

# DESOBEDIÊNCIA SONORA

SELOS DE MÚSICA EXPERIMENTAL E SUAS TECNOLOGIAS DE SUSTENTABILIDADE

## COLABORADORES

BRUNO ROHDE

FERNANDO IAZZETTA

GUILHERME SOARES

ISABEL NOGUEIRA

LILIAN CAMPESATO

LUCIANO MATOS

LUCIANO ZANATTA

PAOLA BARRETO

## ORGANIZADOR

CRISTIANO SEVERO FIGUEIRÓ



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**REITOR**

João Carlos Salles Pires da Silva

**VICE-REITOR**

Paulo César Miguez de Oliveira

**ASSESSOR DO REITOR**

Paulo Costa Lima



**EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**DIRETORA**

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

**CONSELHO EDITORIAL**

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



**INSTITUTO DE ARTES, HUMANIDADES E CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON SANTOS**

**DIRETOR**

Messias Bandeira

**APOIO FINANCEIRO**

Fundo de  
Cultura



**GOVERNO  
DO ESTADO**

SECRETARIA  
DE CULTURA

SECRETARIA  
DA FAZENDA

CRISTIANO FIGUEIRÓ (ORG.)

# DESOBEDIÊNCIA SONORA

SELOS DE MÚSICA EXPERIMENTAL E SUAS TECNOLOGIAS DE SUSTENTABILIDADE

SALVADOR  
EDUFBA  
2019

2019, Autores.

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA. Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
em vigor no Brasil desde 2009.

**PRODUÇÃO EDITORIAL**

Luísa Saad

**REVISÃO, NORMALIZAÇÃO, DIAGRAMAÇÃO**

Simone Bittencourt Azevedo

**DESIGN GRÁFICO**

Rafael De Marchi

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Thayná Mallmann

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

Desobediência sonora : selos de música experimental e suas  
tecnologias de sustentabilidade / Cristiano Figueiró (org.).-  
Salvador: EDUFBA, 2019.  
314 p.; pdf.

Os artigos presentes no livro foram escritos durante a organização do  
I Encontro de Selos de Música Experimental (ESME), ocorrido em  
outubro de 2018 em Salvador, Bahia.  
ISBN: 978-85-232-1824-9

1. Música experimental - Brasil - Séc. XX. 2. Música - Efeito das  
inovações tecnológicas - Séc. XX. 3. Sustentabilidade. I. Figueiró,  
Cristiano.

CDD - 780.904

CDU - 78.036

Elaborada por Evandro Ramos dos Santos CRB-5/1205

Editora filiada à:



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo s/n - Campus de Ondina - 40170-115 - Salvador - Bahia  
Tel.: +55 71 3283-6164 | Fax: +55 71 3283-6160 | <http://www.edufba.ufba.br> | [edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)

# SUMÁRIO

<b>AS MÚSICAS DA DESOBEDIÊNCIA</b> .....	6
<i>Selos, coletivos e suas tecnologias</i> Cristiano Figueiró	
<b>PRÁTICAS LOCAIS, DISCURSOS UNIVERSALIZANTES</b> .....	15
<i>Relendo a música experimental</i> Lílian Campesato   Fernando Iazzetta	
<b>CARTOGRAFIA DOS SELOS DA MÚSICA EXPERIMENTAL NO BRASIL</b> .....	73
Isabel Nogueira   Luciano Zanatta	
<b>ECONOMIA CRIATIVA DA MÚSICA INDEPENDENTE NO BRASIL</b> .....	125
Luciano Matos	
<b>SELOS DE MÚSICA EXPERIMENTAL</b> .....	156
<i>Práticas sustentáveis para a música móvel</i> Cristiano Figueiró	
<b>MICROARQUEOLOGIA SONORA</b> .....	195
Paola Barreto Leblanc	
<b>{ ATRAVESSAR MUROS DE HARSHNOISE E REFRÕES DE CANÇÃO PARA DEBUGAR CÓDIGO ASSOBIANDO; }</b> .....	224
<i>(Reflexão sobre a rotina de programação de computadores como uma prática musical)</i> Guilherme Soares	
<b>ESMERIL</b> .....	248
<i>Processo de desenvolvimento de um reprodutor musical expandido</i> Bruno Faria Rohde	
<b>SOBRE OS AUTORES</b> .....	304

# AS MÚSICAS DA DESOBEDIÊNCIA

*Selos, coletivos e suas tecnologias*

O cenário de selos e coletivos de música experimental é um campo em constante transformação, criando novas relações estéticas heterogêneas e atravessando instituições e mercados. O experimentalismo anda de mãos dadas com a inquietação, com a invenção, o rompimento com modelos arcaicos e o compromisso com a liberdade criativa. Esses coletivos e essas músicas refletem as profundas transformações que vivemos nos campos da comunicação, tecnologia, economia e das organizações sociais. Sem dúvida, as novas tecnologias estão no centro das causas das transformações. No final da segunda década do século XXI, a internet atinge um nível alto de disseminação e popularização, por um lado possibilitando e facilitando a interação instantânea entre as pessoas. Por outro, padronizando e formatando a expressividade dessas interações em ambientes ultravigiados onde os dados são coletados e usados para publicidade ostensiva e controle social. Esse estado de transformação da ordem social, onde a internet e as novas mídias desempenham um papel central, exige uma atitude de reflexão para as construções coletivas. Artistas que estão atravessando esse período são protagonistas que estão construindo o próximo momento, o alicerce das próximas cenas.

Este livro traz uma coleção de artigos escritos por pesquisadores e artistas que trazem na sua bagagem o engajamento e a experiência da construção de cenários criativos comprometidos

com a invenção de mercados, instituições e realidades onde a música possa ser livre de amarras técnicas e estéticas.

Os artigos presentes no livro foram escritos durante a organização do I Encontro de Selos de Música Experimental (ESME), evento ocorrido em Outubro de 2018 em Salvador, Bahia. Durante o Encontro, musicistas, produtores e programadores se reuniram para debater a economia criativa dos selos, avaliar e questionar a cadeia produtiva envolvida na criação e distribuição de música experimental. Além da promoção de um encontro físico com performances musicais, oficinas, feira de venda e troca de materiais, foi desenvolvido um software livre idealizado como um estudo de caso e proposta para distribuição de música expandida e formato de compartilhamento de processos e ideias musicais. A ideia foi desenvolver uma ação conjunta e coordenada de análise, reflexão e proposição sobre as fases de criação, distribuição, compartilhamento e recepção da música experimental.

As vanguardas musicais do século XX criaram uma tradição da subversão e rompimento com as escolas tradicionais do pensamento musical conservador. Essa tradição de rompimento radical pode ser vista como um reflexo das guerras, aceleração tecnológica e um profundo desejo utópico de uma música livre das amarras financeiras e sociais, uma música engajada na construção de um novo humano em uma nova sociedade com uma nova ética. As músicas de invenção romperam e resistiram a ditaduras, guerras, sistemas totalitários e ao aprofundamento das desigualdades econômicas.

No Brasil os coletivos e selos independentes de música que seguem nas margens do mercado econômico experimentaram nos últimos quinze anos uma ampliação do espaço de atuação por conta de políticas culturais sólidas nos vários níveis de representação política. O modelo de editais para pessoas físicas inaugurado na gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura a partir de 2003 representou um avanço para todos os setores de produção cultural. De maneira direta ou indireta todos os segmentos culturais foram beneficiados com essa democratização. Os programas específicos para cultura digital e economia criativa propiciaram o surgimento de uma cena de criadores engajados na construção e desenvolvimento de novas tecnologias para arte e novos mercados e formatos para distribuição e compartilhamento dos produtos artísticos. No caso da música esse momento se tornou a ruptura com a indústria fonográfica tradicional e uma cadeia produtiva excludente. Selos e coletivos independentes se instrumentalizaram com novas técnicas de criação sonora e com a possibilidade de divulgar suas produções para um público maior e ampliar suas redes de ação.

Entretanto esse modelo mudou. As grandes companhias de serviços gratuitos na internet como Google e Facebook demonstraram nitidamente seus interesses no vazamento de dados para controle social em eventos de larga escala como o referendo do Brexit em 2016, as eleições norte-americanas em 2017 e as eleições brasileiras em 2018. E a internet, que chegava a representar uma utopia de horizontalidade onde todos poderiam



ter voz, tornou-se um território controlado onde os algoritmos demarcam o alcance e a relevância dos conteúdos. Cada vez mais a experiência da internet se aproxima à dos antigos canais de televisão. Esse livro se alinha com o objetivo de imaginar mercados de atuação e formatos de compartilhamento com uma proposta tecnológica em software livre que usa a internet por fora dos grandes canais de compartilhamento de música e amplia a experiência de escuta ao transformar as estruturas musicais em objetos sonoros abertos para re-criação.

A escolha dos temas e das áreas correlatas contemplou o objetivo de criar um panorama amplo que ajuda a compreender o ciclo completo das tecnologias de sustentabilidade no contexto dos selos independentes de música experimental. O recorte foi feito com uma perspectiva interdisciplinar com áreas que por sua vez representam também um viés interdisciplinar, como cultura digital, arqueologia das mídias, sonologia, estudos das culturas e filosofia do software livre.

Nesse sentido a presente coletânea busca traçar um panorama crítico sobre a cadeia de produção e distribuição de música experimental independente no Brasil, bem como identificar suas transformações, tecnologias, adaptações e estratégias de sustentabilidade. Os artigos são escritos por especialistas das áreas correlatas da música, tecnologia e economia criativa e abordam temas variados, como o experimentalismo na música e suas contradições, a materialidade da mídia sonora e as transformações do mercado independente nas últimas décadas. A

programação de computadores como uma prática musical e o uso de software livre na criação musical também são objetos de reflexão nesse livro e ainda são apresentados uma cartografia dos selos de música experimental no Brasil e um mapeamento das práticas e estratégias de produção, distribuição e comercialização desses coletivos.

Em *Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental*, Lílian Campesato e Fernando Iazzetta abordam, de maneira crítica, a ideia de experimentalismo na música, discutindo as contradições no uso do termo experimental para designar movimentos musicais aparentemente diferentes. Em seguida, desenvolvem a ideia de que o experimentalismo é um traço essencial da modernidade. Finalmente, lançam um olhar crítico aos discursos ligados ao experimentalismo a partir da segunda metade do século XX que, ao trazer uma abordagem material e empírica do som, acabam por apagar questões de raça, gênero e hegemonia que se alojam dentro desses discursos.

Trazendo a discussão para a análise da realidade brasileira, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta apresentam o artigo *Cartografia dos selos da música experimental no Brasil* onde mostram resultados de um estudo em andamento sobre os selos digitais como uma das formas de agenciamento, discussão e possibilidades de articulação do campo da música experimental. A partir de entrevistas realizadas com as pessoas que dirigem alguns dos selos brasileiros, os autores expõem um recorte do pensamento sobre escolhas de curadoria e percepções sobre o campo, tecendo

relações com os conceitos de malha (Tim Ingold) e ciborgue (Donna Haraway).

Saindo do universo específico da música experimental, Luciano Matos apresenta o texto *Considerações sobre a economia criativa da música independente brasileira*, revelando as profundas transformações contemporâneas no mundo da economia da música. Expõe estratégias de artistas e coletivos que se organizam ao redor do termo independente como uma maneira de articulação de ações que se dissociam da antiga indústria fonográfica. Explica que, de imediato, as grandes gravadoras sofreram com as novidades tecnológicas e abriram espaço para que o mercado independente crescesse e ganhasse terreno. Não preso apenas a receitas e lucros, o mercado independente brasileiro, até então tímido e restrito, transformou-se num mercado médio, mais encorpado e significativo. Mesmo ainda sem grandes recursos e o aparato das grandes gravadoras, artistas, selos, produtores e festivais independentes se consolidaram e passaram a fazer mais diferença na indústria da música. Um mercado heterogêneo e crescente que o autor trata com destaque para alguns de seus principais pilares. Conclui argumentando que o trabalho artístico e estético segue mais forte sustentado por três atividades fundamentais, concomitantes e complementares: festivais, selos e casas de shows.

No artigo *Selos de música experimental: práticas sustentáveis para a música móvel* é apresentado um mapeamento das práticas e estratégias de produção dos selos de música

experimental no Brasil. São referenciados alguns estudos de autores que desenvolveram pesquisas semelhantes em outros países com algumas comparações e contextualizações. Foi distribuído um questionário com 17 perguntas sobre as práticas de produção, distribuição e comercialização, abordando os usos tecnológicos e as estratégias colaborativas. Foram obtidas respostas por 17 selos brasileiros de diversos estados, revelando as práticas mais comuns e aspectos da ética que envolvem o cenário artístico dos selos de música experimental.

Resgatando a discussão sobre as origens das transformações da percepção no surgimento das tecnologias de gravação do som, a pesquisadora Paola Barreto analisa a materialidade da mídia sonora. Parte do advento dos sistemas de reprodução e registro que se popularizaram na Europa e nas Américas ao final do século XIX para tecer o artigo intitulado *Microarqueologia sonora*. Como conclusão, aponta para uma convergência entre a cultura digital contemporânea e a aurora das telecomunicações, propondo o conceito de *medium* para operar esse trânsito.

No texto *{Atravessar muros de harsh noise e refrões de canção para debugar código assobiando;} – (Reflexão sobre a rotina de programação de computadores como uma prática musical)*, Guilherme Soares traz reflexões e questionamentos que encontra em sua prática cotidiana como artista, pesquisador e professor, na tentativa de criar caminhos de convergência e organicidade entre processos fragmentados na busca de uma poética musical com a computação musical. Afirma que é possível produ-

zir código computacional com a mesma intenção e leveza contida nas mais espontâneas atitudes musicais e não apenas como alienado suporte técnico para estas. Expõe a necessidade da naturalização dos gestos corporais, dos processos mentais e da organização do cotidiano da rotina de programação tornando possível que esta cultura se torne tão lúdica quanto a espontaneidade do uso criativo dos instrumentos musicais.

O artista e desenvolvedor Bruno Rohde apresenta o artigo *ESMERIL – Processo de desenvolvimento de um reprodutor musical expandido*, onde expõe o processo de desenvolvimento do software lançado durante a realização do I Encontro de Selos de Música Experimental. *ESMERIL* é um reprodutor musical expandido, destinado à distribuição de composições em formato aberto, que permite a interação dos ouvintes com vários aspectos da reprodução musical. Neste artigo é apresentada uma descrição do contexto, processo de pesquisa e programação do aplicativo, criado como software livre utilizando o ambiente de programação Pure Data (Pd), explicitando os principais aspectos da engrenagem de áudio, do desenvolvimento da interface e da gestão de conteúdos. Ao pontuar decisões e dificuldades enfrentadas ao longo das diferentes etapas de trabalho, o artigo serve como uma documentação crítica proposta pelo desenvolvedor da ferramenta, contribuindo para a disseminação de culturas de criação e fruição artística enraizadas em práticas de responsabilidade técnica-política-cultural.

O estilo de escrita e metodologia dos artigos encontra seus leitores não apenas na comunidade acadêmica mas também na

nova geração de músicos, produtores e programadores que, sem a perspectiva de participar do mercado tradicional da música comercial, necessitam transgredir para conseguir se expressar e afirmar seu potencial criativo. Em muitos casos a música experimental carrega uma atitude de desobediência frente às estéticas impostas pelo mercado. Valendo-se da desobediência – a recusa de uma imposição após mensagem de ordem ou regra estabelecida – os artistas, como especialistas da percepção, sabem captar a sutileza das regras do mercado agora diluídas em quantidades de *likes* e número de seguidores. Utilizam-se da experimentação, que é a verificação de algo recorrendo-se à experiência, pondo à prova ferramentas, métodos e ideias. Organizados na forma de selos e coletivos, demarcamos nossa presença ora experimentando para desobedecer e nos piores momentos desobedecendo para experimentar.

Uma boa leitura.

Cristiano Figueiró

Salvador, 16 de Janeiro de 2019.

## PRÁTICAS LOCAIS, DISCURSOS UNIVERSALIZANTES

*Relendo a música experimental*

Lílian Campesato | Fernando Iazzetta

### INTRODUÇÃO

O termo música experimental tem sido usado com frequência para descrever movimentos e cenas musicais que não necessariamente compartilham as mesmas configurações e tendências estéticas. O que parece unir esses grupos é sua contraposição a formas mais bem estabelecidas de se fazer música e um trabalho empírico de experimentação com materiais sonoros e musicais. Em sua abrangência, o termo pode referir-se a nichos mais alternativos ligados à música eletrônica “de pista” (*drone, ambient*), a dissoluções do rock (*industrial, noise*), a práticas mais recentes que se contrapõem a uma música de concerto mais tradicional (eletroacústica, *glitch*, improvisação livre), a formas artísticas que já não se conformam com o padrão de construção narrativa e de performance musical (arte sonora, instalação sonora, intervenções sonoras). A despeito da diferença entre estes estilos e movimentos, todos eles compartilham uma posição deslocada daquilo que é considerado

central dentro do que se considera como música. Entretanto, a relação entre centro e periferia é sempre contingencial e autorreferencial. Centro e periferia não são posições absolutas numa cartografia cultural, mas regiões relativas e interdependentes. É o centro que expõe certas práticas para os contornos periféricos, assim como são esses contornos que delimitam uma certa porção da cultura que se estabelece como centro. (CAMPESATO, 2015)

Ainda que se possa entender que a delimitação do que é o experimentalismo seja sempre relacional, historicamente o termo assumiu conotações mais ou menos bem definidas no contexto das músicas de vanguarda surgidas após a Segunda Guerra, especialmente na Europa e Estados Unidos. Os discursos sobre este repertório dominaram o entendimento do que significa música experimental e, por consequência, têm ofuscado uma concepção mais ampla do termo.

Neste texto buscamos problematizar o experimentalismo musical a partir dos seus discursos e práticas, apontando inclusive para as tensões entre esses dois campos. Inicialmente, discutimos o uso do termo música experimental no contexto das músicas de vanguarda, em que as representações de uma música experimental de origem norte-americana se contrapõem a um outro tipo de experimentação, mais formalista, e centrada na Europa Ocidental.

A partir daí vamos discutir algumas contradições que se estabelecem nesses discursos, especialmente no que diz respeito às formas de representação que estão embutidas no imaginário que se forma em torno das músicas experimentais. Ao mesmo



tempo que essas representações colocam a música experimental como contraste, ruptura, ou oposição a formas canônicas e institucionalizadas da música de concerto europeia, esse experimentalismo se mantém fortemente conectado a essas práticas. Por outro lado, ao privilegiar uma abordagem material e empírica do som, esses discursos acabam por desconsiderar, dentro da prática musical, questões de raça, gênero e hegemonia, ofuscando assim uma série de relações cuja compreensão é primordial para se perceber as diferentes faces da produção experimental. Mais do que isso, iremos apontar para o processo de retroalimentação que se estabelece entre os discursos e a formação das práticas artísticas a que esses discursos se referem.

Partindo da ideia de auralidade, ou seja, das condições que estabelecem modos de escuta específicos, iremos, finalmente, problematizar a existência de práticas experimentais locais e o seu apagamento frente a concepções cristalizadas e hegemônicas do que seria a música experimental.<sup>1</sup>

---

1 As ideias iniciais deste texto foram desenvolvidas pelos autores no texto *Ser 'modesto' e ser moderno: o caso da música experimental*. (IAZZETTA; CAMPESATO, 2018).

## PRÁTICAS E DISCURSOS

Os termos experimental e experimentalismo têm sido frequentemente associados a certas práticas musicais, especialmente a partir de meados do século passado. Em situações diferentes “música de vanguarda” e “música experimental” foram usados para referir-se, ora a um mesmo conjunto de repertório, ora a propostas musicais que se colocavam em oposição. Embora referindo-se a movimentos de características distintas, parece-nos haver mais pontos em comum entre esses diferentes usos do que afastamentos.

Por exemplo, a tese adotada pelo compositor e musicólogo britânico Michael Nyman em seu *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974), até hoje um texto de referência para o tema, é de “que a música chamada ‘experimental’ existiu em uma relação de oposição direta a outra música chamada de ‘vanguarda’”. (NYMAN, 1974, p. 8) Essa dicotomia mostra-se frágil por várias razões, a começar pelo fato de que muitas obras de compositores que pertenceriam a um desses lados exibem características que são marcadamente pertencentes ao outro. No texto *Why experimental? Why me?*, o compositor inglês Christopher Fox (2009) comenta sobre essas fragilidades do uso do termo música experimental. Fox ressalta, por exemplo, o caso de Mauricio Kagel que é colocado por Nyman no lado da vanguarda, mesmo tendo produzido obras como *Staatstheater* (1967-70) ou *Ludwig van* (1970) que poderiam ser mais facilmente associadas à postura contestadora

do experimentalismo de Cornelius Cardew do que ao formalismo vanguardista de Karlheinz Stockhausen.

Porém, em outros contextos, a mesma música de vanguarda que Nyman opõe ao experimentalismo é por vezes associada diretamente à denominação experimental, especialmente no ambiente composicional europeu das décadas de 1950 e 1960. Em *La Crise de L'expérimentation* (1984), outro texto referencial sobre a música do período, o musicólogo alemão Carl Dahlhaus faz uma associação direta entre experimentalismo e a produção de vanguarda das décadas de 1950-60. Para Dahlhaus (1984, p. 113), o experimentalismo dos compositores da vanguarda se aproxima da experimentação científica:

[...] na medida em que, por um protocolo de experiência – uma aplicação de materiais e métodos – uma hipótese – que supõe a evidência estética de seus resultados sonoros – é colocada à prova quando os processos, a partir dos quais a obra musical resulta, permanecem parcialmente subtraídos do controle e das previsões do compositor.

Por essa razão, Dahlhaus aponta que a música feita pelas vanguardas deveria ser entendida como experimental por operar a partir de protocolos experimentais, cuja proposta seria testar o potencial estético de materiais e métodos sobre os quais o compositor teria um controle apenas parcial. Dahlhaus (1983) está focando claramente a música europeia ao exemplificar que esses materiais e métodos podem ser provenientes tanto da “acústica

do mundo exterior”, como é o caso da música concreta, quanto de um “mecanismo serial”, já que em ambos os casos os resultados não podem ser totalmente previstos pelo compositor.

Duas vertentes vão dominar os discursos sobre o experimentalismo na música no período do pós-guerra: uma estava voltada para a indeterminação dos resultados da composição; a outra aproximava-se da ideia de experimento científico realizado no laboratório. O que pretendemos discutir neste texto é o fato de ambas estarem atreladas a um mesmo projeto modernista, associando a música a um progresso histórico, que levaria, nos dois casos, a uma “música do futuro”, de caráter universal, uma vez que seria resultante de uma mesma matriz – tratada igualmente como universal – que é a música de concerto europeia.

## **EXPERIMENTALISMOS**

O experimentalismo, seja qual for a sua conotação, recoloca na música uma noção de conhecimento empírico, seja pela via do projeto utópico de aproximar a arte da vida, tomando a arte como objeto de experiência no cotidiano, seja pelo trabalho investigativo do compositor, em seu ateliê ou dentro do estúdio eletroacústico. Na literatura sobre o assunto, John Cage aparece recorrentemente como representante emblemático da primeira vertente, enquanto Pierre Schaeffer representa a segunda.

Tanto no caso de Cage, quanto no de Schaeffer, a atitude experimental e de contraposição à tradição musical tem que ser compreendida nos termos da própria tradição. Ambos estavam inseridos num projeto de vanguarda em que o binômio novotradução é fundamental. Os dois compositores buscaram particularmente articular um discurso a respeito de suas concepções musicais que, ao mesmo tempo, questionaram pressupostos bem estabelecidos da música e reprocessavam esses pressupostos. Cada um a seu modo construiu – e foram construídos por – um campo de discursos, experiências e propostas musicais em que o som se transforma em elemento-chave para pensar o material musical, em contraponto às relações mais abstratas que tradicionalmente sustentavam o trabalho composicional (notas com alturas definidas, razões intervalares estáveis, ritmos baseados em pulsos regulares). Sintetizam assim o processo de afirmação de uma “estética da sonoridade” (GUIGUE, 2011), cujo ápice tem como emblema a emergência da ideia de “som em si”. Se estes compositores questionam as condições de criação da obra, não chegam a desconstruir a noção de obra e, conseqüentemente, de autoria: ambos atuam como compositores e seus textos dialogam com outros compositores.

Como muitos compositores do período do pós-guerra, Cage e Schaeffer viram-se também impelidos a justificar e situar seus trabalhos junto ao campo da música ocidental predominante, por meio de um discurso teórico que buscava dar suporte às suas

ideias musicais. A filósofa da música Lydia Goehr (2007, p. 250), num texto em que faz uma arqueologia da ideia de obra, comenta:

Não é surpreendente que os músicos de muitos tipos foram forçados ou sentiram a necessidade de justificar-se a seus críticos, mostrando alguma disposição de sua música para atender às condições de produção da obra [*work-production*]. É difícil ignorar completamente o julgamento dos outros.

O experimentalismo no pós-guerra associa-se diretamente à efervescência que o espírito modernista manifesta desde a passagem do século XIX para o XX. Daí a densidade das mudanças trazidas nas mais diversas esferas da cultura: nas artes, com o projeto das vanguardas históricas; nas ciências com as teorias quânticas, a relatividade, o princípio da incerteza de Heisenberg; na compreensão de uma nova subjetividade a partir do trabalho de Freud; no estabelecimento do positivismo e da fenomenologia na filosofia; e na crucial aceleração tecnológica que modificou de modo vertiginoso as comunicações, os transportes, as guerras e, com isso, nossas formas de representação do mundo.

A importância desse viés tecnocientífico para a formação de um pensamento musical no século XX tem sido bastante discutida

recentemente em diversos contextos,<sup>2</sup> referindo-se especialmente a mudanças sociais, políticas e culturais que ocorrem entre o final do século XIX e início do XX. Esse exercício de regressão histórica ligado a uma atitude experimental poderia retroceder ainda mais sem perder a conexão com a concepção mais recente do termo. Parece haver uma notável coincidência entre a formação de um espírito experimental na música e na ciência em torno dos séculos XVI e XVII. Diversos autores<sup>3</sup> apontam para a conexão entre a passagem da filosofia especulativa para uma ciência experimental e as mudanças ocorridas na produção musical entre o final do século XVI e início do século XVII. Ao mesmo tempo que a prática laboratorial começa a se estabelecer no campo da nova ciência, também pode-se observar a consolidação da música instrumental. Essa relação entre a reorganização do pensamento musical e a emergência de uma nova ciência, não é acidental. Francis Bacon (1561-1626), considerado pai do pensamento científico moderno, promoveu um deslocamento das formas dedutivas de produção de conhecimento para o método indutivo, o qual tornou-se a base da

- 
- 2 Apenas para mencionar dois exemplos que tratam de contextos diferentes, vale a pena observar as contribuições de Smirnov (2013) e Viel (2014). O primeiro aborda a dimensão do pensamento tecnocientífico na Rússia no início do século XX. O segundo faz uma análise profunda de como um conhecimento empírico que se forma no final do século XIX estaria ligado a um pensamento axiomático, o qual teria sustentado realizações tão diversas quanto o dodecafonismo de Schoenberg, a teoria da Gestalt e a cibernética.
  - 3 A lista aqui é realmente extensa e, portanto, indicamos apenas alguns textos que podem ser tomados como referência para essa discussão: Coelho (1992); Gozza (2000); Schramm e outros (2008); Wardhaugh (2008) e Gouk (2012).

concepção moderna de ciência. A filosofia natural, baseada nas formulações do pensamento clássico, abriu espaço para uma atitude *experimental* de investigação. A natureza foi trazida para dentro do laboratório e passou a ser medida e validada pelos instrumentos científicos. Tanto na música, quanto na ciência, este processo de instrumentalização ocorreu com notável sincronia.

O instrumento, na música ou na ciência, permite a regulação e a sistematização dos elementos e dos eventos e, por consequência, a construção de formulações estáveis e generalizantes a respeito de um determinado campo. Se este processo de formalização pode ser entendido como algo próprio das ciências naturais, ele também contamina, em doses variadas, os discursos sobre a música, possibilitando a construção de esquemas formais, cujo emprego recorrente acaba por transformá-los em regras. Ainda que essas regras sejam constantemente transgredidas ou ignoradas, elas se fixam como referências musicais. Falamos o tempo todo de regras do contraponto, de leis da harmonia, de forma sonata, de sistema dodecafônico. Os termos “regra”, “lei”, “forma” ou “sistema” estão de tal modo introjetados no pensamento musical que se “naturalizaram”: são aspectos que compõem uma espécie de essência da música, algo que passou a fazer parte da sua “natureza” e que está lá, mesmo antes que a música seja escrita na partitura, ou cantarolada nos corredores, ou tocada pela orquestra. Seguir a regra ou transgredir a regra, na música, são ações que pertencem a um mesmo campo de relações e músicas diferentes podem ser valoradas em função desse



campo: do pastiche à experimentação, da conformação às regras à transgressão criativa dos seus usos. Mas o que gostaríamos de ressaltar não é tanto as assimetrias que podem ocorrer dentro desse campo, mas o quanto é difícil considerar o que está fora dele. É o que se observa, por exemplo, no descrédito da música popular frente à música de concerto, ou no confinamento de parte da produção musical associada ao folclore a uma condição estática e imutável que é regulada pela ideia de tradição.

## **EXPERIMENTALISMO COMO UNIVERSAL**

Tomada num âmbito mais amplo, a ideia de experimentalismo vai muito além das produções musicais do período do pós-guerra. Ela está associada a um processo abrangente de formação de um território específico da arte como a concebemos no sentido moderno e ocidental: ou seja, uma produção voltada para o domínio do sensível, do representacional, mas que ao mesmo tempo se distingue de outros campos do conhecimento e da cultura, como a ciência, a filosofia ou a religião.

Dentro deste projeto, a música de vanguarda e a música experimental serviriam para representar um ideário de produção que se colocava em contraponto à música alicerçada em alguns pilares do tonalismo (linhas melódicas, estabilidade harmônica, estruturação rítmica a partir de pulsos regulares, uso da noção de

nota como elemento básico da composição). Além disso, representavam uma certa oposição a uma abordagem mais subjetiva e intuitiva do processo de criação musical, apontando para uma postura mais racional, sistemática e formalista. Por outro lado, esses termos esconderam atrás da diversidade de propostas musicais a que se referiam, um território de dominação: toda a música de vanguarda e experimental do período é pensada a partir de certas referências acadêmicas e institucionais (como os cursos dos Festivais de Darmstadt, e de periódicos como *Die Reihe*, *Gravesaner Blätter* e *Musique en Jeu* que disseminaram o pensamento musical daquele momento), de uma mesma geração emblemática de compositores nascidos entre 1910 e 1930 (Boulez, Stockhausen, Schaeffer, Maderna, Nono, Berio, Ligeti, Xenakis e Cage) e, especialmente, de uma dimensão geográfica euro-americana focada na produção de países como Alemanha, França, Bélgica, Itália, Reino Unido e Estados Unidos. Ou seja, um território em que os principais protagonistas foram todos homens, brancos, localizados no “norte” do mundo.

Isso só foi possível a partir da criação de uma sensação de universalismo, em que vanguarda e experimentalismo tornaram-se sinônimo de música do presente e um número reduzido de compositores, oriundos de um pequeno grupo de países serviu, ainda que simbolicamente, como referência para a música de concerto de modo geral. Daí não causa estranhamento que muitos compositores brasileiros e latino-americanos atuantes nas décadas de 1960 e 1970 tenham buscado uma formação no

exterior, balizando e validando sua produção a partir das músicas experimentais e de vanguarda de matriz europeia, mesmo quando quiseram marcar seu afastamento delas. A competência estética é, então, superposta por uma ação política: o Norte impõe culturalmente os modos válidos de produção e o Sul submete-se a eles. Essa colocação reflete o esforço feito nas últimas décadas pelos estudos pós-coloniais no sentido de lançar um olhar crítico ao desequilibrado contexto global de dominação do Ocidente sobre o Oriente e do Norte sobre o Sul.

Essa assimetria generalizada entre o Norte e o Sul é um dos fatores que impedem que emergjam os conhecimentos e as formas de pensar que não se radicam diretamente a uma matriz europeia. Boaventura de Souza Santos (2010) chama a consequência desse processo de epistemicídio, pois a invisibilidade dos modos de ser de uma determinada cultura diante da cultura de um outro grupo dominante e hegemônico, impede que sobrevivam as suas próprias formas, particulares e locais, de conhecimento. Se essa tensão tem sido exposta com frequência na relação entre países colonizados e colonizadores, quando pensamos no contexto local brasileiro a situação mostra-se mais complicada, uma vez que podemos assumir as duas posições em paralelo: mesmo colonizados, assumimos o papel colonialista toda vez que tornamos subalterna uma parte da cultura local que não se conforma com os lugares hegemônicos do saber. Realizamos uma espécie de intracolonialismo, em que oscilamos entre o papel de *eu* (aquele que fala, que cria as representações e, portanto, se

apodera daquilo que representa) e de *outro* (aquele a quem é imposto um lugar dentro de uma representação criada pela cultura dominante). O uso de elementos da cultura local dentro dos moldes de uma música de matriz europeia remete à operação em que se forja, ficticiamente, a imagem de uma determinada cultura a partir dos interesses e fantasias de outra cultura dominante, como expôs Edward Said (1979) em *Orientalism*.<sup>4</sup>

## EXPERIMENTALISMO E SEUS *OUTROS*

Desde a segunda metade do século XX, o termo música experimental tem sido associado a uma produção que se coloca numa posição de reação ou oposição às práticas canônicas da chamada música de concerto. Ainda que exista uma tentativa de desconstrução dessas práticas, ora por um posicionamento marginal em relação a elas, ora pela proposição de uma ruptura, não se pode deixar de apontar que esse experimentalismo é, ele mesmo, organizado em nichos relativamente fechados. Seu diálogo se dá, ainda que por oposição, com as formas musicais que pretende confrontar, ou seja, aquelas ligadas à tradição e geralmente renega outras culturas musicais, como as populares, por exemplo.

---

4 Partindo do campo da crítica literária, Said aponta como o Ocidente inventou uma ideia de Oriente para se reportar a diversas regiões da Ásia, norte da África e Oriente Médio, com atenção especial a uma visão romantizada e exótica do mundo Árabe.

Há um processo de retroalimentação em que uma parte significativa dos discursos críticos e acadêmicos sobre a música permanecem focados em questões formais e historicistas, evitando discussões a respeito de questões de raça, cultura, política, como se elas não exercessem nenhum papel na formação das práticas e repertórios musicais que estudamos. Esses discursos, por sua vez, servem para “naturalizar” certas maneiras de fazer música como se elas estivessem além das construções sociais, históricas, materiais e das sensibilidades dos povos que produzem essa música. Daí surge um discurso unidirecional, em que as formas canônicas de produção são tomadas como referência para se discutir (mas também valorar) qualquer outra prática musical.

É claro que há um esforço recente para a desconstrução dessa perspectiva universalizante, que tende a problematizar o papel da música de concerto europeia como referência para se falar de música em geral, criando uma espécie de *eu* universal que baliza a existência de diversos *outros* particulares. Esse esforço, em maior ou menor medida, aparece na proposta da chamada nova musicologia nos anos de 1980,<sup>5</sup> na etnomusicologia,<sup>6</sup> nos estudos sobre gênero e musicologia *queer*,<sup>7</sup> nas perspectivas dos estudos críticos e dos estudos do som.<sup>8</sup>

---

5 Ver, por exemplo, Joseph Kerman (1986), Charles Rosen (2000), Lawrence Kramer (1990), Rose Rosengard Subotnik (1991, 1996).

6 Neste sentido são referenciais os trabalhos de etnomusicólogos como Steven Feld (1982, 2015) e Kofi Agawu (2003).

Em *Western Music and its Others*, Georgina Born e David Hesmondhalgh (2000) evidenciam a dificuldade para que a música de concerto estabeleça diálogos com perspectivas políticas, identitárias e culturais, talvez porque essas relações colocariam em evidência o caráter particular das manifestações musicais e impediriam a formação de conceitos hegemônicos que se tornam universais. Born e Hesmondhalgh encontram na aparente contraposição do experimentalismo norte-americano à vanguarda europeia do pós-guerra um exemplo desse processo em que discursos que se colocam como plurais encampam facilmente uma condição generalizante. Na discussão desenvolvida pelos autores, uma tradição cageana é tomada como um “universal alternativo” à tradição modernista, ao mesmo tempo que parece reproduzir os mecanismos da:

[...] hegemonia do modernismo pós-serialista – isto é, a maneira como os movimentos estéticos estabelecem trajetórias históricas profundas por meio do momento cumulativo de sua institucionalização, autoridade cultural, poder e, dada a internacionalização das vanguardas do século XX, de sua dispersão geográfica. (BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 21)

- 
- 7 Apenas para citar alguns poucos trabalhos nesse campo cuja produção tem se expandido rapidamente, ver: Susan McClary (2002), Suzanne Cusick (1999), Philip Brett e outros (1994). Ver também o periódico *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*.
  - 8 A respeito da formação do campo dos estudos do som, ver por exemplo: Emily Thompson (2002), Jonathan Sterne (2003), Kodwo Eshun (1998), Peter Szendy (2001), Trevor Pinch e Karin Bijsterveld (2013), Brian Kane (2014).

Trata-se de um mecanismo de substituição de uma condição “universal” por outra de natureza semelhante. Esse processo, ajudado por uma globalização que se estende por toda a trama do tecido social e cultural, está fortemente arraigado no “arcabouço institucional da música contemporânea” em que os discursos universalizantes desempenham um papel central na “socialização dos compositores do oriente e do ocidente” ao mesmo tempo em que impõem uma “violência estética” que tende a aplacar as formas musicais que não se conformam com os discursos e instituições musicais estabelecidos. (BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 21)

O caráter globalizante das relações entre diversas localidades que se impõe hoje serve de álibi para a aceitação desses discursos hegemônicos e generalizantes, assim como para a construção historicista de linhas que explicariam um desenvolvimento acumulativo da história da música. No caso da música experimental, essa linha é frequentemente iniciada com o futurismo de Luigi Russolo, passando por compositores como Edgard Varèse e Erik Satie, para chegar numa espécie de consolidação durante a segunda metade do século XX com o surgimento da eletroacústica, das formas indeterminadas de organização musical e de um cientificismo exacerbado<sup>9</sup> que contaminou a composição musical do período. Especialmente no que diz respeito à importância da produção musical de uma vanguarda do pós-guerra, John Cage e

---

9 Sobre esse debate, ver o artigo *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, de Susan McClary (1989).

Pierre Schaeffer são recorrentemente tomados como referências emblemáticas para essa “nova” perspectiva de fazer música em oposição a uma tradição moderna já consolidada. Ainda que esse trajeto linear aponte referências importantes para a compreensão da constituição de um campo de experimentalismo em música, o caráter hegemônico dessa linha acaba ofuscando outras práticas e saberes que constituíram e constituem nossa produção musical. O termo ofuscar parece adquirir uma pertinência particular aqui: ele não indica a supressão direta de outras formas musicais, mas impede que elas sejam reconhecidas na medida em que são obscurecidas pelas práticas hegemônicas e bem consolidadas.

Apesar da significativa contribuição do experimentalismo na formação da cultura musical na segunda metade do século XX, raramente se discute que os discursos sobre essa produção estiveram bastante marcados por uma visão homogênea e associada a um grupo de compositores específico. Por exemplo, a farta bibliografia sobre a música norte-americana a partir da segunda metade do século XX delineou uma concepção particular do experimentalismo nos Estados Unidos da América, muitas vezes assumindo o experimentalismo como a verdadeira contribuição musical daquele país frente à produção contemporânea realizada na Europa ocidental.<sup>10</sup> Ou seja, essa compreensão do experimentalismo em geral como uma espécie de

---

10 A esse respeito, ver o texto *From Experimental Music to Musical Experiment* (1997), em que Frank Mauceri mostra como o experimentalismo é tomado, recorrentemente, como uma tradição tipicamente norte-americana.



essência da música norte-americana não é reflexo do alcance de textos como o de Nyman, mas é construída numa série de referências que remontam a gerações de compositores muito anteriores à de John Cage, como Charles Ives (1874-1954), Carl Ruggles (1876-1971), Henry Cowell (1897-1965), Ruth Crawford (1901-1953) e Harry Partch (1901-1974).

Por exemplo, em *American Experimental Music 1890-1940*, o musicólogo britânico David Nicholls (1990) coloca essa geração de compositores como os precursores da música experimental do pós-guerra, a qual será retratada em textos como *New Directions in Music*, do compositor e pesquisador norte-americano David Cope (1991) e *Music Since 1945*, de Elliott Schwartz e Daniel Godfrey (1993), como representante de um traço essencial da música norte-americana.<sup>11</sup>

## OUTROS EXPERIMENTALISMOS

O compositor e improvisador norte-americano George Lewis vai ser um dos primeiros autores a questionar de maneira sistemática essa construção linear de uma história do experimentalismo dentro dos discursos da alta cultura, marcada por uma posição que desprezaria as formas — especialmente o jazz — que não se encaixam na

---

11 Essa linha tem continuidade com o livro *Experimental Music Since 1970*, de Jennie Gottschalk (2016), obra que a própria autora coloca como uma continuação da contribuição de Michael Nyman.

produção da música de concerto. Lewis (1996) refere-se ao ressurgimento, a partir da década de 1950, de modos de realização de música em tempo real, referindo-se com esse termo às diversas formas de criação musical que não estavam baseadas na escrita prescritiva das partituras tradicionais, incluindo aí tanto as formas indeterminadas da música de vanguarda, quanto a improvisação no jazz. Lewis argumenta que o interesse renovado pela improvisação depois de 150 anos de domínio das formas musicais escritas não poderia ser compreendido sem que se levasse em conta a existência de manifestações como o *bebop* dos anos 1940, em que músicos negros sujeitos a condições econômica e politicamente restritas puseram em prática modos de criação musical baseados numa perspectiva afro-americana. (LEWIS, 1996) Para Lewis, o impacto desses movimentos na música de tradição europeia e norte-americana foi recorrentemente negligenciado, a despeito de sua nítida contribuição para os segmentos da música de vanguarda que recorreram a diferentes formas de improvisação. Este apagamento das práticas de realização musical em tempo real de origem afro-americana teria contribuído também para a construção de uma história da música experimental que revela uma disputa cultural e social entre músicos representando modos improvisacionais e composicionais diferentes. Lewis problematiza essa questão a partir do contraponto entre dois músicos norte-americanos, Charlie “Bird” Parker e John Cage, os quais exerceram notável influência, cada um a seu modo, na constituição das músicas feitas em tempo real. Não se trata aqui apenas de um contraponto entre as noções de música

popular e erudita, mas do fato de que essas músicas refletem contextos e modos de existência particulares que Lewis caracteriza como afrológicos e eurológicos.

John Cage, junto a outros compositores como Christian Wolff, David Tudor, Morton Feldman e Earle Brown, trouxe uma contribuição notável para as práticas musicais baseadas em ações realizadas em tempo real que confrontaram o pensamento eurológico então vigente. Particularmente no caso de Cage, essa contribuição se concretiza em suas discussões a respeito da indeterminação, das operações de acaso e do experimentalismo musical. Entretanto, para Lewis, estes compositores estão completamente inseridos no contexto artístico e sociocultural de tradição europeia e, ainda que tenham se colocado criticamente em relação a esse modelo, “estavam explicitamente preocupados em continuar a desenvolver essa tradição ‘ocidental’ no continente americano”. (LEWIS, 1996, p. 98)

Em sua *History of experimental music in the United States*,<sup>12</sup> Cage (1970) critica frontalmente a associação de vários compositores ao termo experimental. Alguns de seus colegas norte-americanos, como Elliott Carter, Henry Cowell, Harry Partch, e até mesmo os *eletrônicos* Vladimir Ussachevsky e Louis e Bebe Barron são alvo de comentários negativos, já que para Cage o fato de que eles tenham introduzido alguns novos elementos em sua

---

12 Este texto foi escrito por Cage em 1958 a pedido do então diretor do Festival de Darmstadt, Wolfgang Steincke, e aparece reproduzido no seu livro *Silence* (1961, p. 67-76).

música não é suficiente para considerá-los como compositores experimentais. Mas suas críticas mais diretas em relação à música local recaem sobre a tradição afro-americana do jazz. Opiniões depreciativas em relação ao jazz aparecem de modo contundente no texto, como, por exemplo, no contraponto entre o jazz e a própria música de concerto que Cage (1970, p. 72) parece confrontar: “O jazz, em si, deriva da música séria. E quando a música séria deriva dele, a situação se torna um tanto tola”.

Figura 1: George Lewis



Fonte: John D. & Catherine T. MacArthur Foundation.

George Lewis analisa as consequências desse tipo de discurso em que a hegemonia de uma certa produção acaba por diminuir a relevância de outras formas musicais correlatas. Ele aponta que, apesar da enorme influência de movimentos como o *bebop* e o *free jazz* para a formação da cultura musical norte-americana, estes movimentos foram excluídos do contexto da música experimental institucionalizada. Lewis vai problematizar essa questão, apontando que essa exclusão pode ser explicada, ao menos em parte, pela “ausência geral de discursos sobre questões de raça e etnia na crítica ao experimentalismo norte-americano”. (LEWIS, 2009, p. xiii)

Lewis (1996, p. 107) entende que compositores, teóricos e críticos tentaram recorrentemente diminuir a relevância das práticas improvisacionais do jazz por estas estarem demasiadamente ligadas a formas e contextos musicais já estabelecidos, impedindo a emergência de um modo de criação “verdadeiramente espontâneo e original”. Segundo esses discursos, uma forma tão dependente da memória de motivos musicais existentes não poderia gerar uma “verdadeira improvisação”. (LEWIS, 1996, p. 108)

Para Lewis esse tipo de discurso está em acordo com o projeto das vanguardas do pós-guerra que buscaram em alguma medida diminuir a referência à memória e aos contextos históricos, focando num *aqui e agora* deslocado de contextos específicos. No caso da improvisação, essa fixação no presente também estaria ligada à dificuldade de conectar o uso de recursos

como a indeterminação e o acaso da música experimental às práticas de improvisação que desapareceram há mais de 150 anos da música de concerto europeia.<sup>13</sup> Por outro lado, Lewis detecta que os discursos sobre a música de concerto demonstram uma preocupação em manter uma certa “pureza europeia” das referências dessa tradição, o que tornaria muito difícil associá-la a uma música de origem afrológica. Entretanto, essa postura eurológica se torna problemática quando confrontada à tradição afro-americana dos improvisadores de jazz, cuja história esteve impregnada das heranças de escravidão e opressão:

A destruição da família e da linhagem, a reescrita da história e da memória na imagem da branquitude, é um dos fatos com os quais todas as pessoas de cor devem viver. Não surpreende, portanto, que, do ponto de vista de um ex-escravo, uma insistência em ser livre de memória possa ser vista com alguma suspeita – como uma forma de negação ou de desinformação. (LEWIS, 1996, p. 108)

Ao tomar a música de concerto como referência para discutir qualquer outro tipo de música, boa parte dos discursos

---

13 A música ocidental esteve sempre ligada às práticas de improvisação. A partir do século XV, quando a fixação da música na partitura começa a se difundir é que aparece uma distinção mais clara entre a música improvisada e música escrita. No período Barroco os músicos improvisavam a partir das indicações do baixo contínuo e algumas formas musicais dos períodos Clássico e Romântico tinham sessões improvisadas, como nas cadenzas dos concertos para solo de instrumentos. Essa prática entrou em declínio entre o final do século XIX e início do XX, quando as improvisações na música de concerto tornaram-se raras.

sobre a música dos últimos 100 anos carece de um exercício de alteridade, em que músicas oriundas de outros contextos (as músicas populares, as músicas associadas a contextos religiosos, e mesmo as músicas de concerto realizadas fora do eixo traçado entre Europa Ocidental e Estados Unidos) possam ser consideradas não como *outras* músicas, mas entendidas a partir de suas próprias lógicas e contingências.

Um argumento semelhante ao de Lewis e que questiona a tensão ocasionada pelo estabelecimento de um *eu* hegemônico em oposição a uma diversidade de *outros* subconsiderados dentro do pensamento musical é colocado pelo historiador e cientista político camaronês Achille Mbembe (2006). Ao invés de Cage, Mbembe parte da posição crítica do filósofo Theodor Adorno em relação ao jazz para reivindicar uma visão da música que não seja construída exclusivamente a partir de valores derivados da alta cultura europeia e que não trate a música a partir apenas das relações intrínsecas de sua constituição formal e material (notas, ritmos, harmonias, orquestração, desenvolvimento narrativo e melódico, etc.). Assim como Lewis, Mbembe enfatiza a importância de âmbitos geralmente tomados como extramusicais, como a dimensão sensorial (a escuta, a experiência corporal), os contextos socioculturais e as relações interpessoais que constituem as práticas musicais. Não é nossa intenção aqui ressaltar crítica a John Cage ou a Theodor Adorno realizada por Lewis ou por Mbembe. Em ambos os casos nos interessa ressaltar o papel emblemático desses autores na representação de um discurso

musical de fundação eurocêntrica e que reluta em conferir valor a outras formas musicais.

Mbembe toma o exemplo da rumba congoleza, um estilo que é resultado de interação complexa de tradições locais, tensões com músicas de procedência europeia e do refluxo de músicas latino-americanas e caribenhas originárias das diásporas negras. Para Mbembe (2006, p. 72-73), a rumba congoleza

[...] demonstrou ser a mais bem-sucedida expressão de serenidade diante da tragédia. Ao mesmo tempo poesia, dança e oração, tornou-se uma experiência dual de liberdade e posse interior, de tristeza, angústia e perda de um lado, e felicidade radiante e expressividade emocional do outro. Como resultado, longe de se assemelhar a uma religião narcótica que se torna mais poderosa à medida que a insatisfação com a realidade aumenta, ela surgiu como uma declaração da mais radical e mais imediata fé em uma vida que é necessariamente contraditória e paradoxal.

Um discurso que tomasse a música como um objeto autônomo, deslocado de seus contextos, seria insuficiente para compreender a relevância desse repertório. Por exemplo, a força da colonização na região trouxe forte influência dos hinos cristãos. Essa colonização não apenas impregnou a música congoleza de características europeias em termos de figuração melódica ou de técnicas de emissão vocal, mas ajudou a estabelecer critérios do que “constitui beleza, regras relativas a progressões harmônicas



corretas, condução das vozes e características tímbricas”. (MBEMBE, 2006, p. 75) À maneira correta de cantar (projeção vocal, postura corporal, controle da respiração) somam-se a introdução de um desenvolvimento narrativo, representacional e dramático da música litúrgica cristã na composição de determinadas manifestações musicais congoleesas. Esta configuração eurocêntrica se manifesta no controle e regularidade dos sons musicais e no apagamento das referências corporais, especialmente aquelas que podem fazer referência mais direta ao erotismo, mas que são percebidas na performance de certas músicas locais.

Aqui há uma tensão entre a introdução de “rudimentos de uma civilidade burguesa colonial” e contingências em que a música local permite uma reabilitação dos corpos “humilhados e tornados feios no local de trabalho ou nas mãos de um regime colonial brutal”. (MBEMBE, 2006, p. 75) Para Mbembe (2006, p. 81), o terror a que os corpos dos congoleeses estiveram sujeitos nos períodos colonial e pós-colonial, em certa medida aparece como ruído: feiura e degradação se dissolvem numa música que “procura estabelecer um equilíbrio precário entre ruído, som e grito”.

## AURALIDADE BRANCA

Retornamos aqui ao argumento inicial do texto em que a ideia de experimentalismo se coloca como traço essencial da modernidade, privilegiando uma abordagem material e empírica, que desconecta o acontecimento sonoro de relações com os corpos que o produzem e com as histórias que constroem as suas escutas. Tanto no experimentalismo de John Cage, quanto no de Pierre Schaeffer, perpassa uma objetividade que permite falar de som como algo material, objetivo e universal, como o *som em si*.

A pesquisadora inglesa Marie Thompson ressalta essa relação no que diz respeito a Cage a partir da análise de certos discursos que aproximam o trabalho do compositor ao de um artista sonoro – que deixa “os sons serem eles mesmos” – mais do que ao trabalho de um compositor de músicas. Aqui fazemos referência direta ao texto de Thompson (2017), *Whiteness and the ontological turn in sound studies*, cujo argumento principal é mostrar como o interesse renovado em relação à ontologia dentro dos estudos do som se conecta a questões de raça. Embora Thompson concentre-se num debate que foge à dimensão e ao escopo deste texto acerca de uma virada ontológica<sup>14</sup> – a qual é evidenciada em certos discursos dos estudos do som – sua

---

14 “Sintomática de uma ‘virada’ mais ampla em direção à ontologia no pensamento crítico, a (re)virada para a ontologia nos estudos do som é baseada em um ‘mito da origem’ que rejeita ‘antigas’ questões de cultura, significação, discurso e identidade, e promove ‘novas’ questões de materialidade, afetividade, realidade e ser”. (THOMPSON, 2017, p. 266).

argumentação nos serve aqui como referência para pensar os apagamentos que os discursos sobre o experimentalismo têm provocado nos contextos locais ou, ao menos, fora do cânone hegemônico.

Seu texto parte de uma crítica sobre o discurso do filósofo do som Christopher Cox (2011), especialmente na sua leitura particular sobre o legado de John Cage. Thompson aponta que Cox acaba evidenciando o trabalho de alguns artistas canônicos do repertório das artes sonoras e da música experimental exatamente na sua relação com o apagamento dos lugares, corpos, contextos e políticas, ao dar voz à natureza do sônico, do *som em si*, desvinculado da sua história, sua significação e suas identidades.<sup>15</sup> Thompson sugere que a ontologia de Cox é baseada em uma *modesta* auralidade branca – um ponto de partida racializado que é ao mesmo tempo situado e universalizante.

A posição de Cox criticada por Thompson (2017, p. 266) vai amplificar uma leitura universalizante da obra de Cage que exalta uma “distinção aparente entre o social e o ontológico [...] enquanto camufla suas dimensões políticas”. Com isso, revela-se o desejo de promover uma troca de posições, “do compositor egocêntrico para um ‘modesto’ curador do fluxo sonoro”, expondo o dualismo entre “música (que se liga a significação, cultura, sentido, discurso) e arte sonora (que se liga a ontologia, materialidade, som-

---

15 Essa discussão é complexa e foge ao assunto deste texto. Vários autores debateram esse tema, dentre eles, Seth Kim-Cohen (2009), Rodolfo Caesar (2007) e Douglas Kahn (1999).

em-si, fluxo)". (THOMPSON 2017, p. 272) A associação de Cage ao segundo polo, colocando-o como *modesto* curador, implica o apagamento do lugar indubitável de compositor que ele ocupou. Reportando-se a um argumento desenvolvido por Donna Haraway, Thompson (2017, p. 272) reforça essa relação entre o experimentalismo e a modernidade, em que ser modesto “é a virtude modernista do cientista”, cujo trabalho de observação não deixa traços:

Emanhada com formulações de branquitude, masculinidade e eurocentrismo, [essa concepção] pertence a uma posição sem sujeito a partir da qual o mundo é observado de qualquer lugar e de lugar nenhum, e da qual tendências ou vieses são removidos por meio de ofuscação. Como Ben Piekut argumenta, embora muitas vezes tenha sido atribuído a seus empréstimos da filosofia ‘asiática’, a ambição cageana de auto-abnegação ‘reproduz uma dinâmica familiar de poder no Ocidente’: Cage recapitula a auto-invisibilização do ponto de vista branco, masculino e eurocêntrico, permitindo-se tornar-se o observador auditivo da natureza do som.

Assim, as práticas experimentais, mesmo quando confrontam as formas musicais mais hegemônicas, apoiam-se também numa posição material e objetiva que se coloca como universal e buscam, também, uma hegemonia. Tanto no caso de uma *écoute réduite* do objeto sonoro proposta por Pierre Schaeffer – em que

se privilegiam as relações estabelecidas no interior do próprio som a partir de sua percepção – quanto na proposta de musicalização do silêncio e na ideia de “deixar os sons serem eles mesmos” de John Cage, o que temos é o *apagamento* dos lugares, tempos e contextos em que essas construções foram criadas.

Schaeffer, chega a questionar diversas vezes, especialmente no primeiro livro do *Traité* (SCHAEFFER, 1966), o caráter universalista imposto pela música ocidental (leia-se, europeia), chamando a atenção para que se observe o que acontece em outras culturas. Entretanto, quando prossegue em seu exercício de investigação dos instrumentos musicais, não se detém nas particularidades dos corpos e imaginários sonoros de diferentes culturas, nas implicações dos instrumentos para a produção de conhecimentos e sensibilidades, ou na compreensão dos contextos sociais, místicos, ou quem sabe, medicinais e filosóficos, a que esses instrumentos estão conectados. O que Schaeffer (1966, p. 41-56) vai buscar é desvendar o funcionamento do instrumento em geral, do corpo sonoro universal, despido de tempo e de lugar.

De modo mais explícito, Thompson (2017, p. 272) acompanha a reflexão de George Lewis ao lembrar a já mencionada posição crítica de Cage em relação ao jazz, e de como sua *branquitude* permitiu que ele agisse como um “árbitro do valor estético” ao considerar que a improvisação de origem *afrológica* deveria ainda se aperfeiçoar para alcançar a liberdade em termos de valores *eurológicos*.

Vale salientar que, mesmo que recentemente comece a surgir um debate em torno da desconstrução dos discursos que dominaram o ideário da música de concerto a partir da segunda metade do século XX, esses discursos se mantêm hegemônicos. O risco de se incorporar de modo acrítico esses discursos é o achatamento das diversas manifestações locais, da emergência de uma diversidade de posições dentro do processo criativo da música atual.

## **OLHAR PARA O LOCAL**

Mudanças de perspectivas não implicam apenas mudanças de objeto. Torna-se necessário também mudar nossa relação com eles e refazer as perguntas que formulamos a respeito dessa relação. Ou seja, implica uma mudança de método. Esse exercício nem sempre é evidente em razão do modo em que estamos imersos nos discursos já bem construídos e consolidados. Quando se fala de música, a profusão de discursos existentes impõe um diálogo com tudo aquilo que já está dito: é preciso localizar nosso objeto nas tramas já existentes, de modo que aquilo que não encontra lugar nas histórias, nas genealogias, nas práticas já conhecidas, torne-se invisível. Muitas vezes aquilo que é pequeno, insignificante, diminuto, é ofuscado pelo que nos deslumbra.

Nem sempre aquilo que é mais aparente, mais intenso, é o que mais atua na formação daquilo que somos e que sabemos. Dentro de uma perspectiva da cultura material, por exemplo, o antropólogo britânico Daniel Miller elabora o conceito de *humildade das coisas* para a indicar que a importância dos objetos que nos rodeiam não está necessariamente em sua existência física, mas em algo que, em geral, sequer vemos. Quanto menos nos damos conta da sua existência, mais eles “podem determinar nossas expectativas [...] na medida em que estamos inconscientes de sua capacidade de fazê-lo”. (MILLER, 2010, p. 50) A ideia de que os objetos que estão no mundo ajudam a constituir o que somos aproxima-se do conceito de *habitus* do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Os *habitus* são um sistema de condicionamentos sociais e individuais que moldam a maneira como agimos, nossos gostos e nossos corpos. O que ouvimos, o que comemos, como nos vestimos, são reflexos desse sistema de condicionamentos. É ele que nos une e ao mesmo tempo nos separa, pois permite que sejam criados modos de classificação e valoração que são particulares:

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas [...] Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc. [...] Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 22)

Como parte de nosso *habitus*, nossos gostos e escolhas estéticas reproduzem as relações de poder que são condicionadas por nossa posição dentro de uma rede de relações sociais representada pelo capital econômico e simbólico a que temos acesso. Essas relações são constituídas, também, pelo conjunto de pequenos eventos que nos rodeiam, pelos gestos e ações cotidianos que praticamos e pela infinidade de objetos que constituem nosso ambiente.

Então, pode-se indagar: o quanto tudo aquilo que deixa marcas em nossas histórias, em nossos afetos, em nossos corpos, depende dos pequenos gestos, das insignificâncias, dos eventos corriqueiros? Pode-se falar de uma grande música ignorando o campo extenso das músicas domésticas, das melodias assoviadas ao acaso, dos batuques nas festas de confraternização? O que nos compõe para fazermos música?

A distância entre o pequeno e o importante, entre a caixinha-de-música e a orquestra, entre o reco-reco e o piano, está nos lugares em que se colocam as coisas e nos lugares em que as coisas se colocam. Em *O instrumento do “Diabo”*, Carlos Stasi (2011) retoma os acordos estabelecidos entre o eu e o outro, entre o central e o marginal, para desvelar o que está ligado à existência de uma classe de instrumentos musicais *raspadores*, a que nos referimos genericamente pelo termo reco-reco. Trata-se de um instrumento associado a algo simples e menor dentro do imaginário que remete à tradição – tanto técnica, quanto simbolicamente – sofisticada dos instrumentos musicais em geral.



Nesse livro Stasi traz à tona uma série de relações – simbólicas, afetivas, eróticas, políticas – a partir das quais o reco-reco é usado para revelar a importância daquilo que é tomado como resto, como resíduo, na formação de nossa condição social e na constituição das lógicas de valoração e de dominação cultural.

Compare-se, então, um reco-reco a um piano. Se a valorização do primeiro em relação ao segundo parece clara dentro do imaginário que temos sobre as práticas musicais, a assimetria entre os dois contamina de maneira sutil diversas outras instâncias dos discursos sobre a música. No âmbito doméstico, por exemplo, o piano na sala de estar é símbolo positivado da alta cultura burguesa. O reco-reco, por sua vez, remete ao instrumento improvisado, construído a partir de materiais descartados ou de utensílios achados na cozinha, como os raladores ou as antigas tábuas de lavar roupa. Do piano ao reco-reco, da sala de estar para a cozinha, da casa grande para a senzala, reproduzimos musicalmente as assimetrias socioeconômicas, cuja origem não está apenas na disparidade de riquezas.

O fato de que Stasi tem um doutorado no exterior a respeito da família de instrumentos raspadores, e de que ele mesmo é um instrumentista virtuoso, aparentemente não desconstrói essas assimetrias, porque elas já estão embutidas nas materialidades das coisas. Raspar um objeto é muito diferente do que deslizar um arco, de acionar teclas ou de soprar bocais armados com palhetas. Stasi (2011, p. 43) descreve como o verbo raspar está associado a

uma ação incompleta, a algo que se realiza apenas parcialmente ou sem profundidade. Em vez de uma ação decisiva, o *raspar* representa um *quase*. Stasi (2011, p. 15) aponta que a representação marginal do instrumento estaria ligada também a esse estado precário e deficiente que o autor chama de *quasitude*. Portanto, a música feita por um reco-reco, este instrumento tão “simples e insignificante”, está fadada a ser uma *quase-música* tocada por um *quase-músico*.

Essa *quasitude* só pode acontecer num contexto em que repertórios e discursos ainda não estejam consolidados e em que a produção estética não esteja sempre sujeita a um julgamento moral, e que se pretende *universal*. No contexto de uma música de concerto, o adjetivo *quase* é indubitavelmente pejorativo, pois a vocação do músico, de seu instrumento e da própria música é a da superação, da plenitude, da totalidade. Em contraponto, uma música que não se pauta pelos mesmos critérios apresenta-se como uma moral defeituosa que deve ser mantida em um espaço periférico.

Para desvelar as relações de poder subjacentes aos discursos sobre a música em geral e sobre o experimentalismo musical em particular, é necessário assumir que não há música sem sujeito, sem contexto, sem a construção de uma ideologia. Um acorde de sétima maior, uma forma sonata, o conceito de objeto sonoro ou uma postura experimental, são todos construídos *em e por* um contexto específico. Quando estes termos aparecem idealizados por uma aparente neutralidade, eles se tornam

referências absolutas que vão se *naturalizando* em nosso imaginário à medida que são reiteradas em nossos discursos. E mesmo quando essas referências admitem a existência de outras formas musicais, só permitem que essas formas sejam conhecidas e reconhecidas a partir de seu próprio filtro, e avaliadas a partir de sua própria régua.

No Brasil é notável o ressurgimento do interesse pelas práticas musicais experimentais nas últimas duas décadas. Movimentos ligados às artes sonoras, improvisação livre, *noise music*, eletrônica experimental, e luteria eletrônica têm promovido o arejamento das produções musicais de modo geral, com o aparecimento de espaços alternativos e criando um senso de comunidade e resistência em relação ao âmbito cada vez mais institucionalizado da música de concerto. Mas, frequentemente, o espírito de resistência, combinado com um sentido de auto-sobrevivência, faz com que esses movimentos também inventem seus próprios ritos excludentes. Em centros urbanos, uma “cena alternativa”<sup>16</sup> de música experimental bastante atuante num circuito que se desenvolve fora dos palcos oficiais e dos esquemas comerciais, frequentemente rechaça produções que possam se aproximar das músicas populares, por exemplo. Muitas vezes

---

16 Para um amplo estudo sobre a cena de música alternativa em São Paulo, por exemplo, ver a tese de doutorado intitulada *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*, de Mario del Nunzio (2017). Por sua vez, José Guilherme A. Lima discute uma concepção local de luteria na música instrumental em sua tese de doutorado *Práticas de luteria na música experimental brasileira* (2018).

essas cenas também reproduzem assimetrias observadas nos domínios da música de concerto: há um nítido predomínio masculino,<sup>17</sup> tanto entre os músicos, quanto entre os frequentadores, uma baixa representatividade de negros e pouca interação com movimentos da periferia ou com grupos de baixa renda. E, apesar de um discurso que ataca frontalmente o caráter institucional da música de concerto, muitos desses músicos associados à cena experimental têm encontrado espaço dentro da Universidade para desenvolver suas carreiras, bem como têm recorrido ao apoio de entidades culturais e órgãos de fomento para suas realizações artísticas. (IAZZETTA, 2017) Em parte, essas assimetrias podem ser compreendidas e justificadas na medida em que esses movimentos operam sempre num território que é marginal, seja em relação ao mercado e formas de financiamento, seja em relação a domínios mais bem estabelecidos tanto da música popular quanto da música de concerto. Sua sobrevivência depende em boa medida do senso de comunidade, do provimento de um espaço identitário para seus integrantes, o que acaba por impor barreiras pouco permeáveis à diferença. O fechamento em torno de circuitos musicais específicos torna-se, em certa medida, uma estratégia de sobrevivência.

O efeito colateral, entretanto, é o apagamento de outras histórias, de outras formas de resistência, de outras ações

---

17 Sobre a questão de gênero na música experimental brasileira, ver a tese de doutorado intitulada *Mulheres Brasileiras Na Música Experimental: uma Abordagem Feminista*, de Tânia de Mello Neiva (2018).

igualmente singulares no campo da música. O jornalista GG Albuquerque (2018), por exemplo, aponta a ocorrência de diversos “apagamentos históricos das culturas afro-diaspóricas em um país que, historicamente, tentou varrer seu passado escravista para baixo do tapete”. Assim, uma vanguarda negra ainda é lida por lentes ofuscadas por uma história que não sabe como lidar com as consequências do racismo, da opressão e da escravidão a que os povos negros estiveram sujeitos e que compõem nossa subjetividade de modo geral. Albuquerque aponta que as músicas de tradição afro-brasileira, mesmo quando tomadas positivamente pelos discursos dominantes, são confinadas a um território idealizado da tradição e suas inovações só são reconhecidas quando já completamente aceitas. Um de seus comentários é sobre o “lance de mestre” em que o sambista Alcebíades Barcelos, conhecido como Bide, resolve “‘encourar’ uma lata de manteiga de 20 quilos com papel de saco de cimento umedecido, criando assim o tambor de som grave conhecido como surdo”, que acabou por influenciar o surgimento de uma batida de samba “nova e singular, distante do toque amaxixado de Donga” (ALBUQUERQUE, 2018). Entretanto, dentro dos discursos hegemônicos, uma modificação como essa não pôde, historicamente, vir associada, fora da tradição do samba, a um movimento genuíno de expansão criativa ou de uma inovação estética. Daí que

[...] categorias como ‘vanguarda cultural’, ‘música de invenção’ e ‘inovação estética’ não são atribuídas ao samba, mas sim – ou

somente – ao Modernismo e à Semana de 22. Ao samba, gênero forjado na mão de negros descendentes de escravos, é destinada uma espécie de morte térmica: o paternalismo de uma ‘tradição’, tutela estratificante que enclausura todas as invenções do contemporâneo e engessa o agora sob a égide da museificação. (ALBUQUERQUE, 2018)

Ao referir-se ao caráter experimental que pode ser observado em práticas musicais distantes daquelas que têm sido geralmente associadas ao experimentalismo, GG Albuquerque acaba por expor as redes de poder e as conformações políticas que estão presentes nestes movimentos e que se fundamentam numa relação complexa entre a perspectiva de quem está dentro e de quem está fora desses movimentos.

Assim, o emprego do termo música experimental não se refere apenas a uma produção que flerta com os limites da música, mas significa a constituição de uma música baseada num certo tipo de auralidade, que é fruto da especificidade das pessoas, lugares, tecnologias, condições sociais e ideologias que a compõem.

Um projeto como o Rádio Diáspora, pode servir de exemplo das contradições capazes de emergir no contexto da música experimental quando sua prática sai dos espaços e condições em que ela é geralmente realizada. O projeto é integrado Rômulo Alexis e Wagner Ramos, músicos interessados tanto em explorar uma produção experimental, especialmente no que diz respeito à

improvisação livre, quanto em exercer uma militância em relação a questões raciais junto às comunidades negra e das periferias. No resultado sonoro – baseado no duo de trompete, bateria e sons eletrônicos – é possível perceber claramente a fricção entre uma atitude experimental e o transbordamento de referências à cultura musical negra. Essas referências aparecem de maneira sutil no caráter quase sensual das performances e na condução rítmica que, mesmo evitando uma regularidade de pulso e de andamento, remete à corporalidade e à dança. Para o duo, o experimentalismo estaria justamente naquilo que emerge de seus corpos marcados por suas histórias e condições.

Figura 2: Duo de música experimental Rádio Diáspora – Wagner Ramos e Rômulo Alexis



Fonte: Foto de Samanta Ogawa.

Em palestra recente (ALEXIS; RAMOS, 2018),<sup>18</sup> tanto Rômulo Alexis quanto Wagner Ramos mencionaram uma tensão entre a sua adesão ao experimentalismo e a sua condição de músicos negros. A contaminação de sua música por traços de uma diáspora de origem africana provoca um estranhamento em relação a uma cena experimental urbana, cuja hegemonia é nitidamente branca. Por outro lado, seu trabalho não se encaixa nos moldes das músicas de caráter mais popular, nem apresenta elementos que sejam facilmente reconhecíveis como pertencentes a uma cultura negra, como ritmos dançantes, ou que façam referência a gêneros como o hip-hop. A esse respeito, Romulo Alexis se expressa (informação verbal) da seguinte maneira:

Em algum momento a gente falou: temos um trabalho interessante, mas a gente não vai se encaixar em nada que a galera tem feito por aqui. Nem na galera da improvisação livre, [porque tem] a questão rítmica que a gente traz muito forte; [isso] é um tabu para a alguns improvisadores, pois não pode ter pulso contínuo. E nem para a galera da música instrumental bem-comportada, que a gente chama de música instrumental de salão [...]. Então a gente percebeu que estava num limbo e na verdade é também um pouco do limbo do artista negro no contexto do Brasil. Já que a

---

18 Palestra intitulada Música Negra Experimental, realizada como parte da programação do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia, em 01/10/2018. Ver o registro em: [http://www2.eca.usp.br/nusom/eventos\\_radio\\_diaspora](http://www2.eca.usp.br/nusom/eventos_radio_diaspora).



gente está no limbo, a gente vai fazer o que a gente quer mesmo. [...] Nossa música é uma música de risco. (ALEXIS; RAMOS, 2018)

Obviamente o desequilíbrio em termos de representatividade racial é apenas uma das assimetrias que fazem parte das produções experimentais. Outra questão significativa reside na relação entre acessibilidade tecnológica e representação de gênero. Este aspecto tem sido explorado com alguma frequência e alguns autores têm apontado para uma relação direta entre desigualdade de gênero e contextos musicais tecnológicos.<sup>19</sup>

Comentando sobre relações de gênero e tecnologia no contexto da música eletrônica, a compositora e pesquisadora norte-americana Tara Rodgers (2010) demonstra como os discursos sobre a música eletrônica tendem a desassociar a atuação das mulheres dos papéis de criação em razão de uma forte conexão com o que ela chama de “lógica da *reprodução*”. Dessa forma, Rodgers (2010, p. 12) ressalta como os discursos hegemônicos sobre a música eletrônica produzem visões estereotipadas, baseadas numa construção social que associa mulheres a determinadas funções e os homens a outras:

[...] um obstáculo para pensar as mulheres como *produtoras* na cultura da música eletrônica pode ser o de que elas sempre

---

19 Embora mais voltado para o contexto do Reino Unido, o artigo *Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain* (BORN; DEVINE, 2015) é ilustrativo neste ponto.

estejam entrelaçadas com uma lógica da *reprodução* – perpetuada nos discursos de reprodução sonora e materializada em tecnologias correlatas – que vincula as mulheres a antigas noções de passividade, receptividade e maternidade.

Este tipo de lógica desvaloriza e silencia o trabalho das mulheres nos contextos de criação musical, cuja presença e ação é sempre ofuscada por uma linhagem essencialmente masculina. Rodgers analisa como a história no campo da tecnologia musical foi construída em torno de compositores, inventores e técnicos, todos homens. Basta pensar a linha geralmente reproduzida nos livros que abordam a tecnologia dentro da história da música. Do futurismo de Luigi Russolo à *computer music*, a história é contada a partir de personagens que são tomados como pontos referenciais e cujas realizações vão sendo acumuladas progressivamente em uma linha imaginária da história. Essa linha, como aponta Rodgers, apoia-se na construção de uma subjetividade masculina do som e cria uma história “patrilinear normativa”. (RODGERS, 2010, p. 15)

Ao comentar o projeto Pink Noises criado pela própria Tara Rodgers<sup>20</sup> e voltado para a criação de espaços femininos no campo da música experimental, Marie Thompson reforça essa tese apontando que a história do experimentalismo “frequentemente

---

20 Pink Noises foi uma das primeiras comunidades na Internet voltadas para o trabalho de mulheres na música eletrônica. O site do projeto, criado em 2000, não está mais ativo, mas o trabalho tem continuidade no Facebook.

cria uma ‘linha pontilhada’ patrilinear de inovadores, inventores e agitadores. No entanto, as características de gênero [*gender-ing*] dessa linhagem são muitas vezes obscurecidas”. (THOMPSON, 2016, p. 89)

Embora a análise da produção experimental brasileira sob a perspectiva de gênero só recentemente tenha começado a receber atenção, deve-se mencionar o trabalho de Tânia Neiva (2018) e também de Isabel Nogueira (NOGUEIRA; NEIVA, 2018) analisando a contribuição que projetos voltados especificamente para a produção experimental de mulheres tem representado para motivar um aumento da participação feminina neste campo, reconhecidamente dominado pelo trabalho realizado por homens.

Não se pode deixar de notar que os discursos incidem numa disparidade que vai além da questão de representação e de igualdade de representatividade entre homens e mulheres no campo. Eles se ligam a um entendimento estereotipado das funções e papéis que mulheres e homens assumem na música. Precisamos nos perguntar como e por que a distribuição de papéis de produção (criação) ou reprodução são sempre sujeitos a um perfil com demarcações de gênero.

## CONCLUINDO

Neste texto buscamos evidenciar a inter-relação entre duas dimensões do experimentalismo. A primeira diz respeito à prática musical propriamente dita, em seus diversos aspectos poéticos, técnicos e políticos. A partir desses aspectos é possível compreender como diferentes formas de experimentalismo musical lidaram com questões criativas, desconstruíram modos cristalizados de realização sonora e realocaram os papéis de agentes musicais como a partitura, a relação entre compositor e intérprete, as estratégias de escuta etc. Com isso, o experimentalismo desafiou concepções sobre música e as epistemologias criadas para validá-las. Uma segunda dimensão, que nos parece igualmente importante, é a dos discursos que se formam a partir dessas práticas. Esses discursos, ao mesmo tempo que exercitam a análise e estimulam a reflexão sobre esse repertório, carregam ideologias, crenças e relações de poder que também acabam por condicionar nosso entendimento e nossa escuta da música experimental. Embora nem sempre coincidentes, prática e discurso são interdependentes, se retroalimentam e se reconfiguram mutuamente. À percepção de que o discurso segue a prática, podemos igualmente adicionar que as práticas se alimentam dos discursos. De fato, quando os discursos se cristalizam, ou quando são tomados de maneira acrítica, desaparece este jogo maleável entre discurso e prática: o discurso coloca-se como referência para aquilo que ele descreve; engessada, a prática torna-se refém do discurso.

Deve-se lembrar que qualquer descrição é sempre parcial e sempre realizada a partir de um ponto de vista. Entretanto, quando os discursos se cristalizam e se *naturalizam*, essa condição é invertida: de referência parcial, incompleta e contingencial, passam a ser entendidos como algo totalizante, geral e universal. Quando Michael Nyman define os horizontes do experimentalismo como sendo uma música que se origina na cultura norte-americana e se contrapõe a outra música, representada pela vanguarda europeia, ele nos ajuda a compreender o lugar desse experimentalismo, suas idiossincrasias, suas ações e reações no campo da música. Ele também lastreia essa música dentro do conjunto de valores de uma cultura. Mas ao mesmo tempo, quando essa construção é tomada como referência para *o que é experimentalismo*, ela impede que se encontre o experimental em qualquer outro lugar distante dessa lógica, seja no *bebop* de Charlie Parker, no reco-reco de Carlos Stasi ou nas improvisações do Rádio Diáspora.

Frente a esses discursos tão fortemente armados é difícil reconhecer a porta de entrada para se observar uma produção experimental brasileira a partir de uma perspectiva local, com suas especificidades e contingências, já que os discursos hegemônicos universalizantes facilmente escondem os corpos, as condições e os afetos particulares daqueles que produzem essa música. São discursos que estão em conformidade com dispositivos de poder, que moldam não apenas o que buscamos escutar, mas também a maneira como escutamos.

No século XX a escuta passou a ser pensada não apenas como ato reflexivo das práticas musicais, como um efeito da nossa condição de receptores da música, mas como parte essencial da configuração daquilo que chamamos música. E escuta é antes de tudo ação, é um elemento ativo e reativo dentro do campo da música. Portanto, faz sentido pensarmos numa política da escuta em que sejam consideradas as condições materiais, sociais e afetivas em que ela se dá. Essas condições definem uma *auralidade*, um modo de exercer a escuta que não se desconecta dos corpos que ouvem, dos objetos que a circunscrevem, das histórias que a alimentam. Assim como ocorre com a oralidade, a constituição da auralidade é realizada tanto pelo sujeito, quanto pelo que está em torno dele. Ambas, auralidade e oralidade, fazem parte de um mesmo campo de produção de sentido a partir do som (GAUTIER, 2014) e são confrontadas com as formas de representação imagéticas e logocêntricas (IAZZETTA, 2016) que dominam boa parte de nossos discursos, inclusive no campo da música.

Em sua tese de doutorado a respeito das políticas da escuta, Henrique Rocha de Souza Lima aponta que “sendo a auralidade da ordem das condições da escuta, uma política da auralidade é uma política das condições da escuta”. (SOUZA-LIMA, 2018, p. 7) Isso nos remete novamente à questão dos discursos acerca da música experimental. Como tentamos mostrar, a existência de discursos a respeito do experimentalismo que assumem uma posição eurocêntrica e uma ascendência patrilinear deve-se à existência

de forças políticas, econômicas e sociais que moldam o que escutamos e como escutamos.

Assim como Marie Thompson se refere a uma auralidade branca, racializada e universalizante para descrever os discursos de Christopher Cox, GG Albuquerque aponta de que modo as categorias de vanguarda, inovação e invenção não poderiam ser aplicadas ao samba, uma vez que este tem que permanecer enquadrado pela tradição. Em ambos os casos, o que se percebe é a existência de discursos de poder, de formulações reguladoras que dirigem nossas formas de conhecer esses repertórios. Para que outras perspectivas possam emergir, é necessário elaborar outras formas de conceber essas músicas e dar lugar para o surgimento de outras epistemologias. Quando Romulo Alexis e Wagner Ramos promovem uma música experimental marcada por suas histórias, suas escutas e seus corpos dentro do Rádio Diáspora, eles se contrapõem aos discursos hegemônicos acerca do experimentalismo. Eles criam um ruído (CAMPESATO, 2012) que vai além do material sonoro que utilizam: esse ruído emerge do lugar de “limbo” que eles ocupam, um lugar que não se “adequa” aos contextos em que a dupla atua, seja na cena de música experimental, seja nas cenas de uma música que habita as periferias. Esse ruído revela as políticas das nossas auralidades, “pois a escuta envolve também a memória, e, portanto, o tempo, a identidade subjetiva, a mente como matéria individual e transindividual”. (SOUZA-LIMA, 2018, p. 7) Resgatar as nossas políticas de escuta não significa apenas reestabelecer uma história esquecida

das nossas práticas musicais e sonoras. Significa também criar frestas por onde novos sons possam entrar; significa alargar os espaços que qualquer forma hegemônica de discurso busca estreitar.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, GG. A vanguarda negra do Brasil contemporâneo.

*In: Blog Volume Morto*. [S. l.], 26 jul. 2018. Disponível em:

<http://volumemorto.com.br/a-vanguarda-negra-do-brasil-contemporaneo>. Acesso em: 26 fev. 2019.

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York, London: Routledge, 2003.

ALEXIS, Rômulo; RAMOS, Wagner. *Música Negra Experimental: Conversa com Rômulo Alexis e Wagner Ramos*. São Paulo: NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia, Departamento de Música – ECA/USP, 2018. Disponível em: [http://www2.eca.usp.br/nusom/eventos\\_radio\\_diaspora](http://www2.eca.usp.br/nusom/eventos_radio_diaspora). Acesso em: 24 jan. 2019.

BORN, Georgina; DEVINE, Kyle. Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain. *Twentieth-Century Music*, v. 12, n. 2, 2015. p. 135-172.



BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. California: University of California Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (ed.). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge, 1994.

CAESAR, Rodolfo. As grandes orelhas da escuta. In: FERRAZ, Silvio (org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007. p. 31-52.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1970.

CAMPESATO, Lílian. Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais [...]* Vitória: ANPPOM, 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3779/1119>. Acesso em: 26 fev. 2019. p. 1-8.

CAMPESATO, Lílian. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. 2012. 151 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COELHO, Victor. *Music and Science in the Age of Galileo*. Dordrecht: Springer, 1992.

COPE, David. *New Directions in Music*. Madison: Brown & Benchmark Publishers, 1991.

COX, Christoph. Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism. *Journal of visual culture*, v. 10, n. 2, p. 145-161, ago. 2011. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1470412911402880>. Acesso em: 28 fev. 2019.

CUSICK, Suzanne G. Gender, musicology, and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999. p. 471-498.

DAHLHAUS, Carl. La Crise de L'expérimentation. *Contrechamps* n. 3, September, 1984. p. 106-117.

ESHUN, Kodwo. *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books, 1998.

FELD, Steven. Acustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (ed.). *Keywords in Sound*. Durham; London: Duke University Press Books, 2015. p. 12-21.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FOX, Christopher. Why Experimental? Why me? In: SAUNDERS, James (ed.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham, England: Ashgate, 2009. p. 7-26.

GAUTIER, Ana María Ochoa. *Aurality: Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham; London: Duke University Press, 2014.

GOEHR, Lydia. *The imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. New York, Oxford University Press, 2007.

GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury, 2016.

GOUK, Penelope. Music and the Emergence of Experimental Science in Early Modern Europe. *SoundEffects* 2, n. 1, 2012. p. 5–21.

GOZZA, Paolo (ed.). *Number to Sound: The Musical Way to the Scientific Revolution*. Dordrecht: Springer, 2000.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

IAZZETTA, Fernando; CAMPESATO, Lílian. Ser 'modesto' e ser moderno: o caso da música experimental. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. *Anais [...]*, Manaus: ANPPOM, 2018. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5456>. Acesso em: 26 fev. 2019. p. 1-9.

IAZZETTA, Fernando. 'La música es mucho más (o menos) que la música': reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia. In: QUARANTA, Daniel (org.). *Creación musical*,

*investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad.* Morelia, México: CMMAS – Centro mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2017. p. 17-54.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. *In:* PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa.* São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 376-395.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts.* Cambridge: MIT Press, 1999.

KANE, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice.* Oxford: Oxford University Press, 2014.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology.* Reprint edition. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non cochlear sonic art.* New York, Continuum, 2009.

KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900.* University of California Press, 1990.

LEWIS, George. *A Power Stronger than Itself: The AACM and American Experimental Music.* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

LEWIS, George. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 16, n. 1, Spring, 1996. p. 91-122.

LIMA, José Guilherme Allen. *Práticas de luteria na música experimental brasileira*. 2018. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MAUCERI, Frank. From Experimental Music to Musical Experiment. *Perspectives of New Music*, v. 35, n. 1, Winter, 1997. p. 187-204.

MBEMBE, Achille. Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds. *Politique Africaine*, v. 100, n. 4, 2005. p. 69-91.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Reprint edition. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2002.

McCLARY, Susan. Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition. *Cultural Critique* 12, 1989. p. 57-81.

MILLER, Dennis. *Stuff*. Cambridge: Polity, 2010.

NEIVA, Tânia Mello. *Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma Abordagem Feminista*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Paraíba, 2018.

NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990.

NOGUEIRA, Isabel; NEIVA, Tania Mello. Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. *Escena: Revista de las artes*, v. 78, n. 1, 2018. p. 98-124.

NUNZIO, Mario Augusto Ossent Del. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. 506 f. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.

PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford University Press, 2013

RODGERS, Tara. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

ROSEN, Charles. The New Musicology. In: *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. p. 255–272.

SAID, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger; LAZARDZIG Jan (eds.). *Instruments in Art and Science: On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.

SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*. New York, Schirmer Books, 1993.

SMIRNOV, Andrey. *Sound in Z: Experiments in Sound And Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Koenig Books, 2013.

SOUZA-LIMA, Henrique Rocha de. *Desenho de escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo*. 2018. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

STASI, Carlos. *O instrumento do “Diabo”*: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

SZENDY, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

THOMPSON, Emily. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and culture of listening in america, 1900-1933*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

THOMPSON, Marie. Feminised noise and the 'dotted line' of sonic experimentalism. *Contemporary Music Review*, v. 35, n. 1, 2016. p. 85-101.

THOMPSON, Marie. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies, *Parallax*, v. 23, n. 3, 2017. p. 266-282.

VIEL, Nicolas. *La Musique et L'Axiome: Création Musicale et Néo-Positivism Au 20e Siècle*. Paris: Editions Delatour France / Ircam, 2014.

WARDHAUGH, Benjamin. Music, *Experiment and Mathematics in England, 1653-1705*. New York: Routledge, 2008.

WOMAN AND MUSIC: A Journal of Gender and Culture. Edited by Emily Wilbourne. University of Nebraska Press.



---

## CARTOGRAFIA DOS SELOS DA MÚSICA EXPERIMENTAL NO BRASIL

Isabel Nogueira | Luciano Zanatta

É fácil chegar nos clichês: nunca se produziu tanta música, nunca os meios de produção de música foram tão abundantes e a internet permite hoje acesso a uma imensa variedade de música e de produção sonora. Esta pretensa facilidade acontece para todos os tipos de música da mesma forma? Como acontece este processo para as músicas que buscam atitudes de experimentação? O que é ser experimental?

Que nichos existem? Como é a complexidade das relações que se colocam a partir dessas realidades e como pensar as estratégias que se articulam a partir disto? Na esteira destas perguntas, pensamos em construir uma cartografia dos selos digitais de música experimental como circuito de circulação de música, observando propostas, escolhas e processos criativos que configuram esta cena. Este trabalho pretende ser um mapeamento inicial sobre os coletivos que organizam selos ou *netlabels* para distribuição de músicas em formato digital (como MP3, Ogg, FLAC ou WAV).

No âmbito deste projeto, música experimental se refere, conforme Cristiano Figueiró (2018), a:

[...] um recorte que abrange um tipo de atitude comprometida com a criação e a linguagem sem ter como objetivo instantâneo a comercialização do produto. As estéticas musicais dos coletivos abrangem um universo amplo de referências desde o eletroacústico acadêmico passando pela cultura eletrônica de pista, *industrial*, *dub*, *noise* e novas práticas criativas que misturam sonoridades diversas.

Concordamos com Henrique Iwao (2012, p. 65) quando utiliza em seu trabalho o termo música experimental como uma categoria que engloba uma série de manifestações musicais, da música eletroacústica à produção eletrônica alternativa, incluindo manifestações ordenadas sob nomes como *glitch* (ruído), improvisação livre, *noise* (barulho), *microsound* (microssom), arte sonora.

Na proposta de Simpósio Temático enviada ao congresso da ANPPOM, Zanatta e Fiel da Costa (2018, p. 1) referem música experimental como um campo informado por:

[...] manifestações oriundas de variadas práticas que incluem, mas não se limitam, a formas autoidentificadas com a música. Neste sentido, pode-se citar como áreas que contribuem para a formatação do campo Música Experimental formas mais extremas de música eletrônica (tanto na vertente

eletroacústica quanto as vertentes ligadas à produção de *beats*), de improvisação livre, de música popular, de ruído, bem como áreas que não se percebem dentro da música, como a arte sonora, audiovisual e a performance (enquanto gênero). Como traços comuns é possível identificar nestas práticas, sem prejuízo de outras características que possam ser observadas, a recusa em seguir cânones consagrados, o deslocamento da partitura como mote central na realização musical (quando não a sua total exclusão), a superação da dualidade compositor/intérprete (composição e performance se tornam atividades imbricadas), a exploração dos limites da linguagem a incluir a ultrapassagem destes limites como elemento expressivo, o uso de meios tecnológicos e a criação de uma lutheria experimental que visa criar o instrumental necessário para a realização de ideias específicas. Esta lista não se pretende exaustiva e nem afirmar que todas estas características estão presentes em todas as manifestações da música experimental. Há nuances, sempre.

Algumas definições consideram a música experimental como um alargamento do campo da música de concerto através de diversos procedimentos, questionamentos e contraposições. No entanto, diversas pessoas que integram o campo da música experimental tem uma trajetória que vem do punk ou do rock, e agregam à música experimental esses elementos, principalmente

a ética do faça você mesmo e do trabalho colaborativo, produzindo camisetas e fanzines, valorizando tecnologias tidas como ultrapassadas (como a fita cassete) e técnicas de hackeamento, *circuit bending* ou a construção de equipamentos a partir de componentes eletrônicos.

Iazzetta (2011, p. 7) refere que na arte a estética do faça-vocêmesmo (DIY – *do it yourself*) constitui-se como:

[...] uma reação estética a um refinamento excessivo e elitista das formas estabelecidas nas Belas Artes e na música de concerto. Pode ser entendido também como uma postura ética, como uma crítica ao consumismo e à submissão do indivíduo a um esquema social burocrático e segregacional: cada indivíduo poderia adquirir as competências para realizar as tarefas a que se propõe, ao invés de contratar especialistas. Na música, o projeto *DIY* encontrou receptividade em campos diversos, que vão da produção fonográfica caseira ao surgimento de gêneros como a *laptop music* e o *circuit bending*.

Percebemos assim que existem regiões de fronteiras híbridas com a música experimental e que vêm da cultura da festa e do *beat*, dialogando com a formação em música eletrônica de pista, os DJs, organizadas também através de trabalhos coletivos e da elaboração de lives, onde as técnicas de apropriação, transformação, modificação e remix através de samples construídos,

coletados ou reaproveitados redefinem as noções de obra, peça e autoria.

Podemos observar que as pessoas que integram o campo da música experimental eventualmente têm formação acadêmica em música, mas muitas vezes não têm, o que pode apontar para que as habilidades e ferramentas nas quais estão interessadas talvez não estejam contempladas nas universidades. Este não é o escopo desta pesquisa, no entanto observamos que muitas possibilidades de estudo com relação a este campo podem se abrir para trabalhos futuros.

Desta forma, observamos que os valores estabelecidos como importantes dentro da cultura dos selos de música experimental passam por um processo coletivo de tomada de decisões, e estes são responsáveis pela definição da linha editorial e pela construção dos mecanismos de circulação do seu produto.

Torna-se assim bastante pertinente pensar no conceito de malha, elaborado por Tim Ingold, onde os selos digitais e os próprios trabalhos produzidos por estes podem ser vistos como coisas que são elaboradas pelas pessoas que gestionam os selos: não são redes que existem a priori e onde as pessoas acham seu lugar, mas as pessoas e coletivos constroem as malhas nas quais querem/desejam estar. Tim Ingold (2012, p. 40) descreve a relação da malha/teia e seus movimentos da seguinte forma:

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são

tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente (Ingold, 2008, p. 210-211). Eles são as linhas ao logo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo. O *acteur réseau* foi originalmente concebido por seus criadores (se não por aqueles que foram confundidos por sua tradução enquanto 'rede') para indicar justamente essas linhas de devir. Sua inspiração veio, em larga medida, da filosofia de Deleuze e Guattari. E esses autores são explícitos ao afirmar que, embora o valor da teia para a aranha esteja no fato de ela capturar moscas, o fio da teia não liga a aranha à mosca, assim como a 'linha de fuga' da mosca tampouco a liga à aranha. Essas duas linhas se desenrolam em contraponto: uma serve de refrão à outra. Esperando no centro de sua teia, a aranha registra que uma mosca aterrissou em algum lugar nas margens externas quando ela envia vibrações através dos fios que são captadas por suas pernas finas e supersensíveis. Ela pode então correr através dos fios da teia para reivindicar sua presa. Assim, as linhas-fios da teia colocam as condições de possibilidade para que a aranha interaja com a mosca. Mas elas não são, em si, linhas de interação. Se essas linhas são relações, então elas são relações não entre, mas ao longo de.

Ao mesmo tempo, cremos que se torna pertinente o conceito de ciborgue de Donna Haraway (2000) que, embora venha da teoria feminista pós-estruturalista, pode ser entendido como uma lente epistemológica para entender os processos de construção de conhecimento. O ciborgue é uma criatura que não reverencia o passado, não estrutura seu conhecimento a partir de buscar as origens remotas e ser fiel a elas, mas constrói e se apropria a partir da tecnologia, entendendo que as tecnologias configuram e modificam a leitura de mundo em sua integralidade. No pensamento ciborgue, não há como manter as estruturas de poder porque sequer são consideradas como válidas.

Poderíamos relativizar a aplicação deste conceito para os selos digitais, tendo em vista que de certa forma se vinculam a algumas tradições musicais; no entanto a ligação extrema de sua existência às ferramentas tecnológicas, tanto do ponto de vista da produção sonora como da divulgação configura, acreditamos, sua forma de estar no mundo.

A partir disto, pensamos em elaborar uma cartografia dos selos de música experimental que não passasse apenas por nossa análise do trabalho destes, mas que tivesse seu foco em ouvir o que os próprios gestores dos selos pensam sobre sua atuação e seus propósitos. Assim, isto se configura como uma metodologia também descentralizada, onde não é o olhar de quem escreve o texto que se coloca como mais importante (presunta superioridade ontológica do declarante, diria a cultura Betamaxer), mas a fala de quem constrói a cena.

Precisamos destacar alguns problemas que vêm desta perspectiva: a impossibilidade de, neste momento, realizar um levantamento completo e exaustivo da cena dos selos digitais de música experimental no Brasil, seja por não conhecer todos os selos, seja pela ausência de resposta às perguntas enviadas. Ainda assim, reconhecemos que um trabalho de pesquisa é sempre um olhar possível, onde as subjetividades de pesquisador e pesquisadora não estão ausentes dos processos.

Somos, Luciano e Isabel, participantes da cena, lançamos discos pelos selos, acompanhamos os trabalhos lançados, participamos de festivais e estamos gestando nosso próprio selo. Ou seja, não pretendemos ser pesquisadores isentos. Este trabalho teve uma versão prévia publicada na revista Linda de Cultura Eletroacústica no dia 23 de abril de 2017, abordando uma cartografia dos selos de música experimental do Rio Grande do Sul. Pensamos em começar por este estado no sentido de questionar o pensamento que centraliza São Paulo e Rio de Janeiro como eixos disseminadores do pensamento musical e cultural no Brasil, e observar como as práticas se configuram neste lugar. Este pensamento que busca ser descentralizado e busca questionar as relações estanques entre gêneros, centros e rótulos musicais é a base do que buscaremos discutir aqui e é também a motivação do evento no qual este artigo se insere.

Os selos que responderam às perguntas enviadas, e que abordaremos neste artigo são: Hérnia de Discos, Al Revés (SP), Quintavant/QTV (RJ), Sattvaland Records (BA), Muziek Mutantti



(BA), Tropical Twista Records (SP), Mansarda Records (RS), Abjection Productions (RS), Plataforma Records (RS), Lezma Records (RS), Jabuticaba Records (BA), Estranhas Ocupações (PE), Seminal Records (RJ) e Sê-lo (BA). As perguntas dirigidas a eles foram:

1. Como e quando começou o selo?
2. Quem são as pessoas que dirigem o selo?
3. Como acontece o processo de curadoria dos trabalhos?
4. Qual a linha editorial dos trabalhos que o selo lança?
5. Como é a presença de trabalhos de mulheres no catálogo do selo?
6. Como é a relação do selo com a cena musical local, nacional e/ou internacional? Quais os lugares ou eventos que fazem parte da cena com que o selo se relaciona?
7. Que perspectivas o selo pensa para o futuro?

## RESPOSTAS

As respostas às perguntas enviadas permitem uma tentativa de leitura do campo. A partir das vozes das pessoas envolvidas, sua historicização das trajetórias, declaração de ideias e objetivos, pode-se buscar perceber como as diferentes visões sobre o que seja música experimental (tanto como conceito quanto como cena) se cruzam. Há, nessa malha, um ponto de convergência: criar um selo dedicado a algo que se chama de música experimental foi, em todas essas trajetórias, um passo lógico e significativo no processo de estar no mundo para a produção artística que cada um dos selos representa.

A seguir inserimos as respostas integrais de cada um dos selos que responderam ao pedido de entrevista, agrupadas por pergunta e por selo. Ao final das respostas de cada pergunta, acrescentamos um comentário nosso a respeito.

### 1. Como e quando começou o selo?

**Hernia de Discos:** *Inicialmente o Hérnia de Discos surgiu como uma inquietação da Desirée Marantes e da Liege Milk, baterista da Medialunas e da Hangovers, em desenvolvermos maneiras de ajudarmos outras musicistas e a divulgar nossos próprios projetos musicais. Logo a Marianne Crestani (Bloody Mary, Una Chica Band e Mercenárias) e a Brunella Martina (Winteryard e Cavalice) se juntaram a elas e começaram a produzir e lançar bandas e projetos. Depois de um tempo todas estavam sem tempo para continuar trabalhando no*

*Hérnia e decidimos que elas seriam colaboradoras em projetos pontuais e a Desi me convidou [Cint] para ajudar a tocar o selo.*

**Al Revés:** *A ideia de iniciar esta plataforma para criação, debate e troca surgiu em 2005, algum tempo após o retorno de Rafael Gherini de uma temporada vivendo em Barcelona. Lá o artista pode apreciar in loco a cena de arte sonora e música experimental, principalmente através do programa SónarComplex, realizado no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) e Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), onde teve contato com as obras de artistas como Christian Marclay, Yasunao Tone, Janek Schaefer, Pan Sonic, Zbigniew Karkowski, entre outros. O desejo de intensificar e ampliar sua pesquisa sonora deu origem à criação de um netlabel sediado em São Paulo. O fato de a ideia ter surgido pela experiência em Barcelona motivou Rafael a nomear o selo Al Revés, já que o objetivo era atuar de maneira contrária aos moldes impostos pela indústria fonográfica. O formato de distribuição adotado visava independência e incentivo a uma produção artística mais livre de amarras mercadológicas e suas consequências. Em alguns meses, Rafael convidou alguns artistas conhecidos que possuíam pesquisas similares em música eletrônica e experimental – Alexandre Marino, Bruno Hiss, Caetano Carvalho, Leandro Cardoso, Lucilene Hidaka, Marcelo Mandaji e Rodrigo Dário – e iniciamos as atividades do selo.*

**Tropical Twista:** *O Selo começou de fato em Julho de 2015 com o lançamento da nossa primeira compilação, que foi um*

*trabalho com novos e emergentes artistas de São Paulo e de diversas partes do Brasil, mas o conceito da Tropical Twista começou de fato em 2014, quando começamos a perceber um número significativo de novos artistas surgindo e sem espaço pra lançar suas músicas, a gravadora veio pra preencher uma lacuna onde a ideia seria uma nova plataforma de lançamentos de artistas brasileiros que estavam fazendo uma nova música eletrônica.*

**Sattvaland Records:** *[Gil Freitas] Surge com a necessidade de divulgar os trabalhos do coletivo Suzana´s Bauten desde julho 2015.*

**Muziek Mutantti:** *2011, na periferia de Salvador – BA, após iniciar encontros de música livre experimental para produção de repertório e performance.*

**QUINTAVANT:** *Antes mesmo de se chamar Quintavant, um grupo de pessoas já organizavam shows na Rebel em 2010 com trabalhos rotulados como ‘experimentais’. Essas pessoas eram Pedro Azevedo, Renato Godoy, Alexander Zhmechuzhnikov e Filipe Giraknob. Um dos primeiros, se não o primeiro show com essa configuração, foi o Eke Trio com Chinese Cookie Poets. Com o nome de Quintavant, o evento começa em 2012 com os shows de BIU e Abel Duarte. Neste mesmo ano, o Quintavant passa a ser produzido por Renato Godoy, Pedro Azevedo e Tay Nascimento, em 5 ou 6 edições não na Audio Rebel, mas na Comuna. Em final de 2012, Tay sai e eu [Bernardo Oliveira] entro, passando o Quintavant a ser produzido por mim, Pedro e Renato. Em 2013*

*organizamos as temporadas Quintavant e intensificamos a produção de shows, inclusive fora da Audio Rebel. Em maio de 2014 abrimos o selo com dois lançamentos: Baby Hitler e Bemônio. Renato vai para a produção de discos e Mariana Mansur entra com mais força nos projetos e editais. Hoje, Quintavant é Mariana Mansur, Pedro Azevedo, Luan Correia e Bernardo Oliveira. O selo QTV é Mariana Mansur, Pedro Azevedo, Lucas Pires, Eduardo Manso, Renato Godoy, Luan Correia e Bernardo Oliveira.*

**Plataforma Records:** *O selo foi criado em 2013 com o intuito de oportunizar artistas experimentais e sem espaço de divulgação a terem uma pista de pouso e alavanca no cenário nacional que sempre me pareceu restrito e um pouco excludente em relação a projetos sem hype.*

**Lezma Records:** *Começou em dezembro de 2014. Decidimos montar o selo para juntar algumas bandas que já estavam juntas virtualmente. Além disso, hoje em dia se precisa muito de assessoria de imprensa pra fazer a música rodar por aí. Então pra tentar superar o problema das bolhas de facebook, a gente começou a tentar a abrir novos caminhos de comunicação com outros lugares do país.*

**Abjection Productions:** *O selo foi oficialmente lançado no dia 23 de maio [2016] quando publicamos uma coletânea de lançamento. O objetivo inicial é lançar de forma online e gratuita a nossa produção musical, de alguns amigos e projetos de caráter similar, seja em sonoridade ou intenção.*

**Mansarda Records:** *A Mansarda começou em 02 de abril de 2012. Gustavo Bode e eu já vínhamos fazendo alguns improvisos e queríamos ter autonomia total sobre nossos lançamentos. Como sempre acreditamos que é melhor fazer, fizemos! Sempre gostamos de música experimental (para usar um termo muito amplo) e quando nos conhecemos decidimos tocar. O Bode já vinha de longa data com seus projetos eletrônicos e eu tinha um clarinete, com o qual experimentava sozinho em casa. Nunca tive educação formal em música e sou incapaz de ler partituras, mas mesmo assim faço meus sons.*

**Jaboticaba Records:** *Começou em 2013 com a meta de lançar material local, com foco em música eletrônica.*

**Estranhas Ocupações:** *Formalmente, 2010. Como selo/distribuidora e (majoritariamente, em determinados períodos) produtora. Sendo uma organização feita por e para aficionados/as, o EO sempre se colocou como uma instância de mediação situada em meio a uma rede de práticas colaborativas distribuídas em diversas regiões, de maneira que os/as envolvidos/as possam se perceber, dialogar e estabelecer intercâmbios.*

**Seminal Records:** *O selo existia muito tempo antes como ideia antes de sair um primeiro lançamento. Este foi o álbum do Iwao, O Brasil não chega às oitavas, que saiu em junho de 2014, em protesto à realização da Copa do Mundo no Brasil. Este foi o pontapé inicial para um monte de outros lançamentos que vieram logo em seguida.*

**Sê-lo: 2015.** *Eu havia acabado de lançar um disco pela Plataforma Records (RS), trabalhei bastante na divulgação do trabalho e o resultado foi excelente, na época foi, junto com o 4zero4, um dos discos mais baixados do selo. Sou muito grato ao Max Chami por ter aberto essa porta. Me animei e pensei em fazer o mesmo trabalho com outros artistas da cena local, começando com o disco do Orlando Pinho, que foi, junto com Heitor Dantas, as pessoas que eu convidei para montarmos o Sê-lo! Na época, já éramos parceiros e colaborávamos no Low Fi – processos Criativos e Dominicaos. De lá para cá, Orlando Pinho se afastou no primeiro ano e segui com Heitor. A coisa tomou uma proporção maior do que havíamos previsto e já estamos no décimo nono lançamento, lançando artistas da Bahia, Brasil Espanha, EUA.*

É possível identificar um traço comum na origem dos selos aqui apresentados. O início se deu a partir de alguma atividade artística e da necessidade de encontrar um modo de veiculação da produção gerada nessa atividade. Parece tratar-se, portanto, de uma busca por construir um espaço de resistência de uma certa arte que não se vê contemplada em modos hegemônicos de realização artística. Usando o pensamento de Ingold, criar um selo seria uma parte da ação de exsudar do próprio corpo as linhas da malha que estabelece uma existência.

Os vieses específicos apresentam variações, no entanto. Hérnia de discos propõe um corte de gênero, abrindo espaço para a produção de mulheres. Al Revés pretende ser um refluxo nos modos de operação da indústria fonográfica. Tropical Twista

percebe uma cena com já certa densidade, mas ainda sem um canal de veiculação. Sattvaland Records atende à necessidade de divulgação de um coletivo específico. Muziek Mutantti surge de encontros de experimentação. Quintavant é o desdobramento da aglutinação de uma cena local que antecede a própria constituição do selo. Plataforma Records se apresenta como espaço para artistas sem espaço. Lezma Records oficializa parcerias de trabalho já existentes e busca estabelecer estratégias eficientes de comunicação. Mansarda Records surge da intenção de disponibilizar trabalhos que vinham já sendo desenvolvidos pelos seus fundadores. Jabuticaba Records pensa na produção local. Estranhas Ocupações se vê como mediação entre redes de práticas multirregionais. Seminal Records conta que existia antes de existir, antes do primeiro lançamento. Sê-lo surge a partir de uma atuação bem-sucedida como artista junto a outro selo e a vontade de replicar na sua cena local aquele trabalho.

## **2. Quem são as pessoas que dirigem o selo?**

**Hérnia de Discos:** *Hoje somos eu Cint e Desirée à frente do selo, contando com várias colaboradoras em diversos estados do país.*

**Al Revés:** *A direção ocorre de forma horizontal, não há hierarquia. As decisões são tomadas coletivamente em processos de debate, independentemente da distância física que separa alguns membros. A participação ou não nos processos de tomada de decisão fica a cargo de cada*



*integrante do coletivo, no momento em que cada decisão precisa ser tomada. Atualmente os membros mais ativos são Alexandre Marino, Bruno Hiss, Rafael Gherini e Rodrigo Dário.*

**Tropical Twista:** *Somos em três pessoas: Felipe Delgado, Ágatha Barbosa e João Filipe, mas a Tropical Twista trabalha como um coletivo, giramos diversas pessoas com trabalhos terceirizados como masterização e artes visuais. Além de lançar novos artistas, também temos essa mentalidade de trabalhar com novos artistas visuais e técnicos de som. Além dos 3 curadores da Tropical Twista, temos nossos artistas residentes que são: Yule (RJ), Ibu Selva (SP) e Nacho Libre (BSB).*

**Sattvaland Records:** *Jean Souza, Willamy Santos e Gil Freitas.*

**Muziek Mutantti:** *Fundador, curador, multi-instrumentista, produtor musical, designer: Vagné, Adilson Borges: Músico, Pito Sena: Músico.*

**QUINTAVANT:** *O selo QTV é Pedro Azevedo (produção), Lucas Pires (design), Eduardo Manso (produção musical), Renato Godoy (engenheiro de som), Luan Correia (produção), Mariana Mansur (produção e projetos) e Bernardo Oliveira (produção).*

**Plataforma Records:** *Basicamente sou [Max Chami] o diretor e fundador, porém recebo muito ajuda de algumas pessoas, não posso deixar de destacar o Robert Anthony (4zeo4), que*

*me ajuda de várias maneiras, mas não só ele, Marcelo Mendes (dell.tree) dentre outros me ajudam de forma efetiva.*

**Lezma Records:** *São Leonardo Serafini, Ricardo Giacconi e eu [Mario Arruda]. Mas hoje em dia um monte de gente agiliza várias coisas com a gente. Desde as pessoas das bandas quanto de amigos e amigas que tão sempre fazendo outros tipos de atividade com a gente.*

**Abjection Productions:** *O selo foi idealizado por Guilherme Maschke e Felipe Ferla.*

**Mansarda Records:** *O selo é gerido por Diego Dias e Gustavo Bode.*

**Jabuticaba Records:** *DJ Fino, DJ Bone.*

**Estranhas Ocupações:** *Yuri Bruscky.*

**Seminal Records:** *Atualmente, Eu, Sanannda Acácia, J.-P. Caron, Henrique Iwao e Matthias Koole. Anteriormente o Marco Scarassatti e o Alexandre Fenerich já haviam sido membros, mas saíram há um tempo.*

**Sê-lo:** *Edbrass Brasil, Heitor Dantas.*

Os selos se alicerçam no trabalho coletivo. Mais do que isso, se originam de ações que são mais coletivas do que individuais. No contexto observado, os coletivos são de duas a sete pessoas. Dois

selos, Plataforma Records e Estranhas Ocupações, têm um único responsável cada, mas, mesmo nesses casos, há a parceria com colaboradores que auxiliam nas tarefas que precisam ser cumpridas. Esta situação parece estar em acordo com a perspectiva de que criar o selo é parte de uma estratégia mais ampla de existência, a formação da malha.

Quintavant refere uma equipe com definição de funções, numa tentativa de organizar e estruturar a produção. O modo de operação dos selos tende a ser majoritariamente horizontal, sem hierarquias decisórias rígidas. Esta condição é referida de forma mais explícita por Al Revés, mas aparece de modos diferentes nas declarações dos demais selos. Há ainda, como apontado por Lezma Records e Tropical Twista, um processo de terceirização ou mobilização de parcerias com pessoas externas aos selos para realização de tarefas específicas. Isso parece ser visto como uma forma de compartilhar e agregar, inserindo o selo num contexto mais amplo de cena.

### **3. Como acontece o processo de curadoria dos trabalhos?**

**Hérnia de Discos:** *É um pouco orgânico, nós enxergamos potencial em mulheres que estão começando a criar ou já tem algum material feito e investimos na carreira dela dando ênfase no processo de pré-produção das músicas..*

**Al Revés:** *Existem dois processos. Há artistas que nos procuram com trabalhos prontos para serem lançados ou*

*com propostas de lançamentos. A proposta então é compartilhada entre aqueles que têm interesse em participar do processo de seleção do material, é realizada uma conversa entre todos e, caso esteja dentro da proposta do selo, partimos para as etapas de masterização, finalização e distribuição. Há também aqueles artistas que são convidados a realizar um projeto inédito para o selo. Normalmente são artistas em começo de carreira e, ao percebermos um potencial futuro, abrimos espaço para lançar seu projeto, ou são artistas que têm algum processo de colaboração com artistas do selo.*

**Tropical Twista:** *A prioridade na curadoria é procurar por novos e emergentes artistas brasileiros e sulamericanos. A Tropical Twista é um selo brasileiro de música eletrônica, então sempre focamos em trazer artistas de qualidade e com pouca visibilidade em mídias como Soundcloud, Bandcamp, etc. Lançamos em média 3 compilações, 9 Eps e diversos singles por ano, sempre buscando novas sonoridades sem prender a estilos musicais ou gêneros. Além dessa busca por novos produtores, temos nosso Podcast mensal TTRadio, onde trazemos uma vez por mês Djs interessantes para apresentar seus trabalhos de pesquisa musical, é um ciclo completo: produtores lançando música nova e de qualidade e Djs mostrando essa música em suas festas e através de podcasts.*

**Sattvaland Records:** *escutamos o álbum e se gostarmos publicamos.*

**Muziek Mutantti:** *Através de formulário disponível o ano inteiro no site, onde avaliamos e direcionamos novas equipes e projetos. <http://muziekmutantti.com.br/>.*

**QUINTAVANT:** *O objetivo principal do QTV é escoar os materiais de artistas que circulam pelo espaço da Audio Rebel, na medida em que a sala de show está conectada a um estúdio de gravação. Mas ao longo do processo fomos percebendo que era possível criar gradativamente um panorama amplo e diversificado de música inventiva, sem necessariamente considerar a ‘experimentação’ dentro de um repertório timbrístico e formal pré-estabelecido (por exemplo, somente ‘noise’ ou ‘improvisado’). Percebemos a diferença e a experimentação em diversos registros da produção musical de hoje e evitamos oposições demasiado estanques como nacional x estrangeiro, tradição x vanguarda, popular x erudito... Os próximos trabalhos serão editados nesse sentido: Marco Scarassatti com um álbum de experimentação sonora com a viola de cocho (muito comum no Mato Grosso em ritmos locais como o Siriri e o Cururu; Thiago Miazzo: álbum de colagens sonoras; além dos novos discos de Bemônio, Bella, DEDO, Baby Hitler, Abaetetuba, Panda Gianfratti e Paulinho Bicolor, e novos nomes e projetos como Mekler-Kassin-Monteiro, Wallace Função e Gabriela Mureb. Além do próximo disco do Full Blast de Peter Brötzmann, que foi gravado na Audio Rebel e será lançado por uma parceria entre o selo austríaco Trost e o QTV.*

**Plataforma Records:** *Eu recebo muito material de artistas| bandas e procuro oportunizar aqueles que tem estética*

*relativa ao selo, sem me prender a estilos, se for maluco, inventivo e original estamos dispostos a difundir.*

**Lezma Records:** *Acho que é pela estética. Não só a plástica ou os gêneros. Na verdade, nos preocupamos muito pouco com o gênero do som. É bem mais relacionado com os modos de fazer, a pilha, se a banda é DIY. Isso porque a Lezma entra apenas com a divulgação online e o upload nos sites de streaming.*

**Abjection Productions:** *A escolha em geral se dá através de propostas de amigos/conhecidos e daquilo que pensamos se encaixar na proposta estética do selo. Priorizamos materiais esteticamente divergentes, voltados para música experimental, eletroacústica, drone, noise e que não foram previamente lançados.*

**Mansarda Records:** *O selo é focado em lançar projetos dos quais Bode e eu participamos, separados ou em conjunto. A gravadora não é aberta a propostas de álbuns. Discos de outros artistas ocorrem somente por convite. Fazemos o que gostamos, lançamos o que admiramos! Procuramos sempre pessoas próximas, com as quais temos laços. Esta “pessoalidade” nos é muito cara. Receber arquivos de longe, de pessoas distantes, por algum site de compartilhamento, não é nossa política.*

**Jaboticaba Records:** *DJ Fino tá sempre à procura de gente nova em processo de aprendizado, momento ideal pra se formar um culto/seita.*

**Estranhas Ocupações:** *A partir da pesquisa/escuta constante, mas também por indicações ou proposições de projetos colaborativos.*

**Seminal Records:** *De várias maneiras. Uma delas é por envio de trabalhos de artistas que gostam do selo e por algum motivo gostariam de lançar pelo mesmo. Quando isso ocorre, escutamos o disco, em geral temos uma discussão sobre ele e decidimos se queremos lançá-lo. Outra maneira é por encomenda/convite nosso. Quando gostamos do trabalho prévio de alguém e gostaríamos de ter um disco da pessoa no selo.*

**Sê-lo:** *Temos um perfil curatorial, nos associamos a artistas ou grupos que tenham uma maneira de pensar o trabalho próxima a nossa, de colaboratividade e mão na massa! (Ou seja, buscamos artistas com os quais possamos trabalhar em vários níveis, além do lançamento do disco propriamente dito.*

#### **4. Qual a linha editorial dos trabalhos que o selo lança?**

**Hérnia de Discos:** *Não temos muito uma linha editorial, pois acreditamos no potencial de artistas com perfis muito distintos entre si para criarmos uma força na cena independente.*

**Al Revés:** *Experimental, assim como Sound-Art, são termos muito amplos e maleáveis, e têm sido um modo de descrever o que fazemos. Porém, procuramos não nos restringir a regras*

*e limites de nenhum gênero ou movimento. Nossa filosofia assume que toda forma de arte deve ser preservada de qualquer abuso em forma de dinheiro ou poder. Nosso objetivo é colaborar com pessoas que tenham vontade e meios para construir uma sólida base para cooperação a longo prazo, com a intenção de criar uma comunidade saudável e produtiva, que acredita no uso do copyleft e na produção independente.*

**Tropical Twista:** *Na verdade, a Tropical Twista não segue apenas um estilo de som, somos bem abertos e bem plurais em relação a isso, creio que a ideia geral da gravadora não é lançar apenas um estilo musical e sim criar conceitos nos releases que de alguma forma conversem entre os demais. Num contexto mais amplo, a maioria dos nossos releases seguem o estilo Downtempo, Slowhouse e música eletro-orgânica, mas penso que de uma forma geral, lançamos música experimental em toda sua possibilidade.*

**Sattvaland Records:** *Música (ou anti música) experimental – harsh noise, drone, industrial, música concreta, pós-concreta, trip hop... Experimentalismo, música contemporânea, industrial, basicamente música de vanguarda.*

**Muziek Mutantti:** *Nossas pesquisas estão sempre associadas a questões experimentais, espirituais, contemporânea, afrofuturista e ancestral.*

**QUINTAVANT:** [optou por aglutinar as duas perguntas na resposta anterior].



**Lezma Records:** *linha acho que é ter algo de estranho ao que está estabilizado na música. De modo geral, nos interessamos muito pouco por bandas que se encaixem completamente em um gênero bem estabelecido. Queremos mais as que juntam referências, fazem coisas que fazem avançar nos encontros culturais. Mas também não quer dizer que as bandas são experimentais. É um meio termo entre música pop/popular e arte.*

**Abjection Productions:** *Os lançamentos são voltados à música experimental em suas diversas vertentes, independente se ela seja feita com vozes e violões ou computadores.*

**Mansarda Records:** *Nossa linha de lançamentos é em música livremente improvisada, free jazz, música eletrônica e de ruído. Música de extremidades, fora do lugar, de arestas, música de quem acredita que a 'Música' é só mais um aspecto do som.*

**Jabuticaba Records:** *Música eletrônica com referências étnicas.*

**Estranhas Ocupações:** *A linha editorial do selo se vale do termo 'experimental' como guarda-chuva conceitual para a sua atuação. Seja através da edição de discos e livros ou da organização de festivais, seminários etc.*

**Seminal Records:** *Em sentido amplo, música experimental, incluindo desde noise à música eletrônica/eletroacústica,*

*passando por formas de rock, drone, ambient, e improvisação livre, entre outras.*

**Sê-lo:** *Nosso espectro abrange desde a seara mais radical de estilos como o free jazz, o noise e a sound art, até trabalhos com carácter pop, folk e cancional que estejam se arriscando e testando os limites desses gêneros.*

As respostas às perguntas 3 e 4 se imbricam, uma vez que, como seria de se esperar, os selos vinculam linha editorial e processos de curadoria. As declarações sobre os processos curatoriais dos selos foram bastante diversificadas, mas apontam para uma situação em comum: os selos parecem bastante seguros dos seus critérios, mas não muito interessados (ao menos nessa entrevista) em fazer declarações mais detalhadas a respeito desses critérios. Nos parece, novamente, que não seria o caso de esperar outro tipo de resposta, tendo em vista que o modo de operação do selo e sua linha editorial estão demonstrados através do seu catálogo de lançamentos e das atividades realizadas pelo selo.

Nossa percepção a respeito da segurança dos critérios vem do fato de que não há hesitação quando os selos falam que os trabalhos submetidos para análise (ou que recebam convites) precisam ter potencial ou qualidade, estar em acordo com a estética do selo, ser arte inventiva e de exploração, ter a atitude adequada, disponibilidade para trabalhar junto sem esperar que o selo promova sozinho o trabalho, entre outras afirmações simi-

lares que se observam nas respostas. Nenhuma dessas afirmações, porém, vem acompanhada de uma definição do que se pretende que seja o seu significado em contexto. Ao mesmo tempo, quando se ouve os lançamentos realizados em cada selo, estas afirmações se concretizam em um corpo de obras que dá vida aos conceitos e permite que se entenda (ou ao menos se especule ter entendido...) o que significam aquelas expressões que prescindem de uma verbalização.

Talvez seja possível pensar aqui que entrar em contato com um selo demande ler o selo “pra frente” (INGOLD, 2012, p. 38), o que implica “seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos”. Outro modo de dizer isso seria dizer que a experiência com os selos é essencial, existe a necessidade de viver a cena, o campo, o rolê, vivenciar os diversos níveis de ser insider, e com isso compreender quão móveis podem ser termos como invenção e experimentação.

## **5. Como é a presença de trabalhos de mulheres no catálogo do selo?**

**Hérnia de Discos:** *nós só temos trabalhos 100% feito por mulheres ou bandas encabeçadas por mulheres no selo. Isso é a nossa premissa e a linha editorial.*

**Al Révés:** *os lançamentos e as parcerias acontecem de modo natural e baseiam-se em afinidades de visões artísticas. Não*

*possuímos políticas de gênero. Destacamos as artistas: Bartira Sena (ill will featuring 3:33, Abençoada), Andréia Regeni (ursa menor), Luísa Nóbrega (Menagerie), e Agnes Hvizdalek.*

**Sattvaland Records:** *até nos esforçamos na procura porque nossa intenção é diversificar o catálogo, e cada disco representa a expressão cultural internalizada de cada artista e/ou coletivo; obvio que quanto mais gente diferente agregarmos, mais estilos diversificados terá no site e mais interesse em conhecerem nosso selo (mas não num sentido político e sim de inclusão).*

**Tropical Twista:** *a Ágatha Barbosa (Cigarra) é a nossa representante nessa questão, além de uma super produtora, ela traz essa mentalidade muito importante de agregar cada vez mais mulheres na música eletrônica e na música em geral. Temos essa nossa compilação anual Hystereofônica que foi lançada em 2016 e agora em 2018 seguimos para o terceiro lançamento, sempre com a ideia de lançar um trabalho feito 100% por mulheres, da arte de capa a masterização, com o mesmo contexto geral da gravadora: novas artistas mesclando com mulheres já conceituadas na cena. Essa compilação muito bem conduzida pela Ágatha tem a proposta de equilibrar esse nosso mundo que é tão machista e dominado por homens em Line Ups de festas, organização, curadoria e mil etcs e mostrar que existem sim inúmeras mulheres talentosas e é urgente que se faça um trabalho nesse modelo e com essa proposta.*

**Muziek Mutantti:** *já lançamos trabalho da banda Ori, que tem como cantora a Barbara Leoa, já produzimos uma oficina de Dub com a convite da Lívia Nery para 20 mulheres, já fizemos performance com a Neila Kadhí e já temos novos projetos a caminho para ser lançado em breve.*

**Quintavant:** *editamos trabalhos de Ava Rocha, Juçara Marçal (com Cadu Tenório, Anganga), o filme e o próximo disco de Bella, e aguardamos trabalhos de outras grandes musicistas e artistas como Gabriela Nobre e Gabriela Mureb.*

**Plataforma Records:** *infelizmente as mulheres estão pouco presentes, não por falta de convite, pois acho a diversidade uma riqueza. Mas temos 3 trabalhos excelentes realizados por mulheres sendo eles: DST Digital, A espiral de Bukowski e Isabel Nogueira, espero que futuramente mais mulheres procurem a Plataforma..*

**Lezma Records:** *Cinco bandas têm mulheres trabalhando musicalmente. São elas Ex, Juna, Pratygy, Molodoys e K.LNG DEE.D. A Moldragon tem uma participação da Maria Joana de Avellar em um som também. Além dessas, outras bandas como Supervão e Rotina Abstrata tem participações femininas nas artes gráficas e projeções ao vivo. Ainda sobre a questão da representatividade, temos muito orgulho de termos a Mona e Outros Mares no Lezma. É o trabalho da trans negra Alice Mares juntamente com a Camila Merlot e o Leo Fazio da Molodoys. Achamos muito massa que temos um selo com essa diversidade. Mas também não fizemos uma busca direcionada para isso. Todas as bandas chegaram até nós*

*pelo que viram a gente fazendo nos shows ou festas ou pela página mesmo. É legal que tem banda aqui do estado, banda de São Paulo, banda do norte do país. Então acredito que a nossa concepção estética e de comunicação é que proporcionou isso. Queremos que o selo seja um tipo de agregador e quanto mais diferenças pudermos juntar e passar a conviver, mais massa.*

**Abjection Productions:** *lançamos na coletânea de lançamento algumas artistas mulheres e recentemente estamos contatando artistas que produzam som experimental, noise, entre outros.*

**Mansarda Records:** *esta pergunta é ótima. Infelizmente a presença de mulheres em nossos lançamentos é bem pequena. Isto não deixa de refletir um pouco a presença de mulheres na cena como um todo, pelo menos a cena que vejo. Temos um lançamento com a Cuca Medina, dois com a Sabrina López – um deles a mítica ‘Sessão dos Objetos’ e outro com a Leila Monsegur numa coletânea –, além de termos lançado recentemente o disco solo da Isabel Nogueira. E as perspectivas são boas! Estou num projeto de ruído com a Letícia Merten e o Maurício Knevitz, devemos lançar em julho (de 2017). A Sabrina está voltando e gravaremos em maio (de 2017). Temos o duo ‘Caosmose’ formado por Camila Alexandrini e Adriana Pk que, depois de um ano de meu convite, toparam lançar um álbum conosco. A cena é reduzida mesmo. Se você olhar nosso catálogo, os participantes se repetem bastante em diversos projetos: toco em duo com o percussionista Michel Munhoz, tenho também um trio com ele*

chamado *Stibium*, com Israel Savaris no baixo, calcado no *Free Jazz*. Sai Israel, entra Igor Dornelles e temos outro trio que lançou recentemente um álbum chamado 'Retífica' – com mais um disco no prelo e ainda outro do duo Munhoz/Dornelles – e uma música totalmente diferente emerge. Volta Israel e temos o quarteto 'Máquina Overlock', que faz um *noise* abrasivo. Savaris e Dornelles (mais bateria) formam (fora da Mansarda) a banda de *Technical Death Metal* 'Bloody Violence', que já fez *tour* pela Europa e tem dois CDs lançados. Com Munhoz na bateria e Moisés Rodrigues na guitarra, formamos um trio chamado *Vó Sibutra*, que tem Renato Rieger no baixo, que vai gravar em trio comigo e a Sabrina, que mencionei antes. Falo isto para mostrar que com o mesmo grupo de pessoas podemos fazer músicas muito diferentes – e este é o lado lindo disto – mas que temos poucos participantes. É um tanto difícil convencer as pessoas que elas podem tocar livremente. Aprecio isto ao máximo, mas sem insistência. Sempre que alguém manifesta interesse por nossa música, eu digo que esta pessoa deve tocar também (não necessariamente gravando e lançando, mas exercitando esta liberdade). Mas há também as permanentes dúvidas, por parte de algumas pessoas, se elas devem fazer ou não. Se vão 'saber' tocar ou não. Talvez por vergonha, muitas vezes. Isto afasta muita gente, homens ou mulheres (muitos e muitas já recusaram a ideia de simplesmente se reunir para tocar e ouvir o que sai, sem qualquer compromisso de publicação), e como vemos poucas mulheres mostrando seu trabalho, a presença é menor, dada também a 'pessoalidade' que mencionei antes. Eventos que propiciem apresentações são o espaço ideal para esta troca.

**Jaboticaba Records:** *Existem uma compilação sendo produzida com produções de artistas locais, todas elas encontradas no workshops e cursos promovidos pelo selo. Na seleção das turmas, ser mulher foi um diferencial.*

**Estranhas Ocupações:** *A presença do trabalho de mulheres é muito mais sensível na instância de organização de concertos e festivais do selo em Recife, seja recebendo artistas de outros estados ou articulando atividades para colegas locais. Em um dado momento, percebi que o catálogo de discos do selo se restringia a lançamentos de artistas homens. Essa questão, no entanto, passou a ser mais tematizada internamente, de maneira que todos os atuais projetos de lançamentos em curso (solo ou compartilhados) têm presença feminina, a exemplo do DVD Contato Sonoro, da performer paulista (radicada em Recife) Flavia Pinheiro, e os splits envolvendo Lilian Campesato, Flora Holderbaum Bella e Sananna Acácia, todos com lançamento programado para o segundo semestre do 2018.*

**Seminal Records:** *Há um constante esforço para contemplar trabalhos de mulheres no selo. Nem sempre conseguimos, no entanto, os resultados desejados. É bastante difícil equiparar a quantidade de trabalhos masculinos e femininos, porém esta é uma preocupação compartilhada por todos os membros do selo. Agora nos últimos meses e seguintes temos a sorte de termos como previstos e/ou já lançados três trabalhos de mulheres: o do projeto Em Extinção, da Rayra Costa, lançado em julho; o próximo álbum do projeto b-Alúria, da Gabriela Nobre, a sair em agosto; e o próximo do*



*Quasicrystal, projeto meu. Temos a preocupação ética de contemplar trabalhos femininos.*

**Sê-lo:** *Além de lançarmos e promovermos discos, também produzimos rádio e eventos ligados ao selo. Podemos dizer que produzimos o Art Talks com uma temática exclusiva sobre Mulheres na Música Experimental, que foi de muita importância para a conexão de artistas baianas nesse cenário, tradicionalmente mais localizado no sudeste, sul. No catálogo propriamente dito, a presença ainda é pouca, e esperamos começar a quebrar esse quadro com o lançamento em novembro do Projeto Lori, da Leandra Lambert.*

A pergunta sobre a participação de mulheres nos selos retrata uma realidade já conhecida em outras cenas: ou os trabalhos têm uma perspectiva inclusiva ou a participação é pequena. Hérnia de Discos tem esta perspectiva em sua linha editorial, e a participação de Ágatha Barbosa no selo Tropical Twista traz a ênfase na presença de mulheres no selo e nas coletâneas. Seminal Records refere que esta “preocupação ética é compartilhada por todos os membros do selo”. Diego Dias, ao mesmo tempo, refere que os participantes se repetem bastante em diversos projetos, o que aponta para a existência de micro-cenas dentro da cena. Jean Souza observa que tem buscando uma maior participação de mulheres, enquanto Max Chami, da Plataforma Records, refere que acha uma pena que as mulheres não procurem o selo, pois considera a diversidade uma riqueza. Alexandre Marino, da Al Revés, observa que as parcerias

acontecem de modo natural, por afinidade artística. Bernardo Oliveira, da Quintavant, e Vagné, da Muziek Mutantti, optaram por citar diretamente as ações realizadas que incluem a presença de trabalhos de/com mulheres. Mario Arruda, da Lezma Records, citou a presença de uma mulher negra trans, ampliando o escopo do pensamento sobre diversidade de gênero com os aspectos de raça e transsexualidade. Jabuticaba Records e Estranhas Ocupações observam um movimento interessante, onde a presença de mulheres nos workshops, cursos, concertos e festivais do selo faz com que se tornem conhecidas, e com isto passam a integrar o catálogo de lançamentos. Sê-lo destaca, além do lançamento de discos, a produção de programas de rádio e eventos ligados ao selo, dentre eles o Art Talks, com uma temática exclusiva sobre mulheres na música experimental. A pergunta veio especificamente para promover a reflexão sobre o quanto a cena se percebe como inclusiva ou não neste ponto, pensando na ligação que existe entre práticas de música experimental e o questionamento dos lugares tradicionalmente generificados da música, onde as mulheres são vistas como ausentes dos lugares de criação.

**6. Como é a relação do selo com a cena musical local, nacional e/ou internacional? Quais os lugares ou eventos que fazem parte da cena com que o selo se relaciona?**

**Hérnia de Discos** respondeu que há pouco tempo produziram seu primeiro evento fora do país com dois projetos do selo

(Harmônicos do Universo e Sabine Holler tocaram na Pete's Candy Store, que fica em Williamsburg, no Brooklyn e é considerado pela Time Out como um dos 10 melhores lugares para se assistir shows em Nova Iorque). Dizem ainda – [...] *temos muita confiança nas artistas que têm trabalhado conosco e estamos muito felizes de poder apoiar projetos incríveis como a Saskia, jovem talento residente em Porto Alegre, a banda Bertha Lutz, de Belo Horizonte (que existe há mais de 10 anos) entre tantos outros projetos. Acreditamos também em trabalhar na educação das meninas desde cedo, então também somos voluntárias do Girls Rock Camp Brasil e a Desirée é uma das coordenadoras do Girls Rock Camp Porto Alegre, acampamento diurno para meninas de 7 a 17 anos onde em uma semana elas aprendem a tocar um instrumento, montam uma banda, criam uma composição autoral e fazem um show.*

**Al Révés:** *são relações de colaboração e parceria, que acontecem de forma orgânica. Em determinadas circunstâncias, convidamos artistas locais ou estrangeiros para improvisos coletivos, oficinas culturais, lançamentos de álbuns ou coletâneas, e até mesmo residências artísticas. Em outras, somos convidados, por artistas ou coletivos locais, de outros estados ou países. Alguns de nossos membros não residem no Brasil; assim, a atuação deles amplia a nossa. Estabelecemos parcerias e realizamos projetos com espaços independentes em São Paulo, como Estúdio Fitacrepe, Ibrasotope, Trackers (Improvise!), mas também já realizamos projetos em espaços institucionais, como SESC, MIS (SP e Campinas) e NUSOM..*

**Sattvaland Records:** *essa é uma pergunta que daria pra fazer outro questionário, mas respondo com uma simples palavra – segregados.*

**Tropical Twista:** *a Tropical Twista prioriza os artistas brasileiros e sulamericanos, porque cremos nessa mentalidade de fomentar a cena local para criar uma estrutura sólida, e num futuro próximo termos realmente essa tão sonhada “independência” de poder realizar festas, festivais com lines 100% local e as pessoas terem consciência que temos sim ótimos produtores, DJs e conseqüentemente se auto-sustentar de uma forma saudável. Além dos nossos artistas residentes espalhados em diversas regiões do Brasil, Ágatha e João moram em Lisboa e fazem essa conexão com a Europa que é onde as coisas acontecem de fato atualmente, procurando e pesquisando artistas de lá e levando a Tropical Twista para lugares em formatos de showcases e apresentações solo em festas e festivais europeus. Temos um ótimo relacionamento na Argentina, Chile, Portugal, Alemanha, França e nosso público principal, nossa audiência se divide entre Brasil, Estados Unidos, Alemanha, Japão e diversos países da Europa e América (Felipe Delgado respondeu às perguntas).*

**Muziek Mutantti:** *em Salvador já apresentamos no Dominicaos, Zona, Novas Escutas, Bahia Experimental, Circuito de Música Contemporânea. Estamos sempre em diálogo com a música primitiva e usamos a tecnologia para expandir e difundir nossos trabalhos, usamos a internet para*

*promover. Este ano estamos negociando para apresentar no sudeste.*

**Quintavant:** *no Rio, em SP, em outros estados do Brasil e no mundo, somos parceiros e já fizemos parceria com uma pá de casas, selos e instituições, inclusive a Void, que é um coletivo que organiza e articula um monte de atividades. Selos: Transfusão Noise Records, Malware, Coisas que Matam, Sinewave, Bocian Recs, PNL, Mansarda, Circus e, futuramente, Trost Records. Casas e teatros: Comuna, Circo Voador, Sala Funarte, Teatro Ipanema, Breve, Centro da Terra, SuperUber. Instituições: Biblioteca Parque Estadual, CCSP, Cinemateca do MAM.*

**Plataforma Records:** *já realizamos um pequeno festival e vários membros e eu temos o intento de fazer um evento simultâneo em algumas cidades, porém sabemos que no Brasil é complicado arrecadar fundos para fornecer logística para arte não usual, mas desistir é uma palavra banida do vocabulário da Plataforma. Lezma Records: a gente tenta estar totalmente inserido nisso. Já estamos fazendo shows desde quando se falava que não existia bandas em Porto Alegre. Hoje tem algo massa acontecendo e isso alegra todo mundo. Começamos 2015 e seguimos em 2016 fazendo festas que juntavam as bandas com artistas visuais, performers, DJ's... Nesse ano estamos mais focados em shows. Mas acredito que após o lançamento da Supervão e em seguida com a Gentrificators, vamos fazer algumas festas desse tipo de novo. Em Porto Alegre tá começando a ter um lance bem massa agora. Tem o pessoal da Casinha e do*

*Corda Records como selo/estúdio, tem as Superquintas (festa), tem a Casa Frasca e o OCulto (bares), tem a Rádio Unisinos, tem o Apoie a Cena (página do Facebook), tem o We are not with the band (projeto que visa a divulgação da música feita por mulheres), o Mais Shows (projeto de venda e divulgação de ingressos de shows), tem a Revista Noize, que já tá no corre da música independente há bastante tempo... e tem bem mais gente. queria citar todo mundo, mas to no corre aqui hahah. Para fora da grande Porto Alegre, tem a Honey Bomb Records. Galera muito gente boa e corre bom de Caxias do Sul que tem um dos selos mais massa do país. Tem o pessoal lá da serra, Souther Crown... tem o pessoal da Lechiguana... Já sobre uma perspectiva nacional, é interessante que a maioria absoluta de blogs que saem os lançamentos do selo não é daqui do estado. É uma rede bem grande. Conseguimos marcar shows com a Supervão em São Paulo e Rio de Janeiro já. Esse ano vamos pra Goiânia, tocar no Festival Bananada, um dos maiores do país. Então a cena não é local, ela é bem maior que as divisas regionais. Recentemente tivemos divulgação no México e na Itália também. Não sei bem como aconteceu, mas parece que as pessoas estão se encontrando.*

**Abjection Productions** respondeu: *tendo sido fundado na região metropolitana de Porto Alegre, é inevitável que o selo tenha contribuições consideráveis dos artistas e projetos da capital, tanto por serem conhecidos nossos trabalhos quanto pela estética sonora compartilhada. Procuramos lançar trabalhos oriundos do restante do país e de fora dele, tudo depende do interesse dos envolvidos. É provável que*

*futuramente tentemos organizar algo com os projetos lançados pelo selo. Embora a proposta inicial seja apenas lançar na web.*

**Mansarda Records:** *apoio Al Sand – que é o grande responsável – na organização do festival ‘Jazz No Hope’, que está em sua décima edição em pouco mais de um ano de existência. É um espaço para mostrar ao vivo esta música bastante desafiadora. Muitas das gravações estão disponíveis na Al Sand Recs, selo irmão da Mansarda, também nesta batalha pelo som. Foi lá no Jazz No Hope que conheci a Caosmose e dali nasceu o convite. Como vínhamos falando, à medida que vamos conhecendo os projetos, fazemos propostas. Os convites também são recebidos. Foi lá também que Luciano Zanatta me chamou para um projeto seu, um duo de saxofones, a sair no segundo semestre. Também brotou um trio com ele e Isabel Nogueira (ambos fazem parte do coletivo ‘Medula’, e já se apresentaram no Jazz No Hope), num disco belíssimo que sinceramente não vejo a hora de lançar! Enfim, espaços de conhecimento, permuta, troca, como já disse. Existem muitos outros selos de música livre no Brasil, e não vou enumerá-los para não correr o risco de esquecer de algum, mas menciono o Quintavant do Rio de Janeiro, com o qual lancei em conjunto o disco ‘Ácaro’, trio com Cadu Tenório e Arthur Lacerda, gravado na Audio Rebel no Rio de Janeiro.*

**Jaboticaba Records:** *O selo dialoga bastante com a já consolidada cena de psytrance. Portanto, rola um diálogo*

*com alguns países da América do Sul e Europa. Chile, Argentina e Suécia entre eles*

**Estranhas Ocupações:** *A mais aberta e franca possível. Mais do que um gerenciamento bem-sucedido de carreira ou da elaboração de planos de gestão e empreendedorismo, é o senso de comunidade e o intercâmbio com pares de interesses afins que dão lastro à existência do Estranhas Ocupações. Em Recife, o selo está diretamente envolvido como co-organizador dos festivais 'Rumor – Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental' e 'Boca Maldita – Poéticas da Voz', e no programa de seminários e residências artísticas '(Entre) Lugares Sonoros'.*

**Seminal Records:** *Temos relações amigáveis com vários outros selos, como por exemplo o Estranhas Ocupações, de Recife, com o qual já fizemos lançamentos em colaboração; além de casas, espaços de shows diversos em São Paulo, Rio, Belo Horizonte, João Pessoa, como o Aparelho, a Audio Rebel, o Ibrasotope, entre outros... Quanto à exposição internacional, temos alguns álbuns de artistas estrangeiros, como o do Thomas Bey William Bailey, o do Albert Negredo, e o do duo Oh Mensch! e há planos para lançamentos futuros de outros projetos de fora do Brasil, mas preferimos não abrir quais no momento. Temos o interesse de nos internacionalizar, mas a própria circulação de material físico, a eficiência dos correios e os impostos sobre circulação de mercadorias são desafios a serem enfrentados para tanto.*



**Sê-lo:** *Nos sentimos agentes bem ativos na cena local, tendo contribuído nos últimos três anos com a LOW FI – Produtora, a circulação de muitos nomes da cena nacional e internacional, com participação de músicos locais. Alguns exemplos, Peter Brotzmann, Lee Ranaldo, Mauricio Takara, Isabel Nogueira, Hans Koch, Ute Wassermann, Juçara Marçal, Kiko Dinucci. Na linha de eventos, além do Ciclo de Música Contemporânea, podemos citar a Plataforma Largo, Dominicaos, Noise Invade, e Novas Escutas. Na verdade, é uma cena bem pequena e acabamos colaborando uns nos projetos dos outros, o que acho que deva ser o caminho a seguir. Tem a galera do Satwwa Records, tem a Andrea May, tem as iniciativas de muita gente boa na área de tecnologias como Bruno Rohde, José Balbino, Jarbas Jacome.*

As respostas recebidas trazem a ideia de diversas teias se formando, algumas conectadas a partir de relações de colaboração e parceria que acontecem de forma orgânica, como aponta Alexandre Marino, da Al Revés. Ao mesmo tempo, existe a referência a ideias de ampliação, valorização de uma identidade brasileira e sul-americana, como coloca Felipe Delgado, da Tropical Twista. Importante observar o alargamento que se pode ter através da internet, apontando para o que Mario Arruda diz: “[...] a cena não é local, ela é bem maior que as divisas regionais. Não sei bem como aconteceu, mas parece que as pessoas estão se encontrando”. Por outro lado, observa-se que isso não é unanimidade, tendo em vista a única palavra utilizada por Jean Souza (Sattvaland): segregados. Diego Dias, (Mansarda Records) e

Ed Brass (Sê-lo) referem o apoio à cena local, e a formação de parcerias entre selos irmãos. Jabuticaba Records destaca um diálogo com alguns países da América do Sul e Europa, Seminal Records cita lançamentos internacionais (e as dificuldades de circulação de material físico) enquanto Estranhas Ocupações refere a criação de um senso de comunidade e o intercâmbio com pares de interesses afins. Os diversos selos, festivais e lugares referidos nas respostas a esta pergunta desenham uma cena diversa, que é ao mesmo tempo conectada com seu lugar de origem e com diversas outras cenas de outros países. Em contraponto, alguns selos descrevem que a cena também se articula de maneira concentrada em alguns lugares e algumas pessoas, dando ênfase tanto ao sentido de comunidade como gerando movimentos de abertura e consolidação que se encontram em processo.

### **7. Que perspectivas o selo pensa para o futuro?**

**Hérnia de Discos:** *como todo selo nós estamos em vias de captação de recursos para continuar existindo. Nosso projeto é dar andamento às residências artísticas e dar acesso a produções em larga escala funcionando praticamente como 'escola' para músicos conseguirem fazer a gestão da carreira, fazer pré-produções caseiras, gravar com materiais que tiverem em casa.... enfim, a ideia é alavancar artistas por elas mesmas, indicando apenas as ferramentas.*

**Al Revés:** *o futuro nos parece bastante incerto. Os meios de distribuição via streaming atingiram um público que passou a ‘consumir’ música quase que exclusivamente por esses meios. Tal fato gera um problema filosófico para nosso projeto, já que tais meios não estão de acordo com a filosofia essencial do selo, que é a distribuição gratuita e livre do material produzido. Acreditamos que um selo atua como uma espécie de filtro, estabelecendo uma curadoria, criando um universo singular dentro do multiverso infinito de produções musicais. Assumir tal fato é importante pois estabelece uma distinção essencial com veículos como iTunes, Spotify ou Deezer, que não se apresentam como filtros, criando a sensação no público de que pode escutar ‘o que quiser’ nessas plataformas. Para nós, um dos grandes desafios é seguir existindo à margem desses meios, preservando nossa filosofia essencial, já que acreditamos ser essa uma de nossas grandes questões como selo.*

**Sattvaland Records:** *no futuro, um dia de cada vez – enquanto Gil Freitas, do mesmo selo, disse: ter um espaço físico para gravar e executar os trabalhos dos grupos relacionados e/ou revelações do cenário.*

**Tropical Twista:** *de continuar com esse trabalho que estamos fazendo, agregar mais artistas interessantes e dar mais oportunidades para artistas que necessitam de espaço para serem vistos e ouvidos, e abrir ainda mais nosso leque de novas sonoridades através dos releases que lançamos, é uma renovação constante e eterna, a Tropical Twista é um selo mutante e inquieto.*

**Muziek Mutantti:** *pensamos na autonomia e liberdade de nossa arte, permitindo ao artista toda dedicação e evolução de seus trabalhos. Tornar-se uma referência para novos artistas e projetos.*

**Lezma Records:** *seguir o trampo de divulgação das bandas. Não temos a pretensão de nos tornarmos uma gravadora. Nosso intuito é formar redes, cenas, em que as pessoas possam se conhecer e trocar experiências e, claro, tocar o seu som, mostrando não só para a sua bolha, mas pro máximo de pessoas que estejam dispostas a serem tocadas e transformadas pela arte. Nesse sentido, a Lezma Records se insere bem mais numa perspectiva cultural do que mercadológica, no meu ponto de vista.*

**Abjection Productions:** *Mais lançamentos de diferentes origens sonoras, geográficas, mentais, físicas e espirituais.*

**Mansarda Records:** *Lançar álbuns que proponham, questionem, argumentem, criem, esculpam. Trabalhos que existam porque acreditem em suas sonoridades. Que sejam pessoais, idiossincráticos, até mesmo de gosto adquirido. Discos que se movam, e que movam as pessoas a fazerem seus próprios sons.*

**Seminal Records:** *Além do já citado na resposta anterior: a vontade de nos internacionalizar, superar o âmbito puramente local e brasileiro de circulação, gostaríamos de nos embrenhar mais e mais em um conceito de ‘música’, por falta de palavra melhor, que esteja em conexão com o*

*pensamento, não apenas com a fruição despreocupada. É parte dessa preocupação não apenas o que lançamos, mas como lançamos e atuamos no mundo. Neste sentido respondemos a uma já ampla tradição de selos independentes com vocação especulativa, como a Industrial Records, ou a Dischord, que não apenas lança, mas se pensa a si própria ao lançar.*

**Quintavant** *respondeu apresentando uma relação de atividades e projetos futuros, listados da seguinte forma:*

*1. Quintavant na Rebel em 2018: Metá Metá, Rakta, a banda colombiana Meridian Brothers, Kiko Dinucci, Na Ozzetti e Passo Torto, a genial Ava Rocha fez o último show da turnê de APYY, a genial Ana Frango Elétrico!!, diversas formações do DEDO (com o lendário Fernando Torres, com Eduardo manso e, em breve, com Paulinho Bicolor), lançamento da Tradição Improvisada, e um trio de choro digital que vai render disco: França, Bartolo, Bicolor. Projeto Audio Rebel Instrumental: God Pussy, o trio Mekler Kassin Monteiro (desconstruindo capelas de artistas consagrados), Bemônio, Lucas Pires, Thiago França Sambando e Space Charanga, e o comboio formado por Chelpe Ferro, IN-SONE e Duplexx. Subcena, evento acerca das possibilidades som/palavra parceria QTV e kza1, editora do Thadeu Santos. Já fizemos Ricardo Aleixo, Guilherme Zarvos, Heyk Pimenta e Cadu Tenório, Liv Lagerbald, Renato Negrão e agora teremos Angélica Freitas com Juliana Perdigão, Catarina Lins, Maria Bogado com Lucas, Barrão e Chaca!, André Capilé. Pretendemos lançar uma publicação em 2019.*

2. *Quintavant fora da Rebel em 2018: no Rio, fizemos Quartinho em Madureira (parceria com a Void): Tantão e Os Fita, Negro Leo, God Pussy, Lee Rinaldo e Tradição Improvisada (Ano passado no Eletronika de BH com Tantão). Esse ano em SP: QTV na Virada CCSP: Negro Leo e Tantão e Os Fita. No Breve: lançamento Bella e Cadu com Fruto, André Damião e participação de Juçara Marçal. No Centro da Terra: Vermes do Limbo lançando O Sol Mais Escuro com participações de Rakta, Taciana Barros, Edgard Scandurra e Negro Leo.*

3. *Preparando a terceira edição do Antimatéria, festival do QTV com atrações nacionais e internacionais para outubro de 2018. Único confirmado: Full Blast de Peter Brotzmann, que lança disco gravado na Rebel através de uma parceria entre o QTV e o selo austríaco Trost records. Vinil!*

4. *Lançamentos QTV: FILME: Filme da Bella dirigido por Sérgio Mekler UN Anne e Gabraz fizeram Eu Sou o Rio, um cinepoema sobre Tantão, que nós ajudamos a produzir e gostamos muito! DISCO: Single Lê Almeida, Tantão e God Pussy em parceria com a Transfusão; O sol mais escuro Vermes do Limbo; Vinil Action Lekking em parceria com a Circus; Bella e Cadu: cassete de vazios, parceria com o selo paulistano Coisas que matam. Vem aí: Marco Scarassatti com um álbum de experimentação sonora com a viola de cocho (muito comum no Mato Grosso em ritmos locais como o siriri e o cururu) Thiago Miazzo: QTV (álbum de colagens sonoras) Novos discos de Bemônio, Bella, DEDO, Baby Hitler, Abaetetuba, Panda e Bicolor, e novos nomes como Mekler*

*Kassin Monteiro, Wallace Função e Gabriela Mureb, além do Full Blast. Nos planos: além do festival Antimatéria, da produção de discos e filmes, programamos duas publicações: Subcena e uma coleção de impressos autorais com trabalhos gráficos dirigido pelo gênio Lucas Pires, um dos maiores artistas em atividade no Brasil hoje.*

**Jabuticaba Records:** *O futuro/sonho é conseguir consolidar uma cena ativa de produção de música eletrônica e manter um calendário sólido de lançamentos mensais.*

**Estranhas Ocupações:** *Expandir as redes de contato e intercâmbio; levar a cabo, através de um programa contínuo de edições, uma cartografia das produções sonoras (passadas e presentes) experimentais na América Latina; incrementar o volume de edições de livros e revistas; autossustentabilidade.*

**Sê-lo:** *Vamos continuar aprendendo e experimentando nessa área, priorizando mais as edições físicas. Continuamos apostando no exercício de uma outra ética, mais colaborativa, e num agenciamento contínuo dos fluxos inerentes às nossas produções, no contexto de retrocesso social e político em que vivemos.*

Renovação, diversidade de lançamentos, trabalhos que acreditem em suas sonoridades, discos que movam as pessoas, a possibilidade de formar redes e cenas, apostar no exercício de

éticas mais colaborativas, alavancar artistas por elas mesmas são algumas das questões que aparecem nas falas sobre o futuro.

Ao mesmo tempo, aparece um contraponto entre os aspectos mutantes e inquietos (trazidos por Felipe Delgado, da Tropical Twista) e um futuro que parece incerto, posto que, através da fala de Alexandre Marino, os mecanismos de *streaming* atingiram um público que passou a consumir música quase que exclusivamente por estes meios. Desta forma, coloca-se uma questão fundamental para os selos que priorizam a distribuição gratuita e livre do material produzido. A partir disto, Marino traz a questão da atuação dos selos como uma espécie de filtro, estabelecendo uma curadoria, criando um universo singular dentro do multiverso infinito de produções musicais, assumindo esta como uma distinção essencial com relação aos veículos que se pretendem ausentes de filtros. A diversidade aparece também nas atividades da Quintavant, trazendo um entrecruzamento de linguagens e promovendo ações que envolvem shows, as possibilidades som/palavra, festivais, filmes e publicações.

Jabuticaba refere a ideia de consolidar uma cena ativa, mantendo um calendário de lançamentos, enquanto Estranhas Ocupações destaca a ideia de expandir as redes de contato e intercâmbio, desenvolver uma cartografia das produções sonoras experimentais na América Latina e alcançar a autossustentabilidade. Seminal Records destaca a importância do adensamento em um conceito de *música*, em conexão com o pensamento, não apenas com a fruição despreocupada. “É parte dessa preocupação



não apenas o que lançamos, mas como lançamos: um pensar-se a si própria ao lançar.”

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Pensar sobre os selos significa, de certa forma, estender o olhar para um pensamento sobre malhas de música, criação, economia e suas formas de circulação. Um selo reúne as produções individuais, ou de um grupo, ou de uma cena, promove espaços de circulação de sons, pessoas, e ideias, e demonstra escolhas estéticas, criativas e políticas em sentido amplo.

Neste artigo, nossa ideia não foi realizar uma análise musicológica onde o foco está no pensamento de quem escreve, mas buscamos realizar entrevistas como forma de trazer o ponto de vista e de escuta das pessoas que fazem e pensam os selos, buscando ouvir suas motivações, propósitos e objetivos, com a ideia de entender a pluralidade que existe hoje nesta cena.

Nos parece que hoje os selos virtuais são lugares que refletem pensamentos plurais, híbridos e autogestados, com diferentes níveis de planejamento e organização, com objetivos múltiplos e que se relacionam com a ideia de horizontalidade que dialoga com as perspectivas da teia, do ciborgue e do pensamento decolonial.

Mesmo que não possa ser um traço principal, a ética do “faça você mesmo” é uma ideia presente nos processos, onde se adota a ideia da produção colaborativa de discos e material gráfico, organização de shows e venda de ingressos, produção e venda de camisetas entre outros.

Ainda, observamos a ideia de criação de coletivos, contaminação entre grupos, promoção de laços de apoio mútuo, como refere Alexandre Marino. Ao mesmo tempo, um apoio nos processos de pré-produção e ênfase nos processos formativos, como coloca Cint, da Hérnia de Discos.

Consideramos também um elemento de contaminação, como diz Diego Dias sobre a Mansarda Records, que investe em “lançar álbuns que proponham, questionem, argumentem, criem, esculpam. Discos que se movam, e que movam as pessoas a fazerem seus próprios sons”. Estranhas Ocupações destaca a ideia de promover uma cartografia da produção sonora de música experimental, e refere a importância de alcançar a autossustentabilidade.

Acreditamos que todos estes aspectos descrevem uma cena múltipla, plural, formada por pessoas que tem papéis híbridos e desempenham diversas funções de forma coletiva e não hierarquizada. A busca pelas parcerias, por consolidar as cenas e ampliar a rede de contatos é uma constante nos discursos, além do desenvolvimento de uma diversidade de expressões artísticas, como destaca Quintavant.

Manifestar interesse pelos selos pode acontecer através de um contato por uma rede virtual, mas se trata de fazer um contato não apenas com uma cena, mas com uma pessoa, uma mulher ou homem que possivelmente também produz sua própria música, e não são entidades frias e sem rosto como já podem em outros momentos ter sido.

## REFERÊNCIAS

FIGUEIRÓ, Cristiano. *Música Experimental*. Destinatária: Isabel Nogueira. [S. l.], 23 jul. 2018. 1 mensagem eletrônica.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org. e trad.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: AUTÊNTICA. 2000. p. 33-118.

IAZZETTA, Fernando. Performance na Música Experimental. In: PERFORMA'11 – Encontros de investigação em performance. 11., 2011, Aveiro. *Anais [...]* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.

Disponível em:

<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/FernandoIazzetta.pdf>.

Acesso em: 26 fev. 2019.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 05 ago. 2018.

SILVEIRA, Henrique Iwao Jardim da. *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental*. 2012. 202 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Acesso em: 22 fev. 2019.

ZANATTA, Luciano e COSTA, Valério Fiel da. *Música Experimental e Criatividade Sonora*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. *Anais [...]*, Manaus: ANPPOM, 2018. Proposta de Simpósio Temático. Disponível em: <https://anppom.com.br/download/10-musica-experimental-e-criatividade-sonora/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

---

## ECONOMIA CRIATIVA DA MÚSICA INDEPENDENTE NO BRASIL

Luciano Matos

Desde o surgimento da Internet e das novas possibilidades tecnológicas a indústria da música vem passando por algumas revoluções. Antes disso, o *compact disc* teve um crescimento vertiginoso e em pouco tempo havia substituído o formato LP em vinil. Tornou-se hegemônico e rendeu os momentos mais lucrativos da indústria até viver uma mudança vertiginosa com a música digital, nos anos 2000. A partir de então, MP3, Napster, download, *streaming* e redes sociais passaram a ocupar a vida das pessoas e determinar uma nova lógica para o mercado de música.

A relação com as grandes gravadoras mudou muito. Todos estes artistas da cena independente podem gravar seus próprios álbuns sem o auxílio da grande indústria. Então, a gravadora acaba funcionando como uma parceira na distribuição do disco. Não há mais aquele monopólio e nem mesmo aquele peso. Acho que hoje em dia a interação entre o artista e a empresa é muito maior [...] Hoje acredito

que as gravadoras tenham um papel diferente do que elas já tiveram no passado. Ninguém mais precisa de uma grande estrutura para gravar seu próprio trabalho, nem mesmo para divulgá-lo. É possível fazer tudo em sua própria casa, colocar um vídeo no Youtube e disponibilizar o disco para download em algum site. Hoje em dia, este tipo de divulgação pode surtir muito mais efeito do que o marketing tradicional que despense rios de dinheiro. (JENECCI, 2013).

As mudanças tecnológicas afetaram os mais diversos setores da economia, dando novos contornos para práticas cotidianas e sendo a indústria da música uma das mais afetadas. As transformações na forma de se relacionar e consumir música provocaram uma profunda crise na indústria fonográfica, que em menos de 15 anos viu suas receitas despencarem de mais de US\$ 25 bilhões, em 1999, para US\$ 14,2, em 2014. Em 1999, o formato CD dominava o mercado, representando praticamente 100% das receitas da indústria fonográfica. Quase 20 anos depois, em 2017, as vendas físicas diminuíram para 30%, enquanto o consumo online se consolidava, representando cerca de 38% (INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY, 2018).

Se uma das principais mudanças foi nos formatos, com o físico perdendo importância e o digital passando a dominar, aquele momento sinalizou também uma oportunidade para um novo mercado. Sem muitos recursos e o aparato das grandes

gravadoras, artistas, selos, produtores e festivais independentes encontravam uma chance de disputar o mercado de forma um pouco mais equânime. Ou, pelo menos, ganhar mais espaço.

As novas tecnologias ampliaram não só os formatos de consumo, mas as oportunidades nos diversos níveis de produção para os profissionais do setor musical. A lógica de gravação, produção, distribuição e promoção de artistas ganhou novos contornos. Os custos caíram e as possibilidades aumentaram extraordinariamente. Produzir um disco não necessitava mais da mesma estrutura. Grandes estúdios já não eram essenciais. Qualquer artista passou não só a poder criar sua música em seu próprio quarto, mas também gravar, produzir, distribuir e divulgar.

Se, a partir dos anos 1990, a popularização dos CDs e dos meios técnicos que permitiam a sua reprodução, bem como a digitalização das tecnologias de estúdio, já vinham atenuando estas dificuldades, com a progressiva expansão da internet e das tecnologias de *download* e *streaming* de arquivos musicais, ao longo dos anos 2000, fica nítida uma substancial virada de condições, com relação a estas esferas – processo que aponta para um conjunto de transformações de proporções ainda maiores, em comparação à década anterior. As novas condições técnicas passam a possibilitar, então, o manejo direto e simultâneo das esferas de produção, reprodução e distribuição musical, por parte tanto de pequenas gravadoras e selos, como dos próprios artistas individualmente, ensejando uma visibilidade,

consistência e longevidade muito maiores – em comparação aos períodos anteriores – aos trabalhos realizados nestes moldes. (GALLETA, 2014)

Tudo favorecido por novos softwares e hardwares que facilitavam a produção mas, especialmente, por não se necessitar mais de intermediários para levar a produção até o ouvinte final. Através de MP3, compartilhamentos, downloads, sites especializados na internet, qualquer um poderia, sem atravessadores, alcançar um imenso público potencial espalhado pelo planeta e não mais apenas na sua cidade. As gravadoras não perdiam total importância, mas deixavam de ser o único caminho possível.

Sem a obrigatoriedade de gravadoras, de contratos danosos, de intermediários, de filtros puramente mercadológicos, abria-se ali uma nova possibilidade para um mercado marginal, alternativo, independente. Evidentemente ele já existia antes. Selos, produtores e artistas independentes não apareceram do nada com o surgimento da internet nem do MP3. Esses já produziam há muitos anos seus trabalhos paralelamente ao que era oferecido pelas grandes gravadoras e pela indústria fonográfica.

Nesse caso, o que diminuiu foi a distância entre os dois mundos, as possibilidades em se produzir estando atrelado a uma gravadora multinacional, a um pequeno selo ou totalmente independente. Se a possibilidade de se tornar uma mega estrela diminuiu e o filtro afunilou ainda mais, cresceram as chances de se alcançar mais gente e viabilizar trabalhos e carreiras mesmo sem



um aparato por trás ou grande espaço na mídia tradicional. A diminuição dos caminhos e das distâncias passaram a permitir que artistas de pequeno porte alcançassem mais facilmente muito mais fãs mesmo com poucos recursos.

Com essas mudanças, o mercado independente tinha oportunidade de dar um grande passo e se tornar menos tímido e deficitário. Foi o que aconteceu. O mercado independente se consolidou e continuou sem precisar de grandes estruturas ou financiamento. No mundo foi assim. No Brasil também. O país passou a ter um mercado médio mais fortalecido. Ainda com dificuldades e desafios, sem conseguir autossustentar sua cadeia integralmente, mas cada vez mais consolidado.

Se não virou um ambiente com cifras milionárias, fácil acesso a veículos de comunicação e alcance de milhões de pessoas, deixou de ser um minúsculo universo de poucos fãs, muito esforço e acesso de apenas um pequeno nicho. Tornou-se um mercado com abrangência territorial, fonte de inovação estética e caracterizado pela diversidade de sonoridades e ritmos.

Segundo Galleta (2014), alguns fatores principais colaboraram para a conformação deste novo panorama: (1) a democratização do acesso às tecnologias de gravação e distribuição, já mencionada; (2) o potencial contato corrente, cotidiano – por parte de artistas e público –, com o acervo musical digital gigantesco circulante por meio de downloads e softwares de *streaming* (acervo que inclui em si boa parte da história dos registros fonográficos produzidos no Brasil e nos mais diversos

países), bem como a proliferação de sites e blogs dedicados a comentar, analisar e recomendar produções musicais atuais ou gravadas em outras décadas; (3) o desenvolvimento de novas redes e dinâmicas produtivas e colaborativas entre artistas, produtores, jornalistas e público, apoiadas nos espaços digitais e redes sociais online; e (4) os novos processos econômicos e o desenvolvimento de novas políticas culturais observados no país nos últimos 15 anos.

É nesse mercado independente heterogêneo e crescente que vamos mergulhar aqui, destacando alguns de seus principais pilares. O trabalho artístico e estético, fundamental como matéria-prima, ganhou com as mudanças, sustentado por três atividades fundamentais, concomitantes e complementares: festivais, selos e casas de shows. São por eles que passa grande parte da produção e, em consequência, por onde gira a economia desse mercado. Vamos entendê-los um pouco melhor.

## **OS FESTIVAIS INDEPENDENTES**

As seguintes mudanças tecnológicas afetaram a indústria da música e causaram a desvalorização dos fonogramas, o que obrigou as grandes corporações do ramo a repensar seus modelos de negócios. Uma das premissas foi o fim do formato físico como

principal bem de consumo, passando a se basear em formatos digitais e na crescente valorização dos shows ao vivo.

Cabe sublinhar aqui ainda, a diferença de perfil e objetivos dos chamados festivais independentes entre os anos 1990 e o início dos 2000 e aqueles que vêm se expandindo no país nos últimos anos. Enquanto os primeiros, já mencionados anteriormente, tinham como uma de suas metas principais revelarem bandas e artistas para o cenário nacional, por meio de contratos posteriores com gravadoras majors (HERSCHMANN, 2010), os últimos vêm se destacando, sobretudo, enquanto circuito articulado de eventos voltados ao fomento do mercado nacional independente e à circulação pelo país de diversos artistas, com carreiras de significativa duração estabelecidas fora das estruturas tradicionais da grande indústria. (GALLETA, 2014, p. 66)

Segundo Zallo (1988), a indústria da música gravada se desenvolveu tanto no século XX que, em determinado momento, passou a usar a música ao vivo praticamente apenas como forma de promover a música gravada, invertendo a situação de centralidade que a música ao vivo gozava na atividade musical, até pelo menos as primeiras décadas do século XX.

Segundo reportagem da revista *Forbes* de 18 de dezembro de 2015, as gravadoras têm usando sua influência para ficar com parte da receita dos shows dos artistas:

Isso é relativamente novo: as turnês costumavam ser deficitárias, mas tinham a finalidade de impulsionar a venda dos álbuns. Agora, como isso se inverteu — a maior parte do lucro da indústria fonográfica vem dos shows —, as grandes pegam uma parcela do lucro em troca de fazerem a promoção e o marketing dos artistas em geral. (COMO..., 2015)

Ainda segundo a Forbes, os chamados acordos 360 — que englobam o gerenciamento de todos aspectos da carreira do artista (lançamento de discos, turnês, produtos licenciados) — passaram a predominar quando a Live Nation começou, no início dos anos 2000, a desembolsar adiantamentos de nove dígitos para artistas de grande porte dentro desses esquemas. “Hoje em dia, os acordos 360 são reservados principalmente a artistas jovens, com pouca influência; nos termos desses contratos, eles costumam ceder à gravadora 10% a 20% da renda líquida dos shows”, revela a reportagem.

Com a valorização das apresentações ao vivo, a partir da segunda metade do século XX, os festivais passam a se multiplicar por todo o mundo, em especial os que celebram o que Hobsbawm (2013) chama de “culturas jovens”. Eles se tornaram componentes importantes da indústria cultural. No Brasil não poderia ser diferente e, assim como os grandes festivais, como Rock in Rio ou Lollapalooza, ganharam força, os independentes, que já existiam, passaram a ter maior importância.

A maioria dos festivais independentes tem várias características que os diferenciam dos grandes festivais. A principal delas é o foco na promoção dos artistas mais novos ou com trajetórias menos ligadas ao sucesso midiático. Eles também geram espaço para que artistas locais mostrem seus trabalhos, assim, renovando o cenário musical e gerando sustentabilidade para os profissionais da música. Costumam deslocar o protagonismo artístico dos centros tradicionais de produção e uma prova disso é que os principais e mais longevos festivais independentes do Brasil estão em cidades como Goiânia, Recife e Natal. É uma característica dos festivais, e da própria cena independente brasileira, a diversidade da origem dos artistas, sendo comum nomes de estados pouco tradicionais na história da música brasileira mais comercial.

Os independentes também criaram suas próprias redes de apoiadores e uma variedade de fontes de renda e apoios que incluem patrocinadores, mas também venda de ingresso, comercialização de alimentos e bebidas, espaços de merchandising, sublocação de espaço para atividades comerciais, premiações públicas e/ou privadas, recursos das leis de incentivo à cultura, entre outros. Outro atributo dos independentes é que eles costumam se manter à margem dos valores defendidos pelo capital corporativo, utilizando mas não necessariamente dependendo de empresas e grandes patrocinadores para continuarem existindo.

Atualmente, existem dezenas de festivais espalhados pelo país, alguns deles com pelo menos 20 anos de existência, como o

Abril Pro Rock (Recife), Goiânia Noise e Bananada (Goiânia), Porão do Rock (Brasília) e o MADA (Natal). Cada vez mais fortalecidos, os festivais brasileiros ainda tentam se consolidar institucionalmente através de associações e circuitos de festivais. Galleta (2014) aponta nesse sentido a “[...] pioneira e já finada Abrafin (Associação Brasileira de Festivais Independentes, fundada em 2005 por produtores de 13 festivais) [...]. E complementa: “Herdeira da Abrafin e fundada em 2012, a Rede Brasil de Festivais (RBF) já contava naquele ano com 107 festivais a ela articulados”. (TEASER *apud* GALLETA, 2014) Atualmente, duas entidades aglutinam mais de 60 festivais de todo país: a RBF com mais de 50 cadastrados, hoje com pouca atividade, e a Festivais Brasileiros Associados (FBA), que se mantém com 17 associados.

Se formos contabilizar os festivais e feiras de música catalogados internamente pelos próprios produtores, o número salta para mais de 140 eventos, na ativa ou não, espalhados por várias partes do país e dos mais diversos formatos, modelos e tamanhos. Em geral, são festivais de música brasileira contemporânea diversa, dialogando com rock, pop, rap, reggae, eletrônica e afins, mas há também eventos mais setorizados e voltados para nichos, como festivais de mulheres compositoras, de música instrumental, jazz, música eletrônica e tradicional.

A consolidação dessa cena pode ser medida pelo número de eventos que surgem a cada ano, mas também pela quantidade de público e artistas envolvidos. Mesmo não havendo dados consolidados, algumas informações ajudam a se ter uma ideia da

dimensão da importância dos festivais no país. Uma estimativa de 2017 da FBA mostrou que só entre seus 18 festivais associados na época, cerca de 580 artistas circularam pelos palcos dos eventos, atingindo diretamente um público de 470 mil pessoas e 1,4 milhão, indiretamente. Isso significou em torno de 5,7 mil empregos e serviços diretos e indiretos, sem contabilizar as atividades extra show, que atingiram cerca de 8 mil pessoas.

Se formos utilizar os números da FBA como referência, com cerca de 26 mil pessoas por festival, e calcularmos pelo número de festivais contabilizados pelos produtores, teremos um público de mais de 3,65 milhões de pessoas atingidas diretamente. Se os números não são precisos, eles ajudam a dar uma dimensão da força dos festivais independentes no Brasil.

Outra mostra da relevância desses festivais independentes é como instituições públicas e privadas destinam ou destinaram recursos para eles nos últimos anos. O Ministério da Cultura através da Funarte e a Petrobras chegaram a patrocinar festivais e a petrolífera chegou a promover editais dedicados exclusivamente a eles. Empresas privadas como Oi, Natura, Itaú, Red Bull e Skol, entre outras, também se aproximaram dos independentes para patrociná-los em várias partes do país.

A importância dos festivais vai, no entanto, além dos números e valor econômico. Eles passaram a ser parte fundamental de uma cadeia criativa responsável por apresentar e difundir todo esse universo da música paralela ao *mainstream*. A música menos comercial, aquela menos preocupada com as regras do mercado, a

mais experimental e ousada e a mais libertária circula pelos festivais independentes. Menos escravos das modas passageiras, eles revelam artistas, apresentam tendências, apontam caminhos e mostram uma faceta inovadora da música brasileira.

## **CASAS DE SHOW: AÇÃO PERMANENTE**

A fala do então Superintendente-adjunto de Artes da Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro (2016, p. 4), Leo Feijó, resume a importância das casas de shows para a produção musical brasileira:

A música brasileira ganhou o mundo. Precisamos pensar em novos modelos no momento em que o impacto do universo digital nas formas de produção e consumo de música mudaram as engrenagens dessa indústria cultural. É um setor que promove transformação social, gera empregos e desenvolvimento local. Os palcos de pequeno e médio porte talvez sejam a ferramenta mais importante na formação de músicos, técnicos e produtores, além de essenciais na formação de plateia para shows e espaço social relevante nas mais diversas geografias.

Elas formam outro pilar do mercado independente e estão entre as atividades mais relevantes para o mercado independente. Espalhadas pelo país e pouco lembradas quando se estuda esse



cenário, elas são fundamentais para as cenas das cidades. Ao contrário dos festivais que, por serem ações mais pontuais e necessitarem de estrutura maior não estão presentes em todas as capitais, quem dirá na maioria das cidades, as atividades das casas são mais bem distribuídas e, mais do que isso, são contínuas e permanentes.

Presentes em todas as capitais e pelo menos nas cidades maiores, incluindo do interior do país, as casas de show mantêm vivas as cenas independentes desses lugares e favorecem ainda a circulação de artistas pelo país. No cotidiano, são elas que conservam uma rotina de apresentações de artistas e fazem com que o público possa permanentemente ter acesso a novidades da música. São as casas que costumam manter uma programação constante e ativa. Com promoção de shows durante toda semana, recebem músicos, acolhem o público, apresentam novidades e movimentam a cena das cidades.

Numa visão conservadora, se pensarmos que uma casa abre ao menos duas vezes por semana, recebendo no mínimo um show por dia, seriam dois shows por semana, resultando em ao menos 104 apresentações nas 52 semanas do ano. Isso apenas uma casa. Esse número é bastante tímido, mas dá uma dimensão do quanto esses espaços movimentam as cenas locais. Evidente que nem todas as casas recebem apenas shows autorais, nem todas as casas são voltadas para o mercado independente, mas é óbvio também que muitos desses locais funcionam mais do que dois

dias por semana, recebem mais shows por dia e boa parte das casas são de médio e pequeno porte.

Não existe uma tabulação do número de casas de shows no Brasil. Mesmo que só se atenha a espaços voltados para o mercado independente, é difícil se chegar a um número preciso. Ainda deve-se levar em conta que existem casas de tipos, tamanhos e estruturas bastante diferentes, muitas delas adaptações de bares, restaurantes e outros espaços, às vezes sem ter mesmo palco ou uma estrutura adequada. Mesmo assim, são espaços que recebem shows com frequência e movimentam cenas locais, com seu público, artistas e bandas específicos. Pelas dificuldades na manutenção, a atividade muitas vezes não tem solidez e muitas das casas abrem e fecham com frequência.

Mesmo com esses percalços e com uma dificuldade em se quantificar número de casas e de público que as frequenta, esses espaços têm importância incontestável. Alguns exemplos ajudam a ilustrar isso. A Autêntica, em Belo Horizonte, é uma casa voltada para a música autoral, recebendo artistas locais, nacionais e internacionais. O local já promoveu mais de mil shows em três anos de atividade e hoje é uma das principais da cidade. Outro exemplo é o Ziggy Club, em Belém, que em um ano e meio de funcionamento, já promoveu mais de 300 shows e recebeu mais de 35 mil pessoas. Ainda podemos citar o Commons Studio Bar, em Salvador, que produziu em seus 5 anos mais de 700 eventos, entre shows, festas e oficinas. Nesse período, tem uma média de

público de 150 pessoas por evento, totalizando aproximadamente 110 mil pessoas por ano.

No interior de São Paulo, em Sorocaba, a Asteroide realiza mais de 250 eventos no ano, entre shows e festas. Em 2017, só de shows foram 110, com média de público entre 50 e 300 pessoas. A expectativa é que esse número seja superado em 2018. A casa, que tem capacidade para 300 e 400 pessoas, abre 5 vezes por semana e movimenta a cena da cidade há quase 9 anos. Um exemplo em outra cidade de porte parecido, é o DoSol, em Natal. Funcionando como espaço para shows há 16 anos, mas também estúdio e tendo se transformado ainda em festival, o local costuma abrir 70 vezes por ano, recebendo, em média, cerca de 200 pessoas por evento.

Na mais recente pesquisa “Cultura nas Capitais” da J.Leiva Cultura & Esporte, publicada em 2018 e que analisou o hábito do brasileiro no consumo de diversão e arte, 46% dos entrevistados disseram que costumam ir a shows de música. A atividade é a quarta mais acessada pelo brasileiro fora de casa, ficando atrás apenas de Livros, Cinema e Jogos Eletrônicos. Mais do que o costume, chama atenção o potencial de frequentar shows. Ainda segundo a pesquisa, 64% têm desejo alto de frequentar shows de música, o segundo índice mais alto entre as opções.

Um estudo realizado pela Universidade Federal Fluminense mostra que o mercado de eventos teve 80% de crescimento de 2011 para 2013, saltando de 327 520 para 590 913 atividades, um aumento de 5% ao ano. Em 2013, a receita gerada pelos

gastos dos participantes dos eventos nos locais onde acontecem foi de R\$ 99,2 bilhões, o que significou um aumento de 215,8%, em relação ao ano de 2001, que girava em torno dos 31,4 bilhões, conforme dados divulgados pela Associação Brasileira de Empresas de Eventos – ABEOC Brasil. (MARQUES *et al.*, 2014)

O que merece destaque aqui, no entanto, é que nesse mercado brasileiro de eventos, cerca de 27,8% deles são realizados em casas de shows e espetáculos. O restante se concentra em locais como centros de convenções, hotéis, restaurantes, clubes, arenas, estádios, navios e teatros.

Todos esses números chamam atenção e mostram como a circulação de artistas, bandas e público é significativa nesses espaços em várias partes do Brasil, incluindo os de médio e pequeno porte. Ainda assim pode-se observar como há um potencial enorme a ser explorado. No entanto, há uma realidade econômica complicada para todos eles. As contas não costumam bater. Mesmo com esses números, o Commons, por exemplo, só empata os custos. A Autêntica, com um custo operacional em torno de R\$ 1,5 mil para cada evento, depende do retorno de bilheteria para equilibrar as contas da casa, mas nem sempre consegue. Segundo um Plano de Negócios realizado pelo Sebrae (2014, p. 5) e focado em casa de shows e espetáculos, a atividade é de alto risco. Diz o documento:

Empreendedores devem estar cientes que a clientela possui um perfil conhecido como infiel, ou seja, podem decidir de uma hora para

outra que preferem frequentar o estabelecimento do concorrente. Essa instabilidade gera muita preocupação para o setor. Outro grande risco está no fato da casa de shows não obter reconhecimento como um local que o consumidor ache que vale a pena ir.

Dados da Associação Brasileira de Bares e Restaurantes (Abrasel) mostram que de cada 100 empreendimentos noturnos que abrem, 35% fecham em um ano, 50% em dois anos e 75% em cinco anos. Além disso, de 95% a 97% fecham em 10 anos, segundo dados da associação. É a realidade geral, as casas fazem um importante papel na produção musical nacional, mas em geral não conseguem se manter da melhor forma. Muitas acabam não resistindo e fechando as portas.

## **SELOS E MICRO-SELO: A BASE DE LANÇAMENTO**

Durante boa parte de nossa história, a lógica vigente era a da necessidade de uma gravadora para viabilizar a gravação, produção, lançamento e divulgação de um disco. Havia selos, mas muitas vezes funcionavam apenas como braços de grandes gravadoras criados para trabalhar com nichos específicos. Muito pequenos selos já nasciam como subsidiárias de grandes gravadoras ou eram comprados por empresas maiores.

Os exemplos são diversos, como os selos Parlophone, Sub Pop e Atlantic (pertencentes a Warner), Columbia e RCA (Sony) e Sanctuary, Polydor e Decca (Universal). Ou ainda selos como 4AD, Rough Trade Records, Matador Records e XL Recordings pertencentes à grande companhia inglesa Beggars Group. No Brasil isso também ocorreu com selos como a Banguela Records, que pertencia a Warner Music Brasil, e a Slap, que fazia parte da Som Livre.

Paralelo a esse mundo de fusões, aquisições e apostas em selos de nicho foram criados também selos totalmente independentes, ou ainda microselos com perfis bastante específicos. Essa tendência se deve especialmente a facilidade de distribuição de música pela internet e sem a necessidade de lançamento físico dos discos.

A música independente tem escrito capítulos cada vez mais interessantes sobre os artistas que batalham para viver unicamente de sua arte. Com a popularização da tecnologia, as oportunidades de difundir arte autoral nunca mais foram como antes, e nesse cenário os selos de música independente tem papel fundamental lubrificando as cenas que habitam. (PALAORO, 2016)

Sem o intermédio de gravadoras, os artistas puderam ter mais controle sobre sua própria obra, desde a escolha do repertório, passando pelo projeto gráfico, o tempo dedicado à gravação e a divulgação do trabalho. As propostas dos selos independentes

convergiam nessa direção, mantendo as liberdades e escolhas artísticas, mas agregando outros requisitos. Ao agrupar diversos artistas e bandas com propostas ou estéticas semelhantes, um selo consegue atingir de forma mais direcionada um nicho de público, além de poder ter maior força de negociação e oferecer maior possibilidade de divulgação e difusão dos trabalhos.

Não há um número exato de selos e gravadoras independentes funcionando no Brasil. Segundo a Associação Brasileira da Música Independente (ABMI), a estimativa é que existam, formal ou informalmente, de trezentas a quinhentas gravadoras ou selos desta categoria, com uma média pequena de títulos por gravadora.

A ABMI, que define selos (ou gravadoras) independentes brasileiras todas aquelas que têm a maioria de seu capital nacional, independente de seu tamanho, possui 58 associados. Uma compilação feita pela internet chegou ao número de cerca de 300 selos registrados, que podem estar ativos ou não e que vão desde alguns mais estabelecidos, como Baratos Afins, Balaclava, Monstro e Sinewave, até selos de metal do interior do Mato Grosso do Sul, como o Rock Mutante Discos.

Não há muitas pesquisas e estudos sobre o setor, mas um levantamento realizado em 2012 pelo Instituto Vanzolini sobre o mercado independente de música no Brasil, identificou a existência de 340 gravadoras independentes no país. Juntas elas possuíam 12 mil títulos em catálogos e representavam mais de 5,8 mil artistas. O estudo apontou ainda que as vendas das gravadoras

independentes eram superiores a R\$ 42 milhões por ano e que a participação de mercado é de pelo menos 12%. Em faturamento, a participação no setor, no entanto, é de menos de 5%.

Um relatório mais recente mostra que as gravadoras independentes são responsáveis por 37% da receita de música gravada no Brasil, contra 63% das majors. O WINTEL 2017 é o segundo estudo produzido para Worldwide Independent Network (WIN) e tem como objetivo analisar o impacto econômico e cultural do setor da música independente em todo o mundo. Nele, o mercado mundial é mapeado com base nos direitos autorais ao invés do cálculo sobre distribuição.

Ainda segundo o relatório, a receita total de música gravada gerada pelas gravadoras independentes brasileiras foi de US\$ 84 milhões em 2017. Os números colocam o país proporcionalmente como o quinto com maior presença das independentes, atrás apenas de Coreia do Sul, Japão, Chile e Estados Unidos.

O levantamento aponta que o crescimento da participação dos independentes no mercado mundial é uma tendência. As *indies* seriam responsáveis por 38,4% do mercado, representando uma receita global de US\$ 6 bilhões em 2016. Ainda segundo o estudo, o crescimento é maior nas plataformas de *streaming*, com as gravadoras independentes registrando um aumento de 80%. Essa pesquisa foi feita com 660 entrevistados, incluindo selos e distribuidores de 26 países e os resultados representam a avaliação mais abrangente de gravadoras independentes já compilado em todo o mundo.



A relevância e possibilidades de selos/ gravadoras foram percebidas também por empresas atuantes em outros ramos que não o fonográfico. Nos últimos anos, grandes empresas de diversos setores passaram a atuar num campo entre o *mainstream* e o independente, oferecendo suporte, recursos e promoção a artistas independentes. Esses “contratos de parceria”, realizados por meio de patrocínios e editais, são uma oportunidade das empresas de valorizarem suas marcas e imagem social com nichos de público específico.

Com essa trajetória podemos citar a plataforma Skol Music, da cervejaria, que em 2014 chegou a criar três selos (Tralalá, Ganzá e Buuum); o selo Oi Música, da empresa de telecomunicações, criado em 2008 e que lançou diversos álbuns de artistas brasileiros (Sobrado 112, Fino Coletivo, Luísa Maita, Tono, Sonantes e Qinho); o Conexão Vivo, também ligado a uma empresa de telefonia, que promoveu shows, festivais e gravações de discos; além do caso da Natura Musical, do ramo de cosméticos, que há 13 anos mantém o Natura Musical, já tendo apoiado mais de 1,35 mil iniciativas culturais (mais de 1,2 mil shows, 132 CDs, 26 DVDs, 21 livros e cinco filmes). Todas essas iniciativas trabalharam, ou ainda trabalham, basicamente com artistas de perfil independente.

Para além das relações com selos e gravadoras, e mesmo com empresas parceiras, boa parte dos artistas continua se auto-produzindo, buscando as diversas possibilidades que o mercado oferece. Como foi dito anteriormente, diferente de como

funcionava nos tempos em que a indústria fonográfica era mais forte e as gravadoras dominavam o mercado, existem outras formas para se financiar discos, shows e turnês. Além de formas mais tradicionais, como cachês de shows, as alternativas para os artistas passam por outras possibilidades menos comuns, como o financiamento coletivo, merchandising e transmissões pagas.

Entre os formatos mais novos está o *crowdfunding*, que nada mais é do que um financiamento coletivo e organizado. Nele, o artista propõe um projeto com uma meta e o público apoia com quanto puder. Em troca ganha recompensas, dependendo do valor desembolsado. O merchandising é a venda de produtos relacionados, seja em shows ou pela internet, que pode ir de itens diretamente ligados à música, como CDs, discos de vinis, ou materiais como camisetas, canecas, bonés, entre outros.

Menos comum no Brasil, as transmissões pagas são um formato parecido com o *crowdfunding*, mas focado em apresentações ao vivo. Através de sites como o netshow.me, os artistas criam suas transmissões e os fãs pagam para assistir e ganham prêmio, que podem ser aos que mais doarem moedas (o site tem uma própria) antes e/ou durante sua transmissão ou CDs autografados, camisetas, ingressos para shows para aqueles que pagarem um valor fixo pré-determinado.

Apesar dessas diversas possibilidades, não existe mágica nem uma solução definitiva. Dificilmente um artista sobrevive com apenas uma delas, tendo que gerenciar mais cuidadosamente a

carreira e apostar em variadas fontes de renda para viabilizar seu trabalho.

## **PROMOÇÃO E DIVULGAÇÃO: O GRANDE GARGALO**

Festivais, casas e selos englobam parte da estrutura que rege o mercado independente. Claro que existem ainda outras atividades fundamentais, como estúdios de gravação e ensaio e produção de clipes, por exemplo, mas os três destacados concentram as principais atividades que movimentam o cenário de artistas independentes. É nelas que está o foco para propagação dos produtos destes artistas, os shows e discos. As apresentações se distribuem através das casas de shows e festivais, enquanto as gravações e discos, pelos selos ou em iniciativas individuais.

Porém, mesmo com a consolidação cada vez maior de casas, festivais e selos, o mercado independente ainda apresenta dificuldades em extrapolar o seu próprio universo ou em se expandir de forma a tornar-se autossustentável. A música independente possui uma infinidade de artistas produzindo e lançando uma imensa quantidade de músicas e discos e realizando milhares de apresentações por ano. Ainda assim há ainda pouco retorno financeiro para a maioria dos artistas, produtores e para o próprio meio. As receitas não são suficientes nem mesmo para sustentar a própria cena.

Esses artistas também alcançaram um bom nível na qualidade de suas produções fonográficas e shows, assim como os festivais e selos já oferecem, em boa medida, eventos e discos em condições bastante satisfatórias. Há, entretanto, um entrave para a disseminação desses projetos/produtos, que passa pelos meios e formas que a maioria da população acessa música e seus derivados.

As emissoras de rádio ainda são o principal caminho para difusão de música no Brasil. Avaliando mais uma vez a pesquisa “Cultura nas Capitais” da J.Leiva (2017), podemos ver que a população brasileira ainda mantém o tradicional hábito de escutar música pelo *dial*. Para 74% das pessoas é no rádio que se acessa música. No entanto, as emissoras estão muito longe de cumprir até mesmo os princípios de diversidade de expressões culturais, promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente, previstos na própria Constituição Brasileira.

O último levantamento sobre a lista de canções mais tocadas nas emissoras brasileiras, realizado em 2017 pelo Instituto Crowley, empresa especializada em monitoramento de execuções nas rádios, confirma o domínio amplo de um único estilo musical. De acordo com o estudo, 87 das 100 músicas do ranking de mais tocadas do ano são do gênero Sertanejo. Quase 90%. O predomínio da música sertaneja só tem crescido ano após ano. Segundo a Crowley, em 2014, das 100 faixas mais tocadas, 59% eram sertanejas, em 2015 foram 74% e em 2016 o percentual chegou a 75%. Outro estudo, um monitoramento da

empresa ConnectMix realizado em novembro de 2017, reafirma o monopólio no dial. Segundo eles, o sertanejo domina 74% da parada das músicas mais tocadas das emissoras de rádio.

O oferecimento de pouca diversidade é um problema histórico nas rádios brasileiras. As emissoras que não costumam ofertar os ritmos populares da moda apostam em uma programação focada em *flashbacks*, basicamente voltada para sucessos musicais dos anos 70 e 80. Ou então avançam pouco além disso. Quando muito, oferecem sucessos recentes dos mesmos medalhões da música nacional e internacional. Ou seja, há uma oferta de novidades focadas em ritmos popularescos e os espaços para outros estilos musicais se voltam para artistas já estabelecidos. Do pouco que é oferecido para sonoridades que não estão na moda, seja samba, reggae, rock, pop, rap ou mesmo na MPB, um dos gêneros musicais preferidos do brasileiro, quase nada é de novidades e artistas mais novos, muito menos do mercado independente.

Esses dados mostram como esse cenário independente costuma ter pouca chance de acessar as rádios brasileiras. Até emissoras europeias já veiculam com certa frequência trabalhos desse mercado. Mesmo com a qualidade de seus produtos, os artistas independentes não costumam ter grandes gravadoras por trás que facilitem a entrada nas emissoras, não têm também recursos para implementar estratégias de marketing e muito menos para conseguir pagar os famosos *jabás*, espécie de propinas para execução nas programações. O rádio no Brasil

acabou se tornando um território estranho, mesmo que potencialmente interessante.

Descrentes do acesso às rádios, os artistas passaram a apostar nas novidades tecnológicas digitais. Com a explosão da internet e as facilidades oferecidas por ela e pelas novas tecnologias, o meio independente passou a se preocupar menos em estar em uma gravadora e no dial. Sites, redes sociais e modos de difusão foram surgindo e sendo assimilados pelos artistas, apresentando-se como a nova tendência e se estabelecendo como salvação. Sites e redes sociais como MySpace, TramaVirtual, Soundcloud, Bandcamp, Orkut, Fotolog mostraram novos caminhos para se alcançar um público maior e presente em qualquer parte do mundo.

Com o passar dos anos a internet naturalmente se consolidou como o principal espaço para divulgação e distribuição de qualquer artista, especialmente do mercado independente. Novas ferramentas surgiram, outras redes sociais se tornaram hegemônicas e a internet também ganhou outra dimensão. A música, é claro, foi atingida fortemente por isso. Alguns serviços e sites perderam poder e outros passaram a concentrar mais a atenção do público, especialmente YouTube e os canais de *streaming*, como Google Play, Spotify, Deezer, entre outros.

Na pesquisa sobre hábitos culturais, realizada pela J.Leiva (2017), fica claro como essa tendência já é uma realidade no Brasil. Depois do rádio, a preferência de acesso para audição de música está no YouTube e Vimeo, citados por 71% das pessoas;

seguido por CD, com 61%; pen drive e download, empatados com 59%. Os aplicativos de *streaming* seguem ganhando força e aparecem como plataforma utilizada por 49% da população.

Novos meios, novos hábitos, mas não necessariamente uma busca por novidades ou algo diferente do que é exposto maciçamente nas emissoras de TV e rádio. Apesar do perfil mais jovem, de 12 a 24 anos, acessar música prioritariamente pela internet (na ordem de mais acessados YouTube e Vimeo, Download mobile e Aplicativos), esse público segue a preferência percebida no rádio, com ênfase para o sertanejo e o funk, segundo a pesquisa da J.Leiva.

Um levantamento realizado pela BMAT em 2017 (PRÓ-MÚSICA BRASIL, 2018), junto com as próprias plataformas de *streaming* no Brasil, demonstrou também o predomínio do Sertanejo e do Funk entre as mais tocadas nas plataformas. Entre as 50 faixas mais ouvidas nos serviços de *streaming* (Apple Music, Deezer, Google Play, Napster e Spotify), 43 eram brasileiras e apenas sete estrangeiras. Nessa lista, o Sertanejo domina com 20 faixas, seguido do funk, com 10 canções. As 20 restantes se encaixam em estilos variados – pop, rap, eletrônica, entre outros. Mesmo em novos formatos, a tendência é a mesma das rádios, com 70% da música consumida situando-se entre os ritmos populares em evidência, como Sertanejo e Funk.

O que seria uma aposta de um ambiente mais democrático, mais diverso e menos desigual vem se mostrando uma repetição do que os meios tradicionais já apontavam. Mesmo com o mercado

independente se valendo desses novos modos para crescer, a hegemonia permanece quase inalterada, com basicamente os mesmos estilos, ritmos e artistas dominando a preferência popular.

O mundo mudou, a indústria fonográfica se transformou, mas o problema de disseminação da música enfrentado nas rádios parece que mudou apenas de suporte e de modelo. Ainda necessitando de um forte aparato de marketing e recursos financeiros para alcançar maior audiência, o cenário independente segue sendo o ambiente da inovação, da criatividade, da ousadia, do surgimento de novas propostas e caminhos, todavia ainda não encontrou saída para ultrapassar a bolha. Talvez a própria ideia de capitalismo não permita uma mudança, talvez a lógica permaneça a mesma. Com tudo isso, no entanto artistas, bandas, produtores, selos, festivais e casas de shows seguem à margem, transformando um mercado antes incipiente em uma indústria criativa mais robusta e fundamental.



## REFERÊNCIAS

COMO as gravadoras estão se apoderando da multibilionária revolução digital. *Forbes*, 18 dez. 2015. Disponível em: <https://forbes.uol.com.br/negocios/2015/12/como-as-gravadoras-estao-se-apoderando-da-multibilionaria-revolucao-digital/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

GALLETA, Thiago P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do independente no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul./dez. 2014.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. *Global Music Report 2018*. Disponível em: <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>. Acesso em: 1 set. 2018.

J.LEIVA CULTURA & ESPORTE. *Pesquisa Cultura nas Capitais*. 2017. Disponível em: <https://www.jleiva.co/cultura-nas-capitais>. Acesso em: 2 set. 2018.

JENECI, Marcelo. Pelas esquinas de sua casa. In: *Blog Banda Desenhada*. [S. l.], 2012. Entrevista. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html#more>. Acesso em: 15 set. 2018.

MARQUES, Osiris R. *et al.* 2º Dimensionamento econômico da indústria de eventos no Brasil. São Paulo: Eventos Expo Editora, 2014. Disponível em: <http://www.abeoc.org.br/2014/10/ii-dimensionamento-economico-da-industria-de-eventos-no-brasil/>. Acesso em: 2 set. 2018.

PALAORO, Pedro. Selos independentes e a engrenagem da nova cena cultural. *In: Nonada – Jornalismo Travessia*. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2016/04/selos-independentes-e-a-engrenagem-da-nova-cena-cultural/>. Acesso em: 15 set. 2018.

PRÓ-MÚSICA BRASIL. Publicação Anual da Pro-Música Brasil – Produtores Fonográficos Associados, 2018. Disponível em: [https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2018/04/Pro\\_MusicaBr\\_IFPIGlobalMusicReport2018\\_abril2017-003.pdf](https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2018/04/Pro_MusicaBr_IFPIGlobalMusicReport2018_abril2017-003.pdf). Acesso em: 21 fev. 2019.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Estado de Cultura. *Ata do encontro realizado em dezembro de 2016 para a discussão do Plano de Resgate da Música no Estado do Rio de Janeiro*. Disponível em: [http://www.cultura.rj.gov.br/uploads/externo/SEC-ATA\\_PLANO\\_RESGATE\\_MUSICA\\_RJ\\_AO\\_VIVO\\_ENCONTRO.pdf](http://www.cultura.rj.gov.br/uploads/externo/SEC-ATA_PLANO_RESGATE_MUSICA_RJ_AO_VIVO_ENCONTRO.pdf). Acesso em: 22 fev. 2019. p. 4-5.

SEBRAE. *Plano de Negócios*. [S. l.], 2014. Disponível em: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ideias/como-montar-uma-casa-de-shows-e-espetaculos,b1c87a51b9105410VgnVCM1000003b74010aRCRD>. Acesso em: 4 set. 2018.

WORLDWIDE INDEPENDENT NETWORK. *WINTEL Worldwide Independent Market Report 2017: The global economic & cultural contribution of the independent Record industry*. [S. l.], 2017. Disponível em: <http://winformusic.org/files/WINTEL%202017/WINTEL%202017.pdf>. Acesso em: 17 set. 2018.

ZALLO, Ramón. *Economía de la Comunicación y de la cultura*. Madrid: Akal, 1988.

---

## SELOS DE MÚSICA EXPERIMENTAL

*Práticas sustentáveis para a música móvel*

Cristiano Figueiró

### INTRODUÇÃO

O cenário de selos e coletivos de música independente e experimental é um campo em expansão. A tradição do experimentalismo na música iniciada no século XX vem se transformando e permanece transversal a diversos segmentos da cadeia de produção musical. Percebe-se cada vez mais que novos coletivos assumem o termo “experimental” como descrição de suas atividades criativas. Diversos artistas têm se apropriado do experimental como uma definição ou qualidade de suas incursões na arte sonora. De maneira geral, uma das principais características do que comumente se chama música experimental é um compromisso com a liberdade criativa. Pode-se especular sobre essa onda do experimentalismo como um reflexo da saturação e expansão de outros cenários musicais, como por exemplo o rock e o *psytrance*, mas também como um campo de fronteira e aproximação entre a improvisação livre e a computação musical.

Ou ainda, fruto de um reflexo pelo desejo de universalização e miscigenação sonora que a internet aprofundou.

Esse estudo pretende lançar um olhar inicial sobre a economia criativa dos selos observando as relações entre os coletivos de criação de música experimental e as tecnologias de criação e distribuição de música. Para isso desenvolveu-se um questionário respondido por 17 selos com perguntas sobre a economia criativa dos coletivos a partir das descrições das tecnologias usadas, estratégias de produção e da autopercepção econômica e estética.

Paralelamente a esse estudo está sendo organizado o I Encontro de Selos de Música experimental (ESME), junto com a pesquisa e desenvolvimento do aplicativo ESMERIL, formando uma ação conjunta com o objetivo de compreender o atual cenário e propor novas ideias e formatos na cadeia produtiva da música.

O questionário foi montado na plataforma de formulários do Google e distribuído via internet. A ideia foi mapear o modus operandi desses coletivos a partir de suas relações com a tecnologia e com o recorte estético musical, buscando abordar a autoimagem do grupo frente a um cenário econômico existente e abrindo a possibilidade de vislumbrar um contexto ideal. Os selos e coletivos que responderam ao questionário foram: Sattvaland Records (Salvador – BA), Al Revés (São Paulo – SP), Sê-lo Netlabel (Salvador – BA), Muziek Mutantti (Salvador – BA), Jabuticaba Records (Salvador – BA), Música Insólita (Belo Horizonte – MG), Antena (Mariana – MG), Na Cara e na Coragem Produções (Rio de Janeiro – RJ), Kowa Kowala (Porto Alegre – RS), Selo Meia Vida

(Curitiba – PR), Estranhas Ocupações (Recife – PE), TUDOS (Campinas – SP), Seminal Records (São Paulo – SP), ASREC (Porto Alegre – RS), Exhaust Valve Records (Juazeiro – BA), Plataforma Records (Santa Maria – RS) e Parasita Records (Descalvado – SP). Foram elaboradas 17 perguntas, listadas a seguir:

1. Seu nome.
2. Nome do seu selo/coletivo.
3. Principais links que representam a atividade de seu selo/coletivo.
4. Qual o tempo de existência do selo/coletivo? Qual a história de criação – por que selo? Por que coletivo?
5. Quanta produção é feita – regularidade de publicações e atividades.
6. Cite as características de processos específicos colaborativos (capa, troca de equipamentos, mixagens, administração web/mídias sociais, etc...).
7. Processo de curadoria – centralizada ou criação colaborativa?
8. Qual o recorte estético do coletivo?

9. Quais formatos são utilizados? *Singles, Lp, Ep, Split, Collab, V.A*, vídeos, licenças de compartilhamento?
10. Soluções tecnológicas, DIY<sup>1</sup> ou prontas/proprietárias em todas etapas da cadeia produtiva? Quais plataformas de distribuição são usadas? Facebook, SoundCloud, Bandcamp, etc.
11. Oferece qual suporte aos artistas envolvidos no coletivo?
12. Tem consciência de quanto custa manter um netlabel?
13. Organiza festas, eventos, shows?
14. Vende música? Física ou virtual? Pretende vender?
15. Organiza projetos via edital?
16. Depende diretamente ou indiretamente de alguma instituição/universidade para existência do coletivo?
17. Qual o cenário econômico ideal para atuação econômica de seu selo/coletivo atualmente?

---

1 Faça-você-mesmo (2017) – em inglês, *do it yourself* (DIY) – é o método de construção, modificação ou reparação das coisas sem a ajuda direta de especialistas ou profissionais. O termo tem sido associado com os consumidores, pelo menos desde 1912, principalmente no domínio das atividades de melhoramento ou manutenção da casa. Posteriormente, o termo DIY assumiu um significado mais amplo que abrange uma vasta gama de conjuntos de habilidades. DIY é associado com o internacional nas cenas musicais de rock alternativo, punk rock e indie rock, redes *indymedia*, estações de rádio pirata, e comunidades de zines.

Neste trabalho, música experimental se refere a um recorte que abrange um tipo de atitude comprometida com a criação e a linguagem sem ter como objetivo instantâneo a comercialização do produto. Selos ou *netlabels* são coletivos que distribuem músicas em formatos digitais para download. Adotam práticas comuns da ética faça-você-mesmo (DIY), como produção colaborativa de discos e material gráfico, organização de shows e venda de ingressos, produção e venda de camisetas, entre outros. A proposta é observar a experiência acumulada dos selos independentes com as possibilidades da cultura digital e verificar quais práticas gerais são empregadas. Definiu-se um recorte de selos e coletivos com estéticas musicais que abrangem um universo amplo de referências que vão desde o eletroacústico acadêmico passando pela cultura eletrônica de pista, *industrial*, *dub*, *noise* e novas práticas criativas que misturam sonoridades diversas, tendo como objetivo mapear algumas das iniciativas mais atuantes da música engajada com a liberdade criativa.

O termo experimental, aqui, é entendido como a criação de música que a princípio não se encaixa em padrões do *mainstream* da indústria musical a partir da autopercepção dos próprios coletivos. Pode ser entendido também como uma música criada através da expansão da experiência-experimento como resultado compilado por algum algoritmo de computação musical ou um radicalismo de gestos e estruturas sonoras. Não é um objetivo definir ou esgotar a problematização do conceito de música experimental nem classificar abordagens estético-musicais, ainda



que algumas pistas apontem para possíveis reflexões nesse sentido.

O questionário foi distribuído e direcionado para selos que já se posicionam como produtores de música experimental. Entretanto, na pergunta 8 foi feito um questionamento sobre o recorte musical para refinar e mapear como cada selo se posiciona esteticamente. Alguns coletivos mantêm uma associação como se a dimensão estética fosse um espelho de suas posturas éticas, como nas respostas destacadas a seguir:

**Na cara e coragem produções:** *Liberdade, Ant Política, Ineditismo, Ecologia.*

**Selo Meia-vida:** *Experimental punk, ruidoso, oculto e subversivo.*

**Al Revés:** *Experimental, assim como Sound-Art, são termos muito amplos e maleáveis e têm sido um modo de descrever o que fazemos. Porém, procuramos não nos restringir a regras e limites de nenhum gênero ou movimento. Nossa filosofia assume que toda forma de arte deve ser preservada de qualquer abuso em forma de dinheiro ou poder. Nosso objetivo é colaborar com pessoas que tenham vontade e meios para construir uma sólida base para cooperação a longo prazo, com a intenção de criar uma comunidade saudável e produtiva, que acredita no uso do copyleft e na produção independente.*

**Parasita Records:** *Nossa proposta estética é fortemente pautada pelo escatocrust, que é basicamente o uso expressivo do escatológico. Por abordar questões diversas desde realidades sociais complexas até questões mais violentas do cotidiano. Nesse sentido confiamos no escatológico como um recurso expressivo potente que também dialoga com a proposta de uma produção independente, uma arte mais despretenhosa livre de amarras de mercado e livre de moralismos.*

**Sattvaland Records:** *Os estilos artísticos vão depender da orientação cultural de cada selo, mas há as interseções pois todos trabalham com propostas fora do eixo mainstream e a cultura musical usa linguagens que são muito mais unificadoras quebrando as dificuldades idiomáticas, culturais e sociais, claro que existem várias problemáticas, mas o interessante é que a arte que antigamente era intensivamente segregada de certa forma consegue criar uma rede de outsiders, percebo isso pela visão limitada que possuía a respeito de certo isolamento que possuíamos e hoje a quantidade de artistas (na sua grande maioria os consumidores) e interessados em propostas de fazeres antes tendo minúsculo espaço apenas pelo seu carácter 'exótico' que desconsidera toda uma práxis trabalhosa de produção encontra grande meio de difusão.*

Por outro lado, alguns coletivos organizam seu recorte estético a partir da improvisação livre que coloca como gênero musical um modelo de prática coletiva, criando uma simbiose entre o modo de produção e resultado estético:

**Antena:** *Música livre. Improvisação livre, noise, ambient, gravações de campo.*

**Al Sand:** *Me desculpe não entender bem a pergunta, mas a meta é sempre experimentalismo e improvisação livre.*

**Seminal Records:** *Música experimental em geral, passando por música noise, eletroacústica, improvisação livre, ambient, drone, avant-rock, etc...*

Algumas respostas ainda assumem o termo “experimental” como uma qualidade estética do gênero musical. E outros, além da adjetivação do termo experimental, ainda assumem uma raiz identitária definindo uma matriz cultural como central no recorte estético:

**TUDOS:** *Focamos em canção experimental mas produzimos discos com outras direções estéticas também.*

**Muziek Mutantti:** *Afrofuturismo Experimental.*

**Jabuticaba Records:** *Psicodelia Latina Eletrônica Experimental.*

**Ministério da Contracultura:** *Atuamos com qualquer estilo de música e ou posicionamento estético, nossos critérios estão relacionados com a questão da inovação e nível de*

*qualidade técnica e musical e impacto na cena da música brasileira atual.*

Alguns grupos preferem apresentar uma descrição mais ampla e flexível, organizando-se ao redor de termos comuns como noise e ruído:

**Estranhas Ocupações:** *O recorte do selo é essencialmente ambíguo. A demarcação de termos como ruído, experimental, arte sonora etc, não encerra um ethos inequívoco. O Estranhas Ocupações articula as suas ações, servindo antes como um guarda-chuva conceitual.*

**Sê-lo Netlabel:** *Nosso espectro abrange desde a seara mais radical de estilos como o free jazz, o noise e a sound art, até trabalhos com caráter pop, folk e cancional que estejam se arriscando e testando os limites desses gêneros.*

**Noise Invade:** *Pela abrangência das linguagens (sonora e visual) há sempre uma busca de unidade que se fundamenta na estética do noise.*

Talvez uma pesquisa sobre a economia criativa dos selos de música experimental possa conter um problema e uma contradição em sua própria formulação. Como analisar a atividade econômica de grupos que se dedicam a criação de “produtos” que por definição não obedecem à lógica do mercado de consumo? Nesse sentido é importante tentar separar a autoimagem dos

selos do real ciclo econômico movimentado por estes grupos. A forte influência da atitude DIY na concepção e organização dos coletivos pode ofuscar a relação de trocas de valores nas atividades dos selos. Essa movimentação está para além da relação direta de venda de produtos e na maioria dos casos reside na valoração simbólica dos artistas e músicas que são divulgadas pelo selo. Essa valoração simbólica resulta em maior visibilidade e status que, por sua vez, podem ser capitalizadas em organização de eventos, parcerias com outras linguagens (cinema, teatro, dança, etc) ou em maiores chances de financiamento público ou privado.

Na pergunta 15 foi abordada a questão do financiamento público via edital. No Brasil, até 2003, todo financiamento público para atividades culturais era disponibilizado via leis de incentivo à cultura seguindo os moldes da Lei Rouanet. Desde então se operou uma descentralização do fomento através da criação da categoria de editais para pessoas físicas e jurídicas com repasse direto de verba. Esse foi um importante passo para o desenvolvimento de propostas que não apresentavam visibilidade comercial ou que pretendiam ser um incentivo para a criação de redes de produção artística, tal qual o presente projeto. As respostas foram basicamente unânimes na não participação em editais ou até no desconhecimento dessa possibilidade. Entretanto duas falas chamaram atenção pela polaridade nas respostas. Em uma notamos um engajamento e preparação no sentido de participar e ampliar as políticas públicas com financiamento

coletivo direto e uma atitude positiva no sentido da invenção de novos mercados. Na outra notamos uma forte reação no sentido de denunciar e de certa maneira criminalizar a atuação de políticas públicas, talvez pelo desconhecimento de projetos bem-sucedidos ou talvez pelo extremo descrédito que as ações desenvolvidas através da política representativa tenham causado na população em geral, como se pode ver a seguir:

**Ministério da Contracultura:** *Diversos discos que lançamos foram realizados via editais e diversos outros projetos nós realizamos de forma completamente autônoma, realizando campanhas de financiamento coletivo e outras formas de custear os projetos. Outros discos que foram convidados que não são nossas produções também passam por essas duas formas de realização.*

**Na cara e coragem:** *Não, mas estudo isso, para uma eventual mudança de planos e sempre conversamos sobre isso, mas por hora ainda preferimos ser independente de verdade, sem leis de incentivo que apenas servem para lavagem de dinheiro e para outros fins escusos.*

Em relação ao consumo de tecnologia, o próprio grupo de artistas e organizadores desses coletivos forma uma classe específica de consumidores de tecnologia. A compra de computadores, instrumentos musicais, software e mídias digitais segue modelo tradicional de consumo, visto que a relação de compra e venda é baseada na aquisição de produtos físicos ou na emulação desta

(no caso da venda de software). Por outro lado, o consumo de serviços gratuitos de internet, redes sociais, programas de computador e mídias piratas tende a ser mais subjetivo e menos explícito. O fator gratuidade tende a oscilar entre a fidelização e a criação de uma cultura de uso de determinado serviço/produto e a transformação do próprio usuário em produto para venda de publicidade dirigida. Essa inconsciência pode ser vista como um resultado da combinação de um design de marketing com uma cultura da interface na computação onde os processos e decisões são escondidos do usuário sob camadas de código. Nesse sentido as comunidades de software livre apontam métodos e práticas que visam trazer uma consciência e transparência em nossas vidas digitais. O conjunto de valores éticos defendido no movimento do software livre vai de encontro, em alguns casos, com as práticas dos coletivos e selos de música experimental mas muitas vezes de maneiras não sincronizadas.

A decisão sobre qual plataforma é usada para a distribuição e divulgação dos selos foi abordada na questão 10 e obtivemos como resposta o único consenso de todos coletivos que foi o uso do Facebook como principal plataforma de divulgação. Surgido em 2008, o Facebook se tornou entre os brasileiros a rede social que mais agrega participantes e obtém um alto nível de interação. De acordo com Merz (2011, tradução nossa):

Na era da Web 2.0, a indústria da cultura, como definida por Adorno e Horkheimer (1987), ampliou seu escopo. Agora produz e extrai

valor comercial, onde anteriormente não era considerado inerente: a cultura participativa. Como Schäfer (2008, p. 216) observa, ‘as indústrias culturais estão mudando da criação de conteúdo para consumo para o fornecimento de plataformas para criação.’ Enquanto os usuários gastam horas de seu suposto tempo de lazer alimentando os bancos de dados dos serviços ‘gratuitos’ oferecidos pelo Facebook, Myspace, Last.fm e outros com informações pessoais, muitas vezes desconhecem que seu desempenho comunicativo dentro desses aplicativos é regulado por software que foi projetado em primeiro lugar para mercantilizar essa atuação. O segredo aberto dessas empresas é que seus protocolos são escritos para explorar a interação social voluntária no trabalho livre por meio de redes de vigilância abrangentes. Em troca, os frutos desse trabalho são repassados aos usuários em forma de propaganda e recursos de monitoramento refinados.

Merz revela os propósitos dessas redes sociais, porém ainda sem antecipar um cenário pior com o escândalo de espionagem envolvendo o Facebook e a Cambridge Analytica ao influenciar as campanhas presidenciais nos Estados Unidos e no Brasil. Essa rede social que foi desenvolvida para vender propaganda específica direcionada – levando em conta o perfil e comportamento de cada usuário – tornou-se uma arma poderosa nas campanhas políticas. Revelou como a propaganda sistemática, atuando juntamente ao algoritmo direcionado ao perfil específico de cada



usuário da rede social, pode ter configurado a mais eficaz técnica de convencimento e persuasão da atualidade.

Nas questões 6, 7 e 11 foram abordados temas relativos à distribuição do trabalho de cada selo e sobre a divisão dos processos colaborativos. Segundo Merz (2011, tradução nossa):

Com referência a essas mudanças econômicas substanciais, Christian Marazzi (2008: 10) deduz que ‘o trabalho produz vida social e, por sua vez, toda a vida social é colocada em ação’. Essa visão radical é posta em perspectiva por Matt Subjex, diretor do netlabel Bedroom Research, de Lille, França, que parece ser capaz de distinguir claramente a atividade social do trabalho, ao diferenciar entre as noções francesas de ‘travailler’ e ‘oeuvrer’, o segundo explicando que ‘Há algum trabalho feito, mas seu propósito não é enriquecimento pessoal, capitalização, escalas de hierarquia e coisas assim. Eu faço isso porque estou comprometido com uma certa ideia de música e a recompensa é o apoio dos ‘fãs’. É muito interessante estar em contato com os artistas, pegar suas músicas, músicas inacabadas, mergulhar em seu universo [...] você encontra pessoas legais e interessantes que compartilham valores comuns. Você também pode ter a ‘impressão’ de trabalhar fora das relações regulares de merda e dominação do mercado.’.

Todas as respostas dos coletivos apontaram para definir sua rotina de produção como colaborativa, sendo que alguns usaram o

termo “compartilhada”. Apenas dois coletivos afirmaram que usam uma conta de e-mail a que todos membros têm acesso e que essa prática ajuda a criar a ideia da existência de um personagem coletivo. A utilização de uma personalidade compartilhada pode ser considerada uma herança dos experimentos neoístas com a identidade Monty Cantsin difundida na comunidade artística nos festivais de apartamento da década de 80. (HOME, 1999)

Diversos protocolos de distribuição de música digital têm se tornado populares em determinados nichos de criação musical. A maioria deles são proprietários e se referem a uma cultura de uso de um programa específico, como por exemplo os formatos **.flp** (Fruity Loops), **.rnp** (Reason), **.logicx** (Logic), dentre outros. Esses formatos, além de serem proprietários, exigem que outros arquivos sejam compartilhados para recuperação da sessão completa, como *plugins* e arquivos de áudio. Entre os diversos padrões atuais de arquivos digitais para compartilhamento de música em canais separados, destaca-se o formato **.mogg**, que consiste em múltiplos canais separados codificados no formato **.ogg**. Apesar de ser um padrão multipistas e aberto, ainda não gerou uma cultura de uso relevante, tendo pouquíssimos exemplos de compartilhamento de músicas nesse formato, provavelmente pelo fato de o formato **.ogg** ser compactado e existirem poucos softwares que reconhecem esse padrão. O formato MIDI é um protocolo de comunicação entre dispositivos como sintetizadores, controladores e programas de computador. Entre produtores musicais o formato MIDI ainda é muito popular por permitir

compartilhamento de ideias musicais que podem ser transpostas entre qualquer software ou hardware. Um arquivo **.mid** contém apenas informações do sequenciamento sem nenhum sample ou amostra, o que garante um arquivo leve e fácil de compartilhar.

O atual cenário de selos de música online tem uma forte herança da *demoscene* que, apesar de ter sido quase inexistente no Brasil, fomentou um cenário rico de criação de música digital colaborativa a partir do final dos anos 80. Os participantes dessa cena utilizavam o formato **.MOD** que amplia o formato MIDI usando as possibilidades de sampleamento e uso de amostras de áudio e sequenciamento via trackers. Esse movimento acabou definindo as principais linguagens da música eletrônica atual e apontando alguns rumos para a computação musical e a arte digital. Em sua tese, intitulada *Making a Case for Sharing*, Adam Porter (2005) identifica a *demoscene* como uma “subcultura de hackers, programadores de computador e músicos que fazem 'demos' ou apresentações audiovisuais executadas em um computador”. Surgiu no começo dos anos 80 entre programadores que realizavam eventos informais para demonstrar seus softwares hackeados com quaisquer modificações que pudessem ter feito nos programas originais.

Em 1985, a *demoscene* produzia não apenas demos hackeados ou modificados, mas também obras originais. Além dos aspectos de programação técnica e design gráfico, as trilhas sonoras frequentemente acompanhavam as demos que acabaram levando (pelo menos em parte) ao surgimento de uma cena de

*netaudio* independente da *demoscene*. Com o passar do tempo, esses músicos eletrônicos começaram a fazer música por conta própria, com a ajuda de programas *trackers* definindo formatos de arquivos de música que podiam ser lidos por certos softwares de reprodução de músicas. Esse protocolo comum e aberto expôs o código fonte abertamente para que outros usuários do formato **.mod** e músicos eletrônicos pudessem ver, ouvir e escrutinar, (PORTER 2010) reforçando, assim, o espírito de código aberto do movimento *netaudio* que ainda vemos hoje através do Creative Commons e da natureza de acesso livre e aberto da maioria dos *netlabels*.

Desde a popularização dos gravadores cassete caseiros, a distribuição de demos se tornou prática comum de música que não circulava nos canais da indústria fonográfica, tornando a música independente compartilhada por cópia física um produto à margem das questões relativas aos direitos autorais. A internet adicionou uma nova percepção à noção de compartilhamento, de certa maneira democratizando o acesso à autoria e à referencialidade. Segundo Timmers (2005, tradução nossa):

Na minha opinião, os *netlabels* estão ampliando o domínio público – diminuído pelas leis de direitos autorais – usando licenças criativas para oferecer aos artistas a chance de mostrar seu trabalho sem quaisquer limitações legais ou restrições artísticas. Eles asseguram a liberdade de expressão sem tirar a chance de obter uma renda de seu trabalho. Em segundo lugar, e não menos importante, eles estão

diversificando e transformando o mercado da música, publicando tipos de músicas que anteriormente não eram distribuídas e mantendo-as abertas para uso posterior.

Os coletivos consultados demonstraram consenso sobre o livre download de seu material e se mostraram, em sua maioria, disponíveis para a experiência de vender música tanto via internet como em cópias físicas, sendo que alguns já demonstraram ter experiência com essa prática e dois mencionaram receber pagamento via bandcamp. O selo Miniestéreo da Contracultura, demonstrou ter consciência de toda a estrutura do ciclo econômico de sua distribuição:

Na nossa plataforma desde sempre priorizamos manter um servidor independente em que os discos ficam disponibilizados para serem baixados de forma gratuita e ilimitada, se for de acordo com o artista. Vendíamos nossos discos e enviávamos pelo correio, mas nossa loja virtual está desativada há mais de 2 anos por não termos uma equipe pra realizar essa tarefa.

Outras respostas apontaram questões da limitação da atuação comercial por falta de conhecimento ou mesmo por não terem capital para investir na produção física – ou no caso da venda de música online prevalece uma certa desconfiança em relação a seriedade das plataformas tecnológicas existentes para comercialização. Nesse sentido a pesquisa de desenvolvimento do

Esmeril surge como uma resposta a essa sensação coletiva da falta de uma ferramenta que permita uma relação transparente nas transações econômicas.

As estratégias de visibilidade e capitalização simbólica na relação dos artistas com os selos é um ponto ainda a ser investigado na dinâmica dos *netlabels* brasileiros. Segundo Galuska (2012, tradução nossa):

[...] recompensas monetárias não são a principal prioridade dos *netlabels*. Como na maioria dos casos eles não ganham dinheiro, não podem pagar royalties aos seus artistas. Consequentemente, o sistema de recompensas não se baseia em dinheiro, mas sim em status e prestígio. Do ponto de vista do artista, lançar música com respeitados *netlabels* pode ser interpretado como um sucesso, tanto em termos de benefícios promocionais concretos quanto por causa do prestígio associado a 'estar em boa companhia'. Em outras palavras, como não há dinheiro envolvido, as recompensas são, em certa medida, mais democráticas, pois ganhar prestígio – em contraste com os lucros – não depende da venda de grandes quantidades de registros. As recompensas não monetárias são também uma das principais motivações das pessoas envolvidas na execução de *netlabels*. A parte quantitativa da pesquisa mostra que 'o reconhecimento de músicos, fãs, comunidades virtuais de ouvintes' é importante ou uma motivação chave para a criação de um *netlabel* para mais de 67% dos entrevistados.

Motivações semelhantes foram expressas pelos entrevistados. Filippo Aldovini, o fundador da Zymogen (<http://www.zymogen.net>), falou sobre a autoestima elevada ('muitas pessoas de todo o mundo apreciam o que eu fiz no passado'. Outro entrevistado afirmou que 'a principal motivação para administrar um netlabel é a extrema alegria e satisfação derivada da publicação de cada próximo lançamento'. É difícil comparar esses tipos de recompensa com os ganhos monetários gerados pelas gravadoras tradicionais, mas certamente eles ajudam a entender por que meus entrevistados gastam uma quantidade significativa de tempo e esforço executando seus *netlabels*.

Nesse sentido a presente pesquisa se afina com o resultado obtido por Galuska, entretanto ainda não é possível medir os ganhos derivados indiretamente dessa valoração simbólica, se é que existe. Talvez em uma pesquisa futura possamos incrementar com perguntas buscando por pistas que possam revelar as diferentes estratégias de capitalização do valor simbólico para cada coletivo. Um elemento interessante revelado nesta pesquisa é o indicativo de que a maioria dos coletivos se mantêm abertos à possibilidade de monetizar seu trabalho de alguma forma assegurando a liberdade do acesso aos downloads de música. Porém, a maneira como isso será concretizado ainda não está resolvida conceitualmente. Segundo Timmers (2005, tradução nossa):

É minha opinião que a indústria da música deveria abordar seu produto, música, de uma maneira completamente diferente. Acredito que a música, em vez de um produto final acabado sendo lançado no mercado comercial, deve ser vista como um material musical polido, uma sugestão profissional, oferecida para ser desenvolvida pelos usuários. Isso não significa que o produto musical deva ser estimado como se fosse apenas uma 'matéria-prima'. A música representa a mente e o talento de um músico e poderia (ou deveria) ser apreciada como tal. Mirko Tobias Schäfer sugere uma indústria cultural tão extensa, na qual o produto musical nunca é terminado, mas pode ser vendido sob proteção limitada, que é decidida pelo artista. Essa mudança não afetaria apenas a alteração de produtos existentes, mas também as formas de produção e distribuição. Tal conceito coloca o processo antes do produto, algo que mudaria dramaticamente a estrutura da indústria musical. Para uma mudança tão radical, a indústria musical tradicional teria um papel muito menor como antes. Em vez de lutar para conservar sua antiga estrutura de poder, aparentemente ultrapassada, ela deveria encontrar um valor agregado nessa nova cadeia produtiva mais curta.

Uma informação importante a ser destacada é o fato de que atualmente a computação e a internet permitem que o músico detenha os meios de produção e também a possibilidade de que o



formato de distribuição seja desenhado pelo próprio artista mostrando uma transparência em todo o ciclo produtivo. Apesar dessa amplitude de possibilidades, a tecnologia para o desenvolvimento de uma plataforma de comércio eletrônico de música ainda é muito complexa e envolve diversas peças de código, limites e decisões. O maior desafio é desenvolver uma ferramenta que permita transações descentralizadas, transparentes e que tenha uma interface que estimule o trabalho criativo de remix.

O ESMERIL é um aplicativo desenvolvido para plataforma Android capaz de gravar e criar música em um formato expandido, com quatro faixas separadas e uma capacidade de oito áudios por canal permitindo infinitas releituras e remontagens da mesma música. Com concepção e pesquisa por Bruno Rohde, Cristiano Figueiró, Guilherme Soares e Rafael Gherini, está sendo desenvolvido por Bruno Rohde usando o ambiente de programação Pure Data e compartilhado com a licença de software livre GNU/GPL. Possui um mecanismo de fatiamento preciso do áudio e uma variedade de possibilidades de gestos usando a capacidade de telas multitoque e um sequenciador de momentos que amplia bastante a interação entre sequências pré-configuradas e toques na tela navegando no desenho da onda sonora. Uma idéia ainda a ser implementada é de que, apesar de o aplicativo ser gratuito, os selos e artistas independentes possam vender suas *cen*as sonoras para posteriores recriações, diretamente a partir do aplicativo, sem atravessadores. Dessa maneira, cada selo poderá manter e divulgar suas músicas em formato mp3 estéreo e também dis-

tribuir a música via ESMERIL com a possibilidade de vender diretamente ou não.

Atualmente existem diversos serviços de compartilhamento de música online, com serviços que variam de preço, licenciamento e maneiras de comercialização. O [archive.org](http://archive.org) é o mais antigo e estável, contando atualmente com 68 499<sup>2</sup> itens relacionados a *netlabels*. Hospeda gratuitamente centenas de *netlabels* com milhares de discos online desde 1996. O site [myspace.com](http://myspace.com) se tornou a primeira rede social com serviço gratuito de upload e *streaming* de música online. Criou um nicho de compartilhamento de música, permitindo a distribuição e conexão entre selos e artistas. Posteriormente, com a subsequente fusão e mudança de tecnologia, perdeu estabilidade no layout e na qualidade da transmissão e acabou sendo praticamente abandonado pelos coletivos de música que migraram para outras plataformas, como o [bandcamp.com](http://bandcamp.com).

A plataforma SoundCloud se popularizou por ser a primeira a fornecer um *player* de áudio gratuito com a forma da onda do áudio representada visualmente e a possibilidade de incorporar o *player* em sites e blogs. Atualmente o site executa a música desejada e continua com a execução de outras faixas relacionadas através de um algoritmo que monta uma *playlist* automática, priorizando faixas de usuários que pagam para ter mais visualizações e downloads. O [bandcamp.com](http://bandcamp.com) é o primeiro site com foco na venda de música online direto com o produtor através de um contrato

---

2 Acessado em: 20/09/2018.

claro e de fácil configuração para venda via Paypal. O site cobra de 10 a 15% da venda de cada item ao passo que o Paypal pode cobrar até 30% do valor bruto de cada item, a depender do modelo de venda escolhido que pode incluir vendas físicas e micropagamentos. Até o atual momento o site já movimentou US\$ 311 milhões em vendas sendo US\$ 6,3 milhões somente nos últimos trinta dias.

A venda de música através de grandes canais comerciais como iTunes, Google Play e Spotify é mediada através da codificação de DRM (*Digital Rights Management*) diretamente nos arquivos e com a participação de agregadores que fazem um papel de companhias atravessadoras das transações entre os autores e a vendas. Segundo Timmers (2005, tradução nossa):

Outra significação cultural das diferentes relações entre gravadoras, cultura e a forma como devemos lidar com conteúdo criativo é a necessidade de Gestão de Direitos Digitais (DRM). Esse modo tecnológico de proteger o arquivo digital diminui fortemente as possibilidades colaborativas de moldar o conteúdo. Olli Pitkänen escreve que o DRM não é um conceito novo. A pesquisa sobre a proteção eletrônica de direitos autorais já começou no início dos anos 80 em vários projetos financiados pelo governo, embora não tenha levado a aplicações diretas no mercado. Embora inclua muitos pontos de crítica aos atuais sistemas de DRM, ele ainda vê potencial em uma versão – um tanto alterada – do DRM. Mairéad Martin escreve que o DRM representa um ‘acordo

fundamental entre o criador do conteúdo e o usuário do conteúdo’, mas eu tenho dificuldades com essa afirmação porque não vejo onde os usuários ou a maioria dos criadores de conteúdo (os músicos) se beneficiam disso quase tanto quanto a instituição comercial (a gravadora). Pessoalmente, eu entendo o desejo das empresas de proteger seu conteúdo, mas não acredito que o Digital Rights Management (também chamado Digital Restrictions Management) realmente acrescente muito à preservação de nossa cultura. Na verdade, acredito que em muitos casos (devido à incompatibilidade, ao uso obrigatório de certos tipos de software proprietário e à estimulação de patentes) ele realmente tem o efeito inverso. Colocar o criador no comando da quantidade de proteção sobre seu próprio trabalho, em vez da gravadora, talvez devolvesse o poder às mãos certas. Se o artista decidir ir tão longe, então devemos respeitar essa decisão. No entanto, a distribuição de energia seria deslocada severamente. Isso pode ser bem ilustrado com uma citação de Hans Magnus Enzensberger, quando ele escreve: ‘A questão não é se a mídia é manipulada, mas quem a manipula. Um plano revolucionário não deve exigir que os manipuladores desapareçam; pelo contrário, deve fazer de todos um manipulador’.

Alguns serviços demonstram uma reação em relação à codificação de DRM nos arquivos de música, como por exemplo o site [addic.tech](http://addic.tech) (2018) que hospeda muitos selos e coletivos de

música eletrônica, disponibilizando um serviço de *streaming* específico para música. Na descrição do site encontramos a frase: “Nossa filosofia é de que você possa executar seus arquivos em todo e qualquer dispositivo, sem controle de direitos digitais (DRM)”. Outro fator que deve ser levado em conta no panorama da música online é a transição da prática comum do download para o *streaming*, resultado da ampliação da banda larga e aprimoramento dos serviços de *streaming* como Youtube e Spotify, por exemplo.

No Chile pode-se observar uma cena de selos online de música independente bem rica e avançada, com um ecossistema amplo de artistas com trabalhos sofisticados de música experimental e a presença de vários selos com identidades próprias e bem diferentes. Sobre a escolha que os artistas chilenos fazem ao decidir em qual netlabel lançam seus discos, Bodiford (2017, p. 15, tradução nossa) explica:

[...] não apenas o escopo de possível difusão e prestígio que os artistas esperam alcançar liberando seus trabalhos através de um netlabel ou outro, mas também suas considerações sobre como seus próprios discursos musicais podem ou não se encaixar nas estéticas, identidades e ideologias associadas com um netlabel em particular, sua presença on-line e seu catálogo musical. Além disso, por este último motivo, o meio permanece fundamentalmente distinto tanto dos rótulos comerciais das gravadoras do passado, que não mantinham nenhum senso de espaço criativo compartilhado, nem na difusão

digital do iTunes ou serviços de download legal similarmente projetados, como o próprio Portaldisc.com do Chile, onde várias obras podem ser encontradas no mesmo espaço virtual, mas sem qualquer senso de coletividade.

Com isso, Bodiford aponta para um elemento importante de pertencimento e colaboração espelhada do artista com o selo no qual ele lança sua música.

Nessa pesquisa Bodiford elegeu um netlabel específico para analisar como se relaciona a plataforma de distribuição com os interesses artísticos e sociais distintos em um contexto regional específico. É sabido que o Chile tem uma tendência política historicamente pronunciada e contínua de pensamento socialista e ação política que ressoa com os princípios gerais do movimento netlabel, apesar do golpe de 1973 que derrubou o presidente socialista Salvador Allende, a ditadura Pinochet subsequentemente violenta e repressiva que governou de 1973 até 1989 e a retransição para a democracia que se seguiu nos anos 90. A partir desse cenário o autor elegeu o selo Pueblo Nuevo como objeto de estudo. Segundo Bodiford (2017, p. 18, tradução nossa):

O diretor do Pueblo Nuevo, Mika Martini, enfatiza que a organização procurou estabelecer-se como uma marca com uma 'opinião' – e geralmente ligada aos princípios esquerdistas e revolucionários revelados em sua logo (com suas três bandeiras vermelhas), no seu nome 'el pueblo' (em sua conotação

esquerdista como 'classes populares' ou 'pessoas comuns') e em vários de seus lançamentos musicais. Nos últimos anos, apesar de algumas de suas inclinações mais nacionalistas, o Pueblo Nuevo também evoluiu para uma entidade cada vez mais cosmopolita, a medida que o número de artistas estrangeiros que liberam obras continua a se expandir e muitos afiliados chilenos desenvolvem perfis cada vez mais internacionais.

No Brasil temos um cenário muito distinto. O acesso à tecnologia ainda é um bem muito caro e inacessível para boa parte da população. Aqui, os movimentos de arte e tecnologia mais cosmopolitas tendem a se reproduzir somente nas classes média e alta. Alguns movimentos mais identitários como as aparelhagens do Pará e os bailes funk do Rio de Janeiro atingem camadas mais populares e constituem cadeias produtivas completas criando um mercado paralelo para suas músicas. Porém existe um abismo entre a experimentação e desenvolvimento tecnológico dos formatos e as expressões artísticas populares, herança do colonialismo. Segundo Laymert Garcia dos Santos (2012):

No Brasil há ainda um outro aspecto que precisa ser considerado. É que a desigualdade socioeconômica ainda muito acentuada não permite que a tecnologia se impregne em todo o tecido social, acrescentando à discriminação de raça e de classe, a discriminação do acesso à cultura digital. Como bem viu Celso Furtado em seus textos sobre tecnologia, cultura e

desenvolvimento, aqui, a tecnologia é um fator de distinção das elites para a exibição de seu consumo suntuário, a tecnologia é luxo, é fetiche. O que faz com que o narcisismo habitual dos artistas se veja duplicado ou reforçado pela suposta superioridade sócio-cultural e técnica daqueles que fazem arte tecnológica, que seriam a vanguarda do contemporâneo.

Em certo sentido muito do que se faz em música experimental no Brasil ainda é bastante mimetizado dos cenários cosmopolitas do primeiro mundo, tanto no plano estético quanto nas etapas do ciclo produtivo. Talvez ainda nos falte muito de apropriação tecnológica e desenvolvimento de tecnologias próprias e de redes autônomas de consumo, além de uma maior identificação com nossas múltiplas identidades culturais. Essa foi a idéia de realizar o I Encontro de Selos de Música Experimental – Tecnologias sustentáveis para a música móvel (ESME). Os resultados e produtos derivados deste encontro podem ser aplicáveis a qualquer rede de produção musical, independente de estilo ou localização geográfica. Atualmente existem pouquíssimas ferramentas gratuitas em que um selo possa comercializar música sem pagar uma porcentagem à empresa que provê o aplicativo. A maioria dos aplicativos são gratuitos e a força de trabalho é espontânea, mas todas transações são tarifadas de maneira centralizada por grandes companhias como YouTube, iTunes, Spotify, SoundCloud e Bandcamp. Seguindo um padrão de



descentralização do trabalho como Uber, Ifood, Google Play e outros, além do fato de que todas as transações passam por grandes operadoras de crédito. Podemos concluir que as companhias que centralizam as transações financeiras são quem detém a tecnologia capaz de criar uma cultura de uso e um ciclo econômico completo.

Durante o encontro, todas as etapas da economia dos selos foram questionadas e criticadas durante todas as atividades. Esse artigo, somado a toda documentação gerada no ESME, consiste num olhar sobre as características do ciclo econômico dos selos para que possamos nos reconhecer e aprender com nossas experiências. Esse estudo é um início de investigação sobre a realidade que movimenta a cena criativa da música experimental brasileira, sua autopercepção sobre as etapas do ciclo econômico e as maneiras como se apropria dos meios de produção. Certamente muito ainda deve ser construído para aproximar a força criativo-musical latente a um cenário artístico economicamente próspero e sustentável e o presente artigo e as reflexões geradas no Encontro apontam possibilidades de caminhos para essa realização. A última pergunta do questionário tem um caráter especulativo em que cada selo pode desenhar conceitualmente um cenário economicamente ideal e também foi a questão que gerou respostas mais heterogêneas, por isso a decisão de colocar todas as respostas na íntegra.

**Pergunta:** Qual o cenário econômico ideal para atuação econômica de seu selo/coletivo atualmente?

**Jaboticaba Records:** *Encontrar uma forma de monetizar os eventos que não necessariamente dependam de bilheteria.*

**Música Insólita:** *Creio que mesmo no melhor cenário econômico possível, nenhum selo de música experimental/improvisado no Brasil possa existir e se sustentar de forma saudável. Para este nicho, creio ser improvável se bancar e não gerar qualquer nível de 'prejuízo' para seus administradores quando se fala na comercialização, sejam dos .mp3 ou material físico. Acredito que todas as pessoas que se envolvem nesta 'obra' o fazem por afinidade à música experimental e visam basicamente apoiar os músicos e a 'cena'. Contudo, minha experiência em um selo 'comercial' é praticamente nula ainda e não tenho propriedade para opinar corretamente nesse quesito.*

**Na cara e na coragem produções:** *O coletivo Quinto Andar já dizia, 'a indústria precisa dos músicos, mas a música não precisa da indústria, a indústria pode acabar, mas a música permanecerá pra sempre' ou seja, não dependemos de cenário econômico algum para existirmos.*

**Antena:** *Não há.*

**Kowa Koala:***[...]*

**Plataforma Records:** *Eu acho assim: Mesmo numa cidade como são paulo que é a maior cidade da américa latina já é complicado. Por produzir uma música diferente, estranha, não usual, e comercializá-la em um volume que possa gerar um lucro, é muito complicado. Eu diria que a gente faz por amor mesmo. Mas, seu eu conseguisse fazer cópias físicas e vender alguma coisa pra me ajudar na minha sobrevivência eu não acho nada de imoral, eu venderia, mas não foi meu objetivo. Fazendo uma resposta mais política: Vocês tem noção de que 50% de tudo que nós compramos, desde uma caixa de fósforo até um automóvel vai para o governo? E se esses impostos fossem reduzidos drasticamente – porque o Brasil é o segundo país que mais paga imposto no mundo e é o país mais corrupto do mundo. Onde os políticos ficam milionários da noite pro dia. Então se a gente conseguisse reduzir essa carga de impostos que servem para auxílio moradia, auxílio gasolina, é surreal. Então, se a gente conseguisse dar um passo no sentido de nos tornarmos um lugar mais civilizado, mais organizado e mais bem gerido eu acho que todo mundo ganharia.*

**Meia-Vida:** *Macro ou micro político? O de maior distribuição de renda e cultura igualitária possível.*

**TUDOS:** *Algum que nos pague para atuar.*

**ASREC:** *Como citei é free para todos, mas se imprimir físico o cenário será eventos do nível do som praticado.*

**Muziek Mutantti:** *Precisamos fortalecer uma cena com artistas diversos, a colaboração entre os artistas, locais de shows, ir além do centro das cidades, circulação através de bairros periféricos e cidades vizinhas. Possuir vários formatos dos álbuns e outros produtos, como K7, cds, vinil, livros, camisas, oficinas... Ter um público crescente e que ajude a manter a cena, consumindo, divulgando e expandindo a cultura. Associação de empresas parceiras que tenha esteja sintonizada com a importância da sobrevivência das cenas culturais alternativas trazendo diversidade, tecnologia, moda, música e gastronomia.*

**Exhaust Valve Records:** *Estar empregado seria o suficiente.*

**Al Revés:** *Não há qualquer atividade econômica desejada, pelo contrário. Nossa filosofia assume que toda forma de arte deve ser preservada de qualquer abuso em forma de dinheiro ou poder. No nosso caso, preferimos não envolver dinheiro e assim cortar o mal pela raiz \m/*

**Estranhas Ocupações:** *Autossustentabilidade.*

**Seminal Records:** *Comunismo de luxo completamente automatizado.*

**Sê-lo! Netlabel:** *Uma cena na qual as pessoas (público, produtores e artistas) exercitem uma nova ética, que envolvam outras formas de organização e fluência dos eventos e lançamentos*

**NOISE\_INVADE:** *Onde houvesse espaços melhor estruturados e com abertura também para este tipo de projeto, fomentando uma cena com dignidade como a arte e a cultura merece.*

**Ministério da Contracultura:** *No cenário atual estamos passando por um recesso de nossas atividades e concentrando no lançamento do nosso próximo vinil do Protofonia, mas com a dificuldade de captação de recursos promovidas pelos retrocessos do golpe está mais difícil de manter um nível de lançamentos mais acentuados que em outras épocas nós conseguimos realizar.*

**Sattvaland Records:** *O nosso coletivo é remanescente dos movimentos contraculturais vindos do exterior principalmente o punk rock, noise, industrial (características principais e bem acentuada) e nossa habilidade antropofágica de adaptação regional acumulada a experiências bem e mal sucedidas nos deram certa peculiaridade no modo de fazer (não digo aqui originalidade, mas caminhos que divergem da grande maioria das composições artísticas). A 'tradição' da música experimental (ou anti-música como preferir) é ter liberdade de produção, pode ter projetos que lançam apenas um disco por ano ou em toda sua existência ou projetos que lançam praticamente todo mês que é o nosso caso, lançamos de 2014 até agora em 2018 dezessete álbuns e outros mais em formatos de split, ep, VA's (Vários Artistas) com SB e a Sattvaland quarenta e dois álbuns com parcerias tanto no Brasil como em outros países (Japão, Indonésia, China, França, Argentina, Chile, EUA, França, Hungria, Itália...*

*parcerias fora do eixo maistream) salientamos a importância de parcerias usando técnicas de mixagem que chamamos de collab, os artistas interessados trocam pedaços de suas obras entre si misturando a trilha do jeito que acharem melhor para compor uma peça híbrida, uma excelente forma de fazer experimentos e intercâmbio cultural sem sair de casa, lançamos um disco nessa proposta homônimo no plural.*

*A proposta do selo é fazer a divulgação da cultura a qual pertencemos que migrou para as mídias digitais e vem se transformando em algo que não tenho escopo teórico para fazer qualquer afirmativa precisa, sou apenas um microagente difusor, o que fazemos é apenas continuísmo de formas de expressões, fazeres e personagens ao longo de linha temporária que historicamente data o início do século XX no mínimo, o que fazemos é mais por satisfação pessoal (paixão) que expectativa de certos retornos, tentamos priorizar a arte, frase clichê, mas sincera na medida do possível.*

## **REFERÊNCIAS**

ADDIC.TECH, 2018. Website. Disponível em:  
<https://addic.tech/about>. Acesso em: 8 fev. 2019.

BODIFORD, James Ryan. *Sharing Sounds: Musical Innovation, Collaboration, and Ideological Expression in the Chilean Netlabel Movement*. Dissertação (Doutorado em Musicologia) – Universidade de Michigan, 2017. Disponível em: [https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/136959/bodiford\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/136959/bodiford_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 16 jan. 2019.

FAÇA-VOCÊ-MESMO. *In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Fa%C3%A7a-voc%C3%AA-mesmo&oldid=50692376>. Acesso em: 21 fev. 2019.

GALUSZKA, Patryk. *Netlabels and democratization of recording industry*. 2012. Disponível em: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3770/3278>.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século*. São Paulo: Conrad, 1999.

MERZ, Leo. *How Free is Free? Netlabels and the Politics of Online Music Distribution*. 2011. Disponível em: <http://pooool.info/how-free-is-free-netlabels-and-the-politics-of-online-music-distribution/>. Acesso em: 16 jan. 2019.

NUNZIO, Mario Augusto Ossent Del. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. 2017. 506 f. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Acesso em: 21 fev. 2019. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05092017-095356/pt-br.php>.

PORTER, Adam. *Making a case for sharing: An analysis of music copyright, new technologies, and how Creative Commons and Netlabels are facilitating a free music culture on the Web*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Southern Illinois University Carbondale.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Tecno-estética: repensando as relações entre arte e tecnologia*. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.laymert.com.br/tecno-estetica-repensando-as-relacoes-entre-arte-e-tecnologia>. Acesso em: 16 jan. 2019.

TIMMERS, Bram. *Netlabels and Open Content – Making the Next Step Towards Extended Cultural Production*. Utrecht: University of Utrecht, Faculty of Arts, 2005. Disponível em: [http://www.c3.hu/~bram/Netlabels\\_and\\_Open\\_Content.pdf](http://www.c3.hu/~bram/Netlabels_and_Open_Content.pdf). Acesso em: 16 jan. 2019.



## SITES COM PESQUISAS E CATÁLOGOS SOBRE NETLABELS

*Free as in Netlabel:* mesa redonda entre Marc Weidenbaum e netlabels – distribuição complementar, Dark Winter e testTube. Disponível em: <http://disquiet.com/2006/06/17/free-as-in-netlabel/>.

*If You're Thinking of Starting a Netlabel:* uma lista de práticas de netlabel, bem como discussões baseadas em comentários de práticas de netlabel. Disponível em: <http://disquiet.com/2011/04/11/if-youre-thinking-of-starting-a-netlabel/>.

*Making A Case For Sharing:* pesquisa por Adam Porter. Disponível em: [http://www.academia.edu/5443325/MAKING\\_A\\_CASE\\_FOR\\_SHARING\\_AN\\_ANALYSIS\\_OF\\_MUSIC\\_COPYRIGHT\\_NEW\\_TECHNOLOGIES\\_AND\\_HOW\\_CREATIVE\\_COMMONS\\_AND\\_NETLABELS\\_ARE\\_FACILITATING\\_A\\_FREE\\_MUSIC\\_CULTURE\\_ON\\_THE\\_WEB](http://www.academia.edu/5443325/MAKING_A_CASE_FOR_SHARING_AN_ANALYSIS_OF_MUSIC_COPYRIGHT_NEW_TECHNOLOGIES_AND_HOW_CREATIVE_COMMONS_AND_NETLABELS_ARE_FACILITATING_A_FREE_MUSIC_CULTURE_ON_THE_WEB).

*Netlabel archive:* arquivo de lançamentos extintos da Netlabels. Disponível em: <https://netlabelarchive.org>.

*Netlabel interview project:* entrevistas extensas com selos de diferentes partes do mundo. Disponível em: <https://netlabelinterviewproject.wordpress.com/electronicgirls>.

*Netlabel Interviews*: entrevistas Filipe Cruz realizou com diferentes netlabels entre 2012-2014. Originalmente publicado em netlabelism.com. Disponível em: <https://netlabel-interviews.blogspot.com>

*NetLabelism: Scholarship And Netlabelism: Recent Research And Literature*. 2012. Disponível em: <http://netlabelism.com/scholarship-and-netlabelism-recent-research-and-literature/>.

*Netlabels and the Democratization of the Recording Industry*: pesquisa por Patryk Galuszka. Disponível em: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3770/3278>.

---

## MICROARQUEOLOGIA SONORA

Paola Barreto Leblanc

### INTRODUÇÃO

Neste breve texto analiso a materialidade da mídia sonora, tanto do ponto de vista da sonoridade produzida pelo meio técnico, quanto da constituição de circuitos que registram, transmitem e processam o som. Parto do advento dos sistemas de gravação que se popularizaram na Europa e nas Américas no final do século XIX, observando como sua invenção e desenvolvimento são indissociáveis tanto do interesse pela telecomunicação etérea, quanto do mito do progresso tecnológico. Desenvolvo o texto através de uma pequena an-arqueologia dos saberes em geral, e das mídias, em particular (ZIELINSKI, 2006; PARIKKA, 2012), entrecruzando modelos de pesquisa e de criação artística que exploram a relação entre mídias e suportes de forma crítica e significativa. Concluo apontando para uma convergência com a cultura digital contemporânea, propondo o conceito de *medium* para operar esse trânsito.

## MEDIALIDADE E MEDIUNIDADE

Ao longo da segunda metade do século XIX teorias diversas acerca do espectro sonoro e luminoso foram desenvolvidas junto com as ferramentas para sua observação, algumas delas validadas e aplicadas ainda hoje – como os radares e o telégrafo sem fio, outras superadas ou desacreditadas – como a hipótese do éter ou a força óptica. A ultrapassagem das fronteiras do mundo físico, através da exploração das ondas do espaço hertziano (DUNNE, 2005), assim como a barreira do tempo, com a criação de sistemas capazes de immortalizar as vozes dos que já partiram, expandiu o imaginário tecnológico do século XIX, aprofundando a zona ambígua entre pesquisa tecnocientífica, dimensão espiritual e expressão artística. Quando consideramos que em latim *media* é plural de *medium*, começamos a intuir a amplitude de sentidos que esse termo carrega, e isso nos ajuda a pensar as tecnologias como ferramentas simbólicas.

No tumultuado contexto do capitalismo e do colonialismo da virada do século XX o espiritualismo científico vitoriano se conecta às redes de comunicação com as colônias na África, Ásia e Américas. Muitas das culturas com as quais se trava contato, se faz negócio e se acorda pactos são baseadas em tradições orais. São culturas não científicas para as quais os sistemas de comunicação, reprodução e registro são restritos por questões mágicas, não por limitação de conhecimento. Nesse aspecto é

interessante lembrar do comentário de Laymert Garcia dos Santos (2009, p. 290) a respeito dos xavantes:

[...] não queremos supor que esses povos são idiotas e que ficaram 3.000 anos parados no tempo. [...] eles falam: 'O avião foi a gente que inventou, a gente só não desenvolveu'. Porque no entendimento deles não era necessário o desenvolvimento.

Através do contato – contágio – com essas culturas nativas para as quais o som, como vibração, guarda um significado ritual, de indução de estados de transe ou meditação, os exploradores europeus buscam obter poder e controle sobre domínios virtuais, considerados mágicos. O telefone, o fonógrafo e o rádio são os primeiros *media* que sintetizam essa busca, ao longo do século XX reapropriada e ressignificada, como tentarei esboçar nas próximas páginas.

De acordo com Flusser (1985), a imagem técnica é aquela produzida por aparelhos, que são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. E texto científico é aquele que deseja se apoderar da mágica. Para o homem branco europeu o mundo infra-humano e ultra-humano que se desenha a partir do esquadramento do espectro hertziano incita o imaginário de um homem elétrico ou mecânico, ciborgue ou *alien*, com sentidos ampliados por próteses e programas. O *medium* se articula nessa cena, borrando fronteiras entre experiência mística, experiência técnica e experiência sensorial.

Uma invenção que desponta nesse horizonte e desempenha um papel crucial não apenas para o desenvolvimento das telecomunicações mas também da música eletrônica é a válvula termiônica, ou tubo a vácuo, que levou à geração e amplificação de sinais elétricos, radiodifusão e computação eletrônica, entre tantas aplicações. A lista de patentes registradas apenas nas primeiras décadas do século XX no nome de seu inventor, Lee De Forest (1863 – 1961), é extensa e vai de invenções como *Space telegraphy* (1901) a *Binaural recording and reproducing sound* (1926), nomes visionários que traduzem a efervescência imaginária do campo emergente das tecnologias sem fio.<sup>1</sup> A sonoridade produzida através da modulação dessa matéria tão etérea quanto física, que é a eletricidade, é como música cuja harmonia os robôs parecem entender melhor ainda que os humanos. Nessa comunicação com outras esferas da qual nos fala também Nikola Tesla (1901), o som da máquina se torna música, o ruído branco canal de comunicação com outros planetas.

Nessa zona de ambiguidades aberta pela novidade da radiodifusão, o “transmissor de ondas” inventado pelo cientista gaúcho Roberto Landell de Moura (1904), pioneiro na transmissão de rádio a longa distância, é mais um entre os curiosos objetos que condensam a multiplicidade de interesses no período. Landell de Moura era padre e relatos anedóticos afirmam que utilizava em

---

1 Disponível em: <https://patents.google.com/?inventor=Lee+De+Forest&sort=old>. Acesso em: 5 ago. 2018.

suas missas uma estranha caixa de onde saía uma voz, à qual ele respondia em italiano. (RAMIRO, 1998) Ainda que não tenha obtido o apoio necessário para levar adiante suas investigações, Landell registrou duas patentes de invenções reconhecidas internacionalmente, que o inscrevem na história da invenção do rádio ao lado de Marconi.

Figura 1: Frances Densmore recording Mountain Chief2

O fonógrafo legitima e é legitimado pelo trabalho do etnógrafo, que por sua vez legitima também a “supremacia branca” e o “processo civilizatório” (de matriz europeia) que faz da cultura do “outro” arquivo sonoro e visual.

Na imagem, a pioneira etnóloga Dra. Frances Densmore e o cacique Blackfoot durante uma sessão de gravação no fonógrafo para o Bureau of American Ethnology em 1916.



Fonte: Harris & Ewing, 1916. Domínio público.

De acordo com Gunning (2012, 2014) e Sconce (2000), o *medium* do século XIX traz para a interpretação dos fenômenos físicos relativos ao eletromagnetismo um entendimento não puramente científico, mas também literário, espiritual e metafísico. E conforme dito anteriormente, esse desenvolvimento tecnológico se dá no contexto de um projeto de expansão colonial onde os *media* se inscrevem em estruturas de poder e dominação – não apenas territorial, mas sobretudo simbólica. Nesse cenário o contato com o aborígene, o negro, a mulher, o “alienígena” de algum modo nutre e dá corpo ao projeto de comunicação com o “outro” ou o além, fomentando a invenção e disseminação não apenas de *media* como o rádio e o cinema, mas também da etnografia, da psicanálise e de vanguardas artísticas.

Tecnologias de navegação pelo espectro e de tradução entre energias elétricas e mecânicas permitem o contato com o que não é visível ou audível ao alcance humano, mas que se configura como campo vibracional, que através da correta “canalização” pode ser acessado. De sorte que se algumas faixas do espectro passam despercebidas para os ouvidos humanos, para outros animais, espíritos, ou aparelhos é sim possível captá-las. Na corrida pela comunicação com o além, onde a correta sintonia de frequências é questão de sensibilidade do *medium*, cientistas, inventores, curandeiros e charlatães se alternam no papel de definir a mulher como o canal ideal para a comunicação sutil.

Em sua teoria da magia, Marcel Mauss comenta o fato de que as mulheres são mais sujeitas à magia, menos por seus



atributos físicos e mais por construções sociais, como se percebe nos preconceitos que a igreja católica explora e alimenta com a perseguição às feiticeiras da Idade Média. (MAUSS; HUBERT, 2003, p. 66) No caso das sessões espíritas presididas por mulheres no século XIX, além de tensionar os limites entre crença e ciência, o movimento espiritualista abria espaço para que atividades intelectuais e científicas contassem com integrantes femininas – ainda que se presumisse que não estivessem emitindo voz própria, mas servindo de canal para a comunicação. Ao se apresentarem não somente como objetos de estudo, caso das históricas “descobertas” à mesma época por Charcot (DIDI-HUBERMAN, 1982), mas como agentes, como Helena Blavatsky (1831 – 1891), fundadora da doutrina teosófica em Nova Iorque em 1875, entre outras médiuns de reputação menos considerada, as mulheres espiritualistas eram ouvidas em salões, conferências e grupos de estudo como produtoras de conhecimento. Jeffrey Sconce (2000), assim como diversas autoras (BRAUDE, 1989; TUMBER, 2002), relaciona o contexto das sessões, com todas as controvérsias que traz consigo, à luta pela emancipação feminina e à participação das mulheres na ciência em um cenário adverso que as palavras de Max Planck (1858–1947) nos ajudam a vislumbrar:

Quando uma mulher, o que não é frequente mas ocorre de vez em quando, possui um talento especial para as tarefas da física teórica e, além disso, sente em si o impulso de desenvolver seu talento, então considero errado, tanto pessoal como profissionalmente,

por princípio negar-lhes de antemão os meios para estudar. (PLANCK, 1897 *apud* TENNENBAUM, 1994, p. 95)

Seria interessante aqui demarcar uma perspectiva com relação ao papel das mulheres nessa busca a um só tempo mediúnica e mediática. Uma perspectiva não essencialista, diversa da que atribui à “debilidade” ou “fraqueza mental” do chamado “sexo frágil” sua capacidade de conexão com outras esferas. Mas justamente uma perspectiva feminista, como proposto por Haraway (2000), de ressonância entre ciclos dos corpos biológicos, dos corpos celestes e dos corpos maquínicos, entre vibrações internas e externas, integrando aparatos, sistemas de escuta e música, numa utopia pós gênero, e quem sabe mesmo pós-espécie.

Dessa perspectiva ficamos atentos à importância e ao papel desempenhado por diversas mulheres que em diferentes gerações contribuíram com o desenvolvimento da cena eletrônica, não apenas como compositoras musicais mas também como operadoras e inventoras de aparelhos e sistemas de gravação. Em um primeiro momento da corrida tecnológica pela conquista do espaço hertziano os chamados homens de ciências atribuíram ao feminino um papel coadjuvante na exploração das frequências.

Alexander Graham Bell (1847–1922), por exemplo, foi pioneiro na contratação de mulheres para o posto de telefonista – o termo neutro inglês “*switchboard operator*” não transparece o que os equivalentes em francês “*demoiselles du téléphone*” e

alemão “Fräulein von Amt” evidenciam: as moças deveriam ser solteiras para exercer a profissão. Considerando a emergência de um capitalismo industrial no qual a força de trabalho feminina é historicamente remunerada com salários mais baixos e submetida a toda sorte de assédio, a explicação científica de que a voz feminina seria mais apta para a transmissão telefônica por estar em uma faixa de frequência mais alta parece um argumento menor. Do mesmo modo a alocação de mulheres como montadoras de filmes na nascente indústria cinematográfica, por serem hábeis e pacientes com fitas, cortes e rolos, expõe um contexto de desigualdade de condições de trabalho e exploração sexual, onde homens inventam aparelhos e mulheres servem para manipulá-los e vendê-los.

O acoplamento entre corpos femininos e máquinas com seus botões e alavancas, no entanto, é capaz de ir muito além dos estereótipos sexualizados de secretárias datilógrafas; é capaz de se mover rumo a estéticas visionárias, onde novas Evas produzem os sons e as imagens de um futurismo feminista. Esfir Schub (1894 – 1959), pioneira do cinema soviético e criadora do filme de compilação, é um ótimo exemplo. Através do método de manipulação de arquivos para produção de novos sentidos, podemos afirmar que Schub estabelece os primórdios da cultura do remix, desenvolvendo uma estética própria à reprodutibilidade do meio, que influenciará não só as teorias de montagem dos conterrâneos Sergei Eisenstein e Dziga Vertov como a cultura da colagem audiovisual em futuras gerações. Mulheres lésbicas como

Pauline Oliveros (1932 – 2016) ou trans como Wendy Carlos (1939) criam novas performatividades de gênero que também se expressam através de uma estética tecnológica, com o desenvolvimento associado entre instrumentos eletrônicos, programas computacionais e teorias no campo da acústica.

Nas páginas seguintes traço alguns percursos que conectam inventores e artistas a fim de narrar uma pequena história da reprodutibilidade técnica sonora, percorrendo linhas que conectam tradições ancestrais, projetos modernos e utopias futuras. Ao escolher um modo de abordagem an-arqueológico, isto é, operando por saltos não cronológicos em momentos distintos, proponho idas e voltas no tempo, já que a história não se narra por descendências unilineares, mas por convivências múltiplas entre aparatos e teorias em disputa.

## **ANARQUEOLOGIAS COMPOSSÍVEIS**

Desde pelo menos o início da década de 1950 artistas de vanguarda utilizavam fitas magnéticas para obter um espectro de sons que excedesse o cânone dos instrumentos convencionais. São concertos para magnetofone, arte feita com fita magnética, estéticas que se tornam possíveis no agenciamento com a máquina. Na instalação *Random Access* (1963), por exemplo, Nam June Paik (1932–2006) convida o público a usar o cabeçote de leitura de gravação,

separado do gravador, para percorrer os pedaços de fita magnética colados a uma parede, variando constantemente a sequência de som de acordo com a localização e velocidade escolhida. Através do acesso aleatório à matéria prima musical, Paik transforma duração em espacialidade, criando um território o qual é possível percorrer, aos saltos, de modo a construir uma narrativa sonora própria para cada visitante, resultado de seu percurso gráfico na parede.

As experiências do poeta americano William Burroughs (1914–1997) com microfones, gravadores e colagens de áudios sintonizados aleatoriamente se desenvolvem de modo similar mas com propósitos determinados: buscar, através da técnica, formas de contato com sentidos fora de controle, produzindo revelações sobre o futuro.

Quando se experimenta com cut-ups por um longo período, se descobre que alguns dos cut-ups e rearranjos parecem se referir a acontecimentos futuros. Eu apliquei a técnica de cut-up num artigo escrito por John Paul Getty e obtive: ‘É uma coisa ruim processar seu próprio pai’, algo que eu rearranjei, que não estava no texto original. E, um ano depois, um dos filhos dele realmente o processou. Não havia explicação para isto na época, mas o fato sugere que quando se corta o passado, o futuro vaza por ele. (BURROUGHS, 1993, p. 55)

O uso sistemático da reprodução sonora com o objetivo de estabelecer uma comunicação com outras dimensões é conhecido por transcomunicação instrumental, tendo o pintor sueco Friedrich

Jürgenson (1903 – 1987) como um de seus precursores. Após registrar acidentalmente vozes humanas enquanto captava o canto de pássaros com um gravador de fitas magnéticas, Jürgenson buscou decodificar mensagens que acreditava virem do além por meio de gravadores magnéticos. (JÜRGENSON, 1972) Seu método consistia em ouvir repetidamente a fita gravada em busca de sons inteligíveis entre os ruídos e interferências captados pelo microfone. Percebe-se na análise deste procedimento que os esforços investidos na escuta revelam uma forma reflexiva, onde se confundem a materialidade do registro do som e a sua possível interpretação cognitiva. A se considerar o fato de que o ouvido que ouve também produz som, ou seja, também intervém no campo sonoro, o áudio aparece necessariamente como um campo de interseções. Este aspecto, fundamental na reflexão que John Cage empreende do fenômeno da escuta por exemplo, não parece entrar na discussão dos defensores da transcomunicação instrumental, que imputam a possível limitação do método à falta de tecnologias adequadas para o seu manejo.

A escritora brasileira Hilda Hilst, após ouvir uma palestra de Jürgenson, dedicou-se ao estudo da comunicação com os mortos. De modo semelhante, Hilst buscou no amparo da ciência e seus aparatos técnicos, como a gaiola de Faraday, (DINIZ, 2013, p. 52) a garantia da autonomia das vozes captadas. Ao mesmo tempo que associa seu trabalho ao pensamento da física, a pesquisa de Hilst se estabelece como uma poética para a criação de signos e encontros com o sublime.

Convidei meu amigo, o grande físico Cesar Lattes, para ouvir minhas gravações das vozes dos mortos ou desconhecidos e ele acha que são fenômenos inexplicáveis: ‘A física’, disse-me, ‘ainda está na infância’. Outro físico, igualmente íntegro e de renome internacional, meu amigo Mario Schenberg, que se interessa por esses fenômenos, acha que a física acadêmica se nega de antemão a examinar o que está fora de sua área. É como diz Cesar Lattes: ‘Será preciso ouvir muitas vezes a fita para poder analisá-las melhor’. (DINIZ, 2013, p. 50)

As técnicas de manipulação de fitas magnéticas praticadas pela pioneira compositora de música eletrônica Daphne Oram (1925–2003) ao longo dos anos 50 influenciaram diversos artistas e músicos e pavimentaram o caminho para muitos que viriam depois dela. Oram desenvolveu ainda uma técnica de síntese sonora gráfica, a qual chamou de Oramics. Trata-se de um procedimento que envolve desenhos realizados diretamente em película de filme de 35 mm. Os desenhos gravados nas tiras de filme são lidos por células fotoelétricas e transformados em sons. Oram construiu apenas uma máquina Oramics (1962), que se encontra hoje no Museu da Ciência em Londres. Além de suas inovações tecnológicas ela também produziu reflexões sobre acústica arqueológica, a partir de uma hipótese que sugere que sítios neolíticos e espaços como Stonehenge podem ter sido utilizados como dispositivos ressonantes. Sua pesquisa indica que

os antigos poderiam ter um conhecimento avançado sobre as propriedades do som na comunicação a longa distância, hipótese respaldada por levantamentos realizados por outros autores, como Paul Devereux (2001) e Iégor Reznikoff (2002).

Um dos grandes desafios da arqueologia de mídias reside justamente na dificuldade de reprodução de mídias cujos sistemas de gravação se tornaram obsoletos e para os quais não se encontra manutenção, o que dificulta o acesso aos arquivos. Esta questão chama a atenção para os suportes, em si mesmos tão significantes quanto os próprios *media*,<sup>2</sup> uma vez que não existe uma conexão natural, automática, entre um fenômeno como a rádio transmissão e a tecnologia de radiodifusão por exemplo, assim como não há conexão essencial entre a tecnologia de telefonia e a comunicação ponto-a-ponto. Houve momentos na história da invenção dessas tecnologias que o telefone servia como meio de transmissão, como no extinto teatrafone, e o rádio como meio ponto-a-ponto. As conexões precisam ser feitas, as tecnologias precisam ser articuladas a instituições e práticas, tanto para se tornarem *medium* quanto para se tornarem obsoletas.

O fonógrafo, patenteado por Edouard-Leon Scott de Martinville, impressor e mecânico amador francês em 1857, por exemplo, é, de acordo com sua patente, um “[...] processo pelo

---

2 Para um aprofundamento na questão das mídias como sistemas de inscrição ver Kittler (1986).



qual se pode escrever e desenhar por som (acústico), multiplicar graficamente os resultados obtidos e fazer aplicações industriais”. (SOUND MACHINES, 2008) É interessante notar que a invenção de Martinville restringia-se ao registro visual de sons. Sua intenção era criar uma forma de visualização, e não um sistema de reprodução sonora, diferente de Oram. Hoje para nós não faria muito sentido imaginar um sistema de gravação de voz dissociado de meios para sua reprodução sonora, uma vez que produzimos os arquivos para que sejam ouvidos.

O fato é que o fonograma realizado por Martinville da canção popular francesa *Au claire de la lune*, a mais antiga gravação da voz humana de que se tem notícia até hoje (1860) permaneceu por mais de 150 anos indecifrável, só podendo ser ouvido em 2007, através da pesquisa empreendida pelo grupo First Sounds,<sup>3</sup> que desenvolveu uma forma de decodificação dos registros permitindo sua escuta. O fonógrafo de Edison, patenteado apenas em 1877, sem dúvida seria uma invenção bem mais interessante comercialmente, permitindo aos consumidores reproduzir, em casa, seus cilindros de cera. No Brasil a primeira canção gravada pelo fonógrafo seria o lundu *Isto É Bom* escrito por Xisto Bahia e lançado em 1902, pela Casa Edison.

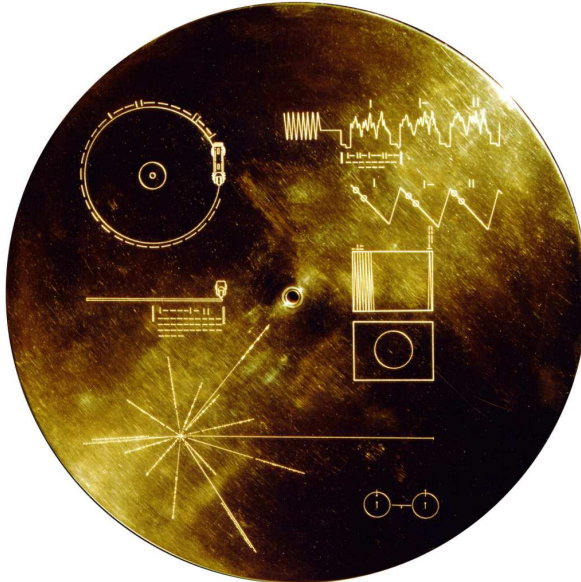
Quando a canção popular britânica *Daisy Bell* foi pela primeira vez gravada em um cilindro de cera da Edison

---

3 Disponível em: <https://www.firstsounds.org/>. Acesso em: 5 ago. 2018.

Phonograph Company em 1894, não se imaginaria que em 1961, um computador IBM 704 da Bell Labs seria programado para cantá-la na primeira demonstração de síntese de fala por computador. E muito menos que em 1977 uma série de fonogramas seriam registrados em um disco de ouro enviado ao espaço sideral pela NASA como parte da missão Voyager na tentativa de estabelecer contato com outros planetas, e que uma composição algorítmica da programadora americana Laurie Spiegel (1945) seria a primeira faixa a ser incluída nesse disco de ouro. Ou talvez se imaginasse?

Figura 2: Golden Record Cover, 1977



Fonte: NASA/JPL (1977). Domínio público.

Ocorre que a mecanologia, como definida por Gilbert Simondon (2009), refere-se não apenas a uma funcionalidade, ou a uma aplicação da máquina, mas a todo um campo especulativo, imaginativo, estético e filosófico, que oferece uma abertura poética. Simondon (2009, p. 108) afirma que a mecanologia existe “[...] como gosto, como tendência e como poesia da relação entre a indústria mais perfeita, ou a ciência melhor equipada e uma natureza no estado mais natural.” No entanto, esta relação não é algo simples, já que entre o homem e a coisa há um hiato, uma incompreensão, uma espécie de guerra. Do mesmo modo Flusser nos fala desse embate, e da necessidade de o homem, que vive contra as coisas, irmanar-se a elas. Simondon nos convida a cultivar uma espécie de gentileza com relação ao objeto, a fim de tomá-lo não por escravo, mas associado, e buscar uma espécie de amizade, ou antes de sociedade, em formas de acoplagem ou agenciamento.

O filósofo da técnica alerta, no entanto, para o cuidado de não pararmos na fenomenologia, e nem mesmo na epistemologia, mas seguirmos rumo a uma poética. Se a obsolescência do objeto técnico é uma realidade econômica, de par com esta realidade Simondon observa o crescimento de um valor poético, e chama a atenção para o fato de que nos faltam “poetas técnicos”, que escapem à lógica que rege as relações entre a indústria e os escritórios de pesquisa. Ele observa a necessidade de se conservar uma atitude de respeito com os antigos objetos técnicos, “[...] no mínimo por sua idade”.

Trabalhando nessa tensão entre os sistemas de registro e seus apagamentos, *A última fábrica*<sup>4</sup> é um curta-metragem realizado pelo carioca Felipe Nepomuceno (1975) em 2005, descrito como um “plano-sequência sobre a Polysom, última fábrica de discos de vinil da América Latina”. Esse filme de oito minutos sem cortes encarna, em sua própria forma, os limites impostos pela materialidade de uma lata de filme 16 mm: 120 metros, equivalendo a 10 minutos de duração, tornando-se assim o limite máximo que o filme pode atingir. A câmera de Lula Carvalho executa um balé preciso, adentrando esse universo onde eram prensados discos de vinil no subúrbio carioca de Belford Roxo. Nepomuceno realiza seu filme um ano antes de *Kodak*, filme da inglesa Tacita Dean (1965). Em 2006, ao descobrir que a Kodak suspenderia a produção de película 16 mm em sua fábrica em Chalon-sur-Saône na França, Dean decidiu utilizar os últimos rolos de filme que ainda tinha para realizar um trabalho entre o Réquiem e a reflexão sobre o meio em vias de desaparecimento.

Em 2018 o disco de vinil é um objeto de desejo, de colecionador, novo velho *medium* inventado e reinventado desde o gramofone de Emil Berliner em 1887, como um “[...] objeto que se valoriza às custas de um agressivo progresso tecnológico, cujo passado de crises sucessivas e um punhado de glórias lhe dão um

---

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlIM-r28Z-Q&t=306s>. Acesso em: 5 ago. 2018.

ar um tanto fantasmagórico.” (CACCURY, 2013, p. 96) A “[...] estranha presença da mídia analógica”, da qual nos fala a artista pesquisadora paulistana, baseada no Rio de Janeiro, Vivian Caccuri, é ressignificada pela ritualização de seu uso contemporaneamente. E é justamente através da ritualização do *medium* que a própria Caccuri constrói sua poética.

Figura 3: Automotivo I, 2016



Fonte: Vivian Caccuri.

Automotivo I é um par de subwoofers que faz dados e búzios vibrarem com a batida da música. A playlist que toca 4 músicas por hora inclui gêneros do ‘Atlântico Negro’ e que geralmente tocam em ‘paredões de mala’, os soundsystems de porta-malas: reggaeton, cumbia, azonto, tecnobrega, funk carioca, kwaito, trap e outros. (CACCURY, 2016)

O uso que Caccuri, como artista, faz dos graves, reconecta a música à sua materialidade sonora, hoje irremediavelmente entrelaçada ao capitalismo tecnológico e fonográfico. Questões metafísicas relativas às trocas de energia em um meio são recuperadas através de sua prática escultórica: qual a natureza do som? Como se dão os processos de transdução? Parar e sentir a vibração do grave diante de sua obra: reconexão com o som surdo das batidas de nossos corações dentro do peito.

Figura 4: Oratório (Tidal Wave), 2017



Fonte: Vivian Caccuri.

Oratório (Tidal Wave) é um trabalho de som e velas acesas cujas chamas são movidas por ritmos graves. [...] A interpretação musical pop de Caccuri procura formas sônicas onde o grave ainda pode funcionar como um veículo para a mente. (CACCURY, 2017)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo suporte – como o próprio nome já denota – supõe uma estrutura implicada no sistema de reprodução para “tocar” uma mídia. Em inglês (*to play*), assim como em francês (*jouer*) ou alemão (*Spielen*), idiomas nativos dos pioneiros que registraram as primeiras patentes fonográficas, “tocar” é sinônimo de “brincar” e “jogar”, evidenciando a dimensão lúdica inerente ao processo de mediação. Quando apertamos o botão *record* numa gravação entramos em uma rede etimológica e semântica: do francês antigo *record*, substantivo que significa “lembrança”. O verbo *recorder* se traduz por “lembrar-se”, do latim *recordari*, cuja base *cor*, *cord*, é “coração”. O substantivo foi usado primeiro no direito para denotar

o fato escrito como evidência. O verbo originalmente significava “narrar oralmente ou por escrito”, e também “repetir para memorizar”.<sup>5</sup>

Um arquivo significa muito mais uma promessa de futuro do que um registro do passado. (DERRIDA, 2001). E é aí que uma curiosa operação se põe em marcha: quanto mais o processo de gravação produz arquivo, ocupa memória ou se torna “pele de papel” para usar as palavras do xamã David Kopenawa (2015, p. 76), mais esquecimento produz. “Desenhar é esquecer da coisa”. O xamã fala que suas palavras precisam ser pronunciadas por bocas e não guardadas em peles. Quer dizer: a vitalidade do discurso produzido pela fala, ou invocação, inscreve a palavra em uma relação com a performance e o ritual. A necessidade de se invocar, a cada vez, novamente, é um modo de luta contra a morte e contra o esquecimento, que a reprodução dos registros, “peles” ou películas, pode paradoxalmente vitalizar e mortificar. Se por um lado o uso das “peles” – *medium* – como auxiliares no processo de aniquilamento sistemático de tradições e culturas é um fato, por outro, a reapropriação dos meios de comunicação por uma rede de novos sujeitos do discurso permite a revitalização e a continuidade de práticas ancestrais, como estamos testemunhando com projetos atuais como a rádio Yandê<sup>6</sup> e outras iniciativas ligadas a

---

5 Ver: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/record>.

6 Disponível em: <http://radioyande.com/>. Acesso em: 5 ago. 2018.



grupos como o vídeo nas aldeias<sup>7</sup> e outros coletivos de *media* indígenas.

Se o *Manifesto dos Kinoks* (VERTOV, 1922) fala de um homem aperfeiçoado pela tecnologia dentro de uma narrativa épica que culmina com o domínio pleno ou mesmo a superação da natureza – a utopia do pós humano –, o *Manifesto della Radia* (MARINETTI, 1933) conclama o surgimento de uma nova era, de utopias libertárias a imagens de mundo totalitárias. Nesse contexto a ideia das tecnologias de telecomunicação associadas a um imaginário de controle e dominação se multiplica em personagens fictícios como o Dr. Mabuse de Fritz Lang (1922). O rádio se estabelece neste panorama como *medium* de comunicação total, promovendo o aniquilamento das distâncias e dos limites físicos, entre um discurso de propaganda, controle e emancipação.

O rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação. O rádio seria o mais admirável aparato de comunicação que se poderia conceber na vida pública, um enorme sistema de canais; quer dizer, seria, caso ele se propusesse não somente a emitir, mas também a receber; ou, não apenas deixar o ouvinte escutar, mas fazê-lo falar; e não isolá-lo, mas colocá-lo numa relação. O rádio deveria,

---

7 Disponível em: <https://vimeo.com/videonasaldeias>. Acesso em: 5 ago. 2018.

portanto, sair da esfera do fornecimento e organizar o ouvinte como fornecedor. (BRECHT, 2007, p. 228-229)

A subjetividade coletiva construída e acessada com os aparatos técnicos é uma imagem que se mostra bastante atual para uma análise das redes telemáticas contemporâneas, tanto material quanto simbolicamente.

Colocar nosso passado como ponto de partida para a pesquisa em arte é empreender uma forma de arqueologia que se baseia não em um movimento retrógrado, mas de prospecção de futuros a partir de desvios de rota. Se de um lado o mito do progresso tecnológico continua vendendo aparelhos baseados na ideologia do novo, observa-se paralelamente o crescimento de tecnologias, com redes independentes, comunitárias ou piratas lutando por um espectro livre e por uma ecologia social pós-mídia, (GUATTARI, 2001) apontando para a necessidade de criação de um espaço comum, de trocas e compartilhamentos, produzido e ocupado coletivamente.

Um ponto programático primordial da ecologia social seria o de fazer transitar essas sociedades capitalísticas da era da mídia em direção a uma era pós-mídia, assim entendida como uma reapropriação da mídia por uma multidão de grupos-sujeito, capazes de geri-la numa via de ressingularização. (GUATTARI, 2001, p. 46)

Os construtos tecnológicos e midiáticos são a condição de todo e qualquer discurso. Compreender as máquinas de gravação e reprodução sonora como sistemas de inscrição que se referenciam nas condições de possibilidade para sua emergência e estar atento à complicada rede de agenciamentos sociotécnicos inerentes ao seu funcionamento é exercitar a máxima de McLuhan de que o *medium* é a mensagem.

## REFERÊNCIAS

BRAUDE, Ann. *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*. Boston: Beacon Press, 1989.

BRECHT, Bertolt. O rádio como aparato de comunicação Discurso sobre a função do rádio. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 227-232, ago. 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142007000200018&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000200018&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 21 fev. 2019.

CACCURI, Vivian. *O que faço é música: como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013.

CACCURI, Vivian. *Automotivo I*. 2016. Disponível em: <https://viviancaccuri.net/serie-Automotivo>. Acesso em: 16 jan. 2019.

CACCURI, Vivian. *Oratório (Tidal Wave)*. 2017. Disponível em: <https://viviancaccuri.net/Oratorio>. Acesso em: 16 jan. 2019.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEVEREUX, Paul. Did ancient shamanism leave a monumental record on the land as well as in rock art? *British Archaeological Reports (BAR) International Series* v. 936, p. 1-8, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo Livros, 2013.

DUNNE, Anthony. *Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetical Experience and Critical Design*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

GUNNING, Tom. Hand and Eye: Excavating a New Technology of the Image in the Victorian Era. *Victorian Studies*, v. 54, n. 3, p. 495-515, Spring 2012.

GUNNING, Tom. Animating the Nineteenth Century: Bringing Pictures to Life (or Life to Pictures?). *Nineteenth-Century Contexts*, v. 36, n. 5, 2014. p. 459-472.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 37-129.

HARRIS & EWING. *Frances Densmore recording Mountain Chief2*. Wikimedia Commons: Domínio Público. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Frances\\_Densmore\\_recording\\_Mountain\\_Chief2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Frances_Densmore_recording_Mountain_Chief2.jpg). Acesso em: 5 dez. 2018.

JÜRGENSON, Friedrich. *Telefone para o além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972

KITTLER, Friedrich. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. Esboço de uma teoria geral da magia. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 47-181.

MOURA, Roberto Landell de. *Wave-transmitter* [Transmissor de ondas]. U.S. Patent n. 771 917, 11 out. 1904. Disponível em: <https://patents.google.com/patent/US771917A/en>. Acesso em: 24 fev. 2019.

NASA/JPL. *The Sounds of Earth Record Cover*. 1977. Fotografia. GPN-2000-001978.jpg. Disponível em: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/golden-record-cover/>. Acesso em: 5 ago. 2018.

PARIKKA, Jussi. *What is media archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.

RAMIRO, Mario. *O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. 2008. 162 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

REZNIKOFF, Iégor. Prehistoric Paintings, Sound and Rocks. In: HICKMANN, Ellen; KILMER, Anne; EICHMANN, Ricardo (ed.). *Studien zur Musikarchäologie III*. Rahden: Verlag Marie Leidorf GmbH, 2002. p. 39-56. Disponível em: [http://www.i-s-c-a.com/documentloader.php?id=851&filename=reznikoff\\_prehistoric-paintings-sound-rocks.pdf](http://www.i-s-c-a.com/documentloader.php?id=851&filename=reznikoff_prehistoric-paintings-sound-rocks.pdf). Acesso em: 27 fev. 2019.

SANTOS, Laymert Garcia. In: Rodrigo Savazoni; Sergio Cohn. (org.). *Cultura digital. br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 284-293.

SCONCE, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke UP, 2000.

SIMONDON, Gilbert. Entretien sur la Mécologie. *Revue de synthèse*: tome 130, 6e série, n. 1, 2009. p. 103-132

SOUND MACHINES. Exhibition organised and curated by the IMA Institute of Media Archaeology. 2008. Disponível em: <https://ima.or.at/en/sound-machines/>. Acesso em: 05 ago. 2018.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

TENNENBAUM, Jonathan. *Energia nuclear: uma tecnologia feminina*. Rio de Janeiro: Capax Dei, 2007.

TESLA, Nikola. Talking With The Planets. New York: *Collier's Weekly*, Feb. 19, 1901. p. 4-5. Disponível em: <http://earlyradiohistory.us/1901talk.htm>. Acesso em: 5 ago. 2018.

TUMBER, Catherine. *American Feminism and the Birth of New Age Spirituality: Searching for the Higher Self, 1875-1915*. American intellectual culture. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2002

ZIELINSKI, Siegfried. *A arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas de ver e do ouvir*. São Paulo: Annablume, 2006.

## { ATRAVESSAR MUROS DE HARSHNOISE E REFRÕES DE CANÇÃO PARA DEBUGAR CÓDIGO ASSOBIANDO; }

*(Reflexão sobre a rotina de programação de computadores como uma prática musical)*

Guilherme Soares

### INTRODUÇÃO

Se tentarmos traçar uma trajetória do uso da programação de computadores para fazer música – ou, antes deles, de qualquer dispositivo digital programável capaz de soar – surge como possibilidade recursiva a lembrança de inventos (gravadores, rádios, telégrafos, fonógrafos) até o ponto zero onde técnicas de gravação de ondas mecânicas em um disco de cera criam rituais de escuta e esses sons são capazes de reexistir para fora da memória, como ondas reverberando no ambiente, nos corpos, nos ouvidos.

Em que ponto essas gravações ou sons produzidos de maneira elétrica passam a ser organizados por algum tipo de inteligência programável? E que diferença isso faz hoje? Este texto propõe um retorno daquele ponto zero até onde as gravações passam a realimentar o circuito de ideias musicais também como



fonte sonora. Em dado momento, insere-se no cenário a ideia de máquina programável – e esse é o ponto de ebulição de onde queremos cozinhar este texto: como essência de um gesto que sempre retorna quando alguém tenta pensar a compilação de instruções computacionais com intenções musicais.

A máquina programável é capaz de emitir sons, mas também capaz de provocar sentido, sensações, memórias, comunicar mundos intraduzíveis em prosa. Progressivamente essa ideia vai se naturalizando com a domesticação dos computadores que antes só existiam em grandes laboratórios de rádio e telefonia ou universidades. Hoje é comum num raio de qualquer olhar um dispositivo com GPS, um sinal de Wi-Fi, um oráculo cuja palavra-chave pode ressignificar dados de uma vida inteira. Que gestos musicais seriam capazes de tatear esses dados dentro de uma música que pode ser composta também aqui, como consequência desta leitura?

O quanto de programação de computadores ainda haverá na ideia de gostar de programar como se gosta de dedilhar um violão, se hoje a interação com as máquinas parece tão naturalizada e elas podem decidir tudo sozinhas? Alguns historiadores vão sublinhar eventos como as primeiras composições algorítmicas. A *Suíte Illiac* de Lejaren Hiller, como uma das primeiras tentativas de música generativa. (NIERHAUS, 2009) Os primeiros experimentos de síntese sonora computacional de frequência modulada de John Chowning (1973). O computador cantando *Bicycle Made for Two* na composição de Max Mathews e seu esforço nos laboratórios Bell

para organizar a família de linguagens Music-N. (PUCKETTE, 2002) O sintetizador desenvolvido por Guido Stolfi e programado para ser sequenciado pelo computador Patinho Feio – primeiro computador desenvolvido no Laboratório de Sistemas Digitais da USP. (PINTO, 2002, p. 56)

E podemos chegar no limite do historicismo onde a música moderna implode suas estruturas. Todo um aparelhamento numérico que tornou possível o serialismo integral, o espectralismo, a composição microtonal de ambição numérica, cerebral, arquitetura dos martelos austeros para o delírio da decisão controlada. Probabilidade absoluta, quântica aplicada.

Mas também as *drum machines*. As máquinas de karaokê. O percurso impossível de ser mapeado linearmente do flerte com eletrônica do *kraut* ao pós-rock, *industrial* ao *techno*, *IDM* ao *glitch*, videoclipe ao YouTubePoop, *darkwave* ao *vapourwave* ou algum um novo tropeço até a parede de ruído áspero e aleatório intransponível para quem não aceita o transe com algum novo pós-tudo. (FIGUEIRÓ *et al.*, 2016a) Alguma nostalgia de máquinas programáveis que talvez esteja esquecida e retornará amanhã com outros contornos.

Pode-se também imaginar um cenário onde a criação de novos instrumentos derivados de possibilidades eletrônicas para como um espírito que não apenas descobre alguma espécie de entendimento médio da cultura de uma época e lugar, mas pode revelar um elo perdido. Atravessa toda a história de acesso a tais dispositivos, vai e volta em ondas de novos usos até o ponto de

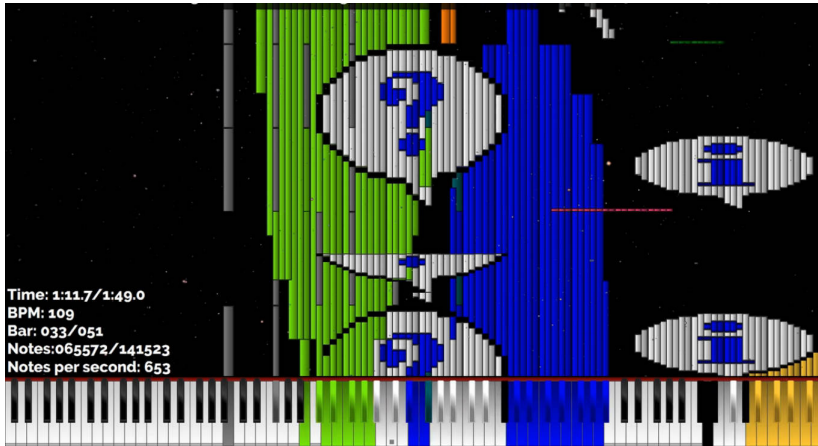
uma nostalgia capaz de atribuir a este uso uma espécie de caricatura de um gesto anterior ou de um novo contexto. Algum outro lugar onde isso pode ser novidade. Ciclos de eterno retorno de um design de futuros imaginários a partir do espaço onde esta história vai sendo contada e ganhando novos significados.

Se em um momento algo como o theremin é uma excentricidade futurista, em outro momento ele remete a um retrô-futuro, um fetiche da guerra fria, uma nova tentativa de inventar o instrumento universal, o novo piano.

Seguimos do *circuit bending* (GHAZALA, 2005) ao colecionismo vicioso dos *synths* modulares e de volta aos pedais de guitarra e aos microfones de contato (COLLINS, 2014). Se em algum momento o *tracker* dos designers sonoros de games 8 bits e seus envelopes hexadecimais de parâmetros sonoros são uma necessidade para a simplificação de tipos numéricos, em outro são uma referência a um gesto musical e à sonoridade daquela era.

Se em algum outro momento a matriz de blocos dos sequenciadores MIDI é uma alternativa visual para substituir a partitura, em outro ela é um meio de subverter aquilo que é humanamente impossível de ser tocado. O MIDI obscuro, turvo, nebuloso. *Black MIDI* (WILLIAMS, 2015).

Figura 1: Black MIDI – a própria escrita cria a sonoridade do que pode se tornar música para a escuta atenta. Sem precisar ser tocada por mãos humanas



Fonte: autor (captura de tela).

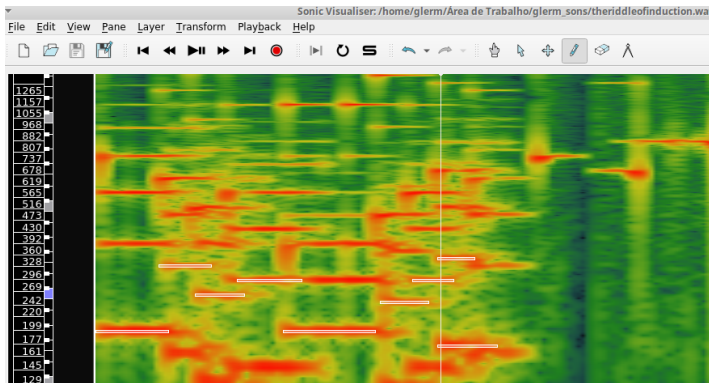
## LUTERIA COMPOSICIONAL DE ALGORITMOS ENCONTRA O DESIGN DE INTERFACES: VENCENDO AS AMARRAS DA USABILIDADE PREVISÍVEL

As interfaces de softwares musicais, na medida que vão se consolidando como padrões para determinados tipos de ação composicional ou performática, estabelecem um paradoxo inevitável sobre a criatividade que potencializa com seu uso.

Por um lado, essas interfaces permitem o acesso a algum pensamento sonoro complexo. Sem elas, isso é possível apenas enquanto articulação abstrata de ideias formuladas como

algoritmos. Por outro lado, no momento em que estas interfaces passam a ter uma adoção mais ampla, o seu uso projetado sedimenta uma série de práticas para a qual aquela interface foi designada. O ciclo se quebra quando a interface é subvertida novamente para fazer algo que ela não foi projetada a fazer.

Figura 2: Contorno melódico anotado sobre espectrograma



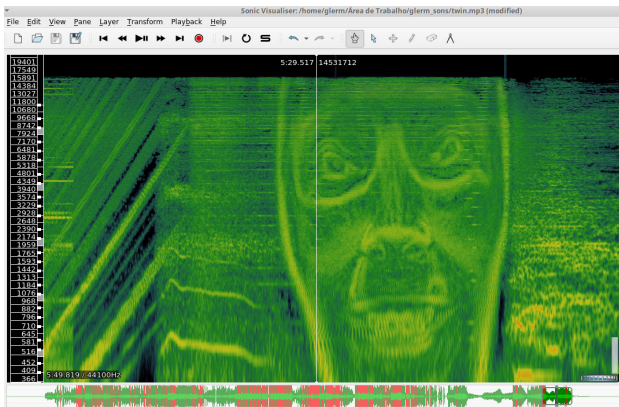
Fonte: autor (captura de tela).

Um exemplo interessante é o uso composicional de interfaces de espectrogramas. Estas surgem a princípio como ferramentas visuais analíticas para uma medida minuciosa da distribuição das frequências em um eixo temporal – apresentando também uma escala de amplitude relativa para cada frequência simultânea em determinado tempo, e permitindo que um timbre possa ser visualizado com todos seus harmônicos como uma espécie de “partitura do timbre”.

Com o aumento do processamento e da precisão da aplicação de filtros passa-baixa, estas interfaces vão servindo de base para a retirada de contornos melódicos ou mesmo uma possibilidade de *esculpir* o espectro por adição e subtração de frequências direto na interface visual.

Essa prática, no entanto, já está subvertida, até o ponto que a ideia de inserir imagens no espectrograma vem antes da audição em certo tipo de composição. Um caso de notoriedade no cânone da música eletrônica é a composição batizada com o singelo nome de  $\Delta Mi - 1 = -\alpha \Sigma n = 1NDi[n][\Sigma j \in C[i]Fji[n - 1] + Fexti[n - 1]]$ , de Aphex Twin (1999). Nela o compositor “esconde” sua própria imagem dentro do timbre da música após outros malabarismos visuais nitidamente baseados antes no desenho do espectro do que na sonoridade resultante.

Figura 3: Imagem do compositor usada como timbre e revelada no espectrograma



Fonte: autor (captura de tela).

Mesmo que uma prática deste tipo se torne uma nova ferramenta gráfica em algum novo software, ou uma espécie de *feature* em softwares que tenham janela de paradigma similar, o que acontece aqui surge a partir de algo que sempre existiu antes mesmo das interfaces mais conhecidas de edição de áudio ou sequenciadores de notas existirem – os recursos de tradução instantânea do pensamento musical para o pensamento algorítmico a partir de linguagens preparadas para lidar com parâmetros sonoros ou musicais em níveis mais baixos de programação.

## **OLÁ MUNDO: ONDE O CICLO SE QUEBRA E IMPLODE ALGUMA VELHA NOVA COISA NA NOSSA CARA QUERENDO UM NOVO CICLO**

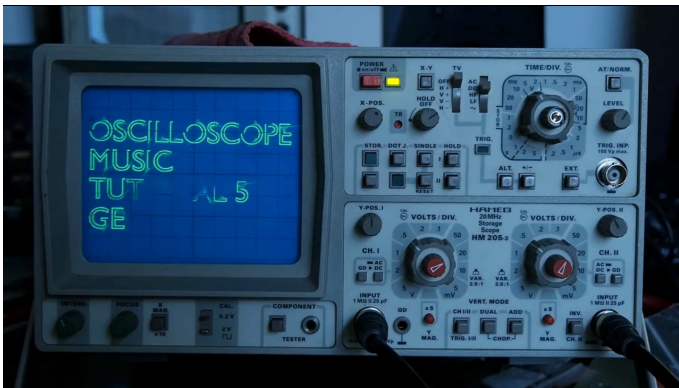
Em algum ponto do presente, passado e futuro alguém está programando algo para fazer uma música ainda impensada por dentro das atuais interfaces de software. Diretamente: em alguma linguagem de programação.

Isso pode parecer estranho em um primeiro momento para quem pensa na computação como ferramenta restrita a apoio para gravação e manipulação de efeitos sobre um instrumental acústico. Ou mesmo pode parecer um exagero supérfluo para quem já domina um repertório de interfaces eletrônicas em

software e hardware já populares como ponto de partida para uma música que já nasce com esta sonoridade. Mas podemos pensar o ciclo de criação destas interfaces computacionais populares em uma costura de momentos, onde elas eram ainda um experimento paralelo ao código que organizava o pensamento musical abstrato que as tornou possível.

O artista e programador Jorobeam Fenderson (2016) pode figurar aqui como um exemplo interessante. Seu álbum foi distribuído com uma sugestão para produção de imagens em osciladores, e foi apoiado por uma campanha no site de financiamento coletivo Kickstarter.<sup>1</sup>

Figura 4: Tutoriais e composições para osciloscópio de Jorobeam Fenderson



Fonte: autor (captura de tela)

- 1 Disponível em:  
<https://www.kickstarter.com/projects/1230242223/oscilloscope-music>.  
Acesso em: 29 jul. 2018.



Se o álbum de Fenderson for ouvido apenas como uma sequência de títulos de faixas instrumentais eletrônicas de três a sete minutos, talvez chame a atenção apenas pela crueza dos timbres e *glitches* interessantes, mas há algo curioso para além desse contexto. Fenderson produziu uma série de tutoriais onde mostra como fazer desenhos em um osciloscópio usando algoritmos trigonométricos com a linguagem PureData (PD) e é portanto a partir de um modelo matemático dos desenhos que os timbres são gerados. O código fonte é distribuído<sup>2</sup> como parte dessa estética faça-você-mesmo com códigos.

Em um segundo momento, o que acontece com este tipo de descoberta é ser colocado como *preset* ou *plugin* de alguma interface mais conhecida – ou se tornar algum tipo de aplicativo para dispositivo móvel com uma interface já enquadrada em navegações de parâmetros mais populares, como *knobs*, *sliders* ou gráficos de envelopes. Mas é interessante lembrar com isso que, antes da ideia original concretizada em algoritmo, essa sonoridade era apenas um pensamento abstrato que precisou ser codificado para existir.

Outra técnica popularizada a partir de um algoritmo original que produz sonoridades bastante peculiares é conhecida como código de *bytebeat*. Isso deriva de experimentos originais atribuídos ao programador Ville-Matias Heikkilä (2011),<sup>3</sup>

---

2 Disponível em: <https://oscilloscopemusic.com/puredata.php>. Acesso em: 29 jul. 2018.

3 Conhecido como Viznut.

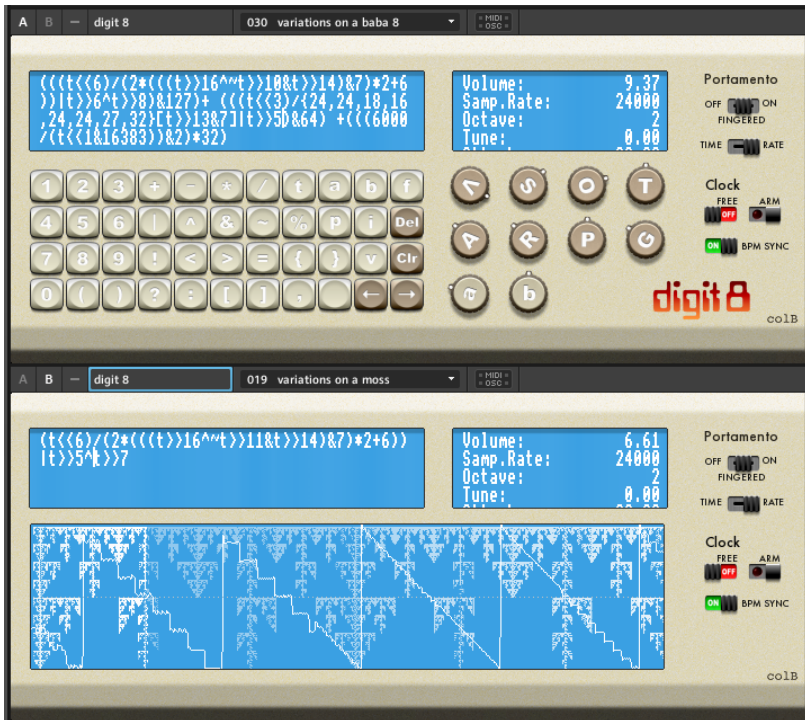
chamados de *one-line music programs*.<sup>4</sup> Essas sonoridades são descritas em equações reduzidas a uma única linha organizada com algumas operações de *bitshift*<sup>5</sup> que inserem batimentos de rugosidades dentro de uma onda dente-de-serra original, criando uma espécie de fractal sonoro. O resultado é a geração de ritmos e timbres que se entrelaçam e remetem a sonoridades dos videogames de primeira geração, com a interessante propriedade de produzir algumas vezes compassos inteiros com variações, sem necessitar pensar em algum tipo de sequenciamento por blocos rítmico-melódicos da maneira que já é tradicional nas interfaces gráficas mais populares.

Outra coisa a ser destacada desse caso é que o compartilhamento de código gerou uma infinidade de interfaces gráficas para reprodução da técnica, mas não só isso: um cenário de tradução do algoritmo para diferentes linguagens e bibliotecas. Na internet é possível encontrar interfaces para *bytebeat* em

- 
- 4 “Programas musicais de uma só linha [de código]” (tradução nossa). Informações disponíveis no blog do autor: <http://countercomplex.blogspot.com/2011/10/some-deep-analysis-of-one-line-music.html>. Acesso em: 29 jul. 2018.
  - 5 Operações de matemática binária que provocam deslocamentos de valores 1 e 0 para direita ou esquerda, e assim inserindo ou retirando pulsos da onda dente-de-serra portadora.

Javascript, bibliotecas Python, bibliotecas de Arduino, *patches* de Puredata<sup>6</sup> e códigos para geração de computação gráfica derivada dos mesmos algoritmos.<sup>7</sup>

Figura 5: Interface gráfica de plugin para Reaktor que usa o algoritmo *bytebeat*

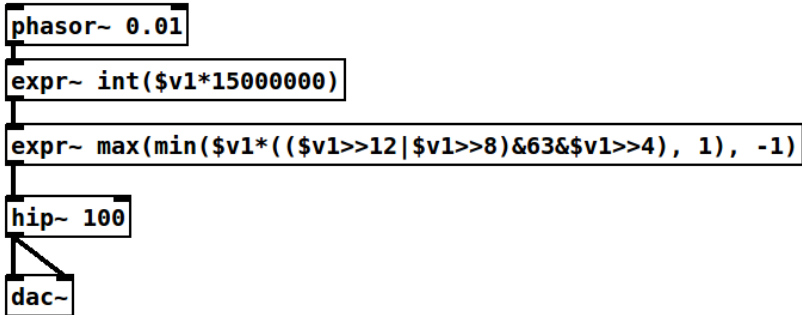


Fonte: autor (captura de tela).

6 Disponível em: <https://www.mail-archive.com/pd-list@iem.at/msg47338.html>. Acesso em: 29 jul. 2018.

7 Disponível em: <http://canonical.org/~kragen/bytebeat>. Acesso em: 29 jul. 2018.

Figura 6: Versão do algoritmo *bytebeat* portado diretamente para uma expressão de *Pure Data*



Fonte: autor (captura de tela).

## **AUDIO ENGINES E A NOVA CARA DO INSTRUMENTO PARA QUEM QUER ARRASTAR E MONTAR OBJETOS SONOROS COMO QUEM COPIA E COLA BLOQUINHOS E *MIXTAPES***

Em algum momento, o ciclo anterior se fecha para abrir o cadeado de algum portal de passagem do novo ciclo, onde todo o mundo abstrato do puro código estará oculto novamente no submundo dos *kernels* e blocos de processamento de amostras em tempo real, bancos de *samplers*, fluxo de envelopes por baixo de gráficos de parâmetros.

Quem sabe se os usuários consumidores de novos instrumentos musicais e suas telas coloridas encontrarão conforto em

projetos de *código aberto* que buscam nichos na vertiginosa oferta de aplicativos musicais para dispositivos móveis? Em poucos anos teremos outros ângulos e relatos sobre as tentativas de sobrevivência no cenário de aplicativos – que tentam colocar no mesmo balaio álbuns e interfaces de editoração musical, videogames e *playlists* de canções. Vendidos em lojas virtuais, em um modelo de economia em eterna (des)construção – entre a venda de anúncios de outros aplicativos recursivamente dentro das lojas virtuais da Android e Apple e a utópica possibilidade de reinventar mercados, licenciamentos e cartórios com as tecnologias em *blockchain*.

De toda a cena de aplicativos musicais que prolifera com a popularização onipresente dos sistemas Android e iOS, com o modelo ergonômico de telefonia moldando nossa postura cotidiana, vale aqui uma atenção aos modelos de desenvolvimento de aplicativos musicais que derivaram da importante iniciativa do programador Peter Brinkmann<sup>8</sup> – a organização da *audio engine*<sup>9</sup> do interpretador da linguagem PureData<sup>10</sup> em forma de uma biblioteca para acesso de entradas e saídas de outras interfaces gráficas, feitas em outras linguagens de programação.

---

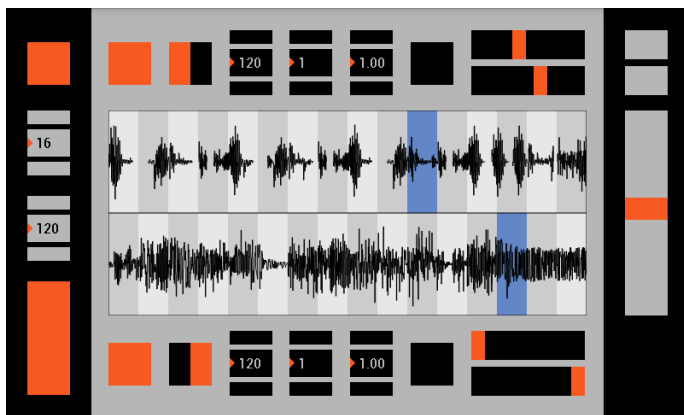
8 Disponível em: <https://github.com/libpd/libpd>. Acesso em: 29 jul. 2018.

9 “Motor de áudio” (tradução nossa): de maneira simplificada, é possível entender a libpd como uma separação do processamento de áudio sem a parte gráfica, permitindo que outras interfaces gráficas a usem como motor de áudio e possam também abrir *patches* feitos em PD sem que estes precisem ser editáveis.

10 Disponível em: <http://puredata.info>. Acesso em: 29 jul. 2018.

Peter Brinkmann apresenta coordenadas que serviram de base para projetos interessantes para *mobiles*<sup>11</sup>. (BRINKMANN *et al.* 2011; BRINKMANN, 2012) Exemplos de projetos que seguiram nesse sentido são o kit de desenvolvimento MobMuPlat (IGLESIA, 2013), a plataforma de composição Ninja Jamm<sup>12</sup> (KELLY, 2016) e o conjunto de aplicativos Música Móvel.<sup>13</sup> (FIGUEIRÓ; ROHDE; SOARES, 2016)

Figura 7: Interface do Aplicativo BeatSlicer – desenvolvido com LibPd e Processing como um dos aplicativos do projeto Música Móvel



Fonte: autor (captura de tela).

- 11 Ver o artigo Embedding Pure Data with libpd (BRINKMANN *et al.*, 2011), apresentado na 4ª Convenção Internacional de PureData, e também seu livro Making Musical Apps (BRINKMANN, 2012).
- 12 Disponível em: <http://www.ninjjamm.com>. Acesso em: 29 jul. 2018.
- 13 Disponível em: <https://musicamovelbahia.wordpress.com/about>. Acesso em: 29 jul. 2018.

Esta biblioteca possibilitou nos anos seguintes a portabilidade de patches PureData para plugins de outros softwares com o Camomile<sup>14</sup> (GUILLOT, 2018) e o desenvolvimento de outras interfaces gráficas para edição em PD, como o notório Purr-Data<sup>15</sup>, derivado de uma customização feita pela Orquestra de Laptops da Universidade VirginiaTech (Pd-l2ork<sup>16</sup>).

Os primeiros seis anos da libpd têm visto a adoção e crescimento estável de um ecossistema baseado em Pure Data. Agora existe suporte a um grande número de linguagens de programação e desenvolvimento, possibilitando uma nova variedade de aplicativos audiovisuais, instrumentos digitais e experiências sonoras. Neste ponto o desenvolvimento da libpd está muito estável mas, para avançar nessas questões, é preciso ainda empreender uma série de melhorias para a libpd trabalhar com plugins de áudio e também como peça central para novas interfaces gráficas de usuário.<sup>17</sup> (BRINKMANN *et al.*, 2016, p. 5, tradução nossa)

---

14 Disponível em: <https://github.com/pierreguillot/Camomile>. Acesso em: 29 jul. 2018.

15 Disponível em: <https://github.com/agraef/purr-data/releases>. Acesso em: 29 jul. 2018.

16 Disponível em: <http://l2ork.music.vt.edu/main/make-your-own-l2ork/software>. Acesso em: 29 jul. 2018.

De maneira similar ao que é feito com a biblioteca GEM<sup>18</sup> de edição de imagens em uma janela de processamento paralelo, podemos gerar gráficos para além dos elementos de interação da janela de edição do programa. A diferença é que com Ofelia agora é possível usar o código gerado para compilar um arquivo binário para várias plataformas e sistemas operacionais – incluindo dispositivos móveis – baseando-se na biblioteca libpd e na biblioteca para computação gráfica openFrameworks.<sup>19</sup> (2018)

As bifurcações de caminhos em projetos de código aberto podem ser vertiginosas, mas também saudáveis. Nesse tipo de contexto, as decisões não ficam centralizadas apenas em focos de organização de grandes ou médios projetos para consumidores alienados à genealogia de sua programação. Experimentos podem surgir como flores que racham o concreto.

---

17 “The first six years of libpd have seen the adoption and steady growth of a Pure Data-based ecosystem. Support for numerous programming languages and development environments has been added, leading to a new variety of audio visual apps, digital instruments, and sonic experiences. At this point, libpd development is largely stable but, moving forward, there are a number of improvements that can be made for libpd to work within audio plugins and as a core for new GUIs.” (BRINKMANN *et al.*, 2016)

18 Disponível em: <https://puredata.info/downloads/gem>. Acesso em: 29 jul. 2018.

19 Disponível em: <https://openframeworks.cc>. Acesso em: 29 jul. 2018.



## **LIVE CODING – A AÇÃO DE PROGRAMAR COMO INVOCADORA DA POSSESSÃO DE UM FANTASMA DA MÁQUINA EM CORPO PRESENTE**

Alguém pode relutantemente argumentar que assistir alguém *codar* ao vivo é algo que só poderia ser usufruído por outros programadores. Pensando dessa maneira, não seria também falacioso afirmar que a presença de um guitarrista em um concerto ao vivo seria uma ilusão de técnica instrumental para aqueles que não sabem tocar guitarra e podem ficar mais deslumbrados com a presença corporal e com a dança das mãos do instrumentista do que em processos racionais que o levaram a decidir coisas como escalas, progressões ou timbres daquilo que se reproduz ao vivo?

Nós demandamos: \* Queremos acesso à mente do performer, ao instrumento humano completo. \* O obscurantismo é perigoso. Mostre-nos suas telas. \* Programas são instrumentos capazes de modificar a si próprios. \* Um programa existe para ser transcendido – linguagem artificial é o meio. \* Código pode ser visto tanto quanto escutado, algoritmos subjacentes aparecem tanto quanto seu aspecto visual. \* *Live coding* não é sobre ferramentas. Algoritmos são pensamentos.

Serras elétricas são ferramentas. É por isso que os algoritmos são por vezes mais difíceis de notar que as serras elétricas. (TOPLAP, 2010, tradução nossa)<sup>20</sup>

Naturalmente foi surgindo, na sequência de popularização de um cenário de músicos interessados em programar e programadores interessados em performar e compor música, um cenário de eventos ao vivo onde o sujeito que programa não apenas se coloca como o suporte de algum outro artista em cena ou a técnica por trás de uma cenografia ou instalação interativa, mas como figura que se expõe ao mesmo risco e adrenalina que os músicos e performers, agora produzindo seu código como parte de uma ação ao vivo.

Levantando os punhos pro alto, gritando, enrolando cabos, digitando palavras mágicas projetadas em um cenário onde o puro código está a mostra como entranhas de um fantasma que cospe sons enquanto se mostra como o que é: um conjunto de agrupamentos sintáticos compondo pensamentos sonoros. Pura ordem de sintagmas – como as frases que deciframos até aqui para sintonizar nossos pensamentos.

---

20 “We demand:\* Give us access to the performer's mind, to the whole human instrument. \* Obscurantism is dangerous. Show us your screens. \* Programs are instruments that can change themselves \* The program is to be transcended – Artificial language is the way. \* Code should be seen as well as heard, underlying algorithms viewed as well as their visual outcome. \* Live coding is not about tools. Algorithms are thoughts. Chainsaws are tools. That's why algorithms are sometimes harder to notice than chainsaws.” (TOPLAP, 2010)

A prática conta com festivais e eventos cada vez mais específicos, como a International Live Coding Conference, evento itinerante anual iniciado em 2015.<sup>21</sup> A rede organizada pelo domínio TOPLAP.org (TOPLAP, 2010) existe desde 2004 e continua sendo uma excelente fonte pesquisa<sup>22</sup> sobre eventos, softwares, manifestos e artigos sobre o tema.

Alguns destes eventos estão sendo chamados de AlgoRaves<sup>23</sup> – construindo uma rede de festivais onde a música algorítmica feita ao vivo é desafiada a servir a um público que está ali também para dançar, portanto com um compromisso maior com a música hipnótica e ritual. Vale lembrar que esse tipo de performance sempre foi estimulado em eventos de arte digital que valorizavam a presença do programador como autor criativo de projetos. Alguns destes com temas mais específicos, como o veterano Píksel<sup>24</sup> surgido na Noruega no contexto específico da arte produzida com software livre e código aberto, ou o congresso Nime (New Interfaces for Musical Expression),<sup>25</sup> realizados em

---

21 Disponível em: <http://iclc.livecodenetwork.org/2019/index.html>. Acesso em: 29 jul. 2018.

22 Disponível em: <https://github.com/toplap/awesome-livecoding>. Acesso em: 29 jul. 2018.

23 Disponível em: <https://github.com/toplap/awesome-livecoding>. Acesso em: 29 jul. 2018.

24 Disponível em: <http://piksel.no>. Acesso em: 29 jul. 2018.

25 “Novas Interfaces para Expressão Musical” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.nime.org>. Acesso em: 29 jul. 2018.

diversas universidades da Europa e América do Norte, ambos passando de seus 18 anos.

Em outro extremo temos um pensamento de ensino da programação que trabalha o *live coding* como base, com música algorítmica sendo estimulada de maneira muito especializada em interfaces como a Sonic-Pi,<sup>26</sup> que já vem instalada por padrão no sistema operacional oficial do Raspberry Pi – o Raspbian – e foi pensada justamente como um estímulo ao estudo da programação através da música.

## CONCLUSÃO

Resta-nos então decidir se acompanhar esses cenários, aprofundando conhecimentos de programação como quem aprofunda pensamentos musicais, políticos, poéticos é algo assim tão diferente de dedilhar violões, assobiar refrões ou montar os bloquinhos em algum sequenciador de *loops* preferido. Enquanto um lugar ali ao lado, transbordando código fértil nos acena um novo “Olá Mundo”.

---

26 Disponível em: <https://sonic-pi.net>. Acesso em: 29 jul. 2018.

## REFERÊNCIAS

APHEX TWIN.  $\Delta Mi-1 = -\partial \Sigma n=1NDi[n][\Sigma j \in C\{i\}Fji[n-1] + Fexti[[n-1]]$ . In: Windowlicker (single). Sheffield: Warp Records, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wSYAZnQmffg>. Acesso em: 11 fev. 2019.

BRINKMANN, Peter *et al.* Embedding Pure Data with libpd. In: PURE DATA CONVENTION, 4., 2011, Weimar – Berlin. *Proceedings [...]* Weimar: Bauhaus-Universität, 2011. Disponível em: <https://www.uni-weimar.de/kunst-und-gestaltung/wiki/PDCON:Conference>. Acesso em: 21 fev. 2019.

BRINKMANN, Peter. *Making musical apps*. Sebastopol: O'Reilly Media, 2012.

BRINKMANN, Peter *et al.* Libpd: Past, Present, and Future of Embedding Pure Data. In: PURE DATA CONVENTION, 5., 2016, New York. *Proceedings [...]* New York: NYU, 2016. Disponível em: <http://www.nyu-waverlylabs.org/pdcon16/proceedings/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

CHOWNING, John M. The synthesis of complex audio spectra by means of frequency modulation. *Journal of the audio engineering society*, v. 21, n. 7, p. 526-534, 1973.

COLLINS, Nicolas. *Handmade electronic music: the art of hardware hacking*. New York: Routledge, 2014.

FENDERSON, Jerobeam. *Oscilloscope Music*. Vienna, 2016. Disponível em: <https://oscilloscopemusic.com/watch.php>. Acesso em: 29 jul. 2018.

FIGUEIRÓ, Cristiano; ROHDE, Bruno; SOARES, Guilherme. Música Móvel Apps – Experimentation and open design for musical instruments in Android. In: PURE DATA CONVENTION, 5., 2016, New York. *Proceedings* [...] New York: NYU, 2016. Disponível em: <http://www.nyu-waverlylabs.org/pdcon16/proceedings/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

GHAZALA, Reed. *Circuit-Bending: Build your own alien instruments*. Indianapolis: Wiley Publishing, 2005.

GUILLOT, Pierre. Camomile: Creating audio plugins with Pure Data. In: LINUX AUDIO CONFERENCE, 15., 2018, Berlin. *Proceedings* [...] Berlin: TU Berlin, 2018. Disponível em: [https://lac.linuxaudio.org/2018/pdf/LAC2018\\_proceedings.pdf](https://lac.linuxaudio.org/2018/pdf/LAC2018_proceedings.pdf). Acesso em: 21 fev. 2019.

HEIKKILÄ, Ville-Matias. Algorithmic symphonies from one line of code – how and why? In: *Countercomplex: bitwise creations in a pre-apocalyptic world*. Oulu, 2011. Disponível em: <http://countercomplex.blogspot.com/2011/10/algorithmic-symphonies-from-one-line-of.html>. Acesso em: 11 fev. 2019.

IGLESIA, Daniel. *MobMuPlat*. [S. l.], c2013. Disponível em: <http://danieliglesia.com/mobmuplat>. Acesso em: 21 fev. 2019.

KELLY, Edward. Casting a Line: A Flexible Approach to Soundfile Playback Using libPd in Ninja Jamm. *In: PURE DATA CONVENTION*, 5., 2016, New York. *Proceedings [...]* New York: NYU, 2016.

Disponível em:

<http://www.nyu-waverlylabs.org/pdcon16/proceedings/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

NIERHAUS, Gerhard. *Algorithmic composition: paradigms of automated music generation*. Wien: Springer Science & Business Media, 2009.

PINTO, Theophilo Augusto. *Música e eletrônica no Brasil: vãos abortados de uma pesquisa frutífera*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. 2002.

PUCKETTE, Miller. Max at seventeen. *Computer Music Journal*, v. 26, n. 4, p. 31-43, 2002.

TOPLAP. *ManifestoDraft*. 2010. Disponível em:

<https://toplap.org/wiki/ManifestoDraft>. Acesso em: 11 fev 2019.

WILLIAMS, Elliot. *Black MIDI: There Is No Denser Music*. 2015.

Disponível em: <https://hackaday.com/2015/11/12/black-midi-there-is-no-denser-music/>. Acesso em: 11 fev. 2019.

## ESMERIL

*Processo de desenvolvimento de um  
reprodutor musical expandido*

Bruno Faria Rohde

### APRESENTAÇÃO

ESMERIL é uma plataforma livre para criação, performance e distribuição musical<sup>1</sup> – um aplicativo para dispositivos móveis Android que reproduz músicas num formato aberto e permite uma experiência de escuta interativa. Ele pode ser usado tanto por pessoas interessadas apenas na apreciação das músicas existentes na plataforma, como por artistas e entusiastas da música digital para recompor materiais existentes em tempo real, gerando novos gestos e resultados sonoros, que podem ser gravados no próprio aplicativo.

Na perspectiva dos softwares livres<sup>2</sup> (FREE SOFTWARE FOUNDATION, 2018) e da potencialização das práticas culturais e

---

1 Disponível em: <https://github.com/brunorohde/ESMERIL>. Acesso em: 24 jan. 2019.

2 Softwares que as pessoas possuem a liberdade de executar, copiar, distribuir, estudar e alterar para seus propósitos.



artísticas autônomas, o ESMERIL é uma plataforma aberta, tanto no código – publicado com licença GPLv3<sup>3</sup> – quanto na produção do conteúdo que será disponibilizado. Novas *cenas*, como são chamadas as composições no programa, poderão ser submetidas para o catálogo por qualquer pessoa, bem como será possível realizar o intercâmbio e mesmo comercialização de cenas individualmente. (ROHDE *et al.*, 2019)

Figura 1: aplicativo ESMERIL



Fonte: autor (captura de tela).

3 Disponível em: <https://www.gnu.org/licenses/gpl.html>. Acesso em: 24 jan. 2019.

O ESMERIL surgiu no contexto do I ESME – Encontro de Selos de Música Experimental, ocorrido em Salvador, Bahia, em outubro de 2018. Durante a primeira fase de construção do Encontro, ainda em 2016, debatemos a possibilidade de criação de uma rede de produção e distribuição de música independente utilizando uma ferramenta própria e aberta, conectando nosso interesse por códigos, culturas e artes livres com a proposição de caminhos para o desenvolvimento técnico e econômico da rede envolvida de artistas e de produção cultural. O ESMERIL foi imaginado coletivamente para ser essa ferramenta. A partir de então, a discussão de características do aplicativo e da rede foi e está sendo feita em equipe, composta por Bruno Rohde, Cristiano Figueiró, Guilherme Soares e Rafael De Marchi, com a contribuição das demais pessoas envolvidas no projeto e artistas que já participam da rede.

No I ESME foi apresentada e testada uma versão beta do ESMERIL e realizamos o primeiro laboratório criativo com artistas de 16 selos de sete estados do Brasil, que receberam formação e criaram composições abertas que farão parte do catálogo disponibilizado na versão de lançamento. Junto à equipe do projeto, tais artistas vão colaborar de diferentes formas para a replicação dos conhecimentos necessários na criação de cenas, trazendo um caráter rizomático ao processo, algo que buscamos desde o princípio. Pretendemos que o projeto tenha desdobramentos futuros, com melhorias e ampliação de recursos criativos no software e com a expansão e fortalecimento nacional

e internacional da rede de pessoas envolvidas na criação e distribuição musical e no desenvolvimento dos códigos da plataforma.

No presente artigo comento as principais decisões tomadas em relação ao ambiente de trabalho utilizado, definições de processamento de áudio, processo de composição das cenas, interação (gestos) e interface gráfica, gestão de conteúdos do catálogo da plataforma, e outros aspectos. Ao pontuar dificuldades enfrentadas e soluções encontradas, este texto serve como uma documentação crítica proposta pelo desenvolvedor da ferramenta, contribuindo num possível acesso de pessoas novas ao desenvolvimento do projeto e, de modo geral, na disseminação de culturas de criação e fruição artísticas enraizadas em práticas de responsabilidade técnica-política-cultural.

Considerando o significativo volume atual de código do ESMERIL, serão destacados apenas alguns trechos, necessários para esclarecer conceitos fundamentais da programação. A leitura deste texto também pode ser realizada acompanhando no próprio código os tópicos discutidos. As instruções para rodar o programa são encontradas na sessão *Ambiente de trabalho*.

O ESMERIL é desenvolvido principalmente em Pure Data,<sup>4</sup> ou apenas Pd, um ambiente gráfico de programação em tempo real com código aberto criado originalmente para processamento de áudio e composição musical. Sua base foi desenvolvida e é mantida por Miller Puckette, mas desde o início tornou-se um

---

4 Disponível em: <https://puredata.info/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

projeto coletivo, do qual uma ampla comunidade de desenvolvedores participa, mantendo e criando novas funções que atualmente cobrem diversos campos de aplicação artísticos e técnicos. Trata-se de uma ferramenta multiplataforma – funciona em qualquer sistema operacional e nos mais variados tipos de hardware, desde computadores antigos, passando por celulares e tablets, até computadores e videogames de ponta.

No momento da escrita deste artigo, a primeira versão do ESMERIL continua em desenvolvimento com a finalização do sistema de gestão do catálogo de cenas (disponibilizado via internet pelo aplicativo), além de outras melhorias e correção de erros apontados na fase de testes. Também está sendo produzido pela equipe um manual do usuário, contendo descrição completa da interface e uso da plataforma, que será publicado junto ao aplicativo.

## **PESQUISA**

O ESMERIL é desdobramento de uma pesquisa coletiva em criação de instrumentos digitais que vem sendo realizada desde 2014, ano do projeto Música Móvel<sup>5</sup> no qual foram desenvolvidos oito aplicativos para dispositivos móveis Android, experimentando

---

5 Disponível em: <https://musicamovelbahia.wordpress.com/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

diferentes abordagens na produção de arte sonora e música com interfaces multitoque. (FIGUEIRÓ; ROHDE; SOARES, 2016) No contexto do Música Móvel, fui responsável pela criação de dois aplicativos, B/I/T/S/L/C<sup>6</sup> e Multigranular,<sup>7</sup> dos quais derivaram posteriormente as principais características da interface e gestualidade do ESMERIL. Duas técnicas de manipulação de amostras (*samples*) de áudio foram utilizadas na criação dos aplicativos, ambos desenvolvidos utilizando as linguagens de programação Pure Data para a parte de áudio, Processing<sup>8</sup> para a interface, e Java para a base de código Android. Importantes referências gerais em técnicas de computação musical implementadas em Pure Data podem ser encontradas nos trabalhos de Andy Farnell (2010) e Johannes Kreidler (2009).

B/I/T/S/L/C (Figura 2) é uma implementação simples de um fatiador de batidas/batimentos (*beatslicer*) com duas camadas de áudio fragmentadas em trechos simétricos para reprodução linear ou randômica. Os áudios de cada camada podem ser selecionados nas pastas do dispositivo, e parâmetros da fragmentação e reprodução podem ser alterados pela interface, que possui uma área multitoques sobre as formas de onda, além de botões, controles deslizantes (*sliders*) e caixas de números. Um *mixer* e um sistema de gravação simples também estão disponíveis. Cabe

---

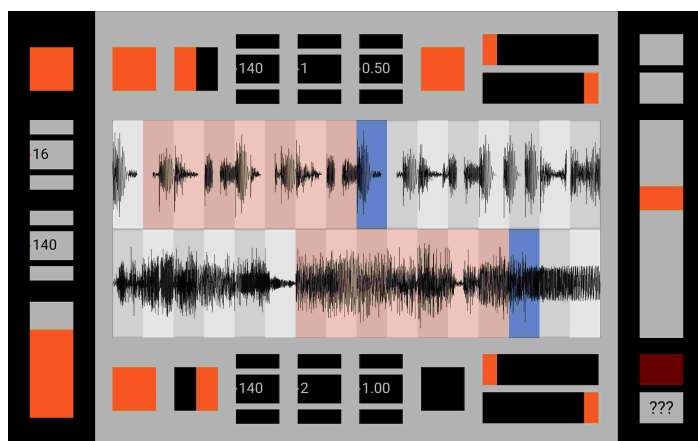
6 Disponível em: <https://github.com/brunorohde/BITS/LC>. Acesso em: 24 jan. 2019.

7 Disponível em: <https://github.com/brunorohde/Multigranular>. Acesso em: 24 jan. 2019.

8 Disponível em: <https://processing.org/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

mencionar que minha pesquisa em ferramentas interativas para fatiar áudios teve influência direta do Navalha,<sup>9</sup> software livre desenvolvido por Guilherme Soares (2009), o qual possui uma interface expressiva e documentação de uso, e serviu como inspiração para meus futuros trabalhos. (SOARES, 2010)

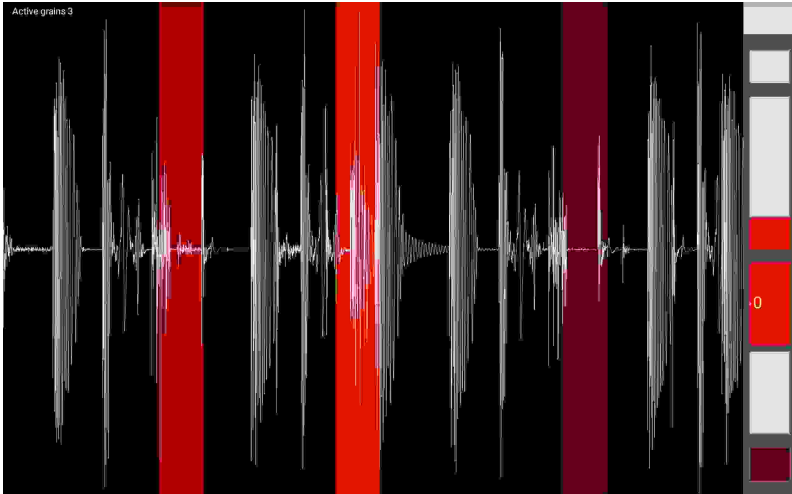
Figura 2: Aplicativo B/I/T/S/L/C



Fonte: autor (captura de tela).

9 Disponível em: <https://github.com/glerm/navalha>. Acesso em: 24 jan. 2019.

Figura 3: Aplicativo Multigranular



Fonte: autor (captura de tela).

Multigranular (Figura 3) é um gerador de grãos, ou granulador, que permite controlar até 10 trechos com reprodução cíclica pela interação multitoques sobre a forma de onda do áudio escolhido. O tamanho dos grãos de leitura pode ser definido pela interface; a amplitude de cada grão é determinada pela posição do toque no eixo Y (vertical) da tela, e o ponto de início da reprodução pela posição no eixo X (horizontal). Nesse aplicativo também é possível gravar o áudio durante a performance, e ele possui ainda um efeito simples de linha de atraso (*delay*) para criação de cópias do áudio deslocadas no tempo, inclusive com a possibilidade de

retroalimentação (*feedback*) infinita para geração de ciclos (*loops*) constantes.

Utilizei ambos os aplicativos ao longo dos últimos anos em performances e outras produções individuais e coletivas, e nessa experiência identifiquei algumas melhorias possíveis para as ferramentas. Dois recursos fundamentais seriam a capacidade de manipular diferentes áudios ao mesmo tempo, divididos em camadas, e também ter um sistema de memória de parâmetros que permitisse de algum modo a criação de composições passíveis de reprodução posterior. Como veremos, esses dois aplicativos e as novas demandas originadas em seu uso serviram como base para estabelecer um curso de desenvolvimento para o ESMERIL.

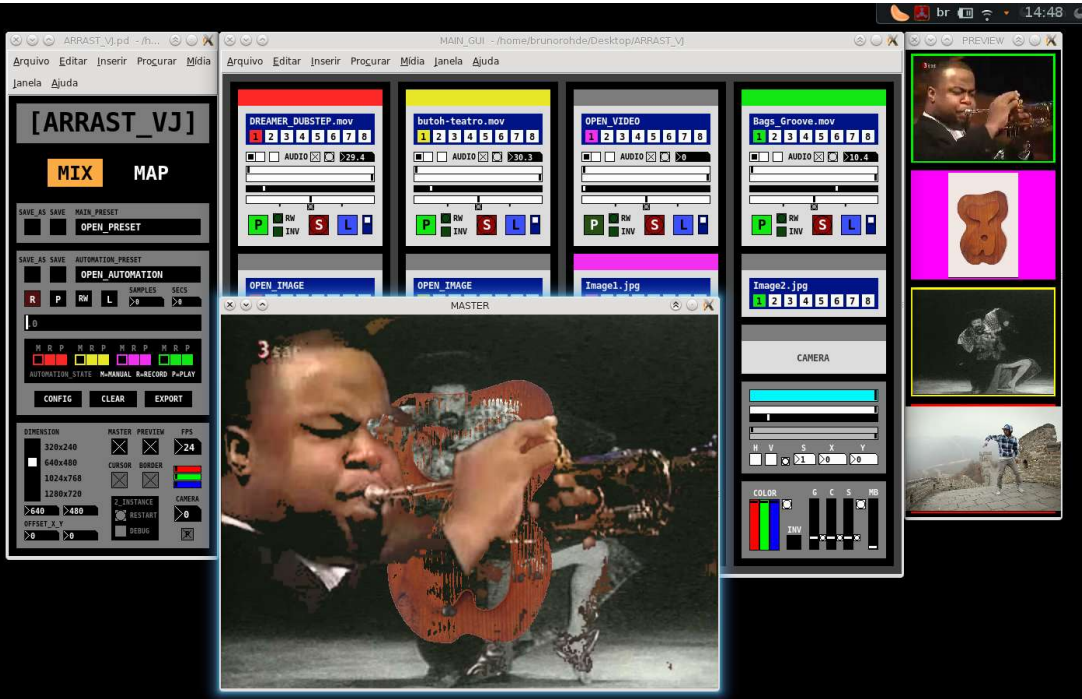
Em 2015 tive a oportunidade de iniciar o desenvolvimento de outro software em Pure Data, no qual era necessária a gestão de memória para um conjunto relativamente grande de parâmetros. Nesse ano publiquei a primeira versão do [ARRAST\_VJ],<sup>10</sup> um software livre para criação audiovisual que possibilita a manipulação em tempo real de clipes de vídeo (com áudio), imagens e câmeras, com módulo de aplicação de efeitos e recursos de mixagem (modo MIX) e mapeamento 2D (modo MAP). Nesse ponto, o software era capaz de armazenar na memória padrões de parâmetros (*presets*) que podiam ser recuperados, esboçando um sistema de composição mínimo.

---

10 Disponível em: <http://arrastvj.org/>. Acesso em: 24 jan. 2019.



Figura 4: software [ARRAST\_VJ]



Fonte: autor (captura de tela).

Uma nova fase de desenvolvimento do [ARRAST\_VJ] foi possível em 2017 com a aprovação de um projeto de financiamento público.<sup>11</sup> Na segunda versão do software foram expandidas as possibilidades para criação de composições

11 Apoio financeiro do Governo do Estado, através do Edital Culturas Digitais 2016, do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura da Bahia.

interativas, que podem ser armazenadas, reproduzidas e exportadas como vídeo. Além de uma melhoria no sistema de memória, foram criados um mecanismo de automação de parâmetros e uma interface de comunicação OSC (*Open Sound Control*)<sup>12</sup> para integração com outros softwares e hardwares. (ROHDE, 2018)

A nova lógica de parametrização e composição implementada no [ARRAST\_VJ] vinha também sendo testada em outras ferramentas de uso pessoal. Diferentes módulos foram desenvolvidos para compor um conjunto funcional que eventualmente chamei COMEMO Sistema – Sistema de Controle e Memória Modular para aplicações em Pure Data. Durante o desenvolvimento do ESMERIL em 2018, esse sistema foi ampliado nas suas funcionalidades e serviu como base para implementação da interface de controle e composição do aplicativo.

Além do B/I/T/S/L/C, Multigranular e [ARRAST\_VJ], outro projeto se tornou uma referência importante, o Ninja Jamm,<sup>13</sup> um aplicativo criado em 2013 pelo selo inglês Ninja Tunes para divulgação de músicas de artistas de seu catálogo, o qual já trazia a manipulação sobre composições preexistentes como proposta de uso. Descobrimos o aplicativo ainda em 2014, na pesquisa para o projeto Música Móvel, porém na época não tive acesso a um dispositivo iOS, a única plataforma contemplada até então, e não pude estudá-lo a fundo. Durante o desenvolvimento do ESMERIL,

---

12 Disponível em: <http://opensoundcontrol.org/osc>. Acesso em: 24 jan. 2019.

13 Disponível em: <http://www.ninjabamm.com/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

no entanto, o aplicativo já estava disponível na plataforma Android, e a partir do estudo de sua interface vieram algumas inspirações importantes de gestos e recursos.

Figura 5: Aplicativo Ninja Jamm



Fonte: autor (captura de tela).

A principal contribuição, entretanto, veio da iniciativa de Edward Kelly, programador responsável pelo processamento de áudio no Ninja Jamm. Apesar de o software não ter o código aberto, ele também foi desenvolvido em Pure Data, e Kelly (2016, p. 67) apresentou durante a PdCon de 2016<sup>14</sup> um artigo no qual demonstra alguns dos principais aspectos da sua implementação de um fatiador de batimentos para o aplicativo. Como veremos na

---

14 PdCon16~: 5ª Convenção Internacional de Pure Data – Nova York – realizada entre 16 e 20 de novembro de 2016. Disponível em: <http://www.nyu-waverlylabs.org/pdcon16/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

sessão *Áudio*, alguns de seus conceitos foram adaptados no mecanismo de áudio do ESMERIL, embora com diferenças significativas.

Nos últimos anos, percebemos uma grande evolução nos recursos de código aberto disponíveis para criação de aplicativos musicais multiplataforma. Um divisor de águas foi o desenvolvimento a partir de 2010 da *libpd*,<sup>15</sup> uma biblioteca em linguagem C que permite a integração de *patches*<sup>16</sup> de Pure Data em projetos implementados em diversas outras linguagens de programação, como C++, C#, Java, Objective-C e Python, bem como oferece suporte para plataformas móveis como Android e iOS (BRINKMANN, 2011, 2012, 2016). A *libpd* está na base dos aplicativos do Música Móvel (FIGUEIRÓ; ROHDE; SOARES, 2016), do Ninja Jamm (KELLY, 2016), do ESMERIL e de outros softwares.

Outro aspecto importante foi uma simplificação progressiva das camadas necessárias no desenvolvimento de um aplicativo. Por exemplo, enquanto no Música Móvel a melhor solução que encontramos foi utilizar duas linguagens diferentes para implementação dos códigos de áudio e interface (Pure Data e Processing, respectivamente), no ESMERIL isso já não foi necessário. Agora é possível programar interfaces complexas e muitos outros recursos no ambiente Pure Data junto ao processamento de áudio, utilizando uma das duas bibliotecas externas desenvolvidas até agora para integração com o projeto

---

15 Disponível em: <https://github.com/libpd/libpd>. Acesso em: 24 jan. 2019.

16 *Patch* é um arquivo contendo código em Pure Data, e é identificado pela extensão “**.pd**”.

openFrameworks<sup>17</sup> (2018), um conjunto de ferramentas para programação criativa em C++ amplamente utilizado e documentado. Ambas as bibliotecas são derivadas do projeto ofxPd,<sup>18</sup> uma extensão criada por Dan Wilcox que permite rodar *patches* de Pure Data dentro de uma aplicação openFrameworks.

A primeira biblioteca desse tipo foi a Pof, desenvolvida por Antoine Rousseau (2014) especialmente para a criação da interface gráfica do Ninja Jamm, e publicada com licença livre. Ela é composta por funções selecionadas do repertório openFrameworks, direcionadas principalmente à criação de interfaces gráficas e outras tarefas importantes, como baixar arquivos da internet, gerir bancos de dados, entre outras.

Em 2018 Zack Lee publicou a biblioteca Ofelia,<sup>19</sup> que tem como proposta ser uma implementação completa das funções disponíveis no núcleo do openFrameworks, objetivo alcançado a partir da versão 2.0.2. Depois de diversos testes e ponderações, optamos por usar Ofelia no desenvolvimento do ESMERIL, por ser uma biblioteca mais completa, com desenvolvimento ativo, ampla documentação, exemplos de uso em diferentes contextos, e uma crescente comunidade usuária. Embora não tenha sido utilizada diretamente, a biblioteca Pof foi estudada e testada em diferentes momentos, contribuindo no processo de pesquisa.

---

17 Disponível em: <https://openframeworks.cc/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

18 Disponível em: <https://github.com/danomatika/ofxPd/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

19 Disponível em: <https://github.com/cuinjune/ofxOfelia>. Acesso em: 24 jan. 2019.

## AMBIENTE DE TRABALHO

A descrição a seguir sobre a configuração do ambiente de desenvolvimento do ESMERIL documenta resumidamente os componentes e passos necessários para aquelas pessoas que quiserem rodar o *patch* utilizado para compor cenas no Pure Data, ou compilar o aplicativo para Android por conta própria, com ou sem alterações no código. Todo o desenvolvimento do ESMERIL foi feito no sistema operacional livre GNU/Linux KXStudio Ubuntu 14.04 64 bits,<sup>20</sup> portanto os comentários aqui se referem a esse sistema, mas as mesmas condições podem ser facilmente replicadas em outras distribuições GNU/Linux. Também é possível explorar o *patch* e mesmo compilar o aplicativo em sistemas Windows e macOS, com algumas particularidades no processo que devem ser pesquisadas pelas pessoas interessadas. É importante observar que são necessários conhecimentos básicos prévios em Pure Data, uso do Android Studio<sup>21</sup> e em tarefas comuns num sistema operacional GNU/Linux para realizar os procedimentos.

Para rodar a primeira versão do ESMERIL no Pure Data são necessários quatro passos:

1. Instalar o Pure Data Vanilla versão 0.47-1 ou superior.<sup>22</sup> Uma vez instalado, testar o programa para verificar o funcionamento

---

20 Disponível em: <http://kxstudio.linuxaudio.org/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

21 Ambiente de desenvolvimento integrado (*IDE*) oficial para desenvolver para a plataforma Android.

22 Disponível em: <http://msp.ucsd.edu/software.html>. Acesso em: 24 jan. 2019.

do áudio. É recomendado uso do gestor de áudio Jack<sup>23</sup> no sistema operacional, configurado para rodar com taxa de amostragem (*samplerate*) de 44 100 Hz e com latência de 20 ms ou mais, a depender da máquina. As configurações de áudio no Pure Data devem seguir as mesmas especificações e ter o Jack como dispositivo de entrada e saída de áudio.

2. No Pure Data, instalar a biblioteca externa Ofelia 1.0.8 – atentar, pois não é a última versão – utilizando Deken.<sup>24</sup> Instalar também a biblioteca Zexy. Depois, rodar algum *patch* de exemplo da Ofelia para verificar se a biblioteca é carregada corretamente. Usando sistema derivado de Ubuntu 14.04, relativamente antigo, tive problemas e precisei compilar o binário da biblioteca manualmente – em versões recentes do Debian (Stretch) ou Ubuntu (18.10), porém, a instalação pelo Deken funcionou corretamente nos testes que realizei.

3. Baixar ou clonar<sup>25</sup> o repositório oficial do projeto.<sup>26</sup> No repositório existem duas pastas distintas: **Pd\_Patch/** e

---

23 Disponível em: <http://jackaudio.org/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

24 Deken é um *plugin* de gestão de bibliotecas externas que vem instalado por padrão no Pure Data. Para baixar uma biblioteca, basta acessar o menu **Help – Find External**s, pesquisar a biblioteca desejada pelo nome, e realizar a instalação.

25 No terminal, digitar:  
**git clone https://github.com/brunorohde/ESMERIL.git**  
(necessário ter o sistema git instalado).

26 Disponível em: <https://github.com/brunorohde/ESMERIL>. Acesso em: 24 jan. 2019.

**Android\_App/**. A primeira para armazenar de modo destacado apenas o *patch*, e a segunda para armazenar o projeto inteiro do aplicativo Android, com diversos outros arquivos.

4. Abrir no Pure Data o arquivo **main.pd**, localizado na pasta **Pd\_Patch/**. Se tudo tiver ocorrido corretamente, o ESMERIL será inicializado e a interface principal do aplicativo será exibida.

Os procedimentos para compilar o aplicativo para Android são um pouco mais complexos, e se somam aos já apontados para rodar o *patch*. A estrutura de arquivos e o processo de compilação do ESMERIL é uma adaptação do exemplo publicado por Zack Lee no repositório do ofxOfelia, utilizando especificamente a versão 1.0.8<sup>27</sup> da biblioteca externa para Pure Data. Nesse exemplo, o suporte à plataforma Android passa pela utilização do projeto ofxPd, uma implementação da libpd no contexto openFrameworks. As alterações realizadas para o ESMERIL foram a troca do *patch* principal e da pasta de dados, além de modificações em alguns arquivos que serão comentadas na sessão *Gestão do catálogo de cenas*.

O resultado do processo de compilação é um aplicativo que pode ser executado em dispositivos com sistema operacional

---

27 Disponível em: <https://github.com/cuinjune/ofxOfelia/releases/tag/v1.0.8>. Acesso em: 24 jan. 2019.



Android versão 6 ou superior. Durante os testes identifiquei um problema grave na utilização da biblioteca Ofelia em Android 5 ou abaixo: com poucos minutos de uso, a interface do aplicativo apresentava irregularidades até desaparecer por completo. Relatei o problema ao desenvolvedor da biblioteca, mas não conseguimos identificar uma causa ou solução rápida. Frente a isso, a saída encontrada para o ESMERIL foi restringir a instalação do aplicativo a dispositivos Android 6 ou mais recentes, considerando que atualmente o sistema está na versão 9, e versões abaixo de 7 são consideradas sem suporte.

A compilação do ESMERIL para Android passa pelas seguintes etapas:

1. Baixar e descompactar o projeto openFrameworks na versão 0.9.8 para Android.<sup>28</sup>
2. Baixar os seguintes addons (bibliotecas externas) para openFrameworks: **ofxOfelia 1.0.8**,<sup>29</sup> **ofxPd 1.6.1**<sup>30</sup> e **ofxMidi 1.0.6**.<sup>31</sup> Descompactar os arquivos baixados na

---

28 Disponível em: [http://www.openframeworks.cc/versions/v0.9.8/of\\_v0.9.8\\_android\\_release.tar.gz](http://www.openframeworks.cc/versions/v0.9.8/of_v0.9.8_android_release.tar.gz). Acesso em: 24 jan. 2019.

29 Disponível em: [https://github.com/cuinjune/ofxOfelia/releases/download/v1.0.8/ofxOfelia\\_Android.zip](https://github.com/cuinjune/ofxOfelia/releases/download/v1.0.8/ofxOfelia_Android.zip). Acesso em: 24 jan. 2019.

30 Disponível em: <https://github.com/danomatika/ofxPd/archive/1.6.1.tar.gz>. Acesso em: 24 jan. 2019.

31 Disponível em: <https://github.com/danomatika/ofxMidi/archive/1.0.6.tar.gz>. Acesso em: 24 jan. 2019.

pasta **of\_v0.9.8\_android\_release/addons/**, e renomear cada pasta descompactada mantendo apenas o nome base de cada biblioteca (por exemplo, **ofxOfelia**).

3. Baixar código-fonte do Pure Data 0.48-1.<sup>32</sup> Descompactar arquivo, encontrar e copiar a pasta **src/** para dentro da pasta **of\_v0.9.8\_android\_release/addons/ofxOfelia/libs/pd/**.

4. No terminal, navegar até **of\_v0.9.8\_android\_release/addons/ofxOfelia/scripts/Android/** e executar o seguinte comando: **sudo ./updateOF.sh**.

5. Baixar e inicializar o Android Studio.<sup>33</sup> Utilizei a versão 3.1.3, de junho de 2018, porém versões mais recentes também devem funcionar.

6. Baixar o **android-ndk-r10e**<sup>34</sup> e descompactar na mesma pasta onde está o Sdk (Software development kit) do Android Studio, normalmente em **home/usuario/Android/**.

---

32 Disponível em: <http://msp.ucsd.edu/Software/pd-0.48-1.src.tar.gz>. Acesso em: 24 jan. 2019.

33 Disponível em: <https://developer.android.com/studio/?hl=pt-br>. Acesso em: 24 jan. 2019.

34 Disponível em: [https://dl.google.com/android/repository/android-ndk-r10e-linux-x86\\_64.zip](https://dl.google.com/android/repository/android-ndk-r10e-linux-x86_64.zip). Acesso em: 24 jan. 2019.

7. Na pasta **of\_v0.9.8\_android\_release/libs/openFrameworksCompiled/project/android**, editar o arquivo **paths.make** e alterar o caminho em **NDK\_ROOT** para o caminho da pasta **/ndk** recém-instalada.
8. No diretório do código-fonte do ESMERIL baixado anteriormente, entrar na pasta **Android\_App/** e copiar a subpasta **ESMERIL/** para **of\_v0.9.8\_android\_release/apps/myApps/**.
9. No Android Studio, abrir o projeto **of\_v0.9.8\_android\_release/apps/myApps/ESMERIL**.
10. No menu **File/Project Structure**, indicar o caminho da pasta **ndk/** instalada anteriormente. Por exemplo, **/home/usuario/Android/android-ndk-r10e**.
11. O Android Studio tentará sincronizar o projeto, e nas primeiras vezes podem aparecer erros devido a componentes não encontrados. Nesse caso, o programa deve sugerir na janela de relatório do processo de compilação o download dos componentes necessários, basta aceitar as sugestões e tentar sincronizar o projeto novamente. Repetir esse processo até que não sejam indicados novos erros e a sincronização finalize com sucesso, o que pode tomar algum tempo.

12. Nesse ponto, já é possível compilar e instalar a versão *Debug* do ESMERIL em um dispositivo Android 6 ou superior habilitado para depuração USB, através do menu **Run/Run 'ESMERIL'**.

## ESTRUTURA GERAL DO CÓDIGO

A programação do ESMERIL procura respeitar orientações de boas práticas em Pure Data (ZMOELNIG *et al.*, 2008), num esforço por deixar evidentes, na disposição visual e nos comentários do código, as operações executadas em cada bloco funcional e a troca de dados entre eles. O princípio da modularidade foi utilizado sempre que possível, reduzindo o tempo de programação e facilitando a manutenção posterior do código. Essas decisões refletem nosso interesse de que outras pessoas desenvolvedoras possam colaborar futuramente no projeto, e que curiosas possam estudar e compreender a implementação da ferramenta.

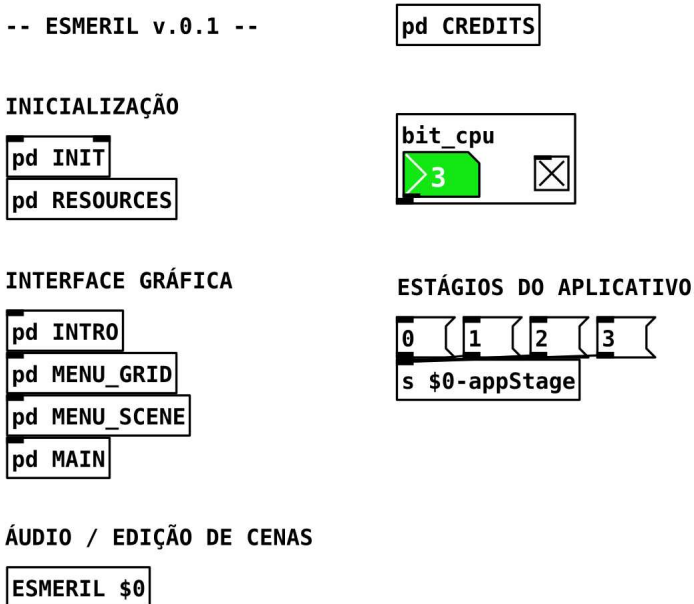
Um conjunto de abstrações<sup>35</sup> foi desenvolvido para funções executadas múltiplas vezes. Elas estão localizadas na pasta **data/abs/**, e são nomeadas com dois prefixos diferentes: **bit\_** para as abstrações do mecanismo de áudio e sistema de

---

35 Abstração é um *patch* em Pure Data salvo num arquivo **.pd** que pode ser instanciado como um objeto dentro de outro *patch*, o qual passa a poder acessar as funções programadas no primeiro.

parametrização e memória, e **gui\_** para as relativas à interface gráfica. O prefixo **bit\_** vem do fato do mecanismo de reprodução das cenas no ESMERIL utilizar um sistema fatiador de batimentos inspirado no B/I/T/S/L/C. Os usos de algumas dessas abstrações serão discutidos adiante nos contextos de aplicação.

Na Figura 6 vemos o *patch* principal – **main.pd** – que pode ser analisado como um diagrama básico dos blocos funcionais do código, dividido em três partes nas janelas da esquerda, organizadas de cima a baixo de acordo com a ordem de execução. Na direita encontram-se uma janela dos créditos de desenvolvimento, um medidor de processamento e um atalho para os diferentes estágios do aplicativo.

Figura 6: Patch `main.pd`

Fonte: autor (captura de tela).

O primeiro bloco é responsável pela inicialização do aplicativo, e é dividido em duas janelas:

1. **[pd INIT]**<sup>36</sup>: declara as bibliotecas externas – Ofelia (1.0.8) e Zexy – e os caminhos para as pastas de dados necessários no ESMERIL. Alterna código entre modo *patch* e *aplicativo*. Gerencia a janela gráfica de saída do ambiente openFrameworks. Realiza cálculos baseados nas dimensões da tela e envia informações necessárias para desenho da interface. Envia sinal no momento certo para renderização da interface, e opera a criação automática de pastas do aplicativo nos dispositivos Android.

2. **[pd RESOURCES]**: primeiro, carrega de modo ordenado os recursos que precisam ser armazenados na memória RAM, como imagens **.png** e fontes utilizadas na interface. Um detalhe importante descoberto nessa etapa é que o processo deve ser atrasado alguns milissegundos em relação à inicialização pois, se tentarmos realizar operações intensas na RAM no momento da abertura do aplicativo no Android, ocorrem erros graves. O carregamento dos recursos também condiciona a mudança inicial de estágios da interface do ESMERIL. Após a conclusão dessa etapa, é dado início ao processo de gestão do conteúdo para o menu de cenas, que será discutido numa sessão específica devido a sua relativa complexidade.

---

36 Existe uma convenção, adotada também neste artigo, para a notação de objetos do Pure Data em texto: são representados entre colchetes. Exemplo: **[osc-]**.

O segundo bloco funcional implementa a interface gráfica do ESMERIL, dividida em janelas relativas aos quatro estágios do aplicativo:

1. [**pd INTRO**]: tela de abertura.
2. [**pd MENU\_GRID**]: catálogo com múltiplas cenas.
3. [**pd MENU\_SCENE**]: catálogo com foco nas informações de cada cena.
4. [**pd MAIN**]: janela principal para ouvir e interagir com a cena escolhida.

Logo abaixo, o terceiro bloco consiste em apenas uma janela, a abstração [**ESMERIL**], na qual ocorre todo o processamento de áudio e onde podem ser compostas novas cenas para o aplicativo. Nas sessões a seguir, comento os principais aspectos da implementação desses dois blocos. Respeitando a ordem cronológica do desenvolvimento, começo pelo processamento de áudio e sistema de composição, seguidos por interface gráfica e o sistema de gestão do catálogo de cenas.

Para a troca de dados e controles entre as unidades de processamento do áudio e da interface, foi desenvolvido um sistema de comunicação centralizado em canais organizados por função. Essa decisão facilita a compreensão do fluxo geral de informações, bem como futuras manutenções e modificações no

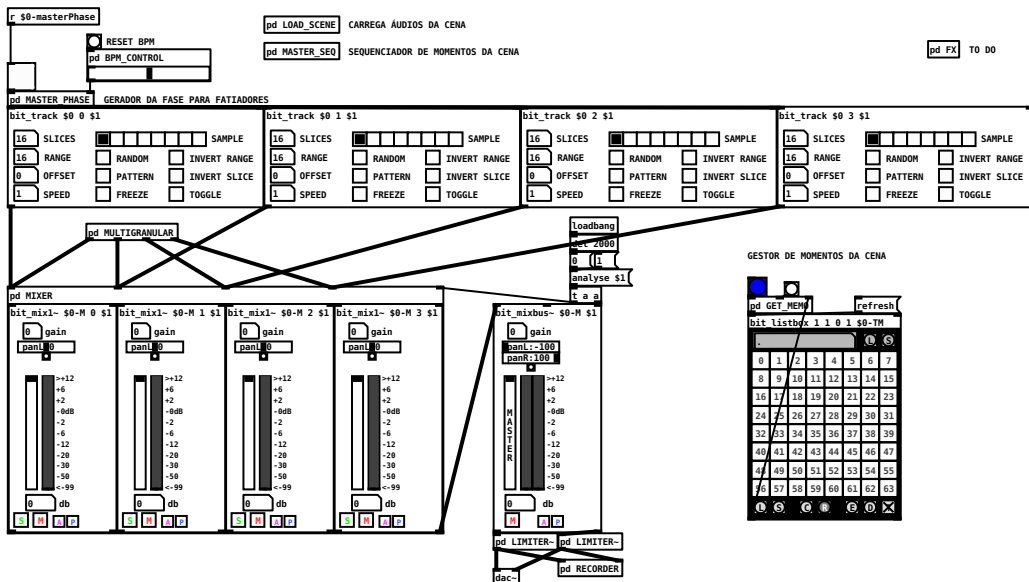


código, e também possibilitará em breve a separação do processamento de áudio e interface em duas instâncias diferentes quando o ESMERIL roda no Pure Data, o que pode ser feito utilizando o objeto **[pd~]**. Isso será uma evolução importante, pois na versão atual, a depender do computador que está sendo usado e da exigência de processamento em dado momento, são gerados cliques e artefatos no áudio durante a reprodução. Já no aplicativo compilado para Android, esse problema não ocorre, pois o processamento de áudio e interface já é separado em instâncias diferentes por padrão no código da biblioteca ofxPd.

## ÁUDIO

O ESMERIL é composto por dois tipos de reprodutores de áudio, nomeados de acordo com suas funcionalidades: um fatiador simétrico (modo *beatslicer*) e um granulador polifônico (modo *multigranular*). Além dos reprodutores, que comento nesta sessão, a cadeia de processamento de sinal atualmente inclui também um *mixer* e um gravador básico, como pode ser visto na Figura 7, que apresenta a abstração **[ESMERIL]**.

Figura 7: abstração [ESMERIL]



Fonte: autor (captura de tela).

O carregamento do conteúdo de áudio de uma cena escolhida na interface é feito na janela [pd LOAD\_SCENE]. Nela, os valores de BPM<sup>37</sup> e número de batimentos por compasso, declarados para a composição, são utilizados para calcular a duração em compassos de cada áudio a partir do seu número total de amostras (*samples*), obtido no momento da abertura pelo objeto

37 Batimentos por minuto, unidade para descrição de tempo musical.

[**soundfiler~**]. As durações são armazenadas numa tabela, e então é feito um cálculo do menor múltiplo comum entre todas, que servirá para determinar a duração em compassos da fase global para o mecanismo fatiador.

O primeiro mecanismo de reprodução a ser implementado foi o fatiador simétrico, com funcionamento similar ao B/I/T/S/L/C, mas com uma abordagem totalmente nova no código. Tal abordagem foi inspirada no trabalho de Kelly (2016), e consiste basicamente em operar múltiplas camadas de reprodutores de áudio a partir de uma fase comum, o que torna a sincronia entre elas perfeita e constante, mesmo com variações no tempo. A partir da fase global, em cada reprodutor podem ser realizadas operações matemáticas simples – multiplicação, divisão, adição, módulo – para manipulação da fase e obtenção de trechos específicos (fatias ou *slices*) para reprodução linear ou seguindo padrões determinados.

Kelly (2016) comenta que as decisões na implementação do mecanismo de áudio do Ninja Jamm precisavam ter em conta as restrições técnicas dos dispositivos da época do lançamento, daí veio a solução de usar apenas um gerador de fase como índice de leitura para todas as camadas de áudio. Pelo mesmo motivo foram usados objetos que funcionam na *taxa de controle*<sup>38</sup> nas operações

---

38 No Pure Data existem duas classes de objetos: os que processam sinais de áudio na *taxa de amostragem* definida para o Pd (em blocos de 64 amostras por padrão), e os que processam dados na *taxa de controle*, que define as operações que ocorrem apenas nos intervalos entre um bloco de áudio e outro, portanto com uma atualização mais lenta e processamento mais leve.

que determinam tamanho e posição dos trechos de reprodução em cada camada. Como regra, utilizar o mínimo de objetos na *taxa de áudio* ajuda a manter o processamento mais leve. Essas decisões, entretanto, tornaram necessário o desenvolvimento de objetos externos específicos para solucionar problemas introduzidos pela diferença de precisão entre a fase gerada como sinal e os demais objetos da cadeia funcionando apenas nos intervalos entre cada bloco de áudio. O autor conclui seu artigo afirmando que as técnicas descritas e utilizadas no Ninja Jamm estão de certa forma obsoletas, na medida que a evolução de desempenho dos dispositivos móveis de uso comum hoje torna possível o desenvolvimento de softwares complexos sem tantas limitações como a alguns anos atrás.

Depois de testes que tranquilizaram em relação ao processamento, optei por implementar o mecanismo principal do fatiador usando objetos na taxa de sinal, o que trouxe características e desafios específicos ao código do ESMERIL. Um fator que pesou nessa escolha foi a intenção de não utilizar objetos externos na engrenagem principal de áudio, o que traz vantagens na portabilidade de trechos do código para outros projetos e mantém o vocabulário necessário para entender o código restrito aos objetos básicos do Pure Data, uma premissa que procuro manter em projetos orientados ao uso coletivo. O fatiador é composto pelas seguintes janelas (ver Figura 7):

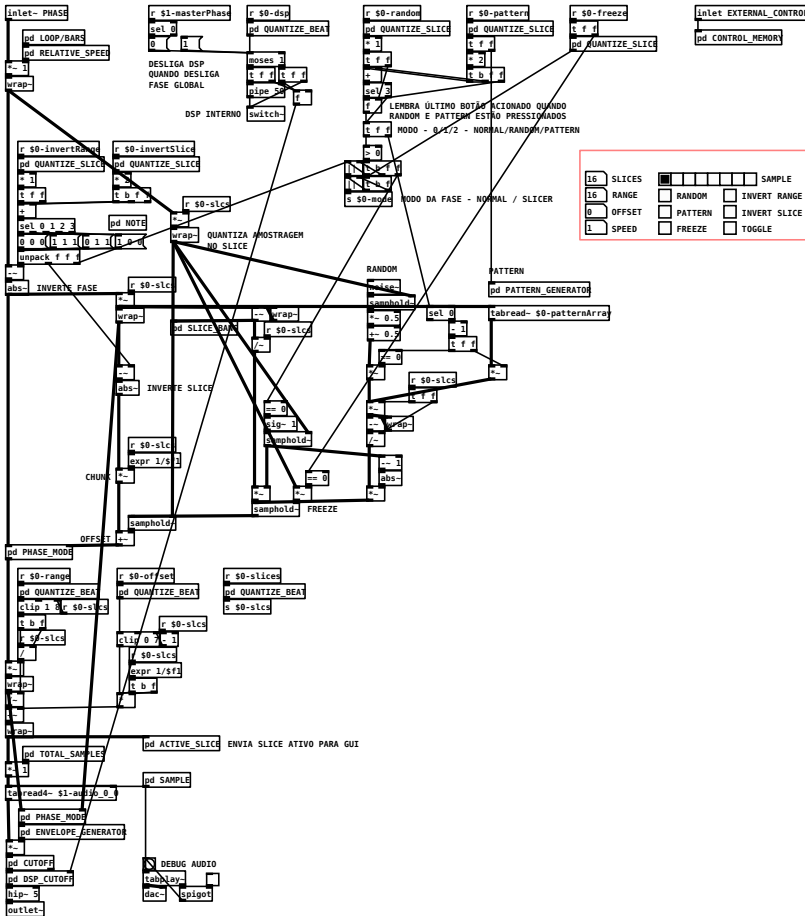
1. [**pd MASTER\_PHASE**]: onde a frequência da fase global é calculada e gerada com um objeto [phasor~]. A reprodução da

fase começa automaticamente assim que a cena termina de ser carregada, e é mantida até que a pessoa volte para o menu de seleção de cenas. Dessa janela também são enviados sinais com **[bang]** em toda mudança entre batimentos e compassos, os quais são utilizados num sistema de quantização da atualização dos parâmetros do mecanismo.

2. **[pd BPM\_CONTROL]**: implementa uma interface de controle para variação do BPM da reprodução, numa faixa que vai de zero (fase parada) ao dobro do BPM original da cena. O controle é passado como um fator de multiplicação entre zero e dois (0 – 2) para o gerador de fase.

3. **[bit\_track]**: abstração instanciada quatro vezes, uma para cada camada de áudio. Nela são realizadas todas as operações a partir da fase global para reprodução linear ou não-linear de trechos selecionados, como pode ser visto na Figura 8. Os parâmetros que definem o número de divisões de cada áudio e demais opções de reprodução são geridos na janela **[pd CONTROL\_MEMORY]**, localizada no canto direito superior da abstração. Esses parâmetros podem ser alterados

Figura 8: abstração [bit\_track]



Fonte: autor (captura de tela).

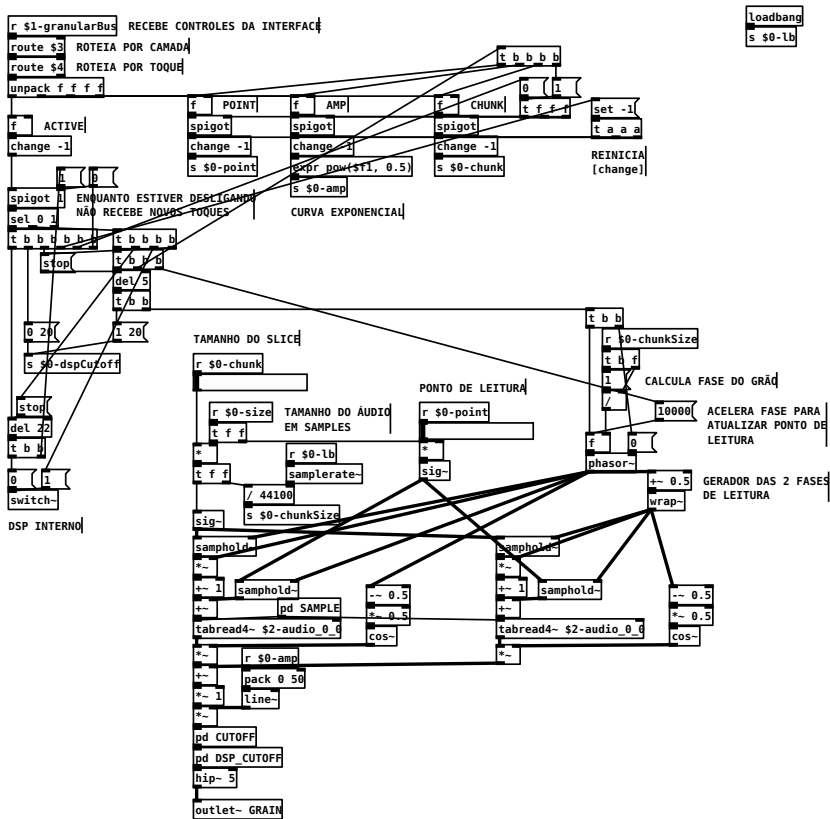
de duas maneiras: automaticamente, pelo sistema de reprodução das cenas, como veremos adiante; e manualmente, pela ação direta da pessoa na interface.

O segundo mecanismo de reprodução do ESMERIL é o granulador polifônico, que funciona apenas quando o modo fatiador está desligado na camada, e utiliza o mesmo banco de áudios. Ele é uma implementação melhorada da abordagem de interação proposta originalmente no Multigranular.

Cada toque sobre a forma de onda do áudio numa camada gera um grão de leitura com duração correspondente a um segmento da divisão estabelecida no modo fatiador, que é reproduzido ciclicamente até o toque ser liberado. A posição do toque no eixo X (horizontal) altera continuamente o ponto de início da reprodução, e a posição relativa ao eixo Y altera a amplitude do áudio. Podem ser gerados até seis grãos por camada.

A evolução do ESMERIL frente ao Multigranular se dá pelo fato de estarem disponíveis para manipulação ao mesmo tempo quatro áudios diferentes, pela existência de um banco de 32 áudios por cena facilmente acessados, e por melhorias no código dos leitores de cada grão.

Figura 9: Abstração [bit\_grain]



Fonte: autor (captura de tela).

A Figura 9 mostra o código de um leitor de grão. Acima está a gestão dos dados de controle vindos da interface, e mais abaixo



a cadeia de áudio, composta por dois leitores [**tabread4~**] conduzidos pelo mesmo gerador de fase [**phasor~**], porém com uma defasagem de 180 graus (50%) entre eles. O objeto [**cos~**] é usado como gerador de envelope de amplitude derivado da fase de cada leitor. O objeto [**samphold~**] serve para permitir mudanças no tamanho do grão e posição de leitura apenas quando a fase reinicia. O áudio dos dois leitores é então somado num sinal mono, e posteriormente é aplicado o controle de amplitude derivado da interação sobre a forma de onda.

## MEMÓRIA E COMPOSIÇÃO

Todas as abstrações criadas para o ESMERIL que necessitam gestão de múltiplos parâmetros utilizam uma versão do COMEMO Sistema – Sistema de Controle e Memória Modular. Esse sistema possibilita implementar novos parâmetros de controle durante o processo de desenvolvimento de uma aplicação em Pure Data de uma maneira simples e rápida. O sistema é composto por um conjunto de abstrações – [**bit\_param**], [**bit\_memo**], [**bit\_memopack**], [**bit\_memounpack**] e [**bit\_listbox**] – que funcionam de modo interligado, possibilitando receber e enviar dados de cada parâmetro por um padrão de comunicação, gerenciar a visualização do estado dos controles em um ou mais objetos na interface,

Figura 10: janela [pd CONTROL\_MEMORY] da abstração [bit\_track]



Fonte: autor (captura de tela).

bem como armazenar os dados em arquivos de texto para recuperação posterior. Um exemplo de implementação é demonstrado na Figura 10, que exhibe a janela de gestão dos parâmetros da abstração **[bit\_track]**. Segue abaixo uma descrição de cada abstração do COMEMO Sistema:

1. **[bit\_param]**: declara um parâmetro no contexto de uma abstração com os seguintes argumentos: nome utilizado para endereçar o controle; nome do gestor de memória **[bit\_memo]** usado no contexto; índice relativo na memória do gestor, e valor padrão de inicialização. O parâmetro pode ser um número (*float*), um símbolo (*symbol*) ou uma lista de elementos (*list*).
2. **[bit\_memo]**: é o gestor de memória de um conjunto de **[bit\_param]**, e é instanciado junto a eles, utilizando dois argumentos: nome da memória e número de parâmetros gerenciados. A abstração **[bit\_memo]** contém um método para salvar e carregar arquivos de texto com os parâmetros declarados em seu contexto específico; no ESMERIL, porém, esse método não é utilizado. Em vez de exportar como texto a memória de cada **[bit\_memo]** existente no programa, gerando múltiplos arquivos, o nome de cada um deles é enviado para o gestor intermediário **[bit\_memopack]**.
3. **[bit\_memopack]**: recebe um conjunto de nomes de **[bit\_memo]** e empacota seus conteúdos numa lista que, no

caso do ESMERIL, é enviada para o gestor principal **[bit\_listbox]**.

4. **[bit\_memounpack]**: faz o caminho contrário, desempacotando conteúdos reunidos em lista pelo **[bit\_memopack]** e enviando os dados para cada **[bit\_memo]** específico que, por sua vez, envia os controles a cada **[bit\_param]**.

5. **[bit\_listbox]**: é uma abstração utilitária que gerencia até 64 listas em espaços de memória com índice específico, que podem ser visualizados em sua interface gráfica. Além de fornecer métodos que facilitam a organização e edição da memória armazenada, a abstração permite salvar e carregar arquivos de texto com seu conteúdo. Esse recurso é utilizado para gerar o arquivo **memo.txt**, um dos elementos que compõem uma cena no ESMERIL.

Cada cena para o aplicativo deve ser organizada em uma pasta composta por 32 arquivos de áudio – que serão divididos na interface em quatro camadas com oito áudios cada – e mais dois arquivos de texto e uma imagem de capa para ser exibida no menu.<sup>39</sup> O arquivo **meta.txt** deve ser criado manualmente e contém as seguintes informações, uma por linha, que serão utilizadas para carregar a cena: nome de artista/grupo; título da cena; BPM e batimentos por compasso da composição; descrição

---

39 Um exemplo de pasta com todos os componentes necessários é distribuída junto com o aplicativo, e pode ser consultada como referência.

da sequência de momentos da composição; e, por fim, uma listagem com os nomes de todos os arquivos de áudio na ordem pretendida de exibição na interface.

O arquivo **memo.txt** armazena os dados dos quatro reprodutores do mecanismo fatiador e do *mixer* de áudio em cada momento definido. O reprodutor granular polifônico, por sua vez, não armazena seus parâmetros na memória da cena, sendo utilizado apenas como um elemento de performance. Cada cena pode conter até 64 momentos diferentes, que são arranjos de reprodução compostos usando a interface principal do programa em conjunto com o gestor de memória [**bit\_listbox**], localizado na abstração [**ESMERIL**] – ver Figura 7. O COMEMO Sistema sincroniza os controles da interface principal do aplicativo com a interface das abstrações [**bit\_track**] no *patch*, sendo que ambas podem ser usadas para criar arranjos.

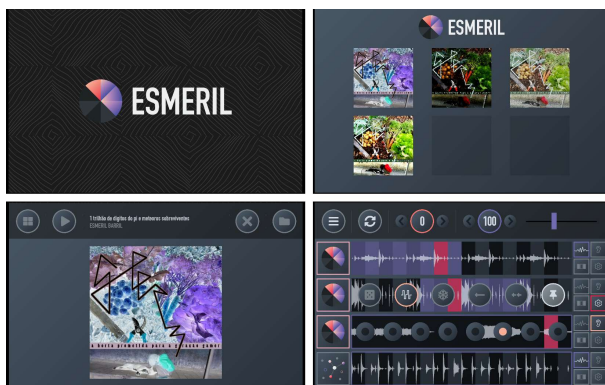
Uma vez definidos os momentos da composição podemos estabelecer uma sequência específica em que eles serão executados, definida na quarta linha do arquivo **meta.txt**. A notação para a sequência principal é bastante simples, com apenas dois elementos possíveis: um número inteiro, relativo ao índice do momento no gestor [**bit\_listbox**], determina a reprodução desse momento durante um compasso; a letra “b” seguida de um número inteiro serve para reproduzir o momento em questão durante apenas um batimento, permitindo alterações mais rápidas na construção da composição. O sequenciador que

automatiza a mudança dos momentos é implementado na janela `[pd MASTER_SEQ]` do *patch* `[ESMERIL]` (Figura 7).

## INTERFACE GRÁFICA

A interface gráfica do ESMERIL foi programada usando a já mencionada biblioteca externa Ofelia versão 1.0.8, e é dividida nos quatro estágios do aplicativo, implementados no *patch* principal (`main.pd` – Figura 6) nas janelas `[pd INTRO]`, `[pd MENU_GRID]`, `[pd MENU_SCENE]` e `[pd_MAIN]`. A Figura 11 apresenta os diferentes estágios da interface.

Figura 11: Quatro estágios do aplicativo ESMERIL



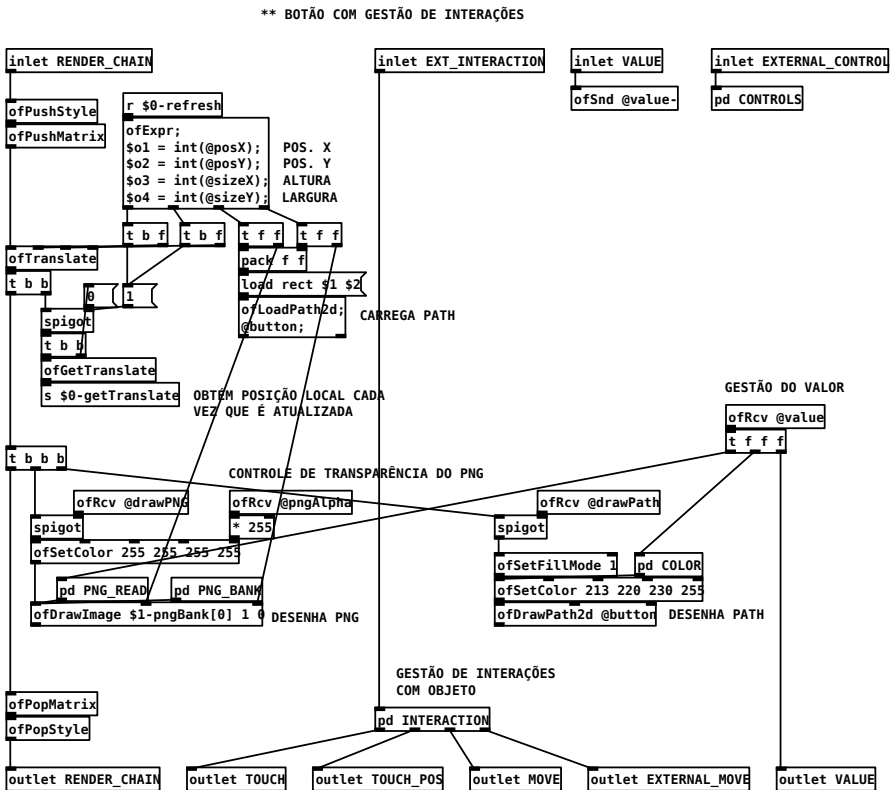
Fonte: autor (captura de tela).

O ciclo de vida do aplicativo começa na tela de abertura, que é exibida enquanto os demais elementos da interface são carregados para a memória RAM, na janela [**pd RESOURCES**]; ao término desse processo após alguns segundos, o segundo estágio é exibido, um menu organizado em grade com seis capas de cenas por página; quando uma cena é escolhida nessa etapa, a pessoa é direcionada para o próximo estágio, que é uma visualização do menu com foco na cena escolhida, onde a capa é exibida ampliada, e diferentes ações de controle estão disponíveis no cabeçalho; por fim, quando é solicitada a reprodução de uma cena, o aplicativo vai para o quarto estágio, a interface principal onde a composição original pode ser escutada e manipulada para geração de novos resultados. Mais detalhes sobre os elementos e uso da interface podem ser encontrados no Manual do Usuário – a presente sessão é dedicada à discussão de aspectos importantes da implementação do código.

O princípio da modularidade foi muito importante nessa etapa do desenvolvimento. Praticamente todos os elementos interativos da interface gráfica nos quatro estágios são derivações de apenas uma abstração, um botão com diversos parâmetros de desenho e condutas configuráveis – [**gui\_button**]. Diferentes arranjos criados com instâncias desse botão servem para múltiplos fins, como as caixas de número, controle deslizante, seletores, e mesmo áreas interativas multitoque.

A Figura 12 apresenta a janela principal de código do `[gui_button]`, e na sequência são discutidas suas adaptações para diferentes funções.

Figura 12: abstração `[gui_button]`



Fonte: autor (captura de tela).



Diversos parâmetros do **[gui\_button]** podem ser configurados para obter mudanças em sua aparência e funcionalidade. Além de alterar tamanho, posição, transparência e cores que representam os diferentes estados de interação, é possível optar por uma exibição vetorial simples ou pelo uso de um arquivo **.png** como pele (*skin*) para o botão. Foi desenvolvido um sistema que carrega diferentes bancos de arquivos **.png** em índices numerados na memória RAM para cada estágio do aplicativo – isso é feito na janela **[pd RESOURCES]** no *patch* principal. Em determinado botão, podem ser alterados dinamicamente o banco do qual este lê as imagens, bem como o índice específico da imagem utilizada.

Essa possibilidade de controle dinâmico dos parâmetros vem do fato das abstrações criadas para a interface, como o **[gui\_button]**, também utilizarem o COMEMO Sistema, que organiza a comunicação de cada unidade com o restante do programa. Embora a memória dos parâmetros seja estática atualmente, com os recursos já implementados será possível no futuro, por exemplo, criar diferentes aparências (*skins*) para o ESMERIL, e mesmo diferentes diagramações para os elementos que compõem a interface como um todo.

A criação das imagens **.png** utilizadas foi feita por um designer profissional membro da equipe de desenvolvimento, Rafael De Marchi, e qualificou muito o resultado final da interface. Além das imagens para os diversos botões, ele criou as telas de fundo para cada estágio do aplicativo, a marca do ESMERIL, o

esquema de cores usado em outros elementos gráficos, e também definiu as fontes de texto utilizadas.

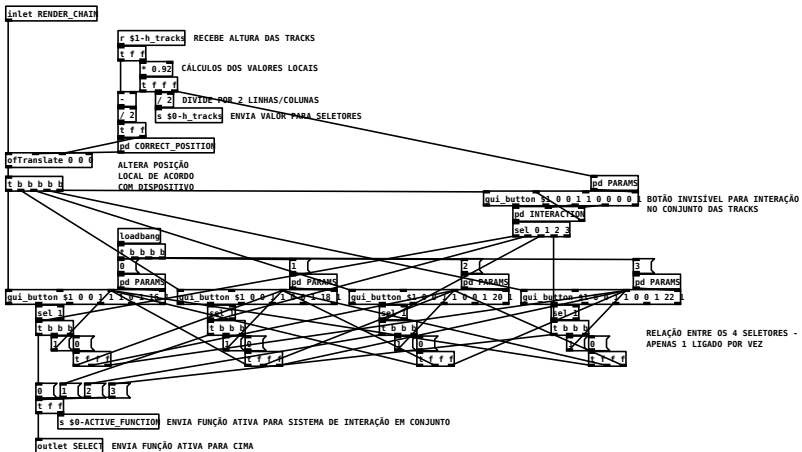
O **[gui\_button]**, portanto, reúne uma série de características visuais que podem ser configuradas, e também faz a gestão da interação do usuário com o botão. A Figura 12 mostra na parte de baixo a janela **[pd INTERACTION]**, onde as informações dos toques na interface são recebidas e processadas para identificar um toque na área do botão, o movimento de tocar e arrastar executado a partir desse botão, ou ainda quando ocorre movimento sobre o botão, iniciado em outro ponto. Os dados gerados pela janela são enviados para saídas (*outlets*) na abstração, para serem processados separadamente.

Quando um **[gui\_button]** recebe algum tipo de interação, nenhuma operação é realizada dentro da própria abstração. Essas operações são feitas de modo independente em janelas complementares, posicionadas abaixo do botão no código, e variam muito a depender do uso que o botão tem na interface. Dessa forma é possível utilizar a mesma base de código para os mais variados fins, que vão de funcionalidades simples de botões com modo temporário ou chave alternável, até áreas interativas que não são visíveis na tela, mas controlam parâmetros a partir do toque e movimento – o sistema de deslocamento lateral das páginas dos menus é feito dessa maneira, por exemplo, nas abstrações **[gui\_menu\_page]** e **[gui\_menu\_scene]**.

Associando mais de um **[gui\_button]** com diferentes configurações de aparência e gestão de interação, foram criadas

diversas abstrações fundamentais para a interface principal de manipulação das cenas. Exemplos de arranjos são: **[gui\_number]**, que implementa as caixas de números interativas usadas no cabeçalho e nas camadas; **[gui\_slider]** que define o controlador deslizante usado no cabeçalho para manipular o BPM; **[gui\_select]**, o seletor de quatro estados usado na direita de cada camada para escolher seu modo de controle; **[gui\_operators]** que consiste em seis botões com duas condutas (momentânea ou chave alternável) para interação criativa com o mecanismo fatiador; e **[gui\_audios]** que permite selecionar num controle estilo *radio* um entre os oito áudios disponíveis em cada camada.

Figura 13: Abstração **[gui\_select]**



Fonte: autor (captura de tela).

A Figura 13 ilustra o uso em arranjo do **[gui\_button]** na abstração **[gui\_select]**, que possui quatro botões visíveis, mais uma área de interação oculta.

Variações da implementação do **[gui\_button]** também são utilizadas para gerir a área multitoques do aplicativo, localizada sobre as formas de onda das quatro camadas. A interação multitoques ocorre de modo distinto a depender do modo da camada no momento, fatiador ou granular. No modo fatiador, são gerenciados até três toques na mesma área. Eles servem para definir parâmetros do mecanismo, como a seleção de um trecho específico para reprodução ou o deslocamento desse trecho. No modo granular são possíveis até seis toques, e cada um controlará os parâmetros de reprodução de um grão de leitura. A programação dessas interações está nas janelas **[pd GRANULAR\_TOUCH]** e **[pd WAVE\_TOUCH]**, dentro da abstração **[gui\_track]**, instanciada quatro vezes na janela **[pd MAIN]** do *patch* principal.

Uma decisão importante para otimizar a utilização do espaço na interface gráfica foi criar áreas em que a pessoa pode escolher entre dois ou mais arranjos de controles para serem exibidos em determinado momento. Esse recurso é utilizado de modos distintos durante a reprodução de uma cena. No cabeçalho, é possível alternar entre dois modos de exibição: um com os controles principais de transporte, e o outro com informações sobre a cena. Na área de interação sobre cada camada de áudio existem quatro visualizações distintas com parâmetros que

alteram os mecanismos granulador e fatiador, acessadas através do seletor na direita, como pode ser visto na Figura 14.

Figura 14: Quatro modos de interação para cada camada de áudio do ESMERIL



Fonte: autor (captura de tela).

Durante o desenvolvimento da interface também identifiquei que era necessário diminuir a taxa de quadros (*framerate*) de atualização da biblioteca gráfica Ofelia, que vem por padrão definida em 30 FPS (*frames* por segundo). No ESMERIL essa taxa foi reduzida para 20 FPS, o que fez uma grande diferença na carga de processamento usado pelo *patch*, tanto no aplicativo Android quanto, principalmente, na versão rodada no Pure Data, que processa juntos áudio e ambiente gráfico, gerando interferências sérias a depender da carga do momento.

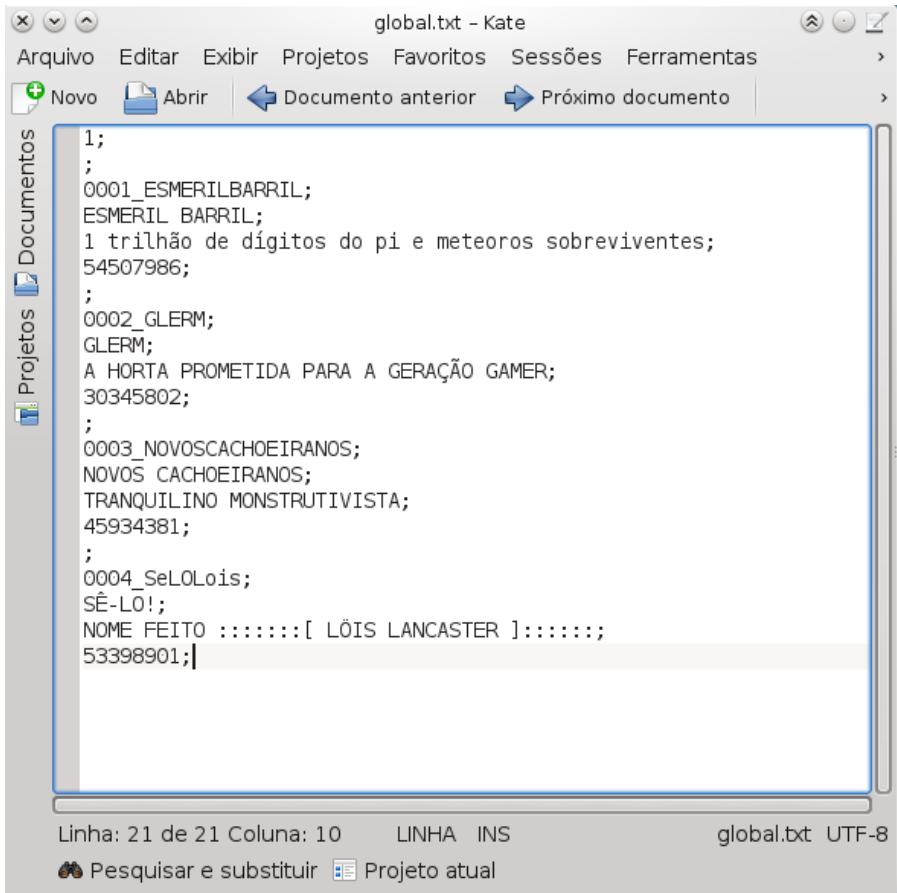
## GESTÃO DO CATÁLOGO DE CENAS

O sistema de gestão do catálogo de cenas locais (arquivos já no dispositivo) e remotas (cenas disponíveis para download pela interface do aplicativo) é implementado em duas partes do código. O núcleo do sistema está na janela [**pd LOAD\_MENU\_SCENES**], por sua vez encontrada na janela [**pd RESOURCES**] do *patch* principal. O desenvolvimento do método de gestão teve como pressuposto e desafio utilizar apenas arquivos de texto simples, com poucas informações de fácil compreensão, o que facilita a manutenção do sistema e um entendimento sobre seu código.

Um diretório no servidor do **ESMERIL** mantém os arquivos **.zip** das cenas do catálogo disponíveis naquele momento, junto com uma pasta com as capas em arquivo **.jpg**, e um arquivo de texto chamado **global.txt**. Por padrão, é criado um nome base para cada cena, com prefixo numérico da ordem de inclusão no catálogo seguido pelo nome de artista, por exemplo **0001\_ESMERILBARRIL**. Esse nome é utilizado para a pasta da cena descompactada, e nos arquivos **.zip** e **.jpg** relativos. O arquivo **global.txt** possui a seguinte estrutura, que pode ser vista na Figura 15: na primeira linha, há um número que identifica a versão atual do catálogo, que será incrementada cada vez que houver atualização; a segunda linha é apenas um sinal “;” utilizado no fim de todas as linhas e como um separador visual; a partir daí as cenas disponíveis são declaradas cada uma em quatro linhas – primeiro o nome base da cena, depois o nome completo de artista,

título completo da cena, e tamanho do respectivo arquivo **.zip** em bytes.

Figura 15: Arquivo **global.txt** contendo quatro cenas no catálogo



```
1;  
;  
0001_ESMERILBARRIL;  
ESMERIL BARRIL;  
1 trilhão de dígitos do pi e meteoros sobreviventes;  
54507986;  
;  
0002_GLERM;  
GLERM;  
A HORTA PROMETIDA PARA A GERAÇÃO GAMER;  
30345802;  
;  
0003_NOVOSCACHOEIRANOS;  
NOVOS CACHOEIRANOS;  
TRANQUILINO MONSTRUTIVISTA;  
45934381;  
;  
0004_SeL0Lois;  
SÊ-LO!;  
NOME FEITO ::::::::::[ LÖIS LANCASTER ]::::::::;  
53398901;
```

Fonte: autor (captura de tela).

Na estrutura de pastas do ESMERIL, a gestão de cenas é realizada em **data/scenes/**. Na raiz deste diretório ficam as pastas das cenas locais (já descompactadas e disponíveis para reprodução no aplicativo), e também a pasta **state/**, que contém dois arquivos mais uma pasta **arts/** para as capas locais do catálogo. Os arquivos são a última cópia baixada do arquivo **global.txt** e o arquivo **local.txt**, que lista apenas os nomes base das cenas locais, um em cada linha, para uso no sistema de gestão.

Quando o ESMERIL é inicializado, após o carregamento de recursos na janela [**pd RESOURCES**], a janela [**pd LOAD\_MENU\_SCENES**] executa diversos processos, descritos abaixo. A janela não pode ser exibida aqui por ser muito grande, mas pode ser consultada no código.

1. Primeiro, o aplicativo tenta descarregar do servidor o arquivo **global.txt** da última versão do catálogo. Se o processo não for bem-sucedido, assume-se que não há conexão disponível com a internet e o processo pula para o item 3.
2. Se o arquivo **global.txt** foi baixado, ele é comparado através do número de versão declarado no cabeçalho com o arquivo de mesmo nome que já estava no dispositivo. Se o arquivo baixado for mais atual, ele sobrescreve o anterior; senão, é desconsiderado.



3. O passo seguinte é a decupagem do arquivo **local.txt**, no qual as cenas listadas, já disponíveis localmente, tem suas informações de exibição (nome de artista e título) e capas carregadas para a memória RAM para uso no menu da interface.

4. Depois, se a conexão com a internet estiver ativa, é realizada a decupagem do arquivo **global.txt**. O processo acontece tomando as cenas declaradas no arquivo uma a uma: se a cena já for local, é ignorada; se ainda não for, sua capa respectiva é baixada do servidor, e suas informações de exibição são carregadas para a memória RAM para serem exibidas no menu.

5. Se não houver conexão, ou quando a decupagem do arquivo **global.txt** termina, é enviado um sinal de que o processo foi finalizado, e a interface do aplicativo vai para o menu de cenas, desenhando as capas de cenas locais coloridas, para identificar que estão disponíveis para reprodução, e as de cenas remotas em escala de cinza.

A segunda parte do sistema de gestão das cenas diz respeito à interação com o catálogo através do cabeçalho do segundo estágio do menu, programado em **[pd HEADER]** dentro da janela **[pd MENU\_SCENE]**. Nele são realizadas operações como reproduzir uma cena local, descarregar novas cenas do servidor do ESMERIL na internet, apagar cenas locais, e carregar cenas a partir de arquivos **.zip** colocados numa pasta específica – no Android, é

a pasta **ESMERIL/SCENES/**, criada automaticamente no diretório principal do dispositivo na primeira vez que o aplicativo é executado.

Devido a uma limitação nas funcionalidades do objeto externo da biblioteca Ofelia 1.0.8 que descarrega arquivos da internet – [**ofSaveURL**] – e também à ausência de um objeto na biblioteca ou no Pure Data para descompactar arquivos **.zip**, optei por implementar uma parte do código do ESMERIL utilizando openFrameworks, direto nos arquivos em linguagem C++ do aplicativo compilado para Android. Os principais arquivos alterados foram **ofApp.h** e **ofApp.cpp**, localizados na pasta **Android\_App/ESMERIL/src/** no repositório do projeto.

O mecanismo para descompactar arquivos **.zip** foi feito usando a biblioteca (*addon*) ofxZipPass<sup>40</sup> e já funciona corretamente. A parte que descarrega do servidor os arquivos de cenas remotas solicitadas na interface ainda não está finalizada e, portanto, esse recurso será incluído numa versão futura. Por enquanto, os arquivos **.zip** das cenas podem ser baixados direto no site do projeto, movidos para a pasta **ESMERIL/SCENES/**, e carregados no aplicativo usando o cabeçalho do menu. Rodando o *patch* no Pure Data, todo o processo de baixar e descompactar cenas nas pastas corretas deve ser feito manualmente com recursos do sistema operacional.

---

40 Disponível em: <https://github.com/Ant1r/ofxZipPass>. Acesso em: 24 jan. 2019.

## PRÓXIMOS PASSOS

Apesar do esforço que foi necessário concentrar para desenvolver um projeto com o porte do ESMERIL em menos de um ano, fiquei bastante satisfeito com o resultado do trabalho até agora. Particularmente, entendo e pretendo usar o aplicativo como uma máquina para composição e performance, um instrumento com certa expressividade gestual e lógicas subjacentes que derivam em grande medida dos meus interesses e pesquisas nos últimos anos. Outro aspecto muito importante é o caráter de rede que pretendemos estabelecer entre as pessoas que utilizam a plataforma, amplificando relações criativas na produção de cenas e no desenvolvimento futuro do software.

Também cabe salientar a integração do ESMERIL num fluxo recente na comunidade internacional do Pure Data, tomando como base a libpd. Ainda não são muitos os aplicativos móveis e softwares que utilizam a biblioteca, especialmente junto com os projetos ofxPd e Ofelia. Estamos colaborando para ampliar essa rede de pesquisa e desenvolvimento no Brasil, gerando mais um estudo de implementação dessa cadeia de produção, totalmente em software livre, o que diferencia nossa iniciativa de algumas outras, como o Ninja Jamm e o NodeBeat,<sup>41</sup> que usam recursos semelhantes mas têm código fechado.

Após a finalização e lançamento da primeira versão do aplicativo e do catálogo de cenas, seguirá um período de testes e

---

41 Disponível em: <http://nodebeat.com/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

avaliações da plataforma como um todo, e depois uma nova etapa de trabalho, provavelmente um pouco mais disperso. Recursos previstos para a primeira versão, que foram deixados de fora por algum motivo, serão incluídos progressivamente. Alguns desses recursos são: baixar cenas do catálogo diretamente pelo aplicativo; sincronizar a reprodução entre dispositivos diferentes; acessar através da interface o *mixer* já implementado na cadeia de áudio; processador de efeitos; interface de controle OSC; sistema de composição exposto na interface; sistema de modulação de parâmetros; entre outros.

Devemos também organizar oficinas e outras atividades didáticas sobre o uso do aplicativo e o processo de composição de novas cenas, e sobre intervenções no código, tornando possível a colaboração com outras pessoas desenvolvedoras. Pretendemos ainda compilar o ESMERIL para diferentes plataformas, como GNU/Linux, iOS, macOS e Windows, o que também deve expandir o público interessado.

Agradeço muito a todas as pessoas que participaram de várias maneiras na construção da rede e do aplicativo ESMERIL, especialmente a equipe formada por Cristiano Figueiró, Guilherme Soares, Rafael De Marchi, Thayná Mallmann e Luísa Saad. Esse trabalho só foi possível a partir do esforço de muitos membros da comunidade Pure Data, e me orgulho em poder retribuir de alguma maneira os estímulos e informações que recebi nos últimos anos. Agradeço especialmente a Miller Puckette, Zack Lee, Ed Kelly,

Peter Brinkmann, Dan Wilcox e Antoine Rousseau, por generosamente publicarem suas pesquisas e softwares utilizados no processo de construção do ESMERIL.

## REFERÊNCIAS

BRINKMANN, Peter *et al.* Embedding Pure Data with libpd. *In: PURE DATA CONVENTION, 4., 2011, Weimar – Berlin. Proceedings [...]* Weimar: Bauhaus-Universität, 2011. Disponível em: <https://www.uni-weimar.de/kunst-und-gestaltung/wiki/PDCON:Conference>. Acesso em: 21 fev. 2019.

BRINKMANN, Peter. *Making musical apps*. Sebastopol: O'Reilly Media, 2012.

BRINKMANN, Peter *et al.* Libpd: Past, Present, and Future of Embedding Pure Data. *In: PURE DATA CONVENTION, 5., 2016, New York. Proceedings [...]* New York: NYU, 2016. Disponível em: <http://www.nyu-waverlylabs.org/pdcon16/proceedings/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

FARNELL, Andy. *Designing Sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

FIGUEIRÓ, Cristiano; ROHDE, Bruno; SOARES, Guilherme. Música Móvel Apps – Experimentation and open design for musical instruments in Android. *In: PURE DATA CONVENTION, 5., 2016,*

New York. *Proceedings* [...] New York: NYU, 2016. Disponível em: <http://www.nyu-waverlylabs.org/pdcon16/proceedings/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

FREE SOFTWARE FOUNDATION. *O que é Software Livre? Versão 1.153*. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.pt-br.html>. Acesso em: 24 jan. 2019.

KELLY, Edward. Casting a Line: A Flexible Approach to Soundfile Playback Using libPd in Ninja Jamm. *In: PURE DATA CONVENTION*, 5., 2016, New York. *Proceedings* [...] New York: NYU, 2016. Disponível em: <http://www.nyu-waverlylabs.org/pdcon16/proceedings/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

KREIDLER, Johannes. *Programming Electronic Music in Pd*. Revisão 0.71e, 2009. Disponível em: <http://www.pd-tutorial.com/english/index.html>. Acesso em: 24 jan. 2019.

OPENFRAMEWORKS Community. *OpenFrameworks*. Versão 0.10.1. [S. l.], 2018. Software. Disponível em: <http://openframeworks.cc>. Acesso em: 27 fev. 2019.

ROHDE, Bruno. *[ARRAST\_VJ]: Software livre para criação audiovisual em tempo real*. Versão 1.1. Salvador, 2018. Software. Disponível em: <http://arrastvj.org/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ROHDE, Bruno *et al.* *ESMERIL*: Software livre para criação, performance e distribuição musical. Versão 0.1. Salvador, 2019. Disponível em: <https://github.com/brunorohde/ESMERIL>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ROUSSEAU, Antoine. *Pof*: PureData + OpenFrameworks externals. [S. l.], 2014. Software. Disponível em: <https://github.com/Ant1r/ofxPof>. Acesso em: 21 fev. 2019.

SOARES, Guilherme. Navalha Abstraction 1.1. *In*: REDE Metareciclagem, *Gambiologia*, 2010. Disponível em: <http://www.gambiologia.net/blog/wp-content/uploads/2015/01/gambiologia-final.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2019.

SOARES, Guilherme. *Navalha*: objeto [nvl] versão 1.0. Curitiba, 2009. Software. Disponível em: <https://github.com/glerm/navalha>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ZMOELNIG, IOhannes M. *et al.* *TipsAndTricks*. 2018. Disponível em: <https://puredata.info/docs/tutorials/TipsAndTricks#keep-your-patches-nice-clean-and-tidy>. Acesso em: 24 jan. 2019.

## SOBRE OS AUTORES

### BRUNO ROHDE

Bruno Rohde é músico, artista visual e programador. Flutua entre a música eletrônica, arte sonora e performance audiovisual (*live visuals, live cine*). Pesquisa e desenvolve softwares e interfaces físicas com tecnologias livres para composição e interatividade em performances e instalações (códigos disponíveis em [github.com/brunorohde](https://github.com/brunorohde)). Atua como professor na área de Arte e Tecnologias em instituições de ensino e projetos culturais. Desenvolvedor do software livre para criação audiovisual [ARRAST\_VJ] (2015-2017). Idealizador do projeto C.TLCA: Curso Tecnologias Livres na Criação Artística (2014 e 2016). Integrante do grupo Se?Se:não! (desde 2014). Lançou pelo selo Sattvaland Records o álbum solo *brnrhd* (2017). Mestre em Cultura e Sociedade pelo Pós-Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Santa Maria. (UFSM/RS)



## CRISTIANO FIGUEIRÓ

Professor Adjunto I no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA) e Coordenador da Área de Concentração em Artes e Tecnologias Contemporâneas. Doutor em Composição Musical pela UFBA, possui Mestrado em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG, 2005) na linha Composição e Novas tecnologias, e Graduação no Bacharelado em Música – Violão pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2003). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: música computacional e composição eletroacústica, performance musical e arte interativa. Participou na gravação do Cd *In itinere* com o grupo da música eletroacústica da UFG, no Cd Compositores da BAHIA. Em 2008 recebeu o 1º Prêmio no Concurso Nacional de Composição Ernst Widmer com a peça *Canela-Gamboa* para violão solo. Participou do Pontão de Cultura Juntadados atuando em projetos de Cultura Digital. Ganhou o Prêmio Interações Estéticas nos Pontos de Cultura/MinC 2010 com o projeto Samba e raiz Africana no Rio Grande do Sul. Coordenou em 2014 o projeto Música Móvel, desenvolvendo aplicativos para criação sonora com software livre, e em 2018 o projeto Encontro de Selos de Música Experimental – Tecnologias Sustentáveis para a Música Móvel.

## FERNANDO IAZZETTA

Professor Titular na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador do Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI). É coordenador do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo. Graduou-se em percussão pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e realizou seu doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) com a tese *Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música*. Foi pesquisador associado e professor no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP de 1997 a 2002. Tem trabalhado regularmente na produção de performances interativas e eventos multimídia. Como pesquisador tem se dedicado particularmente ao estudo e utilização de novas tecnologias musicais.

## **GUILHERME SOARES**

Professor Assistente A no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias (CECULT), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Também conhecido por Glerm Soares, é ciberativista, artista interdisciplinar e programador. Desenvolve trabalho de pesquisa e experimentação conceitual de artes e tecnologias livres (computação e eletrônica) desde 2003 com o coletivo Orquestra Organismo, e esteve presente na construção das primeiras redes de colaboração com softwares livres audiovisuais com os coletivos Estudio Livre e Metareciclagem e festivais de arte e tecnologia no Brasil e exterior. Desde o início de sua atuação como professor na UFRB, trabalha como coordenador do projeto de extensão LabOgam – Laboratório de Gambiologia e Código Aberto.

## ISABEL NOGUEIRA

Compositora-performer e musicóloga, doutora em musicologia pela Universidade Autónoma de Madrid (UAM/Espanha) e graduada em piano – Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professora Titular do Departamento de Música – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), atuando na graduação e pós-graduação. Coordena o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música (UFRGS), tem pesquisas sobre música e gênero, performance e criação sonora. Lançou os discos *Impermanente movimento*, *Voicing* e *LusqueFusque* (2016), *Mar de tralhas*, *Betamaxers*, *Légua*, *Meteoro-phoenix*, *Unlikely Objects* e *Hybrid* (2017), *Zah* e *Isama Noko* (2018). Participa dos trabalhos colaborativos *Medula Experimentos Sonoros* (RS), *Elatrônicas* (RS), *Strana Lektiri* (com Leandra Lambert), *Mulheres na Lua: som e movimento* (com Ana Fridman) e *If I Were Me* (com Linda O’Keeffe).

## LÍLIAN CAMPESATO

É musicista e pesquisadora com ênfase na experimentação de meios híbridos e não usuais de criação sonora, especialmente performances. Seus trabalhos exploram o uso da voz e gesto combinados a recursos eletrônicos e audiovisuais. Trabalha como curadora de mostras de música experimental e arte sonora desde 2011 e tem se apresentado regularmente como artista sonora e performer em eventos no Brasil e exterior. Realizou doutorado na Universidade de São Paulo com a tese *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música* e atualmente realiza pós-doutorado junto ao NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo. Foi uma das criadoras do Sonora, um grupo dedicado à discussão da participação das mulheres na música.

## LUCIANO MATOS

Jornalista, produtor, DJ e radialista. Nascido em Salvador em 1974, há cerca de vinte anos atua na cobertura do cenário musical baiano e brasileiro. Tem longo histórico na cobertura de festivais e eventos pelo país, mantém o site el Cabong, onde centraliza seus textos focados no mundo da música. Desde 2008 produz e apresenta o programa Radioca, na Educadora 107.5 FM, em Salvador, programa voltado à música brasileira contemporânea e discussões sobre o mercado musical. É ainda produtor e curador de um festival de mesmo nome. Realiza consultorias, curadorias e participa frequentemente de comissões, júris e curadorias sobre música em diversas instituições e premiações. Atua ainda como produtor e DJ (el Cabong). Ouve músicas em qualquer formato, mas ainda consome discos físicos.

## LUCIANO ZANATTA

Diz que é músico. Vem fazendo barulho, tocando desafinado e enchendo o saco há mais tempo do que seria recomendável. Fora isso, é professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) onde coordena o Grupo de Pesquisa em Criação Sonora, e é integrante da Medula – coletivo de experimentos sonoros. Trabalhos lançados recentemente: *Impermanente movimento* e *LusqueFusque* (2016), *Mar de tralhas*, *Betamaxers*, *Légua*, *Mediováigel*, *Unlikely Objects* e *Amarração Infalível para o Amor* (2017), *Realidade Canelada*, *Todas as canções de que ela gostava*, *Com o Supremo com Tudo* (2018).

## **PAOLA BARRETO LEBLANC**

Também conhecida como paoleb ou Dr. Fantasma, é artista e pesquisadora, realizadora de filmes, videoinstalações e performances, premiada no Brasil e no exterior. Graduada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 1996), Mestre em Tecnologia e Estéticas pela Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ, 2009), foi bolsista do Programa Capes Doutorado Sanduíche no Exterior na Universidade de Artes de Berlim – Alemanha (2014/2015) e é Doutora em Poéticas Interdisciplinares pela EBA-UFRJ (2016). Desde 2017 é Professora de Artes, Estéticas e Materialidades do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA), onde desenvolve pesquisa sobre fantasmagorias, circuitos eletrônicos e digitais e sistemas híbridos.



LibreOffice + Inkscape.

Este livro foi produzido com  
ferramentas livres e de código aberto.

Formato original: A5

Fontes: IBM Plex, Mononoki e D-DIN.

A coletânea busca traçar um panorama crítico sobre a cadeia de produção e distribuição de música experimental independente no Brasil, bem como identificar suas transformações, tecnologias, adaptações e estratégias de sustentabilidade. Os artigos são escritos por especialistas das áreas correlatas da música, tecnologia e economia criativa e abordam temas variados, como o experimentalismo na música e suas contradições, a materialidade da mídia sonora e as transformações do mercado independente nas últimas décadas. A programação de computadores como uma prática musical e o uso de software livre na criação musical também são objetos de reflexão nesse livro e ainda são apresentadas uma cartografia dos selos de música experimental no Brasil e um mapeamento das práticas e estratégias de produção, distribuição e comercialização desses coletivos.

# DESOBEDIÊNCIA SONORA

SELOS DE MÚSICA EXPERIMENTAL E SUAS TECNOLOGIAS DE SUSTENTABILIDADE

ISBN 978-85-232-1824-9



9 788523 218249 >

APOIO FINANCEIRO

Fundo de cultura

 GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA DA FAZENDA