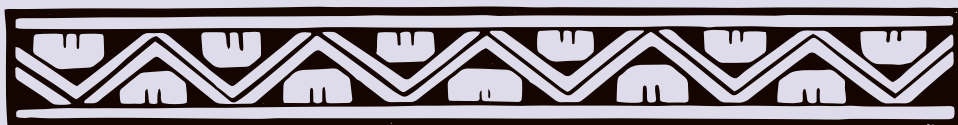


Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 36, N. 1, JAN.–DEZ. 2025
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

O cancelamento do futuro: marcas tecnográficas, clichês e os indícios de novas possibilidades para a música eletroacústica no século XXI

*Marcelo Carneiro de Lima*¹

RESUMO: O artigo busca apresentar possibilidades de atualização da música eletroacústica, partindo das críticas levantadas por Jean Piché (2003) e Rodolfo Caesar (2008, 2014, 2016, 2018, 2024), e do conceito de lento cancelamento do futuro do filósofo Mark Fisher (2020, 2022). Apresenta as referidas críticas e as exemplifica com obras eletroacústicas recentes, para em seguida, sem refutá-las, apresentar indícios de novas possibilidades criativas a partir de breve revisão bibliográfica e apresentação da produção de quatro compositores atuais. Conclui que é possível dirimir os efeitos do cancelamento do futuro na composição de música eletroacústica e aposta em novas estratégias composicionais a partir dos exemplos fornecidos.

209

PALAVRAS-CHAVE: Composição eletroacústica. Marcas tecnográficas. Clichês. Atualização. Cancelamento do futuro.

ABSTRACT: The article aims to present possibilities for updating electroacoustic music, drawing from the critiques raised by Jean Piché (2003) and Rodolfo Caesar (2008, 2014, 2016, 2018, 2024), as well as from philosopher Mark Fisher's (2020, 2022) concept of the slow cancellation of the future. It outlines these critiques and illustrates them with recent electroacoustic works. Subsequently, without refuting them, it presents evidence of new creative possibilities through a brief literature review and an overview of the output of four contemporary composers. It concludes that it is possible to mitigate the effects of the cancellation of the future in electroacoustic music composition and advocates for new compositional strategies based on the examples discussed.

KEYWORDS: Electroacoustic composition. Technographic marks. Clichés. Renewal. Cancellation of the future.

O tema deste artigo é fruto do desdobramento das reflexões e discussões levantadas há alguns anos no projeto de pesquisa “Resíduos compartilhados: processos de hibridização na música eletroacústica e

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

no videomúsica” (Lima, 2014). O conceito de *lento cancelamento do futuro* (Fisher, 2020 e 2022) foi incorporado à pesquisa e apresentado pela primeira vez em comunicação oral realizada de forma remota, em *streaming* de vídeo transmitido pela plataforma YouTube, no Painel 1 do “IV Encontro Internacional de Música Eletroacústica da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica”, em abril de 2024.² Com ele, buscamos entender o contexto de onde provém parte da crítica à produção da música eletroacústica nas primeiras décadas do século XXI e, sem a intenção de refutá-las, buscar dar-lhes uma resposta positiva, levando em consideração os aspectos socioculturais, políticos e econômicos aos quais estão submetidas. Buscamos também vislumbrar algumas das possibilidades para a contínua atualização do gênero a partir da descrição de trabalhos de compositores e compositoras do cenário atual, tanto no Brasil quanto no exterior. Neste artigo, vamos aprofundar a discussão brevemente exposta naquele Encontro, apresentando com mais detalhes tanto os pontos nele levantados quanto outros.

210

Este texto é, em grande medida, um reflexo dos estudos sobre a música eletroacústica atual, bem como das várias conversas com colegas da área, análises, aulas, pesquisa bibliográfica e observações realizadas ao longo dos anos e que frutificaram, em uma primeira abordagem, como parte do projeto de pesquisa referido acima. Neste, temos pesquisado os processos de hibridização (Canclini, 2013), tidos como alguns dos possíveis caminhos para se pensar novas abordagens de produção da música eletroacústica. O projeto propõe ainda uma reflexão sobre este tema a partir das particularidades das primeiras décadas do século XXI. Pensar em novas abordagens para a produção da música eletroacústica vem nos interessando muito em razão das críticas que o gênero tem recebido e pelas questões que elas suscitam. Estas críticas recaem em pontos que vão desde as técnicas de produção (Piché, 2003; Caesar, 2016), o hermetismo de linguagem (Piché, 2003), a ausência de renovação formal (ibid.) até o uso indiscriminado de fórmulas e clichês (Caesar, 2016; Fisher, 2022).

² Ver <https://www.youtube.com/live/qKlxUDHvYYk?si=2BeQ7XnwtliqI8oy>.

A ideia de *lento cancelamento de futuro* desenvolvida por Mark Fisher (2022) contribui para contextualizar as referidas críticas e nos fornece uma nova perspectiva para a compreensão daquilo que as alimenta. Contexto e compreensão permitem-nos vislumbrar novas possibilidades, maneiras de sairmos das encruzilhadas às quais chegamos por força das idiosincrasias socioculturais, políticas e econômicas destes tempos conturbados.

Para tratarmos do tema deste artigo, levantamos três pontos correlatos das críticas ou análises produzidas por três autores e que se entrecruzam e se retroalimentam. São elas: a alegação, pelo compositor canadense Jean Piché, de que a música eletroacústica entrou em uma *crise terminal* a partir de meados dos anos 1990 (Piché, 2003, p. 1); os *clichês* e as *marcas tecnográficas* na música eletroacústica, conceituadas e estudadas por Rodolfo Caesar (2008, 2016, 2018, 2024); e o conceito de *lento cancelamento do futuro* desenvolvido pelo filósofo inglês Mark Fisher (2022). As reflexões críticas realizadas por estes três autores acabam por fornecer também, como um efeito entrópico, indícios de novas possibilidades para a criação da música eletroacústica; ou seja, ao apontarem questões problemáticas em relação à produção da música eletroacústica atual, trazem, ao mesmo tempo vislumbres de possibilidades de atualização do campo. Portanto, não nos interessa refutá-las. Ao invés disso, o nosso método parte delas para entendê-las e contextualizá-las, para então refletir a respeito dos indícios observados que, ao nosso ver, têm o potencial para a renovação do gênero musical eletroacústico.

211

Examinaremos alguns dos problemas que apontam, especialmente os relacionados aos clichês, as marcas tecnográficas e a *nostalgia da forma* (Fisher, 2022), consequência do *cancelamento do futuro*, em três composições eletroacústicas recentes. Em seguida, apresentaremos o que consideramos ser indícios de possibilidades de atualização da música eletroacústica através da revisão bibliográfica de quatro publicações que, em parte, contêm reflexões pertinentes ao nosso tema, bem como comentários sobre quatro álbuns de compositoras e compositores nacionais e internacionais cujas poéticas contribuem com a nossa discussão. Os/as

compositores/as são KMRU, Patrícia Bizzotto, Holly Herndon e Amón Tóbin.

As críticas

Abaixo apresento e relaciono três reflexões críticas, sendo que duas recaem diretamente sobre a composição e o estudo da música eletroacústica (Piché e Caesar), e a terceira pode ser pensada como aporte para vislumbrar um contexto sociocultural, político e econômico amplo no qual as duas primeiras estão inseridas. Partimos da convicção pessoal de que, se há crítica formalizada, é preciso investigar, pois (as críticas) se fundamentam em experiências, reflexões e análises que não podem ser ignoradas.

Jean Piché

212 Para o compositor e desenhista de *software* canadense Jean Piché, a música eletroacústica entrou em sua fase terminal em meados dos anos 1990, sendo Francis Dhomont seu último grande representante (Piché, 2003, p. 41).³ Trata-se de uma alegação semelhante a que, quase um século antes, Heinrich Schenker (2005, p. 34) realizou em relação ao declínio da arte composicional europeia, que de acordo com ele, teria em Johannes Brahms a sua derradeira expressão. Piché parte de três aspectos para a produção de sua crítica: o *tecnológico*, a *linguagem* e o *concerto* de música eletroacústica. Quanto à tecnologia, alega que “o valor da experimentação pura [na criação de música eletroacústica] caiu vertiginosamente depois da democratização dos meios de produção” (ibid., p. 42). Segundo o autor, a *musique concrète* e a *Elektronische Musik* permitiam aos/às compositores/as explorarem ao máximo as suas ferramentas para a produção do som, experimentando possibilidades que gerassem materiais sonoros que lhes parecessem interessantes, forçando os equipamentos de produção ao máximo. O resultado era, por vezes, imprevisível. A tecnologia digital, por sua vez, seria demasiadamente transparente: “se podemos imaginar [um

³ Piché diz que a composição eletroacústica foi a sua principal atividade durante vinte e cinco anos.

resultado], podemos realizá-lo. Podemos até mesmo realizá-lo facilmente” (ibid., idem). Não há mais surpresa, e a “pesquisa puramente funcional não é mais indispensável” (ibid., idem).

Esse estado de coisas, aparentemente inócuo, no entanto, soa um alarme preocupante para uma música cujo vocabulário sempre dependeu das ferramentas que a fazem falar. O som, por si só, não é mais um valor negociável. A tecnologia da música digital se tornou muito flexível e facilmente acessível para que possamos encontrar um critério de novidade que possa definir sozinho o *modus vivendi* de toda uma prática (Piché, 2003, p. 42).

No que diz respeito ao que chama de *linguagem da música eletroacústica*, Jean Piché revela-se cético e desconfiado. Não acredita que ela tenha a capacidade de se conectar com as pessoas. Piché afirma que, desde o início da *musique concrète* em 1948, a *linguagem* da música eletroacústica se baseia e dialoga com a “herança de Anton Webern” (ibid., idem). Nela o foco seria a ausência de ritmo (corporalidade) e a ausência de alturas (direcionalidade), os dois elementos que considera como os “pilares do que chamamos de *música*” (Piché, 2003, p. 42).

213

A linguagem do objeto sonoro (no sentido schaefferiano), sobre a qual se edificou toda a prática eletroacústica desde os anos 1950, recusa-se a se submeter a um método de análise coerente. As regras são inexistentes ou muito frágeis, e a crítica é frequentemente vaga. A linguagem é exclusiva. Os códigos de compreensão do discurso não são compartilhados pelos não iniciados. A apreensão da expressão é quase impossível (Piché, 2003, p. 43).

Piché acredita ainda que a música eletroacústica ficou reduzida a uma prática acadêmica e marginal: “quem escuta essas obras?” (2003, p. 43). Por esta razão, opta por abandoná-la e compor a partir de uma *linguagem* que considera menos hermética,

[n]ão porque eu queira ser compreendido pelo maior número de pessoas, mas porque minhas atividades de pesquisa sonora e como designer de softwares me permitiram constatar o vazio expressivo da inovação pela inovação, especialmente na música (Piché, 2003, p. 43).

No que tange aos concertos de música eletroacústica, Piché condena tudo o que se refere à sua especificidade: o ambiente sem visualização da fonte sonora, a difusão por alto-falantes, a ausência de intérpretes (no caso da

música acusmática). Para ele, a idiosincrasia de um concerto de música eletroacústica foge da razão de ser, própria de um concerto, a dizer, a recriação de um ritual coletivo. O concerto de música eletroacústica tenderia mais a uma situação de aprisionamento, de claustrofobia e solidão. Piché considera que o visual é parte inerente a todo concerto, sendo fundamental para que o público participe do evento como um todo.

O autor nega, portanto, tudo aquilo que faz da *música eletroacústica*, música eletroacústica, para assim declarar a entrada de todo um gênero em sua *fase terminal*. Em geral, a sua argumentação carece de um contexto, de uma análise dos pressupostos e da gênese desta música. Grande parte de sua crítica ao gênero pode facilmente ser utilizada para falar de outros tantos, inclusive do próprio *videomúsica*, aquele campo de produção que Piché adota como o seu novo *modus operandi* criativo, em substituição ao da música eletroacústica.

214

No entanto, entendemos o videomúsica como resultante da hibridação entre as artes do vídeo, o cinema e a música eletroacústica. Sua base de construção parte do que a música eletroacústica vem desenvolvendo ao longo das suas quase oito décadas de existência, tanto no que concerne ao tratamento espacial, quanto às relações tipo-morfológicas, a temporalidade, operações de processamento audiovisual análogas às do som e quiçá análogas às do *objeto sonoro* schaefferiano. Ao contrário da explicação que Piché faz do gênero, em nossos estudos temos considerado o videomúsica como um híbrido imagético, tomando a imagem não pelo significado adquirido no senso comum — aquilo que se vê — mas como experiência do imaginário, da imaginação, como traço de uma experiência do corpo no mundo (Lima, 2011). A imagem sonora produzida pela escuta acusmática da música eletroacústica transborda, assim, para o campo audiovisual. Vale aqui revistar os conceitos de *imagem* presentes em Rodolfo Caesar (2014, 2016 e 2024) e François Bayle (1993).

Para Bayle, a imagem sonora, ou o *i-son* (Bayle, 1993, p. 93–99), advém da escuta acusmática: a formação de traços na memória, traços na imaginação construídos pela escuta do som gravado. Caesar vai além e leva a noção

de som como imagem não vinculada exclusivamente ao som gravado, mas a toda a forma de produção sonora dada à escuta: o ar também é *meio* e *suporte*. Traz à tona o exemplo do Pássaro Lira, animal capaz de reproduzir sons diversos que seleciona ao seu redor, filtrando o contexto do qual esse som fazia parte. Caesar faz uma analogia entre a operação do Pássaro Lira e a identificação do *objeto sonoro* schaefferiano; ação que deve “disparar na experiência do animal alguma operação que, para nós, encontra paralelo no campo da geração de imagens mentais” (Caesar, 2014, p. 5).

O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Falo da *imagem mental* como imagem primordial, como algo que produzimos mentalmente a partir de nosso aprendizado frente às transformações operadas a partir das primeiras mudanças nos paradigmas tecnológicos (Caesar, 2014, p. 7).

Recentemente, Caesar ampliou a sua noção sobre o conceito de imagem. A imagem é, então, o resultado das sensações, das percepções corporais, reforçando a ideia de que não há, para a experiência perceptiva, a separação estanque entre os cinco sentidos (Caesar, 2024); mais ainda: apresenta a hipótese de que não há apenas cinco sentidos, mas muitos outros, e a conexão entre eles, sua interdependência, é uma constante.

O videomúsica, portanto, não nos parece surgir como uma *alternativa* estética à música eletroacústica, como faz parecer Piché, mas sua resultante estética direta, porém no campo audiovisual. A semente desse gênero já se encontrava tanto na própria atividade criativa quanto de pesquisa e mesmo na administrativa de Pierre Schaeffer em meados do século xx. Praticamente ao mesmo tempo em que cria, dentro do *Service de la Recherche*, o *Groupe de Recherche Musicales*, o GRM, cria também o *Groupe de Recherches Images* (GRI), o *Groupe de Recherche Technologique* (GRT) e o *Groupe d'Étude Critique* (GEC); todos conectados e visando a produção conjunta de conteúdo para a ORTF⁴ (Langlois, 2012, p. 281). É neste período que surgem colaborações entre os compositores vinculados ao GRM e cineastas como Piotr Kamler, Robert Lapoujade, Gérard Patris, dentre outros (ibid., p. 282). O mesmo *norte* tomado por Schaeffer em

215

⁴ Office de Radiodiffusion et Télévision Française.

relação à *musique concrète* serve de direcionamento para a criação audiovisual. Como aponta Philippe Langlois, as pesquisas do GRM aos poucos transbordam para o audiovisual, “estendendo às imagens [visuais] as pesquisas que foram iniciadas com os sons, e porque não, expandindo o conceito de *objeto sonoro* para o de *objeto visual*” (ibid., p. 273).

Apesar de estarmos de acordo com Piché em relação ao uso quase padronizado da tecnologia eletrônica ou digital para a composição musical, algo que Rodolfo Caesar irá estudar com profundidade, a sua crítica parece, de um modo geral, mas especialmente naquilo que delimita com campos da *linguagem* e do *concerto*, ser ativada por particularidades de sua experiência como compositor de música eletroacústica. Em dado momento, parece um esforço para construir uma justificativa para a sua decisão em *trocar* de campo de produção — da música eletroacústica para o seu correlato, o videomúsica. Hoje, muitos/as compositores/as atuam nestes dois campos simultaneamente, permitindo transbordamentos técnicos, estéticos, formais, dentre outros, para ambos os lados, e sem muita dificuldade.⁵ As escolhas destes/as compositores/as parecem ser independentes de uma insatisfação com o meio, mas justamente o contrário. Ainda assim, da crítica de Piché, especialmente no que diz respeito à tecnologia, e principalmente devido à sua contundência, surgiram questões que nos instigam a buscar entender o porquê da inquietação de tantos outros compositores e compositoras, bem como musicólogos e sonólogos diante da música eletroacústica produzida hoje.

216

Rodolfo Caesar

O compositor Rodolfo Caesar talvez seja um dos mais prolíficos estudiosos brasileiros no campo da composição musical eletroacústica e da sonologia. No que diz respeito às relações entre tecnologia e à produção da música eletroacústica, Caesar (2016) revela a sua curiosidade “acom-

⁵ Dentre os compositores que atuam nestes dois campos simultaneamente podemos mencionar Rodolfo Caesar, João Pedro Oliveira, Vania Dantas Leite, Ricardo Dal Farra, Alexandre Fenerich, e nós mesmos.

panhada de uma crescente sensibilização relativa aos *sotaques* tecnológicos, sinais perceptíveis na música” tais como “*delays*, os bancos de filtros, a síntese FM, a síntese granular, a síntese cruzada”, aquilo que chama de *marcas tecnográficas*. As marcas tecnográficas são resíduos do uso das tecnologias digitais ou analógicas igualmente presentes em muitas composições eletroacústicas. Elas podem ser indícios da dependência dos compositores e das compositoras mais à “materialidade do suporte do que propriamente as assinaturas autorais consequentes a decisões composicionais” (Caesar, 2016, p. 7). A despeito das novas tecnologias, Caesar não percebe a renovação do gênero musical eletroacústico, mas ao contrário, observa a produção de clichês que se repetem continuamente. As marcas tecnográficas podem, segundo ele, impressionar os ouvintes na primeira vez em as escutam, mas ao se repetirem de obra para obra, acabam virando clichês e se tornando “alvo de desprezo” (ibid., idem).

Caesar nos lembra que as marcas tecnográficas não são um privilégio das tecnologias eletrônicas ou digitais, e são constatadas em todos os *dispositivos* tecnológicos de nossa cultura, tanto do passado quanto do presente. Por *dispositivo*, adota a definição de Giorgio Agamben que o define como praticamente tudo o que tem a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben apud Caesar, 2016, p. 36). A escrita, por exemplo, carrega suas marcas tecnográficas tanto quanto um *delay* produzido eletronicamente, ou a técnica digital de síntese granular.

Caesar toma como exemplo a *Zoofonia* de Hercule Florence em sua prática de registro em partitura das vocalizações dos pássaros. Constata o quanto as tecnologias interferem, às suas maneiras, “na própria escuta” (Caesar, 2018, p. 3): a maior parte das notações realizadas por Florence fê-lo privilegiar os pássaros com vocalizações *mais musicais*, e, portanto, próprias para o registro em partituras (ibid., idem). Porém, em ao menos um caso, o ornitólogo esforçou-se por romper com as marcas tecnográficas do seu meio de suporte (a partitura) ao tentar, através de uma “nota-

ção estendida”, quebrar as barras de compasso e grafar “cortes verticais em sons menos prestativos à percepção das alturas” (ibid., idem).

A marca tecnográfica não é, portanto, um julgamento positivo ou negativo com relação às novas tecnologias, mas um pingo no i, um acerto de contas na hora de atribuímos tal ou tal responsabilidade causal (Caesar, 2008, p. 1).

As marcas tecnográficas transformam-se em clichês ao serem reempregadas continuamente; os clichês são facilitados na medida em que as ferramentas de produção se padronizam e são consumidas em série, tanto no momento de aquisição da tecnologia específica por tal ou qual compositor ou compositora quanto no uso dos recursos *pré-definidos* pelos fabricantes.

Caesar propõe, então, uma espécie de “subjetivação das tecnologias” em relação às presenças das marcas tecnográficas a partir da “atenção crítica, especificamente no âmbito da música eletroacústica” (ibid., idem). Em sua pesquisa pessoal, que envolve “a escuta, as materialidades tecnológicas e os sons dos animais” (Caesar, 2018, p. 2), ele propõe uma *Zoofonia* estendida, “especialmente atenta às marcas tecnográficas, porventura impregnadas em nosso conhecimento atual, atentando para as tecnologias de suporte para o sonoro [...]” (ibid., p. 4).

218

Há também em Caesar uma forte crítica ao que se tornou a composição musical, incluindo a música eletroacústica, na academia: uma relação que beira a “endogenia” (Caesar, 2016, p. 31).

A manutenção das duas tarefas [criação de teoria e criação prática], porém, no mesmo tempo e local, com o mesmo contingente servindo de público, pesquisador e performer, termina acarretando algumas questões não apenas de ordem metodológica e filosófica, mas sobretudo genética, pois propicia uma situação próxima da endogenia, impensável em projetos de “sustentabilidade” (Caesar, 2016, p. 31).

Pierre Bourdieu estudou o assunto das relações entre produção de conhecimento legitimado pela academia e seus efeitos tanto nos grupos de pessoas pertencentes a esta esfera quanto nos que ficam de fora em *A economia das trocas simbólicas* (2007). Em uma passagem de sua análise afirma que:

A defasagem temporal entre a produção intelectual e artística e a consagração escolar — ou então, como se costuma dizer, “entre a escola e a arte viva” — não

constitui o único princípio de oposição entre o campo de produção erudita e o sistema de instâncias incumbidas de difundir, conservar, e consagrar um tipo de bens culturais e, ao mesmo tempo, de produzir incessantemente novos produtores e novos consumidores dotados de uma disposição duradoura para que possa apropriar-se simbolicamente destes bens. Na medida em que o campo de produção erudita amplia a sua autonomia, os produtores tendem a conceberem-se a si próprios como intelectuais ou artistas de direito divino, tornam-se “criadores” “reivindicando autoridade devido ao seu carisma”, tal como os profetas, ou seja, como *auctores* com pretensões a impor para a esfera cultural uma *auctoritas* cujo princípio exclusivo de legitimação é ela mesma [...] (Bourdieu, 2007, p. 126).

É em relação a uma possível *auctoritas* imputada à música eletroacústica produzida a partir do momento em que é incorporada como estudo e produção acadêmica, que um número significativo de compositores/as, autores/as e artistas do som que se dedicam ou se dedicaram, de uma forma ou de outra, a este campo de criação aparentam se inconformar. Percebemos aqui a conexão entre a crítica de Caesar e as levantadas por Bourdieu em meados dos anos 1970. A ela, nos parece, temos a obrigação de prestar atenção e investigar minuciosamente.

Como veremos adiante, os exemplos selecionados corroboram com a crítica de Caesar, que, por sua vez, quase como uma entropia, traz consigo propostas de alternativas a toda essa situação, e visa desviar-nos dos efeitos causados pelas marcas tecnográficas, e conseqüentemente, desviar-nos de suas resultantes estéticas. No que tange à relação com a academia, podemos apontar para as alternativas que visem a incorporação de práticas decolonizantes, as aberturas das universidades para a entrada de campos de produção cultural e de conhecimentos até então alijados da formação acadêmica, bem como atenção às produções advindas de grupos socioculturais diversos tais como as propostas por estudos recentemente publicados (Stevens et al., 2022; Quaranta, Lima et al., 2021, Night-Hill, Margetson et al., 2024), como veremos adiante.

219

Mark Fisher

A tese de Mark Fisher (2020, 2022), por sua vez, tem como objeto de análise a cultura *pop*, em especial a música *pop*, mas vai além dela. Ele

aponta que no *Realismo capitalista* (Fisher, 2020), esta fase aguda do neoliberalismo que surge após o chamado fim do socialismo real, é gerada uma onda de torpor, de comodismo como válvulas de escape para a exaustão humana em um modelo de sistema que sufoca as pessoas física e psicologicamente. Mais do que isso, é no Realismo Capitalista, um desdobramento do conceito de *Pós-Modernidade* de Frederic Jameson, que todas as iniciativas de apoio estatal à arte, educação e à cultura, colapsam; colapsam como um projeto: um projeto do neoliberalismo.

O termo Realismo Capitalista não advém da noção de *vida real* das pessoas ou das sociedades, mas da visão dos neoliberais de que não há alternativa viável ao capitalismo, e que não há saída a não ser aceitar esse fato. É um movimento que começou nos anos 1980 com a primeira-ministra Margaret Thatcher na Inglaterra e com o presidente estadunidense Ronald Reagan. Um dos *slogans* de Thatcher, a dama de ferro inglesa, era justamente “não há alternativa” (Fisher, 2020, p. 17). “Desde então, o tempo cultural se dobrou em si mesmo e as impressões lineares de desenvolvimento deram lugar a estranhas simultaneidades” (Fisher, 2022, p. 27).

220

É na esteira da análise do Realismo Capitalista que Mark Fisher apresenta a sua tese de *lento cancelamento do futuro*. Segundo Fisher, as variações estéticas nas produções musicais (*pop*) dos anos 1960, 1970 e 1980 ajudavam a “medir a passagem do tempo cultural” (Fisher, 2022, p. 25). No entanto, esse mesmo efeito deixa de acontecer no século XXI, quando o “lento cancelamento do futuro foi acompanhado por uma deflação das expectativas” (ibid., p. 26). No século atual, de tendência neoliberal, prevalece a *nostalgia da forma*: um apego às “técnicas e fórmulas do passado” (ibid., p. 29). Em um exercício de raciocínio, Fisher propõe imaginarmos um disco produzido no século XXI sendo lançado de volta no tempo para 1995 (coincidente e curiosamente, o mesmo período em que Jean Piché delimitou a crise terminal da música eletroacústica). Para o autor, o disco do século XXI não causaria nenhum impacto ao ouvinte de 1995; ou, no caso de espanto, esse ocorreria por ele escutar uma música que lhe parece familiar, de características análogas às que são produzidas

no seu tempo. A “sensação de choque de futuro desapareceu” (ibid., p. 25); é como se o século XXI não tivesse ainda começado.

A partir da leitura de Fisher é possível, de forma bem delimitada, contextualizar sociocultural, política e economicamente as teses de Jean Piché e de Rodolfo Caesar. É possível entender as suas críticas de um ponto de vista que vai além das idiosincrasias da produção da música eletroacústica, mas como resultado de um evento global, de um período histórico. Isso nos faz perguntar se tais críticas e análises não podem ser, em certa medida, características desse período, e se a declaração de *fase terminal* da música eletroacústica, por exemplo, não seria uma particularidade advinda da proximidade na qual nos encontramos dos eventos que testemunhamos diariamente; e se for isso, se não seria possível (e aconselhável) afastar a névoa que o tempo presente nos envolve para verificar a existência (ou não) de indícios que apontem para novas possibilidades criativas?

Os clichês apontados por Caesar e tão facilmente constatáveis através da escuta de um amplo repertório da música eletroacústica atual, nos parecem frutos diretos deste período histórico em que o que prevalece, de acordo com Fisher, é a *nostalgia da forma*, em que o futuro encontra-se cancelado por um tempo (ainda) indefinido e onde preponderam os valores e os modelos neoliberais que infligem-nos torpor e comodismo. Escutar um concerto de música eletroacústica hoje, sob uma ótica de um futuro cancelado, é revelador, pois são perceptíveis os clichês.

Fisher se pergunta “[p]or que a chegada do capitalismo neoliberal pós-fordista levou a uma cultura de retrospectção e pastiche?” (Fisher, 2022, p. 32). Ele mesmo responde apresentando duas “conjecturas”, sendo que a primeira “diz respeito ao consumo” (ibid., idem).

Será que a destruição da solidariedade e da segurança pelo capitalismo neoliberal trouxe uma fome compensatória para o estabelecido e familiar? Paul Virilio escreveu sobre uma “inércia polar” que é uma espécie de efeito e contrapeso à aceleração massiva da comunicação. [...] Como argumentou Berardi, a intensidade e a precariedade da cultura do trabalho do capitalismo tardio deixam as pessoas em um estado simultâneo de exaustão e superestimulação. [...]

A outra explicação para a ligação entre o capitalismo tardio e a retrospectiva centra-se na produção. Apesar de toda a sua retórica de novidade e inovação, o capitalismo neoliberal gradualmente, e sistematicamente, privou os artistas do necessário para produzir o novo. [...] (Fisher, 2022, p. 32-33).

A privação está relacionada ao colapso dos incentivos mencionados anteriormente, onde, ao menos na Inglaterra, país natal de Fisher, “o tempo social disponível para se retirar do mundo do trabalho e imergir na produção cultural diminuiu drasticamente” (ibid., p. 33-34). O paralelo com acontecimentos recentes no Brasil sob o governo de um ex-presidente de cores neoliberais extremas mostra a mecânica desse processo que começou nos anos 1980 na Inglaterra, reforçando a argumentação de Fisher e a sua validade quase universal. Naquele momento lamentável da história brasileira, até o Ministério da Cultura foi extinto, e com eles os incentivos à produção artística, dentre outras (Fernandes; Marques, 2018).

222 Os nossos objetivos neste artigo são demonstrar estas características do período histórico atual a partir da constatação das marcas tecnográficas em produções recentes do repertório da música eletroacústica, e com isso a pertinência da preocupação de Caesar. Ao mesmo tempo, buscamos apresentar a nossa hipótese da existência de indícios de novas possibilidades criativas neste campo. Tal como escreve Fisher, uma “estratégia contra o realismo capitalista envolve invocar o Real subjacente à realidade que o capitalismo nos apresenta” (Fisher, 2020, p. 35). Acreditamos que esse Real se dá em vários e diferentes lugares, para além dos nichos históricos de produção musical eletroacústica, e que desvelá-los poderá apontar para um futuro sem cancelamento, longe da nostalgia da forma.

As marcas tecnográficas: Exemplos em três composições eletroacústicas atuais

Seguindo a metodologia que adotamos, apresentaremos exemplos que corroboram a presença de marcas tecnográficas em três composições de música eletroacústica recentes e de alto nível técnico, todas premiadas internacionalmente. Em contraste direto, selecionamos para o próximo tópico os trabalhos de outros quatro compositores/as de nacionalidades

diversas, cujas estratégias criativas, distintas daquelas três primeiras obras, parecem apresentar indícios de novas possibilidades criativas ao minimizarem o impacto das marcas tecnográficas em suas decisões composicionais. Apresentaremos também quatro publicações bibliográficas recentes que apresentam alternativas para a criação, ensino e análise da música eletroacústica.

Vale a pena salientar que não realizaremos análises das músicas relacionadas, mas breves descrições que visam, por um lado, ilustrar as críticas apresentadas acima, e por outro, apontar tanto os indícios de novas possibilidades estratégicas que tendem a minimizar o peso das marcas tecnográficas e dos clichês quanto escapar à nostalgia da forma visando um futuro renovador.

Três peças eletroacústicas

Inicialmente, havíamos escolhido cinco músicas de um total de doze premiadas no concurso italiano *Manifest* de 2023. Porém, por questões de concisão, e apesar da semelhança entre elas, das cinco reduzimos para três músicas. As três apresentam nítidas semelhanças no que se refere a presença e o uso de marcas tecnográficas, e nos parecem ilustrar de forma concisa e clara as questões apontadas por Caesar. As músicas são: *Dal Tocco* de Alberto Gatti, *Khemenu* de Niko Stavropoulos e *Foxglove* de Cameron Naylor. As três podem ser escutadas no site do Festival Manifest 2023, na lista *Mixtape A*.⁶ As três peças são composições excelentes, tecnicamente impecáveis, fluidas, e impactam desde a primeira escuta. Não à toa, foram peças premiadas no importante concurso citado. Porém, as três se assemelham até mesmo naqueles atributos que lhes conferem excelência: produção sonora, construção formal, técnicas (mixagem, masterização).

Percebemos em todas elas o uso tanto dos mesmos arquétipos energéticos-sonoros (Vande Gorne, 2018) quanto a constatação de similaridades na forma. Os arquétipos presentes em todos os três exemplos escolhidos

⁶ Todas as músicas podem ser escutadas no site do “Festival Manifest 2023” na lista *Mixtape A*, no link https://www.manifest.it/main2023/?fbclid=IwARzIXcDBhIHcob-Tvn6eiiZgVBqanq-kT7_XisWbuTd1nT9E81F-xwy6DbpA. Acesso em 13 mai. 2025.

são: a acumulação de corpúsculos e fricções (grãos), percussão-ressonância, balanço. Em todas elas, as massas tônicas aparecem por vezes em configurações rítmicas simples, ou em processos possivelmente aleatórios, mas também ritmadas de forma simples; muitas vezes, essas massas têm a função de drones que sustentam e conectam eventos mais articulados: percussão-ressonância, acumulação de corpúsculos. O uso do *reverb* é também semelhante nas três peças escolhidas. Estes elementos já nos parecem suficientes para comprovar a padronização, ou os clichês advindos das marcas tecnográficas que determinam estas obras, mas é possível observar outras semelhanças.

224

A sonoridade geral das três músicas, mesmo este aspecto podendo ser considerado, em certa medida, subjetivo, é semelhante: os materiais aparentam ter sido gravados com a microfonação relativamente próxima (*close-miking*), muito detalhados e bem definidos; a ocupação do espectro é plena sem mascaramentos das regiões de frequência. A masterização de ao menos duas das peças, *Foxglove* e *Khemenu*, aparenta seguir um mesmo padrão: não há grandes variações do volume geral entre elas, o *tuning*, ou seja, a adequação da equalização geral a uma curva de resposta de frequência, parece ser a mesma ou bem próxima uma da outra. No que tange à medição do volume, estas duas destas peças, coincidentemente ou não, estão na faixa dos -19 LUFS Integrado (*Loudness Unit Full Scale*), que é uma unidade de medida do volume de áudio que reflete a percepção humana do som (AES, *Loudness Basics*, 2025). *Dal Tocco* está na faixa dos -13 LUFS Integrado, o que resulta em maior volume. A diferença se dá provavelmente pelo pico em dB de transientes de ataques em pontos específicos, pois a LU (*Loudness Unity*) geral desta peça está em torno de 25 LU, contra 19.77 de *Khemenu* e 18.18 de *Foxglove*⁷ (Figura 1).

No que tange à forma, guardada (literalmente) as devidas proporções, todas possuem similaridades tanto na macroestrutura quanto na microestrutura. Com isso me refiro, respectivamente, ao seccionamento global das peças ao longo da duração e o conteúdo tipo-morfológico. Quase todas partem de estratégias semelhantes: início em crescendo seguido de acumulação textu-

⁷ Estatísticas geradas em análise pelo software “*Ocenaudio*”.

ral gradativa, ataques seguidos de suas ressonâncias (percussão-ressonância), rupturas por vezes abruptas, presença de drones tônicos, liquidação dos materiais ao final. A forma em três partes, expandida ou simples, é o modo de organização em todas elas. Em *Foxglove*, coincidentemente ou não, assemelha-se a uma forma sonata com exposição, desenvolvimento, além de uma parte final que é um misto de reexposição e coda. *Khemenu* e *Dal Tocco* possuem três partes distintas seguidas de *coda*.

As figuras (4 e 5) a seguir são os sonogramas respectivos das três músicas. Nelas podemos ter uma visão geral das respectivas macroformas. As regiões em vermelho delimitam as seções gerais das músicas; demais cores, quando usadas, representam detalhes internos de cada seção (ainda em um plano macro). O que esta divisão em três partes pode nos indicar? Possivelmente apresenta relação com o conceito de *nostalgia da forma* de Fisher, resvalando nas tendências apontadas por Caesar (2016) em relação ao *loop*: aqui não como *sulco fechado*, repetição de sons, trechos ou partes, mas de uma prática reiterada. Suscita também as discussões de Bourdieu (2007) em relação à legitimação pelas instâncias de poder atra-

	Channel 1	Channel 2
Minimum Sample Value	-30065	-30489
Maximum Sample Value	+27652	+26202
Sample Peak	-0.75 dBFS	-0.63 dBFS
Possible Clipped Samples	0	0
DC Offset	-0.00 %	-0.00 %
Minimum RMS Power	-120.56 dB	-111.44 dB
Maximum RMS Power	-5.30 dB	-4.79 dB
Average RMS Power	-21.14 dB	-20.52 dB
Total RMS Power	-19.30 dB	-18.65 dB
Integrated Loudness	-19.19 LUFS	
Short Term Maximum Loudness	-12.74 LUFS	
Loudness Range	18.18 LU	

	Channel 1	Channel 2
Minimum Sample Value	-32768	-32768
Maximum Sample Value	+32767	+32767
Sample Peak	0.00 dBFS	0.00 dBFS
Possible Clipped Samples	1540	1482
DC Offset	-0.00 %	0.00 %
Minimum RMS Power	-96.60 dB	-94.07 dB
Maximum RMS Power	0.67 dB	0.68 dB
Average RMS Power	-19.86 dB	-19.68 dB
Total RMS Power	-12.78 dB	-12.72 dB
Integrated Loudness	-13.88 LUFS	
Short Term Maximum Loudness	-6.48 LUFS	
Loudness Range	25.48 LU	

	Channel 1	Channel 2
Minimum Sample Value	-32768	-32768
Maximum Sample Value	+32767	+32767
Sample Peak	0.00 dBFS	0.00 dBFS
Possible Clipped Samples	28	13
DC Offset	0.00 %	0.00 %
Minimum RMS Power	-94.83 dB	-101.14 dB
Maximum RMS Power	-4.66 dB	-3.61 dB
Average RMS Power	-21.37 dB	-21.12 dB
Total RMS Power	-18.03 dB	-17.74 dB
Integrated Loudness	-19.77 LUFS	
Short Term Maximum Loudness	-12.80 LUFS	
Loudness Range	19.77 LU	

Figura 1. Estatísticas de *loudness* de cada peça (software: *Ocenaudio*)

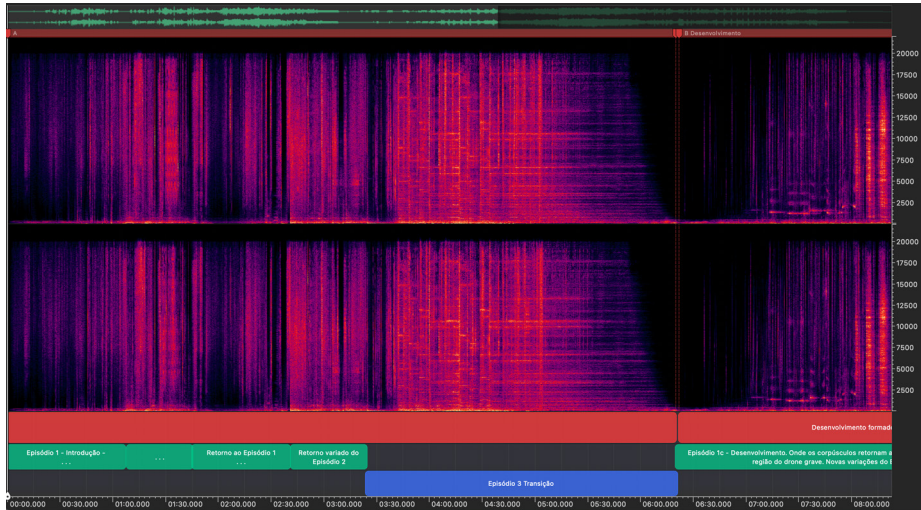


Figura 2. *Foxglove* (macroforma).

226

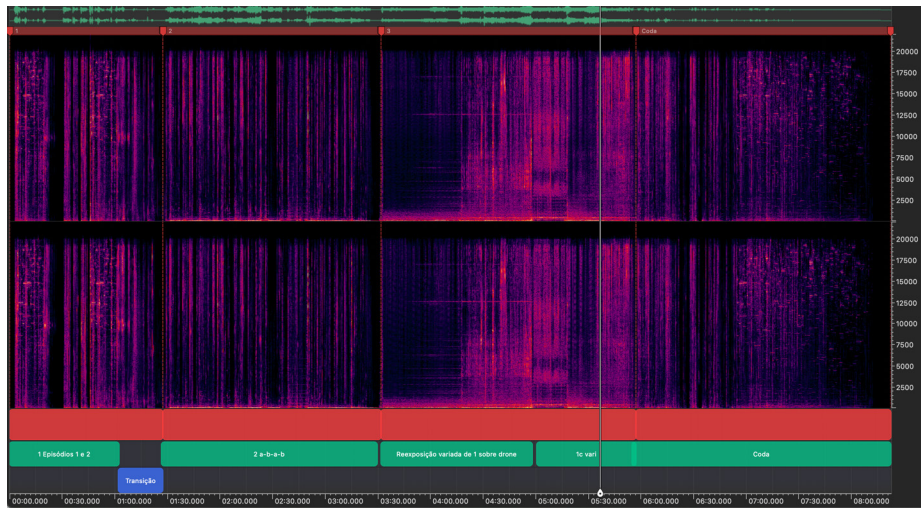


Figura 3. *Khemenu* (macroforma).

vés da adequação a modelos *aprovados*. Não são propriamente clichês ou marcas tecnográficas, mas definitivamente a persistência de modelos que *funcionam*, ou seja, modelos não-experimentais ou inovadores. Neste

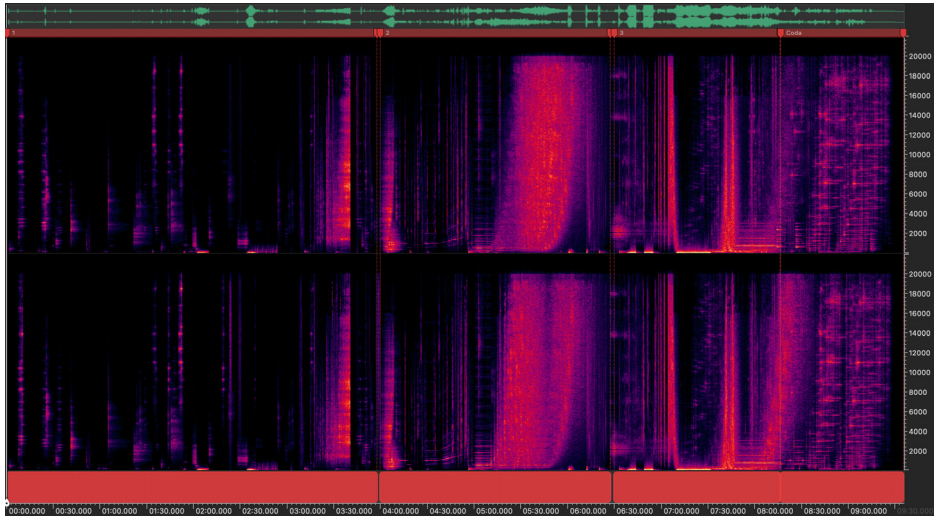


Figura 4. *Dal Tocco* (macroforma).

sentido, há levemente uma aproximação com a crítica de Piché em relação à desvalorização da “experimentação pura” (2003, p. 42), mencionada anteriormente. Reforçando estas ponderações, podemos apresentar alguns detalhes.

227

Dal Tocco, por exemplo, é introduzida com um ataque seco, porém ‘esticado’ por ressonância de grande densidade (um *reverb* de sala ampla) enquanto *Khemenu* traz o mesmo ataque ressonante, porém antecedido por uma massa de corpúsculos que aparentam provocá-lo (causa-efeito). Já em *Foxglove*, o início é composto de um ligeiro crescendo com textura granulosa fina (fricção/corpúsculo) que desemboca em uma percussão-ressonância construída com o *reverb* de sala aplicado após o transiente do ataque. Porém, o ataque aqui é sutil; um acúmulo granuloso de espessura também fina que se assemelha a uma fagulha de um fósforo riscado. A textura granulosa fina se prolonga até o primeiro minuto quando um novo ataque, agora tônico, mais nitidamente formado, também seguido de sua ressonância construída digitalmente (*reverb*), irrompe aproximadamente em 1’08”.⁸

⁸ A designação de minutos e segundos serão, quando necessário, apresentados neste formato (x’y”).

Outra característica interessante destas três peças é a presença de *drones* ou *pedais* em regiões graves ou médias/médio-agudas. Os drones são notas sustentadas de longa duração que, ao contrário dos pedais, não necessitam de relação harmônica direta com demais materiais, ou quando tem, trata-se de uma harmonia estática. Diferentemente, os pedais assumem seus contextos harmônicos e todas as eventuais passagens cromática, modulatória, ou outra, sob as quais situam-se. Drones e pedais estão presentes ao longo de vários séculos nas histórias das músicas, não apenas a ocidental.

Em *Dal Tocco*, o drone é construído gradativamente, formando-se apenas no final do quarto minuto. Apesar disso, os indícios de sua presença podem ser percebidos desde a ressonância do primeiro ataque. Em *Khemenu* e *Foxglove*, o drone surge logo no início, em região médio-aguda na primeira e grave na segunda. São por vezes intermitentes, fixando-se em uma ou outra seção da peça. Em *Khemenu* ele surge no episódio 1⁹ da primeira parte em região médio-aguda, fixando-se em região grave na segunda parte, e nas regiões grave e média na terceira.

228

Causa-nos uma certa estranheza o uso de drones ou pedais de forma extensiva na música eletroacústica, parecendo-nos uma estratégia-clichê continuamente repetida ao longo das décadas. Seu uso geralmente visa *colar* os elementos que se articulam vertical ou horizontalmente ao longo de uma composição. A quantidade de músicas eletroacústicas e eletrônicas de estilos diversos que fazem uso desse recurso não é pequena, o que caracteriza, sem dúvida, um clichê resultante de marcas tecnográficas: uso de filtragens, ressonâncias, sínteses que emulam a continuação de um ataque (em uma nota de violão, por exemplo), dentre outras. Essa estratégia reiterada ao longo dos anos e que permanece nas composições mais recentes nos parece outro indício da *nostalgia da forma* mencionada acima.

Neste texto, não estamos fazendo crítica à qualidade das composições, mas uma constatação da prevalência de um contexto que provoca o esgo-

⁹ Não se trata de um motivo propriamente dito, tão pouco tem características de uma frase musical. Aqui chamo de episódios algo que poderia estar nesses dois campos, ou no da sentença musical, mas que tem certa autonomia, um começo-meio-quase-fim que irá se desdobrar, multiplicar, ou mesmo desenvolver em outro(s) momento(s).

tamento de estratégias composicionais. Não que elas não funcionem, pois funcionam bem, mas talvez seja a hora de as substituir por outras menos datadas.¹⁰

Possibilidades do Real frente ao Realismo Capitalista, suas Marcas Tecnográficas e Clichês

Neste tópico, faço uma breve revisão bibliográfica de quatro publicações, todas contendo textos que apontam para alternativas contemporâneas para uma saída da encruzilhada que a composição eletroacústica, pelo viés das críticas apresentadas, se encontra. Em seguida, farei uma apresentação de quatro discos de compositores atuais que, mesmo não relacionando as suas produções direta ou abertamente com o campo da música eletroacústica, têm muito a contribuir com ele.

Revisão bibliográfica de quatro publicações

Em publicações recentes como *Teaching electronic music: cultural, creative and analytical perspectives* (Blake Stevens et al., 2022), *Perspectivas actuales en la creación y el análisis de la música electroacústica* (Quaranta; Lima et al., 2021), *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis* (Emmerson; Landy et al., 2016), *Art of sound: creativity in film sound and electroacoustic music* (Knight-Hill; Margetson et al., 2023) são apresentadas algumas ideias que nos ajudam tanto a conhecer melhor os contextos em que os criadores e as criadoras de música eletroacústica estão, como possibilidades para sairmos do terreno dos clichês, pastiches e repetições.

229

No livro *Perspectivas actuales en la creación y el análisis de la música electroacústica*, o capítulo escrito pelo compositor Panayiotis Kokoras é

¹⁰ *Drones* são usados ao longo da história da música em gêneros e estilos diversos. Uma pesquisa rápida no *Grove Music Online*, por exemplo, resulta em um grande número de artigos tratando de repertório que vão da Renascença ao século XXI, músicas populares regionais e urbanas, dentre outras (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>). O uso de drones é, pois, uma estratégia técnico-composicional de músicas diversas que antecede em muitos séculos à produção da música eletroacústica e das músicas eletrônicas atuais.

muito instigante: intitula-se *Síntesis Fab: la ejecución de sonidos — de la música concreta a la mecatrónica* (2021, p. 79–107). Podemos dizer que se trata de um desenvolvimento das técnicas composicionais e pedagógicas da *Sequência-Jogo* estabelecidas por Guy Reibel nos anos 1970 (Vande Gorne, 2018). Kokoras parte da construção de *instrumentos* originais, ou seja, sistemas manuais, mecânicos e elétricos de execução, para produzir sons que serão gravados e usados como materiais para a composição de suas músicas eletroacústicas. Surgem desta técnica, tal como na *Sequência-Jogo*, uma infinidade de sons que, aos poucos, apontam para uma mudança de paradigma referente à produção de materiais sonoros a serem trabalhados nas composições.

Em *Teaching electronic music: cultural, creative and analytical perspectives*, as questões dos contextos, culturas e identidades são abordadas em textos que discutem como as pessoas estão compondo a partir de suas relações com culturas locais, suas origens étnicas, dentre outras. O capítulo de Kate Galloway (2022, p. 171–191), *Listen to and sampling the land: on decolonization of electronic music pedagogy*, discute as ações de decolonização no processo de ensino e produção da música eletrônica criada por pessoas indígenas estadunidenses, incorporando sons de seus cotidianos, bem como propondo a criação de sistemas de representação para as vozes indígenas. Aponta o quão é necessário “envolver os alunos e as alunas em um diálogo que aborde as fontes, as políticas e as identidades que são referenciadas pelas amostras sonoras do meio-ambiente que, por sua vez, podem amplificar ou apagar e silenciar” as suas vozes (Galloway, 2022, p. 173). Como exemplo de produção, estuda o trabalho de Raven Chacon, compositor indígena estadunidense, e as correlações de suas práticas com o ativismo sonoro de Hildegard Westerkamp.

Em *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*, os objetos de estudo circulam entre a música eletroacústica, a música experimental e a Intelligent Dance Music (IDM), o que pode apontar para relações híbridas enriquecedoras para a criação eletroacústica. Ben Ramsay, em *Analysis of ‘Foil’ by Autechre (from ‘Amber’ (1994))* (2016, p. 209–230), faz uso de

técnicas comumente empregadas para a música eletroacústica para analisar a composição do duo britânico de IDM. O resultado remete a processos que podem ser úteis para a atualização daqueles que estão presentes na música eletroacústica, tais como estratégias de conexão entre trechos periódicos e não-periódicos, relações entre massas nodais e tonais sintéticas e a passagem de um campo a outro, dentre outras.

No *Art of sound: creativity in film sound and electroacoustic music* os editores buscam mapear a criatividade sonora (*sonic creativity*) de cada artista sonoro, visando saber quais e como são os movimentos pessoais que os/as levam a criar. A partir daí, buscam correlacionar estes processos entre a música eletroacústica e o desenho sonoro do cinema. O livro é estabelecido a partir de entrevistas e conversas com compositores/as e desenhistas sonoros (*sound designers*) de cinema que, através delas, revelam estratégias interessantes e facilmente intercambiáveis entre os dois campos. Após as entrevistas individuais na primeira parte do livro, os editores selecionam duplas dentre os entrevistados, colocando compositores/as e desenhistas sonoros para conversarem entre si. A conversa entre George Vlad, artista sonoro e técnico de gravação em campo, e o compositor KMRU é particularmente intrigante para quem estuda e pratica a música eletroacústica (2023, p. 180–189). Percebe-se a porosidade da ação dos dois, tornando suas atividades por vezes indistinguíveis: o que é gravação de campo e qual a diferença entre gravar e compor? Há diferenças? Quais? De maneira distinta das obras de música eletroacústica referidas no tópico anterior, o ato composicional tanto de KMRU quanto de Vlad está presente em suas práticas particulares: compor é fazer escolhas, mas também permitir o aleatório em sua poética, é flexibilizar o controle e limitar o descontrole; é flexibilizar o valor da presença, mas também a ausência, de um sujeito central para os processos.

231

KMRU, Patrícia Bizzotto, Holly Herndon e Amón Tóbin

A seleção das/os compositoras/es listadas no título deste subtópico advêm tanto do nosso gosto pessoal quanto do valor de suas produções como

possibilidade de atualização da música eletroacústica neste momento do século XXI. A situação política e econômica do planeta parece ter pouco ou nada mudado, se é que não foi acirrada, desde a publicação dos livros de Mark Fisher, e todas as condições materiais que alimentaram as suas reflexões permanecem. No entanto, tal como a *subjetivação da tecnologia* pode ser uma forma de se escapar às marcas tecnográficas, outras formas de subjetivação podem apontar para caminhos de criação artística que favoreçam a atualização do gênero musical eletroacústico, mantenhamos essa designação ou não. As lutas contra o racismo, a homofobia, a misoginia e o machismo, contra o capacitismo, dentre outras, têm se destacado e protagonizado não apenas discussões ricas, mas ações concretas, tais como a aprovação de cotas trans em várias universidades do Brasil, mesmo sem uma lei geral/federal que as garanta (Agência Brasil, 2024; GI, 2025); ou leis tais como a conhecida Lei Maria da Penha, dentre outras. Essa situação, que talvez seja um paradoxo no nosso mundo atual, nos permite realizar o exercício de imaginação que me proponho abaixo.

232

Os trabalhos musicais aqui referenciados têm em comum o fato de que são produções que fizeram uso do aparato eletroacústico (gravadores, microfones, sintetizadores, computadores, software, interfaces de áudio, monitores de áudio, dentre outros) para se concretizarem. O uso deste aparato, destas tecnologias, parece partir de poéticas de criação, de potências que envolvem não somente o conhecimento técnico ou disciplinas voltadas para o ato composicional, mas também reflexões e ações nos campos sociopolíticos, econômicos, dos lugares de origem das pessoas, das realidades vivenciadas por cada indivíduo.

(a) *Temporary Stored* — KMRU (2022). No álbum *Temporary Stored*, o compositor queniano KMRU resgata dos arquivos de museus alemães materiais etnográficos de sua terra e os *devolve* para o seu lugar de origem. O trabalho recebeu menção honrosa no “Ars Electronica Festival” de 2023 (Ars Electronica, 2023). Nas palavras do compositor,

Uma extração contínua de patrimônio cultural ocorreu nas colônias europeias,

levando à objetificação de artefatos, seres humanos, ferramentas, sons, instrumentos, entre outros materiais. A guarda desses objetos em museus e instituições é antiética e problemática, uma vez que os chamados ‘objetos’ não são considerados como tais no contexto africano (KMRU, 2022).

Em seus locais de origem, os artefatos expatriados pelo colono europeu tinham significados para além do material. Sons não são apenas *sons*, mas parte da história, das práticas, dos rituais de suas comunidades. Em *Temporary Stored*, KMRU está “trabalhando na reapropriação destes sons roubados” (KMRU, 2022) (Figura 5).

O álbum é formado por “obras em mídia fixa e uma peça radiofônica” (ibid.). São *loops* de gravações de campo das comunidades e das pessoas do Quênia montados sobre sons tônicos de lenta progressão, por sua vez produzidos por sintetizadores. Este processo faz surgir janelas para temporalidades que se misturam em passado, presente e futuro; significados apagados que ressurgem. Há delicadeza no tratamento do material, cuidado no seu transporte de volta ao seu espaço-tempo. As músicas não têm pretensões virtuosísticas, saltos ou progressões complexas, causa e efeito. O espaço acusmático não é somente o de geração de imagens abstratas, do *i-son* (Bayle, 1993), mas de uma imagem-ação: viramos cúmplices do compositor em sua tarefa. A lição aprendida é a de moldar o espaço-tempo, o som como “suporte/transporte” tal como teorizado por Caesar (2024, p. 115).



Figura 5. *Temporary Stored* (KMRU, 2022)

(b) *ISAM: Invented Sounds Applied to Music* — Amón Tóbin (2011). O compositor brasileiro naturalizado britânico navega entre a produção de desenho sonoro (*sound design*) para videogames, trilha sonora para filmes, música eletrônica de pista e música eletrônica experimental. *ISAM* foi composto em parte no GRM, na França, e apresentado no *Acousmonium*¹¹ daquele centro. Com esse trabalho, Tóbin borra a linha divisória

¹¹ Trata-se de um arranjo ou orquestra formada por dezenas de alto-falantes que é disposta na frente, em volta e junto do público. Foi idealizada em 1974 por François Bayle

entre música eletrônica para dança, desenho sonoro e música eletroacústica. A estrutura das músicas segue formas que advêm da música eletrônica de pista, mais especificamente a IDM, porém seus sons se apropriam de outros territórios: do experimental à eletroacústica. Estes foram *desenhados* a partir de gravações de campo, por vezes resintetizadas, distorcidas, como objetos sonoros, porém, em certa medida, desgarrados da bagagem schaefferiana, não sendo devedores a ela. É um caso bem evidente da atuação dos processos de hibridização na produção de música eletrônica.

Diferente de *Temporary Stored*, *ISAM* opta por abstrações, planos próximos, em uma vertigem sonora que apenas recentemente, provavelmente por contágio, tem sido explorada por compositores de música eletroacústica, tais como Ake Parmerud, Bryan Holmes, dentre outros. Mesmo sendo



Figura 6. *ISAM*
(Amón Tóbin, 2011)

possível perceber marcas tecnográficas em seu trabalho, nota-se um esforço para escapar delas, criando um universo por vezes distópico, violento, e porque não, próprio para a dança. É na prática do desenho sonoro que está a maior contribuição de Tóbin para a música eletroacústica, desenlaçando, quando assim deseja, de noções advindas do objeto sonoro schaefferiano e da própria espectromorfologia (Smalley, 1986).

(c) *Movement* — Holly Herndon (2012). Holly Herndon é uma compositora estadunidense com carreira tanto no meio acadêmico (é doutora em composição pela universidade de Stanford) como no mercado de música eletrônica. *Movement* é um outro caso de hibridização, tal como em Tóbin, onde estão relacionadas as suas vivências nestes dois campos de produção. Neste álbum, Herndon está preocupada em *estudar* os possíveis contágios entre uma abordagem eletroacústica com os processos da música eletrônica de pista. O pulso é introduzido, por vezes, de forma bastante sutil,

para os concertos de música eletroacústica do GRM (in: <https://inagrm.com/en/showcase/news/202/the-acousmonium>. Acesso em 15 mai. 2025).

não convidando o corpo imediatamente à dança. É uma experiência mista de imersão sonora e energia pulsante. Por um lado, lembra o disco *Electrucs!* de François Bayle (1974) em sua sutil abordagem das periodicidades temporais.

A construção formal na peça *Terminal* que abre o álbum aponta para as estratégias composicionais que flertam com a produção do GRM da geração de 1970. Já a composição que a segue, *Fade*, é uma peça evidente de música eletrônica de pista. *Breathe*, a terceira peça do álbum, retorna com a proposta de *Terminal*, agora com uma imersão claustrofóbica às imagens sonoras de respiração-sufocamento. Ao contrário dos arquétipos de acumulação de corpúsculos observados nas três músicas eletroacústicas descritas acima, os processos de granulação em *Breathe* seguem outros parâmetros, reforçando as imagens que o anedótico sonoro e a construção protagonizam na peça. É nesse limiar, nesse campo limítrofe hibridizado, que vislumbramos indícios a serem pesquisados em sua música.



Figura 7. *Movement*
(Holly Herndon, 2012)

235

(d) *Fogo/Fôlego* — *Patrícia Bizzotto* (2019). No início de *Fogo/Fôlego*, a compositora brasileira Patrícia Bizzotto parece que irá nos apresentar uma peça de música eletroacústica convencional: o arquétipo de percussão-ressonância, como em tantas obras do repertório eletroacústico, introduz o movimento. O que se segue, no entanto, é um trabalho de jogo-sequência em diálogo com imagens de água — borbulhos, gorgolejos, passos, respiração, corpúsculos/grãos, sopro (de instrumento), vozes. São cenas que se interpenetram, que nos conduzem a uma espécie de *passeio* entre ambientes distintos: ora claustrofóbicos, ora abertos, quentes, próximos.

A poética da peça por vezes nos remete à *Temporary Stored* de KMRU, onde o som não se encerra em sua materialidade, mas em uma gama de significações por vezes indecifráveis. O que chama a atenção e que tem



Figura 8. *Fogo/Fôlego*
(Patrícia Bizzotto, 2019)

o potencial de atualização das reflexões acerca da música eletroacústica é justamente a estrutura formal, o *passaio*, o ir além do som enquanto matéria e focar em sua função de transporte. Há nisso a restauração (ou revisita) de uma humanidade e cumplicidade perdidas na produção solitária dos estúdios e salas de concerto. Este trabalho de Bizzotto foi selecionado para o concerto de música eletroacústica xxv edição da “Bienal Brasileira de

Música Contemporânea” (Brasil, 2025): um indício bastante evidente dos processos de atualização deste gênero, tal como vimos argumentando.

Conclusão

Neste período do século XXI em que as relações culturais encontram-se em parte à deriva, em outra parte estagnadas, é preciso que façamos esforços coletivos e conscientes para buscarmos alternativas. Como disse Fisher,

o novo se define como resposta ao canônico e, ao mesmo tempo, o canônico tem que se reconfigurar em resposta ao novo. A exaustão do futuro nos priva do passado. A tradição não tem valor se ela não é contestada e modificada. Uma cultura meramente preservada não é realmente cultura (Fisher, 2020, p. 12).

Neste artigo buscamos trazer algumas reflexões acerca das críticas em torno da criação da música eletroacústica bem como, a partir e através delas, apresentar a nossa visão sobre um futuro para este gênero pós-cancelamento. Em colaboração com a musicologia *para a* ou *da* música eletroacústica, bem como para os seus estudos em Sonologia, podemos, em grande medida, ser beneficiados por abordagens sociológicas, filosóficas e poéticas, que nos dão contexto sociocultural, político e econômico. É na esteira desta (quase) certeza que pretendemos contribuir para os assuntos aqui levantados, sempre em direção diametralmente oposta à da falecida Sra. Thatcher, acreditando que há sim alternativas.

Referências

- Ars Electronica. *Temporary Stored*. 2023. Disponível em: <https://calls.ars.electronica.art/2023/prix/winners/8586/>. Acesso em: 15 mai. 2025.
- Bayle, François. *Musique acousmatique: propositions... positions*. Paris: Buchet-Chastel / INA-GRM, 1993.
- Bizzotto, P. *Fogo/Fôlego — Cerco Coreográfico*. TSSS Tapes, 2021. Disponível em: <https://tssstapes.bandcamp.com/album/fogo-f-lego>. Acesso em: 15 mai. 2025.
- Brasil. Ministério da Cultura. *XXV Bienal Brasileira de Música Contemporânea divulga programação*. Brasília, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/funarte-divulga-programacao-da-xxv-bienal-de-musica-brasileira-contemporanea>. Acesso em: 15 mai. 2025.
- Caesar, Rodolfo. *Fábulas para a escuta*. 1. ed. Rio de Janeiro: NUMA Editora, 2024.
- Caesar, Rodolfo. *O enigma de Lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/373946152_O_enigma_de_lupe. Acesso em: 15 mai. 2025.
- Caesar, Rodolfo. “O loop como promessa de eternidade”. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, XVIII., 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2008. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM456%20-%20Caesar.pdf. Acesso em: 16 mai. 2025.
- Caesar, Rodolfo. *O som como imagem*. 2014. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/o_Som_Como_Imagem_Rodolfo_Caesar.pdf. Acesso em: 16 mai. 2025.
- Caesar, Rodolfo. “Ritmos zoofônicos: a composição como método”. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, XXVIII., 2018, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 2018. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5538/public/5538-18353-2-PB.pdf. Acesso em: 16 mai. 2025.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 6. ed. reimp. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- Emmerson, Simon; Landy, Leigh (ed.). *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Fernandes, T.; Marques, J. “Bolsonaro extingue Cultura e Esportes e deixa ministérios

de Mulheres e Direitos Humanos para depois”. *Folha de S. Paulo*, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/11/bolsonaro-extingue-cultura-e-esportes-e-deixa-ministerios-de-mulheres-e-direitos-humanos-para-depois.shtml>. Acesso em: 13 mai. 2025.

Fisher, Mark. *Fantasma da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

Fisher, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GI. “Unicamp aprova cotas para pessoas trans, travestis e não-binárias”. 1 abr. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/educacao/noticia/2025/04/01/unicamp-aprova-cotas-para-pessoas-trans-travestis-e-nao-binarias.ghtml>. Acesso em: 15 mai. 2025.

Herndon, Holly. *Movement*. Álbum digital. 2012. Disponível em: <https://hollyherndon.bandcamp.com/album/movement>. Acesso em: 15 mai. 2025.

KMRU. *Temporary Stored*. Álbum digital. 2022. Disponível em: <https://kmr.bandcamp.com/album/temporary-stored>. Acesso em: 15 mai. 2025.

238

Knight-Hill, Andrew; Margetson, Edmund (ed.). *Art of sound: creativity in film sound and electroacoustic music*. 1. ed. Londres: Focal Press, 2023.

Langlois, Philippe. *Les cloches d’Atlantis: musique électroacoustique et cinéma*. Paris: Éditions MF, 2012.

Lima, Marcio C. *Vídeo-Música*. 2011. 231 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2011.

Lima, Marcio C. *Resíduos compartilhados: processos de hibridização na música eletroacústica e no videomúsica*. Rio de Janeiro: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

Loudness Basics. *Audio Engineering Society*. Disponível em: <https://aes2.org/resources/audio-topics/loudness-project/loudness-basics/>. Acesso em: 15 mai. 2025.

Piché, Jean. *De la musique et des images*. 2003. Disponível em: <https://www.jeanpiche.com/text.htm>. Acesso em: 15 mai. 2025.

Quaranta, Daniel; Lima, Marcelo Carneiro de (ed.). *Perspectivas actuales en la creación y el análisis de la música electroacústica*. Buenos Aires: Editorial UNQ, 2021.

Schenker, Heinrich. *The decline of the art of composition: a technical-critical study*. Trad. William Drabkin. *Music Analysis*, v. 24, n. 1-2, p. 33-129, 2005.

Smalley, Denis. “Spectromorphology and structuring processes”, in: Emmerson, Simon (ed.). *The language of electroacoustic music*. Londres: The Macmillan Press Ltd., 1986. p. 61–93.

Stevens, Brendan (ed.). *Teaching electronic music: cultural, creative and analytical perspectives*. 1. ed. Londres: Routledge, 2022.

Tóbin, Amón. *ISAM*. Álbum digital. 2011. Disponível em: <https://amontobin.bandcamp.com/album/isam>. Acesso em: 15 mai. 2025.

Vande Gorne, Annette. *Treatise on writing acousmatic music on fixed media: Lien IX*. Liège: Musiques & Recherches, 2018.

MARCELO CARNEIRO DE LIMA

Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestre em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, do qual é Diretor. Integrante do grupo de compositores Prelúdio 21 e do Ensemble Jocy de Oliveira, obteve Menção Honrosa no PRIX CIME 2021 e o segundo prêmio do Concurso de Composição de Bourges, em 2015. Organizador, junto a Daniel Quaranta, do livro *Perspectivas actuales en la creación y el análisis de la música electroacústica* (Buenos Aires, 2021). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8958-5978>. E-mail: marcelo.lima@unirio.br.