(2005) de Gilles Gobeil<sup>111</sup>, representante do

---

<sup>109</sup> Software disponível em:

<http://www.inagram.com/accueil/outils/acousmographe>.

<sup>110</sup> Disponível em:

[http://www.electrocd.com/en/select/piste/?id=imed\\_0892-1.1](http://www.electrocd.com/en/select/piste/?id=imed_0892-1.1).

<sup>111</sup> Gobeil escreveu uma apresentação para o CD onde está inclusa a peça em questão: “Essas três peças são todas baseadas em um argumento literário (...) “Ombres, espaces, silences” (...) veio do livro de Jacques Lacarrière “homens possuídos por Deus”, de 1975, que li com fascinação quase 30 anos atrás. Este livro conta, com desprendimento e talento etnográfico, a busca do absoluto feita pelos primeiros monges da era cristã (...) Com “Ombres, espaces, silences”, quis revisitar a música polifônica inicial (*Ars Antiqua, Ars Nova*) (...) Eu queria reunir o universo de intervalos e acordes, e o universo muito maior de ruídos, este último fornecendo o cenário para a apresentação - ou evocação - de fragmentos modificados dos primórdios da música ocidental. O universo de ruídos repousa sobre um fenômeno fascinante da História do cristianismo: os eremitas, ou “Padres do Deserto” dos primeiros séculos da era cristã. Esses homens escolhiam conscientemente o isolamento, para cortar seus laços com a sociedade, pois eles acreditavam que a resposta para a questão

“cinema para o ouvido”, uma linha da música eletroacústica canadense, e, para fins comparativos, a música “Allowance”<sup>112</sup>, lançada em 2013, do Dj Isolée, que se apresentou em Florianópolis em 01 de fevereiro de 2015, na praia mole. É um artista muito influente no meio, atuando também como produtor musical. Fiz uma análise visual/partitura visual — a partir do espectrograma gerado pelo Acousmographie — da peça de Gobeil<sup>113</sup> para a disciplina de música acusmática que frequentei na UNESP, conforme dito no primeiro capítulo, e tive a oportunidade de conversar com o compositor na X Bimesp, onde difundiu algumas peças.

Gobeil produz muitas peças em formato estereofônico, o que o torna bastante popular e vendável/comercial, ou seja, suas obras circulam com maior facilidade. As composições de Gobeil trabalham o que é conhecido como “cinema para o ouvido”, já que

---

do destino humano só poderia ser encontrada fora da sociedade. Tentei descrever, através de uma série de quadros, a vida surpreendente destes homens, o seu fervor religioso (o mesmo fervor que deu à luz a primeira música polifônica), evocando os locais físicos, a aridez e ameaça do deserto, mas principalmente evocando a sua fabulosa imaginação espiritual". Retirado e traduzido, por mim, de: [http://www.electrocd.com/en/cat/imed\\_0892/notices/](http://www.electrocd.com/en/cat/imed_0892/notices/).

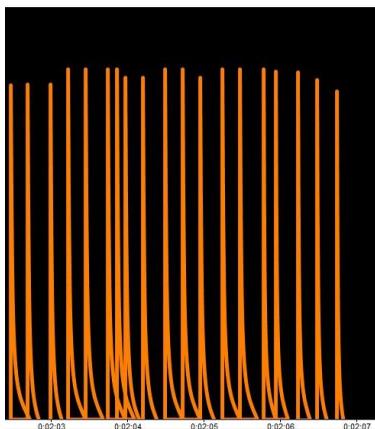
<sup>112</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=heHu5Tc-IgY>.

<sup>113</sup> A peça de Gobeil tem um "ar" misterioso, de algo não revelado, que aos poucos aparece, ao decorrer de cada movimento. Os sons que perpassem e se repetem ao longo da peça são cinco, pelo que pude identificar, remetendo a uma retomada temática, como na música tradicional. Há alguns objetos sonoros que remetem a voos de pássaro, em espaço amplo, aberto, numa espécie de voo rasante que configura em ataques ao longo da peça; está presente também um ruído grave permanente ao fundo; uma variedade de sons que remetem a vozes/cantos — menção que o compositor faz à música antiga; sons que lembram passos humanos; e sons que remetem a gritos humanos. A peça está dividida em quatro movimentos: o primeiro, *Vol de rève*, tem duração de 10'58"; o segundo, *Descente au tombeau*, 6'38"; o terceiro, *La nuit*, 2'59"; e o quarto, *Vision*, 2'40".

seus trabalhos inspiram-se em obras literárias “e procuraram "visualizar" essas obras por meio do som”<sup>114</sup>.

Coloquei, a seguir, trechos em que há repetições. Visualmente tem a mesma cor e forma, variando de tamanho conforme a duração e a intensidade. Ao fundo está presente o espectro sonoro, cujas cores variam de acordo com a frequência – os tons azulados/escuros para frequências mais baixas e tons de amarelo/laranja para frequências mais altas. As figuras marcam apenas os sons mais marcantes/significativos para a peça. Na música eletrônica dançante a repetição ritmada está presente durante toda a música, com retornos previsíveis e em ritmos precisos e marcados, de modo a possibilitar a dança. Na música eletroacústica também existe repetição, mas não é previsível ou ritmada, aparece com certa surpresa na narrativa, como é possível observar nas ilustrações a seguir:

Imagem 2 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 2’02’’ a 2’07’’ da música “Allowance”(2013) do Dj Isolée

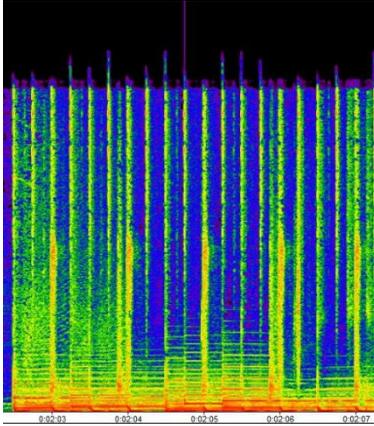


Fonte: Análise feita pela autora, fevereiro de 2015.

---

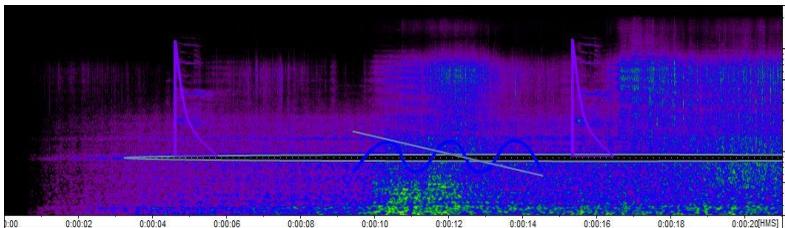
<sup>114</sup> Retirado e traduzido, por mim, de:  
[http://www.electrocd.com/en/cat/imed\\_0892/notices/](http://www.electrocd.com/en/cat/imed_0892/notices/).

Imagem 3 – Espectrograma do trecho 2’02’’ a 2’07’’ da música “Allowance”(2013) do Dj Isolée



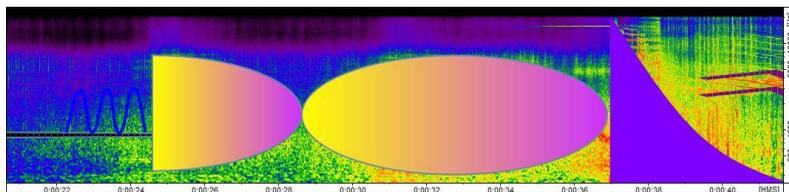
Fonte: Análise feita pela autora, fevereiro de 2015.

Imagem 4 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’00’’ a 0’22’’ do 1º movimento, *Vol de rêve*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



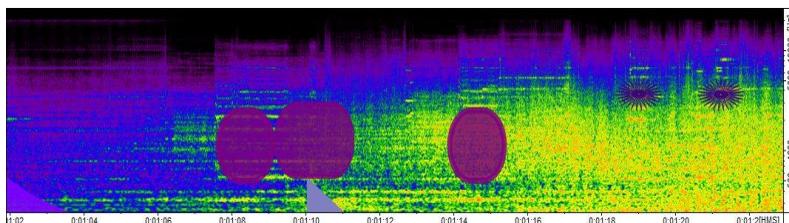
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 5 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’20’’ a 0’42’’ do 1º movimento, *Vol de rêve*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



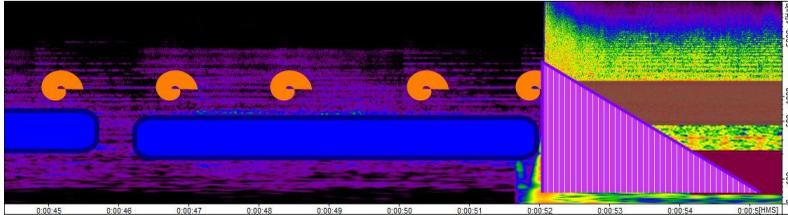
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 6 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’02’’ a 1’22’’ do 1º movimento, *Vol de rêve*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



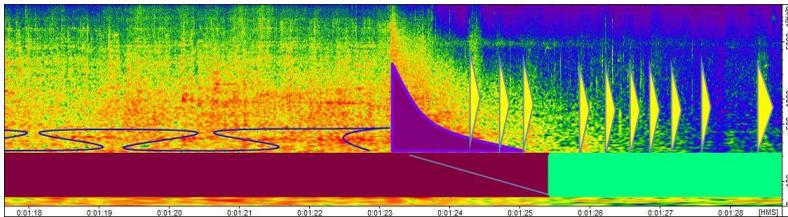
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 7 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’44’’ a 0’56’’ do 2º movimento, *Descente au tombeau*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



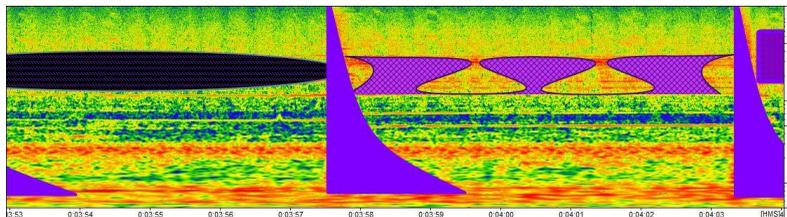
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 8 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’17’’ a 1’29’’ do 2º movimento, *Descente au tombeau*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



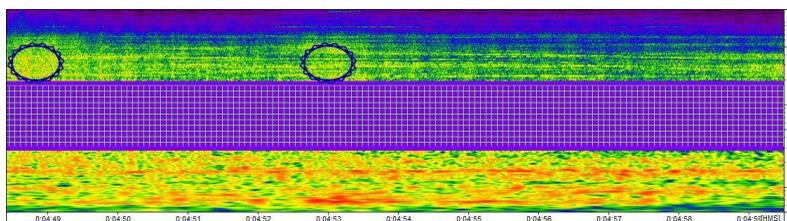
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 9 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 3’53’’ a 4’04’’ do 2º movimento, *Descente au tombeau*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



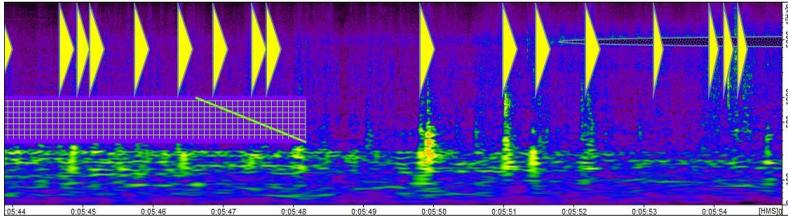
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 10 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 4’48’’ a 5’00’’ do 2º movimento, *Descente au tombeau*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



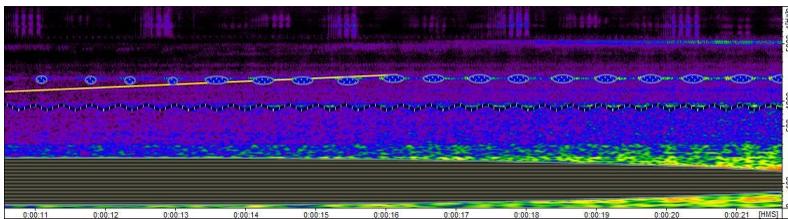
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 11 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 5’43’’ a 5’55’’ do 2º movimento, *Descente au tombeau*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



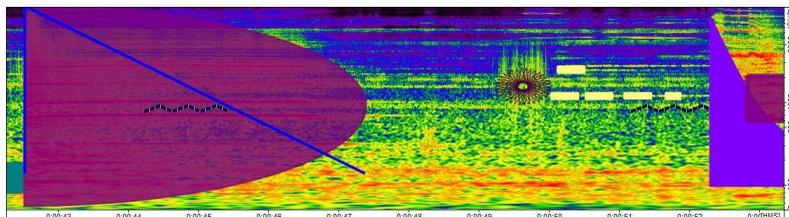
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 12 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’10’’ a 0’22’’ do 3º movimento, *La nuit*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



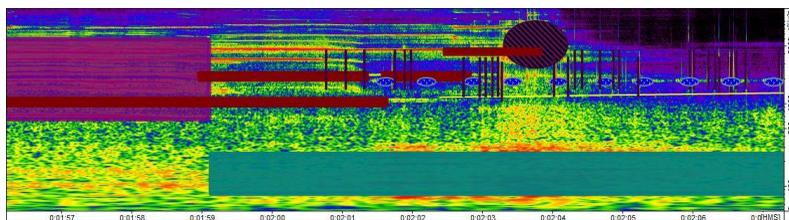
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 13 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 0’42’’ a 0’54’’ do 3º movimento, *La nuit*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



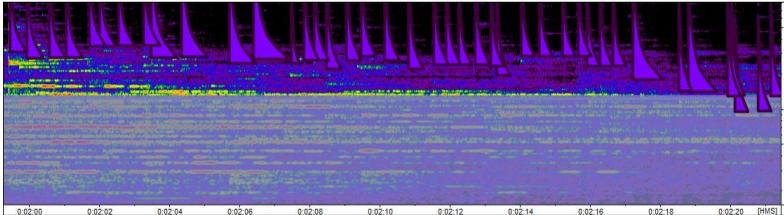
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 14 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’56’’ a 2’09’’ do 3º movimento, *La nuit*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



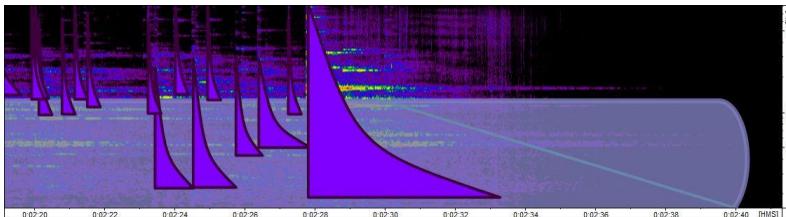
Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 15 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 1’59’’ a 2’23’’ do 4º movimento, *Vision*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Imagem 16 – Partitura visual/descrição dos fenômenos sonoros do trecho 2’19’’ a 2’42’’ do 4º movimento, *Vision*, da música “Ombres, espaces, silences”(2005) de Gilles Gobeil



Fonte: Análise feita pela autora, maio de 2014.

Sobre a repetição de elementos na música eletroacústica, recebi, durante a oficina com o Prof. Beck, no Festival Internacional de Vale Vêneto, dois conselhos que ilustram bem como os efeitos e timbres devem ser trabalhados: o primeiro conselho consiste em nunca fazer as coisas apenas uma vez; o segundo conselho consiste em nunca fazer duas vezes do mesmo modo.

Ainda sobre a questão da repetição na música erudita, Eric, meu interlocutor, admite, durante nossa conversa, com certo

embaraço, que é um admirador da música minimalista, uma das vanguardas mais renegadas nesse meio devido à busca pela simplicidade e repetição que caracterizam esse estilo, além de ser muito utilizado em trilhas sonoras de filmes nas últimas duas décadas, fato que o tornaria “popular”:

eu adoro o minimalismo (...) ninguém gosta (...) porque eles consideram simplista, repetitivo, (...) é uma música que é tão progressiva, que é como se um mosquitinho ouvisse a música mais complexa, se você acelerá-la, você vai ter outro resultado sonoro que talvez fosse um mosquito conseguindo ouvir que nem a gente a música (...) é uma música de ter as progressões tão lentas, tipo a gente escuta só repetição, mas tem uma riqueza formal, que a gente não presta atenção por causa da repetição (...) é cada vez mais popular, acessível, por causa da simplicidade harmônica, melódica, apesar das repetições, mas auditivamente me agrada. (Eric)

Torna-se então uma corrente da música contemporânea rejeitada entre os contextos por onde circulei, com certa tendência a ser excluída desses meios acadêmicos. Eric narra o fato de manter em segredo esse gosto, pois seu orientador desaprovava:

embora ele [o orientador] desaprovasse meu gosto que eu mantenho até hoje só que em segredo pelos minimalistas (...) é considerado pelos compositores que compartilham com o pensamento alemão como tipo, compositores não só, os críticos também, como uma música de massa (...) de filme, de massa, de fácil acesso (...) se compararmos Philip Glass com Stockhausen [é mais fácil entender Glass que Stockhausen] (...) [também é parecido]

com uma música romântica clássica e também uma música mais próxima de uma música popular. Ele [Glass] trabalha harmonias mais tradicionais e coisas assim, não tem grandes surpresas na música dele. (Eric)

Ele conta, ainda, que devido a esse fato, não pode compor esse tipo de música na faculdade e nem enviá-la para concursos que estejam ligados ou “não tenham a influência dos meus professores”, já que deve obedecer a uma determinada forma acadêmica que para ele não possibilita, algumas vezes, um resultado sonoro que o satisfaça:

o principal fato que eu não gosto é música que parece muita complicada pelo fato de ser simplesmente complicada, eu não acho que tem uma justificativa audível pelo excesso de complexidade de certas músicas. Tem, por exemplo, uma música que se eu falar um sacrilégio, mas ‘visage’ do Berio eu acho uma música que tipo, é a justificativa teórica dela é linda, excelente, mas o resultado sonoro parece complicação por complicação (...) eu acho linda a definição teórica (...) mas o problema é tipo, o resultado disso é algo me entedia me irrita (...) dificuldades técnicas a parte que às vezes chega a ser irritante, em algumas músicas, mas tem uma que são simplesmente irritantes (...) pra mim música tem que ter os dois [ados] bons [a justificativa teórica e o resultado sonoro] (...) Acabo entrando em conflito com os meus professores por causa disso, por que eu não quero um resultado sonoro que eles esperam que tenha (...) existem outros caminhos que enquanto eu tiver na faculdade vai ser difícil eu trabalhar outros

caminhos porque ela engole nosso tempo todo, nossos pensamentos. (Eric)

### **3.4. A difusão eletroacústica, o ruído e a experiência corporal/perceptiva do ritual**

“Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie”<sup>115</sup>. (RUSSOLO, Luigi. Manifeste futuriste, 1916)

Há, de um modo geral, uma crença na imaterialidade/intangibilidade da música ocidental, sobretudo na música erudita, cuja origem, dessa ideologia, está ligada à música romântica. Esse aspecto da corporalidade e das sensações que a música eletroacústica causa no ouvinte, por meio do sistema de escuta reduzida e do enfoque no momento da escuta e das variações tímbricas, seguindo a lógica fenomenológica de Schaeffer, surge como uma espécie de novidade.

Baseando-se na fenomenologia de Husserl, Schaeffer utiliza o conceito de “epoché” ou “redução fenomenológica”. Garcia afirma que a epoché “designa uma suspensão de uma fé na existência do mundo exterior e a concentração da percepção em si, como atividade da consciência. A percepção é ressaltada como único caminho de acesso à realidade” (GARCIA, 1998, p.28). Há, desse modo, uma “intencionalidade da percepção” (GARCIA, 1998, p.28) já que o homem não consegue perceber a realidade por completo e como um todo, apenas parcialmente, ou seja, através de uma “consciência intencional”.

A existência do objeto sonoro depende, em certa instância, de uma “escuta reduzida”, que consiste em um ato de “descondicionamento dos hábitos de escuta” (GARCIA, 1998, p.

---

<sup>115</sup> RUSSOLO, 1916/1975, p.40.

29), na qual é “preciso que a percepção descarte os aspectos indiciais do fenômeno sonoro percebido, assim como os aspectos simbólicos” e “se concentre apenas nas qualidades do som em si” (GARCIA, 1998, p. 29). Para Garcia (1998), Schaeffer exclui o aspecto simbólico do objeto sonoro, levando o conceito de escuta reduzida a ser amplamente criticado devido a esse desligamento do signo e, por consequência, do aspecto simbólico.

Para Menezes Bastos “o universo sonoro-musical”, no mundo ocidental, é “visto como “intangível” e, mesmo, “imaterial”” (MENEZES BASTOS, 2012, p.10), que nada tem a ver com a percepção ameríndia do som. Para mim, a música eletroacústica talvez esteja muito mais próxima da descrição que Menezes Bastos faz da música Kamayurá, para os quais “o som é tão material quanto, por exemplo, as pedras” (MENEZES BASTOS, 2012, p.10), revelando, então, sua lógica de “audição do mundo” (MENEZES BASTOS, 2010, p.8). No mesmo sentido, Menezes Bastos afirma que os sentidos humanos não são “universalmente padronizados” (MENEZES BASTOS, 2012, p.2-3), isto é, eles “são construídos de maneira própria por cada grupo humano” e, nesse processo, ganham “marcas constitutivas únicas”. Desse modo, a audição, ou aquilo que ouvimos, é apreendida “em nosso cenário sócio-cultural-ambiental”, ou seja, “aquilo que ouvimos e aquilo que produzimos no respectivo mundo sonoro-musical”.

Dada a maneira como são os concertos/recitais de música eletroacústica, que tem como característica marcante a projeção das obras através da disposição de um sistema de alto-falantes, de modo a criar “ambientes sonoros”, e cujo objetivo das projeções sonoras nas salas planejadas para esse tipo de concerto é a “difusão sonora” que “permite a imersão do ouvinte no ambiente criado pelo compositor”<sup>116</sup>, é possível que esse tipo de música se mostre bastante “material” ou “tangível” para seus produtores e sua audiência.

---

<sup>116</sup> Disponível em <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/orquestra-de-alto-falantes-da-ufrgs-se-apresenta-na-sala-dos-sons>. Acesso em 14 de julho de 2013.

De maneira similar, sem recorrer a reduções conceituais, um compositor de música eletroacústica aprende a ouvir o mundo, caçando sons, explorando os timbres-ruídos que o cercam, para incorporá-los em seu trabalho, mostrando a tangibilidade e materialidade sonoras de sua música, sobretudo no momento da performance.<sup>117</sup>

Para Nespoli “esses procedimentos criativos”, referindo-se à arte sonora, “parecem objetivar a realização de processos que incorporam ao universo tecnológico atual aspectos subjetivos que revelam outras dimensões entre a sensorialidade, o corpo e o objeto técnico” (NESPOLI, 2013, p. 425).

De acordo com Murray Schafer (2001), acerca de Lévi-Strauss, o ruído, nas Mitológicas II, se aproxima do sagrado enquanto o silêncio se aproxima do profano. Alguns ruídos sagrados são invocados para quebrar com a monotonia do silêncio cotidiano de comunidades isoladas ou rurais. Esses ruídos aparecem em momentos rituais como os que estão ligados à guerra ou à religião. Eric e Matheus, meus interlocutores, falam do momento ritual da difusão acusmática<sup>118</sup> como um momento “sagrado”, “um ritual sagrado”. Em meio a massa de ruídos que nos cercam, na vida urbana, um momento em que se pode parar, em um ambiente acusticamente isolado, e se dedicar à escuta de ruídos-musicais, torna-se sagrado pois difere dos outros modos como percebemos o ruído cotidianamente.

O ritual da difusão eletroacústica é descrito por Fernando, um dos meus interlocutores, afirmando que o modelo acusmático

---

<sup>117</sup> Acrescento ainda outros trabalhos interessantes sobre a materialidade da música ameríndia: materialidade e espacialidade na música guarani (MONTARDO, 2006); materialidade e o “*caráter fundamentalmente musical da alteridade*” (2011, p.1004) dos povos amazônicos (BARCELOS NETO, 2011); materialidade da música e do mito entre os Wauja do Alto Xingu (MELLO, 1999, 2005; PIEDADE, 1997, 2004).

<sup>118</sup> A “música eletroacústica de gênero acusmático” (GARCIA, 2005, p. 105) foi a mais frequente em termos de performance durante minha pesquisa, ou seja, quase todos os concertos que assisti, durante o trabalho de campo, foram de música acusmática.

restringiu-se a “a uma ideia muito cortadinha de concerto de música eletroacústica (...) [ou seja] um concerto com oito a dez peças de sete a doze minutos, oito canais, [ambiente] escuro”. No entanto, para Daniel o concerto é um evento social cuja situação

nunca vai ser igual, e que para cada pessoa, por comportamento, sei lá, fisiológicos e tal, vai ser diferente e também o próprio local dela vai ser da onde ela está escutando, vai ser diferente (...) dentro da sala, o lugar, por exemplo, se a gente fizer um concerto aqui, e fizer um na sala São Paulo Municipal, a mesma peça vai soar totalmente diferente, então a gente já tem a experiência soando aqui nessa sala, aqui no estúdio. E lá no teatro, por mais que a gente tente controlar, é diferente. Então, não adianta você... Eu acho né... Hoje ainda nós não temos essa fineza tecnológica e nem acho que precisaria. (Daniel)

As pessoas ligadas ao NuSom e ao Ibrasotope empreendem um esforço no sentido de quebrar/romper com esse ritual, que na verdade é quebrado parcialmente, apenas no que diz respeito à formalidade da difusão acusmática. Há, na USP, a ausência de uma sala adequada para uma difusão, visto que a sala utilizada para isso é bastante simples se comparada às estruturas da UNESP e da FASM. Existe, assim, um conjunto de limitações materiais acrescido à crescente falta de interesse por essa estética da obra acusmática — vista como “tradicional” ou “clássica”, fala-se em “música eletroacústica clássica e/ou tradicional”, referindo-se ao modelo de peça acusmática. Nesses dois grupos existe maior tendência aos tangenciamentos/associações com outras mídias e, mais ainda, a outros usos que se desvinculam desse modelo “tradicional”, concentrando a produção em peças de eletrônica em tempo real (*live electronics*) com grande ênfase na improvisação. Proporcionam um retorno ao modelo usual, na música, de unir músicos, e seus instrumentos, em um palco, com foco na interação

humana, afastando-se do modelo solitário, do compositor isolado em seu laboratório.

Para os músicos da tradição de música de concerto a música eletroacústica e suas variações se apresentam como modelos estranhos/difíceis de assimilar, representando uma perspectiva de “vanguarda”, que não é lida/percebida como “erudita”. Dentre os que se dedicam a esse trabalho de “vanguarda” — com quase um século de existência, mas ainda pouco absorvido pela maior parte dos músicos e dos públicos da música “erudita” — há uma nova divisão, interna dessa vez, entre “tradicional” e “vanguarda”: as peças em tempo diferido, como as peças de música acusmática, são vistas como representantes da tradição, enquanto as feitas em tempo real são concebidas como “vanguarda” ou representantes do novo, do contemporâneo em matéria musical.

Garcia enfatiza em sua tese que a composição não é feita apenas de “modelos do sonoro”, somam-se a esses modelos outras “modalidades sensoriais, como a visão, a percepção acústica do espaço, as memórias senso-motoras e outras imagens do corpo” (GARCIA, 1998, p.18-19). Para Garcia reconhecer a presença do corpo na música eletroacústica refuta o senso comum, acerca dessa música, de que ela “eliminou a presença humana e o gesto instrumental” (GARCIA, 1998, p.22).

Posso afirmar, ainda, que o conceito geral de música acusmática transmite a noção de que é uma música sem performance, no entanto, conforme pude observar e experimentar na prática, envolve um *ethos* específico, incluindo técnicas corporais e conhecimentos específicos de interpretação e funcionamento dos equipamentos sonoros, além de profundo entendimento da escuta da peça e transmissão de sua interpretação, por parte do difusor, para o público.

Nota-se no público um estranhamento sonoro: faz-se associação com trilhas de filmes de terror e de ficção científica, conforme Eric; o posicionamento das caixas, por exemplo com sons vindos de trás, em direção as nossas costas, “mexe com nossos instintos” (anônimo), além do ritual da sala escura, com o público rodeado de alto-falantes, público com a cabeça baixa e, geralmente, os olhos fechados, no caso da música acusmática, já

que não há o estímulo visual do performer no palco. Com exceção, também, de quando se utilizam outros recursos multimídia, que tive presenciei em poucas oportunidades como, por exemplo, na Bimesp, onde ocorreram dois concertos de música acusmática acompanhada de vídeo, sendo que um deles era na verdade o texto e a tradução do texto de uma ópera eletroacústica que estava sendo apresentada.

Essa associação com filmes de ficção científica não é infundada. De acordo com Fritsch “cineastas de filmes de ficção científica das décadas de 1950 e 1960” notaram a funcionalidade dos “efeitos providos de instrumentos eletrônicos” para “as cenas com marcianos, espaçonaves e foguetes que decidiram utilizar a própria música eletrônica como trilha sonora” (p.109). Fritsch cita os seguintes filmes: *Bells of Atlantis* (1953) e *Forbidden Planet* (1956). Compositores famosos na música eletroacústica, como Bernard Parmegiani também trabalharam com trilha sonora de filmes. Parmegiani compôs “trilhas sonoras eletroacústicas” (FRITSCH, 2008, p. 109) para *La Poupée* (1962) e *Les Jeux des Anges* (1964) e *Le Dictionnaire de Joachim* (1965). Há outras trilhas famosas, da década de 70, como a do filme *Laranja Mecânica*, em 1970, feita por Wendy Carlos. Fritsch acrescenta que um grupo representante do *Krautrock*, o *Tangerine Dream*, também “realizou várias trilhas sonoras utilizando sintetizadores” (FRITSCH, 2008, p. 113) para filmes como *Thief* (1980), *Negócio Arriscado* (1983) e *A Lenda* (1985).

Assim, essas trilhas sonoras, tanto as de filme como algumas compostas também para a TV “tornaram-se um meio de registro e divulgação da obra incidental de compositores de música eletrônica. Através de DVDs e CDs, composições podem ser ouvidas com grande qualidade” (FRITSCH, 2008, p.108).

Segundo Garcia (1998), torna-se interessante entender o conceito de “imagem-de-som” de François Bayle. Assim, Bayle toma como ponto inicial a “imagem mental auditiva” e a distingue, em termos perceptivos, criando um “intermediário entre som original (objeto) e imagem mental” que só é possível devido ao “surgimento dos meios elétricos de registro do som” (GARCIA,

1998, p.44-45). Esse intermediário é o que Bayle nomeia “imagem-de-som”.

Bayle (apud GARCIA, 1998, p.173) batizou de “*acousmonium*” a disposição de uma orquestra de alto-falantes, que projetam uma tela sonora para o público. No entanto, Garcia afirma que “as verdadeiras telas, onde se projetam as vibrações dos sons emitidas pelos alto-falantes, são os nossos corpos” já que é nos corpos do público que “confluem os sons que acordam todos os sentidos. Neles estão contidos os modelos perceptivos, as memórias, as vivências que vão operar as leituras dessa música” (GARCIA, 1998, p.173).

A disposição e mobilização dos sons no espaço transforma a experiência de escuta do público, pouco acostumado, geralmente, a escutar, por exemplo, sons vindos do teto e da parte de trás da sala de concerto, possibilitando uma certa tangibilidade do som através de uma nova experiência de escuta imersiva. Iazzetta (2009) fala da “corporalidade” na música eletroacústica e de como as novas tecnologias trazem ao ouvinte uma nova experiência de escuta que envolve o corpo como um todo, não apenas uma escuta contemplativa.

A variedade de timbres dispostos no espaço prendem o ouvinte, como afirmam Fábio e Eric em suas falas. O timbre<sup>119</sup> tem importância central na música eletroacústica pois a manipulação dos sons busca alterar texturas/timbres. Wisnik, ao elaborar uma breve antropologia do ruído, afirma que o timbre-ruído retorna à música no século XX, quando “barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical” (1989, p.43), ampliando-se e liberando-se os materiais sonoros nas composições, incluindo nisso, entre outros efeitos, a expansão do uso de dissonâncias, das modificações de timbres e do uso de

---

<sup>119</sup> “A term describing the tonal quality of a sound; a clarinet and an oboe sounding the same note at the same loudness are said to produce different timbres. (...) the perception of timbre is a synthesis of several factors, and in computer-generated music considerable effort has been devoted to the creation and exploration of multi-dimensional timbral spaces” (no verbete “Timbre”, em Grove Dictionary of Music and Musicians)

ruídos. Wisnik (1989) relaciona essas transformações na linguagem musical ao próprio contexto do início do século XX: a Primeira Guerra Mundial e suas ruidosas armas de guerra, o desenvolvimento das metrópoles e toda variedade de ruídos que provém do ritmo da vida urbana-industrial. Desse modo, o ambiente passa a ser tomado por “meios de produção e reprodução sonora” (1989, p.47) eletroacústicos: a vitrola, o rádio, os sintetizadores. Para Wisnik, a música concreta e a música eletrônica “disputaram polemicamente a primazia do processo de ruidificação estética do mundo” (1989, p.47), ambas com o propósito de produzir ruídos “com base em máquinas sonoras” (1989, p.47), tornando o objeto sonoro todo e qualquer ruído, que é submetido a “um processo sem precedentes de rastreamento e manipulação laboratorial das suas mais ínfimas texturas (gravado, decomposto, distorcido, filtrado, invertido, construído, mixado)” (WISNIK, 1989, p.48).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, faço, aqui, uma breve explanação geral sobre o trabalho e apresento algumas ideias e questões que abrem caminho para a continuidade dessa pesquisa.

Por uma questão de limitação do tempo e de contornos metodológicos do trabalho, não pude tratar adequadamente da questão de gênero envolvida nos círculos acadêmicos por onde transitei, nos quais era, com frequência, a única mulher presente. Todavia, pretendo dar continuidade à pesquisa no decorrer do doutorado em antropologia social na UFSC, tratando especificamente da presença, do papel e da atuação das mulheres nesse vasto campo da música contemporânea brasileira. Por quê há poucas mulheres compondo e mostrando suas obras? Por quais motivos, de um modo geral, optam pela carreira, na música, de instrumentistas e/ou educadoras musicais?

Abriu-se também, para mim, outro campo de interesse que consiste em entender/buscar um pouco da perspectiva histórica das primeiras experiências com a música eletroacústica feitas no Brasil. Não há consenso sobre suas origens e trabalhos iniciais dentro do campo musical brasileiro, do mesmo modo em que existem conflitos sobre suas origens enquanto gênero — alguns desconsideram a música eletroacústica norte-americana, por exemplo — que refletem, muitas vezes, divergências ideológicas, mais do que meramente estéticas.

Neste trabalho, a música eletroacústica acusmática foi a mais frequente em termos de performance. Pretendo, para uma futura pesquisa de doutorado, explorar as demais modalidades de performance, recorrendo a outros grupos, com enfoque em outros gêneros da música eletroacústica, expandindo a pesquisa para outros locais/universidades — para além de São Paulo — buscando, desse modo, uma maior variedade de performances e apropriações artísticas.

Além disso, considero interessante analisar a lógica autoral por trás dessas composições. Até que ponto os programas/software e seus criadores são responsáveis pelas

sonoridades e timbres passíveis de serem usadas(os)/manipuladas(os) pelo compositor? Ademais, há, de fato, uma “autoria ciborgue”?

Gostaria, ainda, de aprofundar questões relativas à produção, à circulação e à recepção das obras de música eletroacústica, envolvendo também questões sobre o mercado da arte — mais especificamente em relação à música — e o papel das instituições e do Estado na manutenção/existência do mesmo, no contexto brasileiro, gerando um sistema de privilégios e distinções<sup>120</sup>.

Guita Debert (2008) considera a antropologia uma disciplina — aliás, “a mais indisciplinada das ciências humanas” (DEBERT, 2008, p.41) — cuja peculiaridade consiste em ter um objeto de pesquisa amplo e diverso, de dimensões e de extensões difíceis se serem mapeadas, já que “qualquer tema ou região podem ser objetos de estudo antropológico” (DEBERT, 2008, p.41). Por trabalhar diretamente com pessoas — e seus coletivos de objetos —, sem as quais nosso campo perde o sentido, torna-se palco de um profundo e abrangente jogo de expectativas que é dado em campo.

O trabalho do antropólogo não se realiza sozinho ou isolado em um gabinete ou em uma varanda, como aponta Goldman (2003), citando Stocking. Sobre a subjetividade e a intersubjetividade, presentes no fazer antropológico, também há interessantes contribuições de Grossi (1992) e Favret-Saadra (2005), esta acrescenta, ainda, o ato de ser afetado ao fazer antropológico. O projeto Malinowskiano de romper com essa antropologia de varanda inaugurando no trabalho do antropólogo a ida a campo, por si mesmo (ou seja, sem um intermediário encarregado de “colher” as informações), estava de acordo com algumas das diretrizes do trabalho científico daquele tempo que

---

<sup>120</sup> Penso em aprofundar, também, a questão da presença da ideologia romântica da intangibilidade, imaterialidade e inefabilidade na música eletroacústica, em comparação, por exemplo, àquilo que tem vigência no mundo ameríndio.

empreendiam uma separação entre sujeito e objeto, assim como a busca por uma possível neutralidade da figura do antropólogo em campo.

No entanto, em relação à produção realizada pelos antropólogos que o precederam, Malinowski realiza um importante diferencial que é estabelecer a vivência íntima com os nativos, posta em prática, até então, por “amadores” (como os missionários, por exemplo):

A pesquisa de campo realizada em moldes científicos supera, e muito, quaisquer trabalhos de amadores. Há, todavia, um aspecto em que o trabalho de amadores frequentemente se sobressai: em sua apresentação de fatos íntimos da vida nativa (...) através de um contato muito estreito com os nativos durante um longo período de tempo. (Malinowski, 1922/1978, p.27)

Através da “observação participante” o antropólogo vai além dos *surveys* – os quais permitiam delinear, de certa forma, o “esqueleto” de uma aldeia – conseguindo adentrar nos aspectos mais ínfimos da vida social, obtendo, a partir disso, informações mais completas, ou seja, “a carne e o sangue” da vida nativa:

Vivendo na aldeia, sem quaisquer responsabilidades que não a de observar a vida nativa, o etnógrafo vê os costumes, cerimônias, transações, etc., muitas e muitas vezes; obtém exemplos de suas crenças, tais como os nativos realmente as vivem. Então, a carne e o sangue da vida nativa real preenchem o esqueleto vazio das construções abstratas. (Malinowski, 1922/1978, p.29)

A subjetividade do pesquisador e de seus interlocutores não entrava propriamente na análise, pois Malinowski mantém intacta a divisão entre “eles” e “nós” (FAVRET-SAADA, 2005, p.157)

ou, em outras palavras, a divisão entre “sujeito” e “objeto”. Não é possível falar, então, em intersubjetividade a essa altura da produção antropológica.

Porém, de acordo com Grossi (1992) a relevância de considerar a subjetividade nas relações entre o antropólogo e seus interlocutores tem ganhado espaço recentemente no âmbito das discussões de teoria antropológica, deixando de ser uma questão periférica e passando a ser um ponto “central na construção de etnografias” (GROSSI, 1992, p.7). A partir desse ponto de virada na teoria antropológica, soma-se a própria trajetória pessoal do investigador à perspectiva em que ele lê e constrói suas observações e suas conclusões sobre os nativos de sua pesquisa, deixando de ser uma tentativa de análise distanciada, neutra ou imparcial (GROSSI, 1992).

Segundo Favret-Saada “o próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre uma comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159). Dessa forma, a comunicação que se estabelece no trabalho de campo pode ter, então, uma motivação inconsciente para o pesquisador, o que não o impede de dar continuidade a sua prática em campo, desde que ele se permita ser afetado e estabelecer uma comunicação eficaz com seus interlocutores. Como disse Marilyn Strathern<sup>121</sup> sobre em que consiste o ato de etnografar: “put yourself in the hands of others”.

O pesquisador é afetado de diversas maneiras. Existe grande ansiedade pré-campo, que se torna uma constante, culminando no momento introspectivo da escrita. Grossi (2004) fala sobre a “dor da tese” — neste caso a “dor da dissertação”, parafraseando Grossi — que afeta também fisicamente quem a está escrevendo, somadas às dificuldades em cumprir prazos e à vontade perfeccionista (ou masoquista?) de prolongar o tempo de escrita. Para Grossi essa é uma dor — ritual — que se “re-atualiza (em menor escala) cada vez que temos que escrever um artigo” (GROSSI, 2004, p.223).

---

<sup>121</sup> Em palestra proferida na USP em 25 de agosto de 2014, na abertura XII Graduação em Campo.

Para Favret-Saada (2005) o afeto sempre foi colocado em segundo plano ou, de certo modo, tornado invisível ou pouco representativo nas questões em torno do fazer antropológico, sendo tratado, muitas vezes, como simples consequência de um construto social. A autora ressalta que não há o sentido de “empatia” nessa relação que se dá entre o antropólogo e seus interlocutores, pois não se procura mais o “tornar-se nativo” ou, então, “colocar-se no lugar do nativo” – segundo a reflexão de Goldman “meu argumento básico aqui não é tanto que “virar nativo” seja impossível ou ridículo, mas que, em todo caso, é uma ideia fútil e plena de inutilidade” (GOLDMAN, 2003, p.458) – mas uma experiência que envolva aspectos mais amplos, mais profundos e, talvez, inconscientes: “minha experiência de campo (...) levou-me a explorar mil aspectos de uma opacidade essencial do sujeito frente a si mesmo(...) Pouco importa o nome dado a essa opacidade (“inconsciente” etc.)” (FAVRET-SAADA, 2005, p.161).

Goldman relaciona a noção de “ser afetado”, de Favret-Saada, à noção deleuzeana de “devir”, a qual se trata de um “movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra” (GOLDMAN, 2003, p.464).

Assim, o fazer etnográfico, enquanto forma peculiar de relação humana – e, por isso mesmo, envolto em afetos – transforma tanto o antropólogo quanto seus interlocutores, em um processo de constante devir – fluido, maleável e sujeito à mutação duradoura – assim como nossas identidades, nas palavras de Lévi-Strauss (1960, p. 17 apud GOLDMAN, 2003, p.463): “não é jamais ele mesmo nem o outro que ele [o etnógrafo] encontra ao final de sua pesquisa”.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Samuel; “Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo: repensando a agenda da pesquisa etnomusicológica”. In: ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria (Org). **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. pp. 194-213.

BACAL, Tatiana. **O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética**. 2010, 260f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia Social, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Música, máquinas e humanos: os Djs no cenário da música eletrônica. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BARCELOS NETO, A. A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado. **REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2011, V. 54 Nº 2**.

BENJAMIN, WALTER. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” (1961). In: **Coleção Os Pensadores – Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BOURDIEU, P. Homo academicus. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BORN, G. Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Berkeley: University of California Press, 1995.

CAMPBELL, M. Timbre. In: Grove Dictionary of Music and Musicians, third edition. Oxford University Press. Disponível em <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>. Acesso em: 12 de set. de 2014.

CARNEIRO DE LIMA, M. Processos de hibridização entre a música eletroacústica e a música eletrônica dançante: as *quatro peças para lounge* de Rodolfo Caesar. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, Unesp, 2014. p.1-9.

CHION, M. **Guide des objets sonores**: Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris: Buchet/Chastel, 1995.

CICHELLI VELLOSO, R., BARROS, F.M. Referenciais teóricos da música eletroacústica brasileira contemporânea: acerca de um novo questionário. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, Unesp, 2014. p.1-10.

DEBERT, Guíta (2008) “Ética e formação do antropólogo” In: SILVA, Gláucia (org.) Antropologia Extramuros, Brasília: Paralelo 15.

DHOMONT, F. Les limites de l’espace. **L’espace du son III**. Avignon, 2009.

DOMÍNGUEZ, M. E., *Suena el Río*. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Florianópolis, SC, 2009.

DOUGLAS, Mary. Como as instituições pensam. São Paulo: Editora da USP, 2007.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. In: *Cadernos de Campo*, n.13, São Paulo, 2005/1990, p.155-161.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Os DJs da Perifa**: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FOOTE WHYTE, William. **Sociedade de esquina [Street Corner Society]**: A estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FRITSCH, Eloy F.; Música eletrônica: uma introdução ilustrada. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

GARCIA, Denise. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. 1998, 249f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Percepção, Análise e construção na música eletroacústica. **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas: v.7, n.1, p.105-11, 2005.

\_\_\_\_\_. O grupo música nova e a mídia eletroacústica: revisão de conceitos e proposta de classificação. In: Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2007.

GEERTZ, C. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

GELL, A.; Art and Agency: an anthropological theory. New York: Oxford Press Inc., 1998.

GESLIN, Yann; LEFEVRE, Adrien. Sound and musical representation: the *Acousmographie* software. Proceedings ICMC 2004. Disponível em: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/sound-and-musical-representation-the-acousmographie-software.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.138>

GOLDMAN, Márcio. “Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia”. In: *Revista de Antropologia*, V. 46, Nº 2, São Paulo, 2003, p.446-476.

GUERIN, F. “Aperçu du genre électroacoustique au Québec”. **Circuit**: musiques contemporaines, vol. 4, nº 1-2, 1993, p. 9-32. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/circuit/1993/v4/n1-2/902061ar.pdf>

GRIFFITHS, P. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

GROSSI, Miriam. “Na busca do ‘outro’ encontra-se a ‘si mesmo’” In: *Trabalho de Campo e Subjetividade*, Florianópolis: PPGAS, 1992, p.7-18.

\_\_\_\_\_. “A dor da tese”. **Ilha R. Antr.**, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, [v. 6, n. 1, 2 \(2004\)](#)

HARMAN, Graham. **Prince of networks**: Bruno Latour and metaphysics. Melbourne: Re.press, 2009.

HENNION, A., 2002; *La pasión musical*. trad. Jordi Terré, Barcelone/Buenos Aires/México, Ed. Paidós, 2002.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

\_\_\_\_\_. *Música eletroacústica*. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Tecnologia*. Disponível em <http://cibercultura.org.br>. Acesso em: 13 de set. de 2014.

LATOURE, Bruno; **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

\_\_\_\_\_. **Investigación sobre los modos de existência**: una antropología de los modernos. Buenos Aires: Paidós, 2013.

\_\_\_\_\_. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOURE, B. e WOOLGAR, S.; A vida de laboratório: a construção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

LÉVI-STRAUSS, C.; 1964. O cru e o cozido (Vol. I da coleção *Mitológicas*). Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2010.

\_\_\_\_\_. 1971. O homem nu (Vol. IV da coleção *Mitológicas*). Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2011.

LIMA, Roberto Kant de. A antropologia da academia: quando os índios somos nós. Niterói: EDUFF, 1997.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural (coleção Os Pensadores), 1978.

MANNING, P. **Electronic and computer music**. New York: Oxford University, 2004.

MANOVICH, Lev. Estudos do software. In: Teoria digital: dez anos do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Concepção editorial Paula Perissinotto e Ricardo Barreto. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FILE, 2010.

MELLO, Maria Ignez C. **Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu**. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis.

\_\_\_\_\_. **Iamurikuma: Música e Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além da Antropologia sem Música e da Musicologia sem Homem”. In: *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: EDUSC, 2013.

\_\_\_\_\_. 2012. “Audição do Mundo Apùap II: Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível”, *Antropologia em Primeira Mão*, 134.

\_\_\_\_\_. 2007. “Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado”, *Antropologia em Primeira Mão*, 102.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre Adoniran: Um estudo antropológico sobre a “Saudosa maloca”. *RBCS Vol. 29 n° 84 fevereiro/2014*.

MENEZES, Flo. *A Espacialidade na música eletroacústica. Arteunesp*, São Paulo, SP n.11, p.53-61, 1995.

\_\_\_\_\_. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

\_\_\_\_\_. Por que escrever sobre a música eletroacústica? In: FRITSCH, Eloy F.; *Música eletrônica: uma introdução ilustrada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

MISKALO, Vitor K., **¿Música?: processos e práticas de criação e performance em um ambiente de pesquisas em sonologia**. 2014, 239p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **A música como “caminho” no repertório do xamanismo guarani**. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, volume 17(1): 115-134, 2006.

MURRAY SCHAFER, R. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

NAVAS, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. SpringerWienNewYork, 2012.

NESPOLI, Eduardo. “Máquinas em transformação: arte sonora, agência e indeterminação”. In: DAWSEY, J., MOLLER, R., MONTEIRO, M. et.al., **Antropologia e performance**: ensaios napedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p.425-439.

PIEADADE, Acácio Tadeu de C. **Música Ye’pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro**. 1997. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis.

\_\_\_\_\_. **O Canto do Kawóká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal

de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis.

PINHEIRO, Luis Roberto. “Música eletroacústica brasileira”. In: Encarte da *Coletânea de Música Eletroacústica Brasileira*. Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, Brasília, 2009.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora”. In: **Rev. Antropol.** 44:1, São Paulo, 2001.

PRICE, S. Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. Música eletrônica: a textura da máquina. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2005.

RUSSOLO, Luigi. L’art des bruits. Lausanne: Éditions l’âge d’Homme, 1975.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado dos objetos musicais. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SEEGER, Anthony; Etnografia da música. Cadernos de Campo, São Paulo, n.17, p.237-259, 2008.

SOUZA, Carla Delgado de. **Gilberto Mendes**: entre a vida e a arte. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

THIERY, O. & HOUDART, S., Humains, non-humains: comment repeupler les sciences sociales. Paris: La Découverte, 2011.

WARDRIP-FRUIIN, Noah. Estudos do software. In: Teoria digital: dez anos do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Concepção editorial Paula Perissinotto e Ricardo Barreto. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FILE, 2010.

WEBER, M.; 1911. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. Trad. Leopoldo Waizbot. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 1989.



## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. **Pensamento alemão no século XX**: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil, Volume III. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ALVES, C. F.; A agência de Gell na antropologia da arte. *Horiz. antropol.* [online]. 2008, vol.14, n.29, pp. 315-338. ISSN 0104-7183.

ATTALI, J. Noise: the political economy of music. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1996.

AUSTIN, J. L., Quando dizer é fazer. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAUER, Martin W.; Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, M.W.; GASKELL, G. (Org.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BLACKING, John. How musical is man? Seattle e Londres: University of Washington Press, 1973.

BRABEC DE MORI, B., SEEGER, A. Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans. **Ethnomusicology Forum**, 2013. Vol. 22, No. 3, 267–268, <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2013.849136>

BOURDIEU, P. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 145, décembre 2002. La circulation internationale des idées. pp. 3-8. doi:10.3406/arss.2002.2793. Disponível em:

<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_145\\_1\\_2793](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793)>. Acesso em : 15 de jun. de 2014.

\_\_\_\_\_. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

COLLINS, N., D'ESCRIVAN, J. (Eds.) *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

COPE, David. **New directions in music**. Illinois: Waveland Press, 1998.

EIMERT, H. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Vision, 1973. Série Fichas; 14.

ELIAS, N., 1991. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

EVENS, Aden; *Sound ideas: music, machines, and experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

FENERICH, A.S., *Questões da representação na música eletroacústica*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Rio de Janeiro, RJ, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. New York: Oxford University Press Inc., 2002.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, H. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HEUZÉ, Bruno. *Le sampleur, catalyseur de nouvelles géographies musicales*. In: HOUDART, Sophie & THIERY, Olivier. *Humains*

non humains: comment repeupler les sciences sociales. Paris: La Découverte, 2011. p.301-310.

MELLO, Maria Ignez Cruz; Aspectos Interculturais da Transcrição Musical; ANPPOM, 2005.

MENEZES, Flô. (org.); Música eletroacústica: histórias e estéticas. São Paulo: EDUSP, 1996.

MERRIAM, A. P., The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

\_\_\_\_\_. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: an Historical-Theoretical Perspective”. Ethnomusicology, vol. 21, Nº 2, 1977. p.189– 204.

MURRAY SCHAFER, R. O ouvido pensante. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

NETTL, B. The Study of Ethnomusicology: Thirty -One Issues and Concepts, new edition, 2005

NETTL, B.; Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

PAZ, Juan Carlos. Introdução à música de nosso tempo. São Paulo: Duas cidades, 1976.

PIECADE, Acácio Tadeu de Camargo. “Etnomusicologia e Estudos Musicais: Uma Contribuição ao Estudo Acadêmico do Jazz”.

\_\_\_\_\_. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. Opus, v. 11, 2005, p. 197-207.

SCHAEFFER, Pierre. ¿Qué es la música concreta? Buenos Aires: Nueva Vision, 1959. Colección Música contemporánea; 8.

SCHOENBERG, A. Harmonia. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

STOCKHAUSEN, K. Musique dans l'espace. Revue belge de Musicologie, Vol.13, N° 1/4, Musique expérimentale (1959), pp.76-82.

TRAGTENBERG, Lívio. Artigos musicais. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VÍCTORA, Ceres G.; Knauth, Daniela R.; Hassen, Maria de N.A. Pesquisa Qualitativa em Saúde: uma introdução ao tema. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

VOGEL, C. “Un art sonore situé : le sens et l'espace”, Etnográfica [Online], vol. 17 (3) | 2013, posto online no dia 29 Outubro 2013, consultado no dia 30 Outubro 2013. URL: <http://etnografica.revues.org/3260>

WINCKEL, F. Music, sound and sensation : a modern exposition / Fritz Winckel; translated from the german by Thomas Binkley. New York : Dover, 1967.

YANEVA, A., When a bus met a museum: following artists, curators and workers in art installation. Museum and society, 1(3), p. 116-131.

ZUBEN, P. Ouvrir o som: aspectos de organização na música do século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

## **ANEXOS**

**ANEXO A – CD com as duas peças compostas durante a etapa exploratória de pesquisa e o trabalho de campo**

**Faixa 1 – “Duo para batedeira e violoncelo opus 1, n°1”  
(composta entre julho e agosto de 2013) – 3’09”**

**Faixa 2 – “Suco Sonoro” (composta entre abril e novembro de 2014) – 2’46”**

## ANEXO B – Cartaz da X BIMESP

The poster features a central architectural drawing of a stage layout on a brown, textured background. The drawing includes a central rectangular area with a grid pattern, surrounded by various geometric shapes and lines representing stage elements. Handwritten annotations in black ink are scattered around the drawing, including the word 'Difusão' and other illegible notes. At the top of the poster, a row of logos for various sponsors is displayed, including Sesc, Unesp, JAPESP, CEMTE, CAMERATA AEBRITA, and others. The main title 'X BIMESP' is prominently displayed in large, white, sans-serif font, with '2014' centered below it. Below the title, the text 'Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo' is written in a smaller, white font. At the bottom, the concert dates and locations are listed in white text against a dark background.

Logos at the top: **Sesc**, **unesp**, **JAPESP**, **CEMTE**, **CAMERATA AEBRITA**, **Grande Canal**, **Canal de Arte de Curitiba**, **UNESP**, **UNESP**, **UNESP**.

**X BIMESP**  
2014

**Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo**

**CONCERTOS**  
Música Acusmática: Instituto de Artes da Unesp - Teatro Maria de Lourdes Sekeff  
**de 20 a 26 de outubro**  
Música Eletroacústica Mista: Sesc Consolação - Teatro Anchieta  
**dias 29 e 30 de outubro**

Direção Artística / Curadoria: Flo Menezes  
Realização técnica: PUTS: PANaroma/Unesp - Teatro Sonoro (orquestra de alto-falantes do Studio PANaroma)



ANEXO D – Cartaz do ‘Música? 9

[IBR64]

**‘MÚSICA? 9:**  
**PARTITURAS VERBAIS**  
**NuSom**  
**+ FESTA**

ENTRADA SUGERIDA: \$10  
RUA JANUÁRIO MIRAGLIA, 43, VILA NOVA CONCEIÇÃO  
(11) 2579 - 9386 | IBRASOTOPE@GMAIL.COM

**NuSom**  
Análises de Percepção  
EM SONOLOGIA

torasotope.com